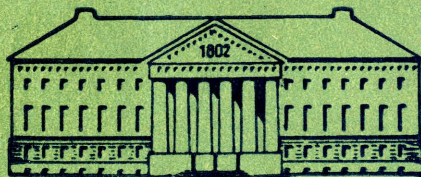


TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUSTATUD 1893. a. VIHK 266 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И
СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
XVIII
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



ТАРТУ 1971

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE UNIVERSITY
ALUSTATUD 1893. a. VIIK 266 ВПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

**ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ
ФИЛОЛОГИИ
XVIII
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

TARTU 1971

Редколлегия: проф. Б. Егоров (председатель редколлегии), проф. Ю. Лотман
(ответственный редактор), доц. В. Адамс, доц. П. Рейфман.

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ
ФИЛОЛОГИИ

XVIII
Литературоведение

На русском языке

Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18

Ответственный редактор Ю. М. Лотман.
Корректор Л. Аболдуева

Сдано в набор 7, VIII 1970 г. Подписано к печати 21. I 1971 г. Печ. листов 19.5.
Учетн.-издат. листов 24.9. Тираж 800 экз. Бумага фабрики «Кохила», типографская
№ 3. 60×90. 1/16. Зак. № 4748. МВ-00429.

Тип. им. Ханса Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. II

Цена 2.50

ОТ РЕДАКЦИИ

Советское литературоведение, литература и культура понесли тяжелую утрату — скончался старейший поэт, литератор, исследователь Корней Иванович Чуковский.

Трудно охватить значение Корнея Ивановича Чуковского в истории русской культуры. Один из создателей поэзии для детей и теории детской литературы, признанный глава советской переводческой школы, критик, неутомимый борец за чистоту, яркость, выразительность языка, исследователь творчества Некрасова и русской культуры 1860-х гг., он прежде всего был литератором в том высоком значении этого слова, которое оно получило в эпоху общественного подъема середины прошлого века и которое стало для русской культуры традиционным. Это понятие литератора неотделимо от образа общественного деятеля, патриота и гуманиста, борца за культуру. Корней Иванович Чуковский был убежден, что культура — это богатство, и вся его деятельность была направлена на обогащение, духовное развитие читателя. Делу культуры он служил не только самоотверженно, но и весело, до последних лет сохраняя любовь к игре, шутке, празднику. Всей своей деятельностью он показывал, что, в отличие от угрюмого, самодовольного и хвастливого невежества, культура всегда весела, открыта для новых впечатлений, благожелательна и скромна. Культура — это непрерывный праздник обогащения, узнавания, радость духовной жизни. Но культура — это и память. Невежество стремится все забыть — культура не забывает, и этим она сродни совести. Корней Иванович, борясь за новую культуру, умел ценить прошлое: он был неутомимым исследователем и ярким мемуаристом.

Сотрудники кафедры русской литературы Тартуского государственного университета с благодарностью вспоминают о том постоянном внимании, которое маститый ученый уделял их трудам. В письмах и беседах он дружески ободрял молодых ученых, подсказывал новые темы и аспекты, с интересом и пониманием следил за новыми публикациями работников кафедры.

Этот том авторы посвящают незабвенной памяти Корнея Ивановича Чуковского.

Ю. Лотман

НЕСТОР В РАБОТЕ НАД ЖИТИЕМ ФЕОДОСИЯ

Опыт прочтения текста

Е. В. Душечкина

Феодосий Печерский — один из первых святых, канонизированных русской церковью. Канонизация состоялась в 1108 году, через 34 года после его смерти. Этому событию предшествовала длительная внутрицерковная борьба, которая закончилась победой сторонников канонизации Феодосия.¹ Но отношение к Феодосию как к святому было распространено в среде монахов, церковных и светских лиц, видимо, задолго до официальной канонизации. «Жизнь и деятельность игумена Феодосия, протекавшая на глазах князей, бояр, духовенства и народа, казалось, давала к тому <к канонизации — Е. Д.> беспорное основание, равно как и общее признание святости его еще при жизни», — пишет по этому поводу М. Д. Приселков.² Во всяком случае, уже в 1091 году, как мы узнаем из летописного рассказа Нестора, состоялось перенесение мощей преподобного Феодосия из пещеры, где он был похоронен, в церковь Печерского монастыря. Видимо, за несколько лет до этого события и было написано Нестором Житие Феодосия.³

Цель предлагаемой статьи — проследить процесс создания Жития Феодосия и выяснить творческий метод Нестора, проявившийся в работе над ним. Представление об этом процессе, не располагая другими источниками, можно получить только из самого произведения. Нестор трудился над Житием, будучи монахом Печерского монастыря, при игумене Никоне. В монастырь он поступил вскоре после смерти Феодосия, который скончался 3 мая 1074 года, так что Житие писалось через десять с небольшим лет после этого события. Минимальная близость между временем создания произведения и описываемыми фактами из

¹ См. об этом: М. Д. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII веков, СПб., 1913.

² М. Д. Приселков, Нестор Летописец, Пб., 1923, стр. 58.

³ Там же, стр. 49.

жизни святого не могла не сказаться на характере изложения. Нестор повествует о недавних событиях, которые еще не стерлись в памяти людей. «Произведение касалось времен, событий и лиц, еще памятных большинству читателей, предназначалось вероятной церковно-иерархической проверке пред допущением к церковному пользованию, — и это обязывало автора показать читателю безусловную точность рассказов и источников их», — пишет М. Д. Приселков.⁴ Думается, на историческую точность Жития повлияли не столько причины общественно-политического характера, сколько то, что Житие писалось по свежим следам. Хотя Нестор и не был очевидцем жизни святого, он превосходно знал обстановку, быт иноков и историю монастыря.

Эта близость в определенной степени обусловила особенность литературной манеры Нестора — интимный характер повествования. Нестор постоянно знакомит читателя со своими планами и намерениями, сообщает разнообразные сведения о себе, выражает свое отношение к излагаемым событиям. Автор — не просто стороннее лицо, не имеющее к описываемому никакого отношения — он присутствует в произведении как один из персонажей, в момент написания находится в Печерском монастыре, где протекает действие Жития, знает многих участников событий, а с теми, которых не знал лично, знаком понаслышке. Д. С. Лихачев, характеризуя летописный рассказ Нестора о перенесении мощей Феодосия в Печерскую церковь, пишет о «своеобразном эгоцентризме его повествования», который сказался в этой части летописи.⁵ Этот же эгоцентризм пронизывает все Житие Феодосия. Но в отличие от летописного рассказа, где Нестор является участником описываемого события, к жизни Феодосия он имеет лишь косвенное отношение — как автор. Однако, постоянным напоминанием о себе Нестор в Житии создает впечатление сопричастности тем делам, о которых он повествует. Он сообщает, что после написания о «житии и убиении» Бориса и Глеба «понуидихся и на второе исповедание приити»,⁶ пишет о том, что его побудило к этому, объясняет, зачем ему понадобилось включить в текст тот или иной эпизод, вводит обращение к братии, которой и предназначает свой труд. Таким образом, автор является как бы связующим звеном между повествованием и читателем.

Основной объект изображения Нестора — конечно, сам Феодосий. Как уже было сказано, Нестор не знал его при жизни. Однако, еще были живы многие очевидцы подвига святого, и «во-

⁴ Там же, стр. 98—99.

⁵ Д. С. Лихачев, «Повесть временных лет». В кн.: «Повесть временных лет», ч. II, М.—Л., 1950, стр. 120.

⁶ Д. И. Абрамович, Киево-Печерський патерик. Київ, 1930, стр. 20. (Далее ссылки из Жития по этому изданию даются в тексте в скобках).

круг Феодосия в стенах монастыря стала складываться благочестивая легенда. Эта легенда — устные предания и рассказы — послужили Нестору основным источником его литературного труда⁷, — пишет И. П. Еремин. Это скорее даже не легенда, а слухи, молва, рассказы, которые бытовали в монастырской среде и передавались из уст в уста. О том, что эти слухи имели место, мы узнаем от самого Нестора, который, принимаясь за свой труд указывает на причину, побудившую его к написанию Жития. Он пишет, что предаваясь воспоминаниям о жизни преподобного Феодосия, он «печалию въ вся дньи одръжим бых» (21), оттого что никем не была записана его жизнь. Так что вспоминать было о чем. Но так как у Нестора не могло быть личных воспоминаний, это были воспоминания об известных ему слухах и рассказах, распространенных в монастыре. Традиция записей о подвигах святых во время их жизни установилась в русской агиографии несколько позже.⁸ В это время Нестор располагал лишь устными источниками.

Создателем и хранителем легенды о Феодосии оказалась монастырская братия. Она же в свое время была постоянным свидетелем его подвига. От нее становятся известными не только те события из жизни Феодосия, которые произошли в монастыре, но и те, которые имели место вне стен монастыря. Очевидцы, по словам Нестора, приходили в монастырь и рассказывали о них всей братии, «...исповедаша всей братии бывшее» (64), — пишет о таких случаях Нестор. Причем, передавая те или иные события из жизни Феодосия, Нестор придерживается определенного взгляда на святого, мнения о нем всего иноческого коллектива. Братия в Житии играет и другую роль — она в определенном смысле противопоставлена святому. Хотя и подразумевается, что иноки Печерского монастыря в достаточной мере благочестивы, но их благочестие меркнет рядом с благочестием Феодосия. На фоне их подвига подвиг Феодосия особенно значителен. Феодосий «и на дело прежде всех исходя, и въ церкви прежде всех обретаешя». 46). В то время как братия за трапезой ест сыр и рыбу, пьет мед, Феодосий «самъ ядый хлебъ сухъ и зелье варино безъ масла и воду пиа, се же ядь его всегда бе» (57), и т. п. Но меня сейчас интересует братия именно как группа людей, создавшая легенду о Феодосии, которая послужила основой несторова труда.

Однако, Нестор при написании Жития не ограничивается фактами, известными всем. Он считает нужным оповестить читателя, что специально сам расспрашивал о Феодосии печерских иноков — «испытываа слышах от древних мене отецъ, бывших в то вре-

⁷ И. П. Еремин, Лекции по древней русской литературе, Л., 1968, стр. 24.

⁸ См. об. этом: Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М.—Л., 1958, стр. 143—144.

мя» <78, здесь и далее курсив мой — Е. Д.>. Так, о детстве Феодосия Нестору рассказал келарь Федор, которому в свою очередь «поведала» об этом мать преподобного. Этот же Федор рассказал о многом другом, как замечает Нестор — «иже и много ми исповеда о преславнемъ мужи семь» (46). От инока Лариона Нестор узнает, как преподобный благословил его на борьбу с бесами и о поведении Феодосия в своей келье. Причем, отметив в начале и в конце своего труда, что сведения он собрал от очевидцев, Нестор этим не ограничивается. Он считает нужным делать постоянные ссылки на источник своих рассказов. «И се еще ми исповеда единь от братия, именовем Ларионъ», «И се пакы тѣм же чръноризецъ Ларионъ исповеда ми» (48-49), — пишет он, приводя рассказы Лариона. И сходные ссылки встречаются в Житии неоднократно. Зачем Нестор делает подобные указания? Ведь можно было воссоздать жизнь Феодосия, насколько она была ему известна, не обнаруживая источники, из которых был извлечен материал для Жития. Но Нестор упорно и последовательно проводит принцип ссылок.

Такого рода ссылки создают впечатление подлинности описываемых событий. Сама конкретность, указание на вполне определенное лицо, является подтверждением их достоверности, надежности, а убедить читателя в том, что описываемое действительно имело место, чрезвычайно важно — «и иже истинна суть» (64). Следует при этом отметить, что и для Нестора, и для читателя Жития все события, изображенные в Житии, равноценны — и сверхъестественные, и те, которые, с нашей точки зрения, могли иметь место в действительности. И те и другие даются с одинаковой степенью достоверности и подкрепляются в равной мере убедительными ссылками. Впоследствии к житийной литературе установилась традиция при описании чудес ссылаться на конкретного очевидца чуда. При этом называется его имя, общественное положение, описывается, где и при каких условиях ему удалось быть свидетелем или же участником чуда. Подразумевается, что такая ссылка на конкретное лицо делает непоколебимой уверенность в том, что чудо имело место. Этим же приемом пользуется и Нестор в своем Житии. Проследить сам факт достоверности изложенных Нестором событий в мою задачу не входит. Важно показать другое — как Нестор пытается убедить читателя в их достоверности.

Таким образом, в момент написания Жития Нестор владел обширным устным материалом. С одной стороны, это были рассказы отдельных самовидцев, а с другой — устойчивое мнение о Феодосии, созданное молвой. На это мнение Нестор неоднократно опирается. В этом смысле характерен портрет матери Феодосия: «...бе бо телом крепка и сильна, яко и муж; аще бо кто не видевъ ея и слышавъ ю беседующу къ кому, то мнєвь ю мужа сущу» (24). Это описание относится к той части Жития, где

идет повествование о детстве святого. Но рассказ о детстве, по словам Нестора, стал известен из уст самой матери. Оказывается, однако, что при составлении этой части Жития Нестор использует самые различные слухи, так как здесь дан явно *внешний* взгляд на мать. Вообще все Житие насыщено намеками на введущиеся вокруг Феодосия разговоры: князья и бояре, услышав о его святости, идут к нему на исповедь; по всей округе распространяется слух, что князь Святослав хочет заточить его, братия слышит от свидетелей о происшедшем чуде и т. д. Создается впечатление пристального взгляда окружающих, направленного на Феодосия. Нестор собрал все эти сведения «и въписах сие на память всем почитающим сие» (31—32). Конечно, для того, чтобы написать Житие, надо было владеть агиографической формой и быть в достаточной мере начитанным человеком. И хотя на Руси в то время не было укрепившейся традиции создания житий, Нестор всеми этими качествами обладал сполна. О знании им житийной литературы, о его исключительной начитанности говорилось не раз в исследовательской литературе. Для нас сейчас важно другое — то, что он объединил разрозненные рассказы о Феодосии в единое целое. Причем, в конце Жития Нестор отмечает, что не все известное об этом великом подвижнике он записал, но лишь «от многих малаа» (78), т. е. при написании жизни Феодосия он делает некий отбор.

Каждый из приводимых эпизодов Нестор снабжает заголовком и ссылкой на источник. Сославшись на источник, Нестор дает не отвлеченное описание события — как было, — а показывает, что видел очевидец, дает изображение со слов очевидца, с его точки зрения — и то, с какого места он наблюдал событие, и как вел себя, и что при этом чувствовал. Сам же Феодосий описывается при этом извне — его жесты, слова, поведение.

Вот, например, как изображает Нестор чудо, явленное «некоему христороливному человеку». Смысл чуда состоял в освящении того места, где впоследствии была поставлена Печерская церковь. Свидетель наблюдает чудо с горы, бывшей неподалеку от монастыря: «...человеку тому туда в нощи идущи, и се виде ти тому чудо, исполнь ужасти» (63). Далее изображается эффектная картина чуда: «Нощи бо сущи темне, светъ же пре-чюдень токмо над манастырем блаженаго, и се яко възревъ, виде преподобнаго Феодосия въ свете том посреди манастыря пред церковью стояща, руце же на небо въздевшу и молитву къ Богу прилежну творящу» (63). Читатель получает описание с точки зрения очевидца, которого Нестор постоянно вводит в повествование: «и се яко възревъ, виде...», и далее: «и тому зрящу и чюдящюся о том, и се ино чюдо являешеся тому» (64). Продолжается описание чуда: из церковного верха исходит «пламень великъ зело», образуется дуга, которая своим вторым концом становится на холме, где Феодосий называл церковь. В кон-

це повествования дается обычная для Нестора приписка, утверждающая истинность чуда: «се же яко тѣй самъ видевъ и исповеда единому от брата въ монастыри блаженного, и иже истинна суть» (64).

В другом эпизоде видение наблюдают не один человек, а многие люди, жившие неподалеку от монастыря, которые и рассказали о виденном братии: «Человекомъ близь ту живущимъ, иже яко последи же исповедаша всей братии бывшее» (64). Рассказ также ведется с их точки зрения. Говорится о том, как однажды ночью они слышали «гласъ безчислено поющихъ», как встали «от ложей своихъ», вышли «из храмовъ своих и на высоце месте ставше смотряху гласа того» (64). Над монастырем сиял свет, множество иноков вышли из старой церкви и направились к месту, где Феодосий назнаменовал постройку новой церкви. Они несли в руках икону Богородицы и горящие свечи. Перед ними шел Феодосий. Дойдя до того места, они сотворили пение и молитву, возвратились назад и вошли в старую церковь. Нестор на протяжении всего рассказа несколько раз указывает на очевидцев чуда: «и се видеша множество инокъ», «яко же тем зрящимъ», «яко тии слышаша гласъ той...» (64—65). Читатель через свидетеля подводится вплотную к событию и смотрит на него глазами свидетеля. Причем оценки свидетеля, Нестора и читателя, естественно, совпадают. В конце же рассказа Нестор отмечает, что самовидцами чуда были многие люди, а значит оно истинно: «се же не едины, ни два видеста, но мнози людие, и се видевше, исповедаху» (65). Оказывается, что свидетельством правдивости, истинности события становится и сама *многочисленность* наблюдателей этого события. В другом месте Нестор пишет: «Сице же и инии мнози видевше се многажды и исповедаху» (42).

Таким образом, самые различные люди участвуют в создании легенды о Феодосии. Это и отрок, который пересадил Феодосия с воза на коня, не признав в нем игумена Печерского монастыря, и поведал впоследствии об этом братии (47—48). Это разбойники, которые хотели обворовать церковь Печерскую, но так и не осуществили своего замысла из-за внезапно случившегося чуда — «от земля възятся церкви съ сущими в ней и възыиде на въздух, яко не мощи им дострелити ея» (53). Увидев это чудо, они «убояшася», раскаялись и «исповедаша» о виденном Феодосию. Причем весь рассказ разбойников о постигшей их неудаче и о чуде передается с их слов: «сии же мнеша», «и таче мнеша», «онем же мянщимъ» (52). Другой пойманный разбойник, когда его, связанного, вели к судье, «покивавъ главою на село то» монастырское, рассказал, как однажды, желая «сотворить разбой» в этом месте, он увидел высокую ограду вокруг села, так что не смог приблизиться к нему. Оказывается, это бог оградил «вся та съдръжания молитвами праведнаго и преподобнаго сего

мужа» <т. е. Феодосия — Е. Д.> (66). Одно из чудес о Феодосии было явлено игумену монастыря святого архангела Михаила Софронию (42), историю о том, как князь Святослав прогневался на Феодосия, прочитав его «еπισтолию», сам Святослав рассказал игумену Павлу (67), посмертное чудо, явленное «единому от клироса», было рассказано братии самим очевидцем (67) и т. д. Все эти сведения и использует Нестор при написании Жития, строго придерживаясь правила постоянно ссылаться на источник своего повествования.

Единственный, кто остается всегда молчащим — это сам святой, кроме, конечно, тех случаев, где приводятся его поучения и назидания братии. Феодосий никогда не рассказывает о явившихся ему видениях, о чудесах, свершившихся его молитвою, о своем благочестивом поведении. Свой подвиг во славу Христа он творит втайне. Исключение из этого правила — рассказ Феодосия о его борьбе с бесами. Причем этот рассказ передан Нестором от первого лица. Феодосий сообщает о тех временах, когда он еще не достиг достаточной степени праведности и подвергался бесовским напастям: «Такожде беаша и мне испрѣва» (48). Целью рассказа вовсе не является стремление поведать о своей праведности. Феодосий лишь дает братии средство борьбы с бесами и сообщает о том, что и он в свое время был «въ всех искушених» (48).

Таким образом, внутренний мир святого, его поведение в ситуациях, где не могло быть свидетелей, неизвестны автору. «Духовный мир его <Феодосия — Е. Д.> наглухо закрыт для читателя, и Нестор святотатственно никогда в него не заглядывает»⁹ — пишет по этому поводу И. П. Еремин. В подавляющем большинстве случаев это действительно так. Автор никогда не описывает мыслей Феодосия, его чувств и настроений, в то время как принцип изображения других персонажей иной. Лишь только в тех случаях, где мысли становятся мотивировкой действия, Нестор пишет: «он же разуме»; «и я же разумею», «и наплаче же разумею», «помыслив же в себе».

Чаще всего, изображая Феодосия, Нестор пишет о его поведении, позе, выражении лица, передает его речь, многократно обращает внимание на старую и скромную его одежду, за что многие попрекают святого. Вот, например, как ведет себя Феодосий, придя однажды на пир к Святославу. На пиру веселье, «овы гусденя гласы испущающим и инем мусикейскыя писки гласящим, иныя же органныя и тако всем играющим и веселящимся . . .» (68). Реакция Феодосия на все происходящее вполне естественна. Он не может одобрить наблюдаемый им княжеский обычай. И поза его, и слова — свидетельство тому: «Блаженный же бе въскрай его <князя — Е. Д.> седаи и долу зря поникъ, и

⁹ И. П. Еремин, К характеристике Нестора как писателя. В его кн.: «Литература древней Руси», М.—Л., 1966, стр. 33.

яко мало вѣсклонився, рече тому: «будет ли сие въ онъ векъ будущий» (68). Князь, услышав слова преподобного, «умилися и мало прослезися» и с тех пор услышав о его пришествии, всегда повелевал музыкантам «тихо стояти и молчати».

О поведении Феодосия в келье рассказывает черноризец Ларин, который часто в присутствии преподобного переписывал книги, «беша бо книгам хитр писати»: «...оному же <т. е. Феодосию — Е. Д.> псалтырь поющу усты тихо и руками прядуща вълну или ино кое дело, делающу» (49). Феодосий никогда не совершает молитв на чых-либо глазах. Когда приходит экононом монастырский и говорит о том, что нечем кормить братию, Феодосий после его ухода «иде в нутреную келию», где и молится, чтобы бог дал братии «на ядь», «и по молитве шед седе, такожде делаа дело свое» (49).

Вообще, все свои благочестивые дела Феодосий старается сохранить в тайне. Он скрывает от окружающих свои подвиги, чудеса, свое христианское рвение. Впрочем, это постоянная, устойчивая черта святых. Здесь необходимо сделать оговорку. Говоря о Феодосии, я имею в виду не реального Феодосия, игумена Печерского монастыря, но тот литературный образ, который был создан Нестором. Однако Нестор при написании Жития опирался на реальный исторический материал. В тексте явно наблюдаются два пласта — реальный и литературный. Они сложно переплетены. Говоря о стремлении Феодосия хранить в тайне свои поступки, Нестор подчеркивает лишь очередную благочестивую черту святого — скромность. Но, с другой стороны, Нестор поступает и как историограф, поэтому он раскрывает перед читателем, какими путями стали известны ему те или иные эпизоды из жизни Феодосия. Поэтому в тексте Жития и обнаруживается взаимодействие двух сил. Святой скрывает свои благочестивые дела, поступки и мысли. Агиограф же пытается их восстановить. Помощниками его в этом деле становятся современники, которые, уже зная, что они являются самовидцами жизни святого, различными путями пытаются проникнуть в мир Феодосия и представить его себе. На примере несторова Жития наблюдается, как и из каких источников автор узнает о жизни святого.

Итак, Нестор неоднократно подчеркивает особенность Феодосия — хранить тайну о себе. Преподобный тайно уходит в пещеру поститься и молиться «въ дни святых мясопущь», где «затворяшеса единь до вербныхъ недели» (39), «отай всех исхождаше к Жидомь» доказывать им преимущества православной веры (65), а по ночам, чтобы никто не видел, выходит из пещеры и, раздевшись до пояса, в течение всей ночи прядет и поет псалтырь, в то время как его обнаженное тело едят оводы и комары. «От множества же оваду и комаровъ все тело его бываша

покровено, и ядыху плоть о немъ, пиюще кровь его; отец же нашъ Феодосие пребываша неподвижим, ни въстаа от места того, дондеже год бываша утреннии» (37). Когда от одной монастырской веси приходит монах и сообщает Феодосию о том, что в хлеве поселились бесы, «многу пакость творять в нем», а молитва пресвитера никак не может помочь, Феодосий один идет в хлев и, затворившись в нем, проводит там ночь. Подробности пребывания Феодосия в хлеву не описываются. Они неизвестны, известно лишь то, что с тех пор «отгнани быща от села того» бесы (62).

Если же происходит событие, в котором святой обнаруживает одну из своих благочестивых черт, или же чудо, указывающее на его святость, на силу его молитвы, Феодосий просит очевидца хранить тайну и никому не рассказывать о бывшем. «Молчи, чадо, не рцы никому же о томъ слова» (61), — говорит Феодосий келарю, который сообщил, что молитвами преподобного до краев наполнилась бочка меда. «Иди, чадо, и не яви никому же сего», — просит он старейшину пекарни, когда узнает, что бог дал муки на испечение хлебов для братии (63). При этом, объясняя чудо, Феодосий ссылается не на свою молитву, а на молитву всей братии. Вполне естественно, что все эти происшествия предаются огласке. Когда возница попросил Феодосия пересесть на коня, а сам забрался на воз, где можно было отдохнуть в дороге, Феодосий не только «не явил себя» вознице, но и потом, когда все раскрылось и возница обнаружил свою ошибку и был страшно напуган, Феодосий оказал ему всяческие знаки внимания, напоил и накормил. Преподобный никому не рассказал о случившемся, и Нестор считает нужным отметить это: «Сиа же исповеда братии сам тѣи отрокъ, блаженому о семь никому же явившу» (48).

В главке, повествующей «о крепком подвизе и пощении святого», Нестор особенно упорно подчеркивает это стремление Феодосия хранить в тайне свои дела. В постные дни он, как уже было сказано, уходил в пещеру, но эта пещера была известна всем. Чтобы скрыться от братии и быть в уединении, он тайно ночью уходил в другую пещеру в монастырском селе, где и проводил время в посте и молитве до вербной недели: «И егда же отходя въ постныя дни въ преже реченную пещеру и оттуду пакы многажды, яко же того не ведущу никому же, въставъ въ нощи и Богу того съблюдающе едину, отхожаше един на село монастырское, и тамо, уготоване сущи пещере въ скровене месте, и никому же того ведущу, пребываша же в ней единъ до вербныхъ недели» (65). Феодосий пытается утаить от братии свои действия. Он хочет, чтобы монахи думали, что дни святых мясопуц он проводит в известной всем пещере, и поэтому точно также втайне ночью в конце поста он возвращается в первую пещеру и уже из нее «в пятокъ вербныхъ недели исхожаша къ

братии, *яко же темь мнети* ту ему пребывати въ постныя дньи» (65).

Однако братия прилагает все силы к тому, чтобы узнать жизнь блаженного в мельчайших подробностях. Иноки прибегают к всевозможным хитростям, чтобы только застать Феодосия врасплох. Поэтому его попытки скрыть от окружающих свое поведение порою кончаются неудачей. Всем становится известно, как ведет себя святой по ночам в своей келье: «...по вся нощи без сна пребываше, моля Бога съ слезами и часто къ земле колене преклоняя» (50). Оказывается, это многократно слышали иноки по утрам, идя на благословение к Феодосию. Один же из братии, пишет Нестор, «тихо шед и ставъ, послушаше, и слыша его молящася и велми плачущася и главою о землю часто бьюща» (50). Феодосий не подозревает, что за ним наблюдают. Инок хочет выяснить, как поведет себя святой, услышав о чьей-то приходе. Он тихонько отходит назад и снова идет к келье Феодосия, но уже теперь громко шагая, чтобы Феодосий мог слышать его приближение: «Тажде паки мало отступивъ, и се начьняше велми шествовати, и яко же слышаше топоть и умольтче, показуяся оному, яко спит...» (50). Феодосий притворяется спящим, чтобы скрыть свое ночное бдение и молитву. Инок начинает его будить, толкает, прося благословения, «блаженный же молчаше». Три раза толкнул его инок, пока наконец Феодосий, «яко от сна въспряхнувъ, глаголаше «Господь нашъ Иисусъ Христосъ благословить тя, чадо»» (50—51). Так проводил Феодосий все ночи: «Сине по вся нощи исповедаху его тако творяща» — добавляет автор.

Любопытно, как братия узнает о поведении святого перед смертью. Идет торжественный рассказ о том, как блаженный, почувствовав приближение смерти, увидел «къ Богу свое отшествие и день покоя своего» (71). Он собирает всю братию, поучает ее о спасении души и богоугодном житии. Затем, отпустив ее, поучает и благословляет пришедшего к нему князя Святослава и поручает ему монастырь Печерский. После этого почувствовал себя плохо и «не могый к тому ничто же, възлеже на одре...» (72). Братия внимательно наблюдает за ним. В течение трех дней Феодосий не может ничего говорить, «ниже очию възвести, *яко многым мнети*, яко уже умереть, токмо *мало видяху* еще душу его в нем» (72). Но через три дня он встает, выбирает с братией преемника себе, перед смертью еще раз благословляет ее и нового игумена Стефана и «по сих глаголах отпусти их всех вонъ» (73). Преподобный хочет провести в одиночестве последние минуты: «ни единого же у себе оставивъ» (73), — добавляет Нестор. Святой остается один, но братия хочет знать, как он «преемлет конец жития своего». И вот один из них, «ниже всегда служаша ему, малу сътвори скважницу, смотряше его» (73). Через эту «скважницу» и наблюдает инок

за всем, что происходит с Феодосием перед смертью. Подробно, казалось бы, принижающая значительность происходящего, но братия идет на хитрость ради благого дела — до мельчайших подробностей узнать жизнь преподобного и сохранить эти подробности для всех, «почитающих сие». Феодосий, думая, что он один, «нищ» ложится на колени и молится со слезами богу и богородице о себе, о своей пастве и о благополучии монастыря. После молитвы он «възлеже на месте своем и мало полежавь, тажде възреть на небо, и великим гласом и лицем веселым рече: «благословень Богъ тый, аще тако есть, то азъ не боюся, но обаче радуяся отхожду света сего» (74). Что означает «такое есть» и что происходит со святым, когда он некоторое время молча лежит на своем ложе, никому не известно. Видимо, слова Феодосия — ответ на божье предзнаменование, явленное ему перед самой смертью. Так и толкует Нестор предсмертный к кому-то обращенный возглас преподобного: «Се бо яко же разумети есть, яко явление неко есть видевъ, сице изрече» (74). Далее с тщательной подробностью описываются действия Феодосия: «И яко потом опрытався и ноze простеръ и руце на пръсех креста образно полождь, предастъ святую свою душу в руце божии...» (74).

Такое пристальное внимание к смерти в высшей степени характерно для ранних памятников древнерусской письменности.¹⁰ Все описания, посвященные последним дням Феодосия, чрезвычайно интересны. Нестор крайне подробно изображает состояние Феодосия и братию, неотрывно следящую за ним. Последние минуты земной жизни их святого должны быть запечатлены в памяти современников. Но и здесь самым любопытным является именно указание Нестора на очевидца смерти Феодосия и на способ наблюдения. Даже здесь Нестор остается верен своему принципу ссылаться на свидетеля.

В заключение подведу некоторые итоги. Мною была сделана попытка воссоздать творческий метод Нестора в процессе переработки известных ему сведений из жизни Феодосия. Этот творческий метод, по словам И. П. Еремина, «выражает отношение художника к действительности и определяет собою всю структуру произведения в целом»¹¹. Продолжая свою мысль, исследователь пишет о том, что для подобного рода работ необходимо использовать суждение писателей о собственном творчестве. «Историки новейшей литературы обладают в этом смысле богатым материалом — письмами, дневниками и пр. У историков древнерус-

¹⁰ См. об этом: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, М.—Л., 1958, стр. 62.

¹¹ И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. В его кн.: «Литература древней Руси», М.—Л., 1966, стр. 238.

ской литературы такого материала очень мало, но он все же есть, и учесть его необходимо»¹². Несторово Житие Феодосия представляет в этом смысле благодатный материал, т.к. автор постоянно держит читателя в курсе своих планов, замыслов и намерений. Он как бы творит в присутствии читателя, объясняя каждый свой шаг. Причем, автор Жития Феодосия является не только агнографом, но и историографом. Излагая материал, он указывает на лиц, от которых он получил этот материал. Благодаря такому приему, становятся известны источники сведений, способы их использования, отношение самого Феодосия к тому внимательному взгляду на него окружающих, который он чувствовал в течение всей жизни. Такой подход определил метод изображения самого святого — в тексте Жития он всегда оказывается на виду одного или группы современников и описывается с их слов. Различного рода литературным домыслам места почти не остается. Все Житие, кроме наиболее беллетризованного рассказа о детстве, выдержано в этом ключе. Обстоятельства жизни Феодосия и его подвижническая деятельность явились причиной слухов о нем, которые бытовали среди монахов Киево-Печерского монастыря и приближенных к нему кругов. Ими же была дана та высокая оценка жизни Феодосия, которая и послужила в дальнейшем основанием для его канонизации. Вряд ли сам Нестор пользовался описанным мною методом сознательно. Совершенно очевидно, однако, что он, прекрасно владея законами жанра жития, последовательно вводил в текст свои принципы использования известного ему материала.

¹² Там же.

ЖУРНАЛЫ «ESTHONA» (1828—1830) И «DER REFRAKTOR» (1836—1837) КАК ПРОПАГАНДИСТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

С. Г. Исаков

Нам уже приходилось отмечать, что Прибалтике в первой половине XIX в. суждено было сыграть роль своеобразного посредника в развитии русско—немецких литературных и культурных связей. Переводы из русской словесности и статьи о ней, появившиеся на страницах немецкой прибалтийской печати, деятельность отдельных представителей остзейской интеллигенции в качестве переводчиков и информаторов имели немаловажное значение в ознакомлении немецкой публики с русской литературой в указанный период¹.

Однако это, в основном, было заслугой лишь отдельных органов местной печати или даже нередко отдельных лиц, искренних почитателей русской литературы вроде К. фон дер Борга. В большинстве остзейские немцы, считавшие себя «культуртрегерами», носителями западной цивилизации в «дикий» и необразованной России, не только равнодушно, но зачастую и пренебрежительно относились к русской литературе как к отсталой и мало интересной. Это особенно затрудняло деятельность тех сравнительно немногих прибалтийских писателей, которые стремились популяризировать русскую словесность. И все же им удалось сделать немало.

Их деятельность представляет тем больший интерес, что первые поколения эстонской и латышской интеллигенции, не владевшие русским языком в силу чисто немецкого характера культурной жизни Прибалтики первой половины XIX в., знакомилась с русской литературой, главным образом, посредством немецких переводов ее образцов, выходивших из печати на их родине.

¹ С. Г. Исаков, Материалы по русской литературе и культуре на страницах немецкой прибалтийской печати начала XIX века (Обзор). — Уч. зап. ТГУ, вып. 184, 1966, стр. 142—147.

К сожалению, роль отдельных прибалтийских органов прессы, как и отдельных переводчиков и авторов статей о русской словесности, выходцев из Прибалтики, в развитии русско-немецких литературных связей до сих пор еще не прояснена.

В числе тех немногочисленных органов остзейской немецкой печати 1820—1830 гг., которые немало сделали для пропаганды русской литературы среди немцев, в первую очередь, надо отметить еженедельники «Esthona» («Эстона») и «Der Refraktor» («Рефрактор»). Им посвящена лишь одна небольшая, правда, дельная газетная статья Э. Райдма (Е. Зайдельсона),² которая уже в силу своего незначительного объема не могла дать достаточно полной характеристики этих любопытных прибалтийских изданий.

Программа еженедельника «Эстона», представленная Ф. Шлейхером в 1828 г. Главному цензурному комитету, была весьма широка.

«Журнал «Эстона» должен обнимать собою все, что может служить к наставлению и занимательности, дабы сделаться чрез это сколько можно более общепользным (...). Главнейшим образом будут принимаемы в сей журнал произведения отечественной словесности, дабы писателям нашего отечества доставить возможность доводить до общего сведения их произведения и дабы сим способом оживить взаимные литературные сношения.

На сем основании «Эстона» будет содержать в себе: 1. Стихотворения, повести, произведения драматические; 2. Отрывки из отечественной истории; 3. Объяснения отечественных и иностранных древностей; 4. Замечания по части естественных наук, географии и статистики; 5. Биографии; 6. Генеалогия достопримечательных древних фамилий; 7. Некрологи; 8. Нравоучительные сочинения; 9. Достопримечательнейшие новейшие события; 10. Разбор театральной критики и антикритики; 11. Гномы, изречения, эпиграммы, анекдоты, загадки и шарады; 12. Извлечения из немецких классиков и из новейших (позволенных) сочинений иностранных; 13. Рассуждения по части сельского хозяйства».³

Забегая вперед, надо сказать, что этот широкий план не был выполнен издателем.

Сомнения у властей вызвал лишь девятый пункт программы предлагаемого журнала. Он был сформулирован так, что мог включать и известия о современных политических событиях, между тем как на право печатания последних по новому цензурному уставу следовало исходатайствовать «высочайшее соизволение» через Комитет министров. Это вызвало целую переписку между министром народного просвещения князем К. Ливеном

² Э. Райдма, По страницам старых литературных журналов. — «Советская Эстония», 6. УІ 1959, № 131, стр. 3.

³ ЦГИА СССР в Ленинграде, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 43, л. 3.

и попечителем Дерптского учебного округа, а также между последним и Дерптским цензурным комитетом.⁴ В конце концов Ф. Шлейхер получил 27 сентября 1828 г. разрешение на издание журнала «Эстона» при условии, что он не будет включать политических известий.

Журнал «Эстона» выходил в Таллине с 29 октября 1828 г. по 18 августа 1830 г. Всего вышло 94 номера. Редактором журнала был Франц Шлейхер (1801—1868). Молодой начинающий литератор, уроженец города Выру, в 1821—1825 гг. учился в Тартуском университете, позже работал преподавателем в ряде казенных заведений Петербурга (в Первом и Втором кадетском корпусе). Он выпустил два небольших немецкоязычных сборника стихов — «Sieben Blumen vom Ufer der Moskwa» (1839) и «Gedichte» (1844). Впрочем, стихи Ф. Шлейхера мало интересны и свидетельствуют лишь о том, что у их автора не было сколько-нибудь значительного поэтического таланта. Позже он выступал и как переводчик с русского: Ф. Шлейхеру принадлежат переводы отдельных произведений Н. Кукольника, А. Хомякова и особенно им любимого А. Дельвига.

В специальном обращении к читателю Ф. Шлейхер более точно определил программу и цель своего журнала. Цель «Эстоны» — поучать и развлекать читателей, «пробуждать, оживлять, питать вкус к доброму, прекрасному, возвышенному, идеальному». Журнал не будет публиковать политических и чисто научных статей. В центре его будут статьи по страноведению и нравоведению Российского государства, преимущественно остзейских губерний и, в особенности, Эстляндии, изящная словесность, достопримечательные события современности.

Особо отмечается, что одной из основных целей еженедельника будет ознакомление читателей его с образцами русской литературы посредством их переводов на немецкий язык, а также ознакомление с культурной жизнью России, отечественным театром и искусством. Для этого редактор намерен обращаться к материалам из лучших русских изданий, таких как «Северная пчела», «Московский телеграф», «Московский вестник» и др. Он искренне хочет сдружить читателей «Эстоны» с выдающимися русскими писателями.

Поначалу журнал был весьма интересен, печатавшийся в нем материал достаточно разнообразен и вообще он вызвал среди прибалтийской интеллигенции определенные надежды.⁵ Ф. Шлейхеру удалось привлечь к сотрудничеству большинство эстляндских литераторов (известного романиста А. Унгери-Штернберга, будущего исследователя эстонских народных песен и поэта А. Нейса, русско-немецкого писателя Е. Розена, К. Г. Тёрне,

⁴ ЦГИА ЭССР, ф. 384, оп. 1, ед. хр. 655, лл. 72—75 об.

⁵ N. Reh binder, Die belletristische Literatur der Ostseeprovinzen Russlands von 1800 bis 1852, Dorpat, 1853, S. 39.

Фр. Фр. Козегартена и др.), а также многих немецких писателей из других краев России (в частности, москвичей К. Зедерхольма и Н. Борхардта). Список авторов, печатавшихся в «Эстоне», насчитывает более сорока имен. С переводами из «Бахаристана» Джамии на страницах журнала выступил Ф. И. Видеман, в будущем академик, известный исследователь эстонского языка. Ф. Шлейхер печатал и произведения покойных прибалтийских литераторов А. Рюдениуса, О. Игнациуса и других.

Сообщения об издании «Эстоны» появились как в германской,⁶ так и в русской печати, причем последняя отзывалась о журнале очень положительно, особенно подчеркивая его стремление познакомить немецких читателей с русской литературой.⁷ «Желаем совершенного успеха почтенному издателю, — писал Н. Полевой в «Московском телеграфе». — Пора и должно сблизиться нам с германскими нашими соотечественниками. Более 100 лет прошло, как мы благоденствуем под скипетром одного монарха, а все как будто чужие».⁸ Н. Полевой даже обещал поближе познакомить читателей «Московского телеграфа» с таллинским журналом.

Правда, в издававшемся Г. Меркелем «Литературном приложении к Провинциальному листку» появилась большая отрицательная рецензия на первые десять номеров «Эстоны».⁹ Но при всей справедливости отдельных замечаний рецензента, скрывавшегося под криптонимом В. В. Г. А. (W.W.G.A.), в целом она далеко не объективна и, видимо, продиктована соображениями конкурентной борьбы.

Однако «Эстоны» все же не сумела обеспечить себе достаточное количество подписчиков (справедливости ради надо отметить, что при малочисленности немецкой интеллигентной прослойки в Прибалтике это нелегко было и сделать, свидетельством чего может служить печальная судьба и других остзейских литературных журналов¹⁰). Поэтому со второго года издания Ф. Шлейхер стал испытывать большие материальные затруднения. Начиная с № 14 за 1830 г. объем журнала уменьшается вдвое, содержание его становится всё более и более бедным и

⁶ «Blätter für literarische Unterhaltung», 21. III 1830, Nr. 80, S. 320.

⁷ «Московский телеграф», 1829, ч. 25, стр. 112—113, ч. 28, стр. 115; «Северная пчела», 6. XI 1828, № 133, стр. 4, ср. также — 23. III 1829, № 36, стр. 1. На эти отзывы впоследствии ссылался Ф. Шлейхер, отвечая критикам своего журнала («Esthona», 21. X 1829, Nr. 52, S. 424).

⁸ «Московский телеграф», 1829, ч. 25, стр. 112—113.

⁹ «Literarischer Begleiter des Provinzialblattes», 1829, Nr. Nr. 2, 3, 10—12.

¹⁰ В 1832 г. Г. Меркель с горечью писал, что в Прибалтике выходящая в свет книга может рассчитывать не более чем на 30—40 покупателей, только издания, имеющие всеобщий интерес, могут найти 200 подписчиков. Он пришел к выводу, что в остзейских губерниях нет немецкой литературной публики и поэтому всякие литературные мероприятия здесь обречены на провал («Literarischer Begleiter des Provinzialblattes», 20. I 1832, Nr. 3, S. 5, 17. II 1832, Nr. 7, S. 13).

однообразным, количество авторов постепенно сокращается, вскоре оригинальные произведения вообще почти исчезают с его страниц, некоторое время он живет перепечатками из других изданий, пока не прекращается вовсе в августе 1830 г.

Общественно-политический облик журнала в целом был весьма умеренным, если не сказать консервативным, — в этом отношении «Эстона» отражала общую атмосферу жизни немецкого остзейского меньшинства, ее идейный «тонус». Отсюда и стихи, посвященные членам императорской фамилии, и верноподданнические декларации в статьях, и т. д. Впрочем этот верноподданнический монархизм журнала не должен нас особенно смущать: даже демократические круги тогдашнего прибалтийского общества были исполнены наивного монархизма. В отношении же журнала к русской литературе, как мы покажем ниже, явственно проглядывают и некоторые прогрессивные черты.

Литературные симпатии редактора «Эстоны» и большинства ее сотрудников типично романтические. Это видно и по цитируемому выше обращению Ф. Шлейхера к читателям с его призывом «пробуждать вкус к доброму, прекрасному, возвышенному, идеальному». Здесь нужно учесть, что в культурном и литературном отношении Прибалтика была все же провинцией Германии, обычно отстававшей в своем развитии: в Германии в это время реализм лишь пробивал себе дорогу, нет ничего удивительного, что в умах прибалтийских литературных деятелей еще господствовали романтические (а иногда даже классические) принципы и критерии оценок. Кстати, и к русской литературе издатели «Эстоны» в общем-то подходили с романтических позиций: их привлекают, в первую очередь, романтические произведения русских авторов. Но здесь важен и показатель сам интерес к русской литературе, не столь уж частый в прибалтийской печати той поры.

Нас журнал «Эстона» интересует прежде всего в одном плане — как пропагандист русской литературы и культуры.

Искренняя симпатия издателей «Эстона» к русским и к их культуре проявляется в сравнительном обилии материалов о России вообще на ее страницах. В журнале печатаются статьи и заметки по географии России — описания Таганрога,¹¹ Керчи, Архангельска, Урала, Волги, а также окраин Российской империи и населяющих ее народов — Сибири, казахской степи, горы Арарат, Грузии и т. д.¹² Немало материалов об истории Рос-

¹¹ Taganrog. — «Esthona», 12. u. 19. XI 1828, Nr. Nr. 3—4, S. 21, 29—30. Эта публикация заслужила одобрение даже строгого рецензента «Literärischer Begleiter des Provinzialblattes» (22. V 1829, Nr. 11, S. 44).

¹² Kjertsch. — «Esthona», 4. II 1829, Nr. 15, S. 111—113; Brennende Wiesen. Jagd-Adler, *ibid.*, 18. II 1829, Nr. 17, S. 132; Dr. F. W. . . . , Das Gebirge Ararat, *ibid.*, 11. V 1829, Nr. 29, S. 233—234; Georgien, *ibid.*, 1. VII 1829, Nr. 36, S. 291—292; A. . . . i, Aus einem Schreiben aus Indersk 1829, *ibid.*, 19. VIII 1829, Nr. 43, S. 352; Kasan, im Oktober 1829, *ibid.*

сии¹³, в том числе и переводов трудов русских историков — так, в журнале была опубликована работа Н. Полевого «Завоевание Азова в 1637 году»,¹⁴ незадолго до того напечатанная в «Московском телеграфе» (1827, чч. 13—14).

«Эстона» часто обращалась к материалам «Московского телеграфа», что, конечно, не было случайностью. Как явствует из примечания редактора к одному из переводов Е. Розена, «прославленный издатель «Московского телеграфа» г-н Николай Алексеевич Полевой дружески предложил нам вместе с достопочтенным переводчиком этой статьи помощь в достижении нашей цели, как и вообще покровительство в нашем начинании». ¹⁵ Видимо, Ф. Шлейхеру через таллинца Е. Розена, действительно, удалось наладить контакт с Н. Полевым.

У редакции «Московского телеграфа» вообще были кое-какие связи с Прибалтикой: некий И. Б-н посылал из Ревеля в журнал свои статьи и переводы по теории словесности,¹⁶ в нем публиковались отдельные материалы из прибалтийской печати и рецензии на остзейские издания.¹⁷

Любопытно, что на страницах «Эстоны» печатались и переложения переводов с английского из «Московского телеграфа» — явление до тех пор невиданное в немецкой словесности. Так, в таллинском журнале был помещен перевод Е. Розена «Отрывка из поэмы Т. Мура: The Loves of the Angels. С англ. П. Габбе» («Московский телеграф», 1828, ч. 23, стр. 36—49).¹⁸ Видимо, из

28. X 1829, Nr. 1, S. 7—8, 4. XI 1829, Nr. 2, S. 15—16; C. L., Der Ural, *ibid.*, 4. XI 1829, Nr. 2, S. 12; C., Ueber das allmähliche Seichterwerden der Wolga, *ibid.*, 2. XII 1829, Nr. 6, S. 44—45; S. B., Archangel, *ibid.*, 27. I 1830, Nr. 14, S. 107, 10. II 1830, Nr. 16, S. 114—115.

¹³ См., напр.: Russische Grosse der Vorzeit, *ibid.*, 25. II 1829, Nr. 18, S. 139—140; S. Brandt, Russlands Wachstum, *ibid.*, 1829, Nr. Nr. 41, 43, 45, 48, 52.

¹⁴ Die Bezwingung Asov's im Jahre 1637. Von Nikolaus Polewoi (Aus dem Mosk. Telegraphen. Uebersetzt von Baron Georg Rosen). — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 17—25.

¹⁵ «Esthona», 19. XI 1828, Nr. 4, S. 30.

¹⁶ В 1828 г. он опубликовал перевод статьи А. Пиктета «Классицизм и романтизм» из «Bibliothèque Universelle» (помечен «С франц. И. Б-н. Июнь 1828. Ревель», см. «Московский телеграф», 1828, ч. 23, стр. 35) и работу «О классицизме и романтизме в отношении к поэтическим образам и сравнениям» (подпись — «И. Б-н. Ноябрь 1828. Ревель», см. там же, ч. 24, стр. 468).

¹⁷ См., напр., рецензию П. Кеппена на первый том «Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland» J. F. Recke und C. E. Napiersky («Московский телеграф», 1828, ч. 19, стр. 228—234).

¹⁸ Bruchstück aus dem Gedicht: «Die Liebe der Engel», von Thomas Moore (Aus dem Mosk. Telegraphen). Uebersetzt von Georg Baron Rosen. — «Esthona», 1828, Nr. Nr. 8, 10, 1829, Nr. 15. Само собой разумеется, публикация вызвала осуждение рецензента «Literärischer Begleiter». Это, видимо, не единственный случай перевода произведения английского автора с русского языка в при-

«Телеграфа» позаимствован перевод взятой последним из «Британского обозрения» статьи «Об огнедышащих горах». ¹⁹

В «Эстоне» печатались и оригинальные художественные произведения немецких писателей на русские темы. ²⁰ Д-р К. Зедерхольм, небезызвестный переводчик «Слова о полку Игореве», опубликовал здесь свои стихотворения «Просьба русского языка к поэту Жуковскому» и «К русским поэтам» ²¹ и т. д.

В «Эстоне» на первых порах сравнительно регулярно появлялись корреспонденции из Петербурга, где говорилось и о культурной жизни русской столицы, в частности театре.

В начале апреля 1829 г. редактор «Эстоны» с радостью известил своих читателей, что вскоре на ее страницах будут публиковаться известия из Казани и Москвы: Николай Борхардт из Москвы, «прославленный друг искусств и наук, член тамошнего университета, известный по иностранным журналам, дружески изъявил готовность поддержать нас переводами новейших интереснейших русских рассказов, корреспонденциями и статьями о Москве: хроникой дня, касающейся искусства, науки и театра, и другими литературными материалами». ²²

Вскоре в «Эстоне», действительно, начал сотрудничать Н. Борхардт, известный в ту пору популяризатор русской литературы.

Николай Борхардт (1797, по другим сведениям 1801—1875), журналист, критик и переводчик из российских немцев, с 1824 г. был преподавателем немецкого языка в Московском университетском благородном пансионе, а также учителем в Первом Московском кадетском корпусе и позже инспектором в Николаевском дворянском институте. Во второй половине 1820-х гг. Н. Борхардт систематически информировал немецкую общественность о России, русской культуре и литературе. Его корреспонденции и статьи печатались в очень влиятельном в Германии литературном органе «Morgenblatt für gebildete Stände» и в не менее авторитетном приложении к нему «Literaturblatt», руководимом В. Менцелем, а также в мюнхенском журнале «Eos», дрезденской газете «Abendzeitung» и других. Н. Борхардт вско-

балтийской печати. Сравнение переложения К. фон дер Борга «Auf den Tod des Generals Sir John Moore (Nach dem Englischen eines Ungenannten)», опубликованного в альманахе «Caritas» (Riga, 1831, S. 114—116), с известным стихотворением И. И. Козлова «На погребение английского генерала сира Джона Мура» («Не был барабан перед смутным полком...») заставляет предполагать, что немецкий перевод сделан с русского.

¹⁹ Ср.: Об огнедышащих горах. — «Московский телеграф», 1828, ч. 19, стр. 303—322, 459—478; Die feuerspeienden Berge. — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 31—33, 40, 42, 44.

²⁰ См., напр.: Alexander Baron Ungern-Sternberg, Das Russenlager vor Narwa. — «Estona», 1828, Nr. Nr. 1—4; C. G. Förne, Dimitry and Anastasia (Bruchstück aus dem Leben eines Freuden), *ibid.*, 1829, Nr. Nr. 15—16.

²¹ Bitte der russischen Sprache an ihren Dichter Schukowsky. Dr. Sederholm zu Moskwa, *ibid.*, 17. VI 1829, Nr. 34, S. 273; Dr. Sederholm, An Russlands Dichter, *ibid.*, 10. II 1830, Nr. 16, S. 113—114.

²² «Esthona», 8. IV 1829, Nr. 24, S. 196.

ре приобрел известность в Германии как знаток России, Он, в частности, кое-что сделал для ознакомления немецких читателей с А. С. Пушкиным.²³

В Москве у Н. Борхардта был довольно широкий круг знакомств в среде русских литераторов. Он был связан с Н. Полевым и с редакцией «Московского телеграфа», о котором он неизменно отзывался очень высоко в своих корреспонденциях. В свою очередь в «Московском телеграфе» появился призыв: «Благодаря г-на Борхардта за принимаемый им на себя труд — знакомить Германию с нами, спешим известить литераторов русских о следующем: если они желают, чтобы известия о трудах их были сообщаемы в немецкие газеты преимущественно скорее, то да благоволят присылать издаваемые ими книги в контору «Телеграфа» с адресом на имя Николая Ивановича Борхардта в Москве».²⁴

Видимо, еще более тесные связи установились у Н. Борхардта с московскими любомудрами из круга «Московского вестника», большими почитателями немецкой литературы и философии, в частности И. В. Гете, — Н. М. Рожалиным, С. П. Шевыревым, А. Г. Ротчевым, М. Н. Лихониным и др. В одну из корреспонденций, опубликованных в «Эстоне», Н. Борхардт включил обширное подстрочное примечание, где довольно подробно рассказал о своих приятелях — московских любомудрах, об их трудах и даже планах.²⁵

В начале 1828 г. Н. Борхардт перевел на немецкий язык разбор «междудействия» к «Фаусту» — «Елена» С. П. Шевырева, опубликованный в «Московском вестнике», и вместе с подробным письмом, где он рассказал об оценках Гете в России, о переводах его произведений на русский язык и о влиянии его творчества на русских писателей, послал перевод автору «Фауста». В письме к Гете Н. Борхардт вкратце рассказал также об успехах русской словесности за последнее десятилетие и о новых тенденциях, в ней наметившихся. Несколько позже он прочел свое послание в качестве доклада в Курляндском обществе литературы и искусства и опубликовал его в митавском журнале «Quatember».²⁶ В ответ Гете прислал Н. Борхардту благодарственное

²³ См. об этом: G. Ziegengeist, N. I. Borchardt und Varnhagen von Ense. — «Zeitschrift für Slawistik», 1963, H. 1, S. 9—25.

²⁴ «Московский телеграф», 1828, ч. 20, стр. 534.

²⁵ «Esthona», 5. VIII 1829, Nr. 41, S. 334—335.

²⁶ Goethes Würdigung in Russland zur Würdigung von Russland. Dem Dichterfürsten geweiht und zugesandt von Nic. Borchardt zu Moskwa (Vorgelesen in der Sitzung der Kurländischen Gesellschaft f. L. u. K. am 17ten Junius 1830). — «Quatember», 1830, B. II, H. 3, S. 68—72, H. 4, S. 78—93 (вторая часть — Uebersetzung. Aus dem Moskowischen Boten, № 21. 1827, S. 79. Von Schewireff. Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischen-spiel zu Faust). Эта публикация не отмечена в лит. выше статье Г. Цигенгейста, где дана весьма полная библиография вопроса.

письмо, в котором высоко отозвался о русской литературе. Оно было опубликовано в «Московском вестнике» параллельно на русском и немецком языках²⁷ и вслед за тем неоднократно перепечатывалось как в Германии, так и в России.

Таким образом, «Эстона» в лице Н. Борхардта приобрела ценного сотрудника. На страницах журнала стали появляться его корреспонденции из Москвы, в которых содержался довольно разнообразный материал, в том числе и о культурной жизни столицы. Можно, например, отметить его корреспонденцию о торжественном годовом акте в Московской практической академии коммерческих наук в 1828 г., в которой содержался восторженный отзыв о Н. Полевом, выступившем на этом заседании с докладом.²⁸ Любопытно, что эта публикация вызвала порицание критика «Галатеи» (1829, № 23), враждовавшей с Н. Полевым и возглавлявшимся им «Московским телеграфом». Этот пример показывает, что русская печать следила за публикациями «Эстоны».

Впрочем, литературных вопросов в своих корреспонденциях Н. Борхардт касался редко. В плане нашей работы значительно важнее его переводы.

Вообще полтора десятка переводов из русской литературы, помещенных на страницах «Эстоны», были наиболее значительным вкладом журнала в развитие русско-немецких литературных связей. При этом существенно, что журнал в первую очередь проявлял интерес к А. С. Пушкину и его кругу (А. А. Дельвиг, О. М. Сомов и др.). Хотя в предуведомлении, обращенном к читателям, а позже в одном редакционном примечании и обещалось, что в журнале будут печататься переводы из «Северной пчелы» и из произведений его «достопочтенного издателя», но таковых, если не считать одной-двух мелочей хроникального типа, не появилось.²⁹

Это тем более достойно внимания, что как раз с конца 1820-х гг. начинается период большой популярности произведений Ф. В. Булгарина в России и за границей, где он вскоре в глазах многих превратился в крупного русского литератора, виднейшего представителя русской прозы. В 1828 г. выходит четырехтомное собрание сочинений Ф. Булгарина на немецком языке (в перево-

²⁷ «Московский вестник», 1828, ч. 9, стр. 326—333.

²⁸ Nicolas Borchardt zu Moskwa, Jahres-Feier der praktischen Commerc- Academie zu Moskwa, 1828. — Extra-Beilage zu Nr. 24. der Esthona. 8. IV 1829, S. 197—199.

²⁹ Можно лишь отметить несколько рекламных объявлений — о подготовке к изданию немецкого перевода сверх всякой меры восхваляемого романа Ф. Булгарина «Дмитрий Самозванец», принадлежащего А. Ольдекопу («Esthona», 31. III 1830, Nr. 23, S. 146), и о выходе в свет книги «Gemälde des Türkenkrieges im Jahre 1828. Von Th. Bulgarin. Aus dem Russischen übersetzt von August Oldekop. St. Petersburg, 1828» (ibid., 17. XII 1828, Nr. 8, S. 64).

де А. Ольдекопа) — ни один русский писатель в ту пору не удостоивался такой чести. В 1830 г. одновременно в двух немецких переводах выходит его роман «Иван Выжигин». Во многих германских и немецкоязычных петербургских изданиях охотно публикуются материалы из «Северной пчелы» и мелкие произведения ее издателя.³⁰ Ф. Булгарина в эти же годы всячески пропагандирует и одно из основных прибалтийских периодических изданий — выпускаемый Г. Меркелем «*Provinzialblatt für Kur-, Liv- und Esthland*». Известности Ф. Булгарина в Прибалтике способствовали и его биографические связи с этим краем: близ Тарту находилось его имение Карлово, в котором писатель проводил много времени.

Между тем, А. С. Пушкин в этот период еще не пользовался известностью в немецкоязычных странах. Переводов его произведений было мало. После 1830 г. имя Пушкина в либеральных и демократических кругах Германии стало даже весьма одиозным в связи со стихотворениями «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», вскоре после их первопубликации появившихся в нескольких немецких переложениях. Они были расценены немецкой общественностью как восхваление царизма и подавления польского восстания, вызвавшего большое сочувствие в прогрессивных кругах Западной Европы. Лишь после смерти Пушкина, выхода в свет книги Г. Кёнига «Литературные картины России» (1837) и статьи К. Фарнгагена фон Энзе о великом русском поэте в 1838 г. наметился перелом в отношении к нему передовой немецкой общественности.³¹

Тем большее значение имеет обращение к А. С. Пушкину и его литературным соратникам в журнале «Эстона». Правда, это не было результатом принципиальных установок редактора журнала, а скорее, следствием личных вкусов и симпатий, также и

³⁰ См. об этом: E. Reissner, *Die Rezeption der russischen Literatur in Deutschland zwischen 1813 und 1848 im Spannungsfeld von Fortschritt und Reaktion*. — «*Zeitschrift für Slawistik*», 1963, H. 5, S. 692. Взгляд на Булгарина, как крупнейшего представителя русской прозы, проник в этот период даже в славянские страны, в частности, в Чехию, см.: Jiřina Taborská, *Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let*. — *Čtvero setkání s ruským realismem. Příspěvky k dějinám rusko-českých literárních vztahů*, Praha, 1958, стр. 98—100.

³¹ См. об этом: Harald Raab, *Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820—1870)*, Berlin, 1964, S. 24 ff. Следует отметить, что X. Раабу остались неизвестными некоторые публикации переводов из А. С. Пушкина, появившиеся на страницах прибалтийской печати. Основываясь на письмах Н. М. Языкова, он отмечает, например, перевод «Черной шали», принадлежащий К. фон дер Боргу, но тут же добавляет, что это переложение не было опубликовано (там же, стр. 28). На самом деле перевод К. фон дер Борга был напечатан в альманахе «*Caritas*», см.: *Der schwarze Shawl. Moldauisches Lied (Nach dem Russischen des Alexander Puschkin)*. C. v. d. Borg. — *Caritas. Ein Taschenbuch... herausgegeben von Dr. Karl Ludwig Grave. Zweiter Jahrgang*. Riga. 1831, S. 125—127.

биографических связей переводчиков, специализировавшихся в «Эстоне» на переложении образцов русской литературы. Н. Борхардту, стоявшему в эти годы близко к «Московскому телеграфу» и «Московскому вестнику», вероятно, более импонировал А. С. Пушкин, нежели Ф. В. Булгарин, «Северная пчела» и петербургское «торговое» направление в русской словесности.³² Е. Ф. Розен в это время вообще был связан с кругами, близкими к А. С. Пушкину, к тому же он был большим почитателем таланта великого поэта, хотя вряд ли глубоко и верно понимал его творчество.

Егор (Георг) Федорович Розен (1800—1860) вошел в историю русской литературы, пожалуй, как величина отрицательная, как заурядный стихотворец, автор малоудачных романтических поэм и громоздких, напыщенных исторических драм и трагедий, написанных к тому же тяжелым, неудобочитаемым слогом и исполненных монархических верноподданнических идей. Его вспоминают обычно как автора косноязычного либретто оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). Действительно, оригинальное художественное творчество Е. Ф. Розена не только не выдержало испытания временем, но отрицательно оценивалось уже и многими современниками. А. А. Бестужев еще в 1832 г. писал, что «Розен мямлит, мямлит, прости господи, без складу по складам, без толку по толкам».³³ Впрочем, справедливости ради надо отметить, что в конце 1820-х — начале 1830-х гг. нередки и положительные оценки его творчества. В числе тех, кто благосклонно отзывался о произведениях Е. Ф. Розена, был и А. С. Пушкин.³⁴ П. А. Вяземский писал о нем, как о «ревельско-русском поэте с талантом».³⁵

Возможно, эти несколько завышенные оценки творчества Е. Ф. Розена объясняются его литературной позицией в рассматриваемый период. В литературной борьбе конца 1820-х — начала 1830-х гг. он примкнул к пушкинскому лагерю.

Но переводческая деятельность Е. Ф. Розена, его стремление ознакомить немецких читателей с творчеством А. С. Пушкина, без сомнения, заслуживает положительной оценки, хотя и в этих опытах дает себе знать, с одной стороны, небольшой размер его дарования, с другой, консерватизм его мировоззрения, ярко проявившийся несколько позже.

³² Это не помешало Н. Борхардту несколько позже, в середине 1830-х гг., после переезда в Петербург, сблизиться с Ф. В. Булгариным и Н. И. Гречем и стать их апологетом. См. об этом: G. Ziegengeist, *op. cit.*, S. 19—20.

³³ «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 327.

³⁴ Е. Ф. Розен писал 19 июля 1831 г. С. П. Шевыреву о своих отношениях с А. С. Пушкиным: «Мы с ним довольно сблизились. Его лестные обо мне отзывы сторичею воздают мне за несправедливость некоторых критиков» («Русский архив», 1878, кн. II, № 5, стр. 47). В 1834 г. А. С. Пушкин записал в своем дневнике, что Розен имеет более таланта, чем Кукольник и Хомяков (Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, Изд. АН СССР, 1949, стр. 323).

³⁵ Остафьевский архив. III, СПб., 1899, стр. 279.

У Е. Ф. Розена, безусловно, были все данные для того, чтобы стать видным популяризатором русской литературы. Прибалтийский немец, сын остзейского барона, он родился в Таллине, получил прекрасное домашнее воспитание на классический манер, в совершенстве владел латинским языком и даже пописывал на нем стихи. «Он имел глубоко-основательные познания в истории, в этнографии и в науке о древностях и был знаком с философскими учениями не только древнего мира, но и более новых и новейших эпох от Декарта и Спинозы до Канта и Фихте включительно, — вспоминал Ю. Арнольд. — А что касалось начитанности его в сфере европейской литературы, в особенности немецкой и русской, то она была изумительна, как и память его».³⁶

До поступления на военную службу, в Елизаветградский гусарский полк, в 1819 г. Е. Ф. Розен, как и большинство остзейцев, не знал русского языка. Но упорным трудом, самостоятельно изучая грамматику, разбирая сочинения Жуковского, Озерова, Карамзина и других авторов и, в целях языковой практики, занимаясь переводом их на немецкий, Е. Ф. Розен за семь лет настолько овладел русским языком, что стал писать на нем стихи, а впоследствии даже считал себя его знатоком.

«Быв совершенно отлучен от немецкого духа и от немецкой жизни, и в таком возрасте, когда сердце стремится в даль, в образованный мир, я должен был довольствоваться русскою национальностью, — писал Е. Ф. Розен в своей автобиографии. — Часто приходилось мне с гусарами стоять в степной деревне, в ста верстах от полкового штаба, идиллически принимать участие в играх деревенской молодежи, слушать старинные сказки от краснобаев, веселые и унылые песни парней и девушек, одним словом — участвовать во всех отношениях народной жизни, и я неприметным образом всею душою обжился с духом национальным. Могу сказать положительно — и мое суждение будет беспристрастно — что в действительной жизни моей я ничего не встретил привлекательнее русской народной жизни».³⁷

По справедливому замечанию биографа, Е. Ф. Розен представлял собой редкое явление среди остзейских немцев: живя в России, он искренне полюбил свою новую родину и ее народ.³⁸ Правда, от многих остзейских черт он так и не смог отказаться до конца своей жизни. В слоге и стиле оригинальных произведений Е. Ф. Розена неизменно чувствуется, что русский язык не был для него родным. Патриотизм его всегда несколько отзывался официальной народностью.

³⁶ Юрий Арнольд, Воспоминания, вып. II, М., 1892, стр. 182.

³⁷ А. Е. Розен, Очерк фамильной истории баронов фон Розен, СПб., 1876, стр. 78.

³⁸ Русский биографический словарь, т. «Рейтери-Рольцберг», СПб., 1913, стр. 400.

С 1825 г. Е. Ф. Розен начинает печататься в русских журналах и альманахах. Вначале он устанавливает контакт с московскими литературными кругами, в частности с редакцией «Московского телеграфа» и с любомудрами (долгие годы он переписывался с С. П. Шевыревым и М. П. Погодиным). Выйдя в конце 1820-х гг. в отставку, Е. Ф. Розен переезжает в Петербург и сближается с А. С. Пушкиным, с которым ведет переписку по литературным вопросам. Е. Ф. Розен сотрудничает в «Литературной газете», А. С. Пушкин же охотно посылает ему свои стихи и другие произведения для публикации в издававшихся Розеном альманахах «Царское село» и «Альциона»³⁹. Среди близких знакомых Е. Ф. Розена в Петербурге мы видим П. А. Вяземского, А. А. Дельвига, О. М. Сомова и других лиц из пушкинского окружения. Впоследствии в своем восторженном отзыве на «Воспоминания» Ф. В. Булгарина, опубликованном в «Сыне отечества» за 1847 г., Е. Ф. Розен вспоминал, что когда-то принадлежал к партии врагов издателя «Северной пчелы».⁴⁰

Е. Ф. Розен быстро приобретает известность в петербургских литературных кругах: он посещает пятницы А. Ф. Воейкова,⁴¹ бывает на субботних вечерах у своего покровителя В. А. Жуковского, посетителями которых были А. С. Пушкин, И. А. Крылов, В. Ф. Одоевский, П. А. Плетнев и другие.⁴²

В этот период Е. Ф. Розен считался человеком пушкинского лагеря и, при всем своем консерватизме — как политическом, так и эстетическом, отнюдь не играл еще реакционной роли в литературной борьбе. Дальнейший путь Розена вряд ли есть смысл здесь рассматривать: он сближается с Булгариным, осуждает Гоголя и Лермонтова, резко отзываясь о Белинском, для него совершенно неприемлемо реалистическое направление в русской литературе и т. д.

Свое сотрудничество в «Эстоне» Е. Ф. Розен начал с перевода статьи И. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина»,⁴³ только что опубликованной в «Московском вестнике»

³⁹ О взаимоотношениях Е. Ф. Розена и А. С. Пушкина см.: А. С. Пушкин, Дневник, П., 1923, стр. 120—121 (примеч. Б. Л. Модзалевского); А. С. Пушкин, Дневник, М.—П., 1923 [Труды Гос. Румянцевского Музея, вып. II], стр. 342—344 (примеч. В. Ф. Саводника); Н. О. Лернер, Рассказы о Пушкине, Л., 1929, стр. 198—203. Ср.: Бар. Е. Ф. Розен, Ссылка на мертвых. — «Сын отечества», 1847, № 6, отд. III, стр. 3—40.

⁴⁰ П. А. Плетнев в письме к Я. К. Гроту от 10 мая 1847 г. так комментировал это место: под партией врагов Булгарина Розен имеет в виду «Дельвига, Пушкина, Жуковского и Вяземского» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 3, СПб., 1896, стр. 70).

⁴¹ См. В. П. Бурышев, Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания. — «Русский вестник», 1871, тт. 95—96.

⁴² Остафьевский архив. III, стр. 281.

⁴³ Ueber den Charakter der Poesien Puschkin, von J. W. Kirejevsky (Aus dem Mosk. Verk.). Uebersetzt von Georg Baron Rosen. — «Esthona», 1828, Nr. Nr. 4, 5, 7, 1829, Nr. Nr. 12—14.

(1828, ч. 8). В высшей степени показательным стремление Розена и редакции журнала с самого начала его существования познакомить читателей с творчеством крупнейшего русского поэта — причем не только с его произведениями, но и с критическими отзывами о них.

Как известно, статья И. В. Киреевского была едва ли не первой серьезной попыткой осмысления творческого наследия великого поэта. В ней впервые было обращено внимание на современность пушкинского творчества, на его народность и самобытность, на его место в литературе своего времени. «Статья Киреевского имела чрезвычайно важное значение в истории осмысления творчества Пушкина русской критикой, — пишет современный исследователь. — Автор ее ответил назревшей потребности читателей в принципиальной критической оценке всего творчества Пушкина, потребности в общем взгляде на него. В пределах краткой критической статьи он изложил всю концепцию трех этапов творческого развития Пушкина, которая была принята современниками и воздействие которой отразилось в целом ряде критических статей. Им выдвинуты важнейшие проблемы зрелого периода творчества Пушкина».⁴⁴

До перевода статьи И. В. Киреевского на немецком языке, в сущности, не было ни одной работы, в которой делалась бы попытка более или менее глубоко осмыслить творчество Пушкина. Те отдельные замечания и соображения о произведениях Пушкина, которые появлялись в немецкой печати, не давали, в общем-то, представления об эволюции поэта, о характерных чертах его творчества. До выхода в свет книги Г. Кёнига и статьи К. Фарнгагена фон Энзе работа И. Киреевского фактически была единственной, из которой немецкий читатель мог получить некое общее представление о творческом наследии А. С. Пушкина, о его месте в современном русском литературном процессе.

Перевод Е. Ф. Розена точен. Переводчик даже постарался учесть те изменения, которые произошли с момента выхода статьи И. В. Киреевского в свет: в подстрочном примечании он, например, указывает, что уже напечатана и 6-я глава «Евгения Онегина» (у Киреевского речь шла о пяти главах).

Теоретический обзор творчества А. С. Пушкина в «Эстоне» вскоре был «подкреплен» примерами — переводами произведений великого русского поэта. Параллельно с публикацией статьи И. В. Киреевского в журнале было напечатано в переводе Е. Розена стихотворение «Пророк»,⁴⁵ также только незадолго до этого появившееся в «Московском вестнике» (1828, № 3) и бывшее, так сказать, литературной новинкой. Правда, перевод Е. Розена нельзя признать особенно удачным: переводчик нарушает схему

⁴⁴ Пушкин. Итоги и проблемы изучения, М.—Л., 1966, стр. 23.

⁴⁵ Der Prophet (Nach Alexander Puschkin). (Aus dem Mosk. Verk.). Georg Baron Rosen. — «Esthona», 21. I 1829, Nr. 13, S. 93.

рифмовки и ритмику оригинала, не воссоздает в полной мере его торжественного, архаичного стиля. Стихотворение не лучшим образом звучит по-немецки.⁴⁶ Вообще следует сказать, что переводы Е. Розена все же уступают более ранним опытам К. фон дер Борга.

Те же недостатки характерны и для другого перевода Е. Розена — «Бури» А. С. Пушкина.⁴⁷

В апреле-мае 1829 г. Е. Розен опубликовал в «Эстоне» свое переложение «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина⁴⁸ (поэма впервые была переведена на немецкий язык в 1826 г. А. Вульффертом). Как и в русских изданиях поэмы 1824 и 1827 г., публикация перевода дополнена отрывком из «Путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола. В подстрочном примечании указывалось, что этот отрывок печатается для лучшего понимания следующей за ним поэмы А. С. Пушкина.

На этот раз перевод Е. Розена более удачен. Видимо, эпические вещи в романтическом духе были ему ближе. По крайней мере, переложение «Бахчисарайского фонтана» звучит лучше, нежели розеновские переводы лирических стихотворений Пушкина. Перевод поэмы более или менее точен, но переводчик опять же не воссоздает схему рифмовки оригинала, что приводит к несоблюдению и его ритмики. Хотя перевод читается сравнительно легко и, как тогда говорили, «складен», все же и в данном случае не приходится говорить об адекватности его оригиналу: Е. Розену не удается передать все тонкости пушкинского текста, музыкальность его. Рассмотрим для примера отрывок из финала «Бахчисарайского фонтана».

Поклонник муз, поклонник мира,
Забыв и славу и любовь,
О, скоро вас увижу вновь
Брега веселые Салгира!
Приду на склон приморских гор,
Воспоминаний тайных полный —
И вновь таврические волны
Обрадуют мой жадный взор.
Волшебный край! очей отрада!
Всё живо там; холмы, леса,
Янтарь и яхонт винограда,
Долин приятная краса,
И струй и тополей прохлада...

⁴⁶ См. разбор перевода в кн.: H. Raab, op. cit., S. 172.

⁴⁷ Das Ungewitter (Nach Alex. Puschkin). Georg Baron Rosen. — «Esthona», 18. II. 1829, Nr. 17, S. 125.

⁴⁸ Der Springbrunnen von Baktschissarai (Бахчисарайский фонтан). Nach Alex. Puschkin, von Baron Georg Rosen. — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 26—29.

Всё чувство путника манит,
Когда, в час утра безмятежный,
В горах, дорогою прибрежной
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-Дага...⁴⁹

Der Ruhe Freund, ein Freund der Lieder,
Vergass ich Lieb' und Ruhmsucht hier;
O seh ich euch noch einmal wieder,
Ihr schönen Ufer des Salgyr!
Ich komm' in der Erinner'ung Drange
Zu jener Uferfelsen Hange —
Und wieder schweift auf Tauris Meer
Mein tief entzücktes Aug' umher.
Du herrlich Land! welch Zauberleben;
Wie frisch der Berg' und Wälder Grün!
Die Gold- und Purpurfrucht der Reben,
Wie strotzt sie, wie die Thäler blühn!
Und alles — Fluth- und Pappelkühle —
Berauscht des Wanderers Gefühle!
Es trabt sein Ross mit kund'gem Gang
Den Bergweg des Gestad' entlang,
Indessen er beim Morgenschimmer
Dem grünen Meere träumend lauscht,
Das, prächtig wogend im Geflimmer,
Die Felsen Aju-Dag's umrauscht...⁵⁰

Е. Ф. Розен был большим поклонником «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Он тщательно следил за первыми публикациями отрывков из драмы. От автора Розен получил, видимо, еще до выхода в свет отдельного издания «Бориса Годунова» полный рукописный текст произведения и перевел его на немецкий язык. 19 июля 1831 г. Е. Ф. Розен писал С. П. Шевыреву: «... вышел Борис Годунов Пушкина, и никто из критиков-самозванцев не умел оценить этого прекрасного творения! Кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех — вот чем приветствовали Годунова, творец коего во времена Петрарки и Тасса был бы удостоен торжественного в Капитолии коронования. За отсутствием лучших критиков я написал рецензию Годунова, которая будет печатана в Литературной Газете, издаваемой Сомовым. Кроме того я еще перевел его на немецкий язык с рукописи автора и

⁴⁹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 4, 1937, стр. 171.

⁵⁰ «Esthona», 11. V 1829, Nr. 29, S. 235.

заслужил его восторженную благодарность и хвалу Жуковско-го.⁵¹

Однако рецензия Е. Ф. Розена на «Бориса Годунова» не была напечатана в «Литературной газете», хотя О. Сомов в письме к А. С. Пушкину от 31 августа 1831 г. одобнительно отозвался о ней;⁵² возможно, это было вызвано тем, что газета летом 1831 г. прекратила свое существование. Позже Е. Ф. Розен опубликовал в дерптском журнале «*Dorptser Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Russlands*» (1833, В. 1, № 1) большую статью о «Борисе Годунове».⁵³ В текст публикации была включена в оригинале и в переводе сцена из драмы «Ограда монастырская», не вошедшая в первое издание «Бориса Годунова» 1831 г. А. С. Пушкин интересовался этой работой Е. Ф. Розена и даже намеревался вместо предисловия ко второму изданию «Бориса Годунова» написать письмо к нему «и в нем изложить свои мысли и правила, соими руководствовался, сочиния мою трагедию».⁵⁴

Что же касается полного перевода «Бориса Годунова» на немецкий язык, то он не был издан.⁵⁵ Но на страницах «Эстона» еще в 1829 г. в переводе Е. Ф. Розена появились два отрывка из пушкинской драмы — «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603 года)» и «Граница литовская (1604 года, 16 октября)».⁵⁶ К тому времени из «Бориса Годунова» в печати были опубликованы только эти два отрывка.

По-видимому, перевод их предшествовал работе Е. Ф. Розена над переложением всей драмы в целом.

Переводы Е. Ф. Розена из «Бориса Годунова», опубликованные в «Эстоне», заслуживают положительной оценки. Они весь-

⁵¹ «Русский архив», 1878, кн. II, № 5, стр. 47. Ср. сообщение в «Литературной газете»: «Известный наш поэт, барон Е. Ф. Розен, перевел вполне на немецкий язык драматическую поэму А. С. Пушкина «Борис Годунов». Некоторые опыты переложений барона Розена на немецкий язык (стихотворений Пушкина и б. Дельвига), помещенные в ревельской газете «Эстона», служат надежною порукой за верность и поэтическое достоинство сего нового перевода» («Литературная газета», 26. V 1831, № 30, стр. 246).

⁵² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, 1941, стр. 217.

⁵³ Русский перевод А. Савицкого — «Литературные прибавления к Русскому Инвалиду», 1834, № 2, стр. 12—15, № 3, стр. 13—23. Не ясно, является ли статья Е. Розена в «*Dorptser Jahrbücher*» лишь переводом написанной для «Литературной газеты» рецензии на «Бориса Годунова» или же новым самостоятельным разбором драмы; вероятнее первое.

⁵⁴ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 240.

⁵⁵ В литературе даже выражалось сомнение, был ли завершен этот перевод и не ограничилось ли дело переложением отдельных отрывков (см. комментарий в кн.: Сочинения Пушкина, т. IV, П., 1916, стр. 164).

⁵⁶ Scene aus Boriss Godunov. Tragödie von A. Puschkin. Uebersetzt von Georg Baron Rosen. (Das Jahr 1603). Nacht. Zelle im Kloster Tschudov. — «*Esthona*», 19. VIII 1829, Nr. 43, S. 345—347. II Scene aus Boriss Godunov (Bорис Годунов) ... Die liththauische Gränze, *ibid.*, 23. IX 1829, Nr. 48, S. 385.

ма точны (вплоть до того, что переводчик сохраняет переносы оригинала) и неплохо звучат по-немецки. Правда, и здесь Е. Ф. Розен не всегда оказывается в состоянии воссоздать все особенности пушкинского стиля, всё своеобразие речи каждого персонажа.

В переводе Е. Ф. Розена на страницах «Эстоны» появилось еще три стихотворения А. А. Дельвига — две его «Русские песни» («Пела, пела пташечка...» и «Соловей мой, соловей...») и «Романс» («Друзья, друзья! я Нестор между вами...»).⁵⁷ Впоследствии Е. Ф. Розен вспоминал: «Он <Пушкин — С. И.> частенько говаривал мне: «У нас еще через пятьдесят лет не оценят Дельвига! Переведите его от доски до доски на немецкий язык: немцы тогда поймут, какой он единственный поэт и как мила у него русская народность»». ⁵⁸ Перевод «Русских песен» А. А. Дельвига отвечал, видимо, стремлению редакции ознакомить читателей журнала с подлинной (как тогда любили выражаться) русской поэзией, отражающей русский национальный дух. Переводы Е. Ф. Розена сравнительно удачны и точны.

Кроме того Е. Ф. Розен опубликовал в «Эстоне» перевод стихотворения И. И. Козлова «Венецианская ночь. Фантазия» почему-то без упоминания имени автора.⁵⁹ Это стихотворение, впервые получившее популярность и переложенное на музыку, впервые было напечатано в «Полярной звезде» за 1825 год.

Сотрудничеством Е. Ф. Розена в «Эстоне» объясняется и появление на страницах журнала переводов двух его русскоязычных произведений. Это прозаические переложения его романтических поэм «Ссылный» и «Тайна»,⁶⁰ впервые опубликованных в том же 1829 г. Переводчик подписался псевдонимом С. Jenny: возможно, под ним скрывается сам автор.

Переводы Е. Ф. Розена из А. С. Пушкина и А. А. Дельвига весьма высоко ценились современниками. Хвалебные отзывы о них появились в русских изданиях, занимавших диаметрально противоположные позиции в литературной борьбе тех лет, — в «Литературной газете», «Северной пчеле» и «Московском телеграфе».⁶¹ Еще четверть века спустя исследователь прибал-

⁵⁷ Russisches Lied (Nach Baron Delwig). Georg Baron Rosen. — «Esthona», 7. I 1829, Nr. 11, S. 81; Romanze. Aus dem Russischen, nach Baron Delwig. Georg Baron Rosen, *ibid.*, 10. VI 1829, Nr. 33, S. 265; Russisches Lied. Nach Baron Delwig. Georg Baron Rosen, *ibid.*, 1. VII 1829, Nr. 36, S. 289.

⁵⁸ Бар. Е. Ф. Розен, Ссылка на мертвых. — «Сын отечества», 1847, № 6, отд. III, стр. 19.

⁵⁹ Die venetianische Nacht (Phantasie nach dem Russischen). Georg Baron Rosen. — «Esthona», 14. IV 1830, Nr. 25, S. 151—152.

⁶⁰ Der Verbannte (Ссылный). Von Georg Baron Rosen (Aus dem Russischen übertragen von C. Jenny). — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 32—35; Das Geheimniss. Von Georg Baron Rosen. (Aus dem Russischen übersetzt von C. Jenny), *ibid.*, 28. X 1829, Nr. 1, S. 2—4, 4. XI 1829, Nr. 2, S. 9—12.

⁶¹ Отзыв «Литературной газеты» см. в сноске 51; «Московский телеграф», 1829, ч. 28, стр. 115; «Северная пчела», 23. III 1829, № 36, стр. 1.

тийской словесности назовет переводы Е. Ф. Розена мастерски-ми.⁶² Всё это, как будто, свидетельствует о том, что для своего времени они, действительно, были хороши, хотя с точки зрения современных требований к переводу в них можно найти немало недостатков.

Другой сотрудник «Эстоны», охарактеризованный выше Н. Борхардт, специализировался на переводе произведений О. М. Сомова, которые, как известно, занимали видное место в количественно еще небогатой русской прозе 1820-х — начала 1830-х гг.⁶³ Повести и рассказы О. Сомова, в первую очередь, отвечали интересу тогдашней публики к фольклорно-этнографическим произведениям, исполненным народной фантастики и юмора, описаний национального быта, нравов, обычаев и предрассудков. Этим же, видимо, объясняются и переводы их на немецкий язык.

В 1829 г. в «Эстоне» был опубликован в переводе Н. Борхардта отрывок из «малороссийской повести» П. Байского (О. Сомова) «Гайдамак»,⁶⁴ напечатанный в «Северных цветах на 1828 год». Это произведение О. Сомова очень богато этнографическими — в стиле исповедуемого романтиками «*souvenir locale*» — зарисовками жизни Украины, оно знакомило читателя с украинской природой, украинскими национальными типами, с подробностями быта разных слоев населения края, с народными костюмами, песнями. Эта экзотика украинского быта, колоритные сценки из украинской жизни в «Гайдамаке» О. Сомова, без сомнения, привлекали как русскую, так и немецкую публику. Не случайно, Н. Полевой в рецензии на «Северные цветы» отмечал, что в «Гайдамаке» «живой рассказ и картины с природы и быта малороссийского ярки и блестящи».⁶⁵ Даже Ф. Булгарин, очень неприязненно отнесшийся к отрывку из «Гайдамака», и тот писал: «Местности соблюдены в точности; малороссийские

⁶² N. Rehbinder, op. cit., S. 39—40.

⁶³ См. З. В. Кирилук, О. Сомов — критик та белегрист пушкінської епохи, Київ, 1965.

⁶⁴ Der Haidamak (Fragment). Abenteuer aus einer Klein-Russischen Erzählung von P. Baiskji <I>. Uebersetzt von Nicolas Borchardt aus Moskwa. Aus dem St. Petersburger Taschenbuche: Nordische Blumen auf das Jahr 1828. — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 26—31. Впоследствии борхардтовский перевод «Гайдамака» вышел и в Германии, см.: Zwei Erzählungen. Aus dem Klein-russischen und Französischen übersetzt von N. Borchardt und E. Straube, Dresden und Leipzig, 1836.

⁶⁵ «Московский телеграф», 1828, ч. 19, стр. 127. Сообщая о готовящемся выходе в свет полного издания «Гайдамака», критик «Московского телеграфа» писал несколько позже: «Этот роман можно назвать одним из замечательнейших явлений современной словесности (...) По крайней мере, можно ручаться, что малороссийский быт и рассказ в «Гайдамаке» совершенно оригинальны (...) В его (автора — С. И.) душе есть что-то свое, сильное, пламенное» («Московский телеграф», 1829, ч. 28, стр. 112).

обряды и житеье бытее списаны с натуры. В этом отношении сей отрывок имеет неопцененное достоинство». ⁶⁶

Перевод Н. Борхардта снабжен большим количеством подстрочных примечаний переводчика, которые должны объяснить немецкому читателю неизвестные ему понятия из области украинского быта и истории. Вставленные в повесть О. Сомова стихи переводчик передает в прозе, сохраняя, впрочем, деление на строки.

Аналогичными причинами объясняется публикация на страницах «Эстоны» еще двух произведений О. Сомова — «Русалки» в переводе Е. Ф. Розена ⁶⁷ и «Оборотня» в переводе Н. Борхардта, ⁶⁸ которые только что появились в альманахе «Подснежник» (СПб., 1829).

В подстрочном примечании к публикации «Русалки», разъясняя, что под псевдонимом Порфирия Байского скрывается Орест Сомов, редактор не преминул добавить, что читатели «Эстоны», без сомнения, будут рады познакомиться с новым произведением «этого оригинального рассказчика и бытописателя малороссийских преданий и обычаев». ⁶⁹ В основу «Русалки» положено народное предание, причем автор широко использует художественные средства фольклора, народно-поэтическую стилистику. Она в какой-то мере воссоздана в переводе, хотя отдельные фольклорные черты зачастую тонут в сентиментальной манере рассказа переводчика Е. Ф. Розена.

В предуведомлении к переводу «Оборотня» Н. Борхардт писал, что О. Сомов «прославился в области повествовательной прозы и стал всеобщим любимцем (...) Мы хотели бы, если представится случай, еще чаще радовать уважаемую немецкую публику оригинальными творениями этого прелестного русского рассказчика». ⁷⁰ Эти высказывания говорят о том, что редактор «Эстоны» и переводчики считали О. Сомова крупным русским прозаиком, а его творчество — значительным явлением в русской литературе. Кстати, Н. Борхардт и позже интересовался О. Сомовым.

Рассказ «Оборотень» принадлежит к тому же типу произведений, что и «Русалка» О. Сомова, хотя он и построен на иной национальной основе: в нем русская народная фантастика соединена с этнографическими описаниями простонародной крестьянской жизни при общем слегка ироническом подтексте повествования.

⁶⁶ «Северная пчела», 7. I 1828, № 3, стр. 2.

⁶⁷ Die Wassernixe /Русалка/. Kleinrussische Volkssage. Von Porphyrius Baiskji (Uebertragen von Georg Baron Rosen). — «Esthona», 8. VII 1829, Nr. 37, S. 297—299, 15. VII 1829, Nr. 38, S. 304—308.

⁶⁸ Der russische Wärfwolf /Оборотень/. Von Orest Ssomov. Uebersetzt von Nic. Borchardt zu Moskwa. — «Esthona», 1829, Nr. Nr. 42, 46—48.

⁶⁹ «Esthona», 8. VII 1829, Nr. 37, S. 297.

⁷⁰ Ibid., 12. VIII 1829, Nr. 42, S. 336.

Наконец, уже в период упадка журнала, когда число новых публикаций в нем сократилось, в «Эстоне» было перепечатано из известной книги д-ра К. Зедерхольма⁷¹ краткое изложение содержания «Слова о полку Игореве» по Н. М. Карамзину вместе с историческим вступлением.⁷² Редактор дополнил пересказ содержания произведения 44 начальными строками зедерхольмовского перевода «Слова» из той же книги. К тому же во вступлении к пересказу Н. М. Карамзин давал и некую характеристику произведения: он отмечал, что памятник создан в XII в. мирянином, а не монахом, говорил о древнерусских певцах, чьи произведения до нас, к сожалению, не дошли, и т. д.⁷³ Это вступление также было переведено К. Зедерхольмом и перепечатано в «Эстоне». В результате, читатель журнала мог получить сравнительно полное представление о замечательном памятнике древнерусской литературы. Цель публикации заключалась в том, чтобы привлечь внимание читателей к книге К. Зедерхольма.

Не подлежит никакому сомнению, что на страницах «Эстоны» был помещен ценный материал по русской литературе, который мог бы значительно обогатить представления о ней немецких читателей. К несчастью, журнал выходил мизерным тиражом, не получил сколько-нибудь широкого распространения, был почти неизвестен в Германии и вскоре вовсе забыт. В настоящее время он стал библиографической редкостью, ни в одной библиотеке Прибалтики нет полного комплекта журнала. В результате, «Эстона» сыграла несравнимо меньшую роль в истории русско-немецких литературных связей, чем она заслуживала.

В известной мере это относится и к журналу «Рефрактор», выходявшему со 2 мая 1836 г. по 24 апреля 1837 г. в Тарту, хотя он получил, как будто, несколько более широкое распространение. К стати, судьба этого журнала также очень напоминает судьбу «Эстоны».

В подзаголовке «Рефрактора» значилось: «Главный печатный орган немецкой жизни в России. Беседы о предметах из области жизни, науки, литературы и искусства». Журнал выходил при участии известных тартуских литераторов М. Асмуса и

⁷¹ Das Lied vom Heereszuge Igors, Sohnes Swätoslaws, Enkels Olegs. Aus dem Slawonischen metrisch übersetzt. Mit einer Geschichte des Textes, einer historischen Einleitung und kritisch-erklärenden Anmerkungen. Vom Pastor Sederholm. Riga und Leipzig. In Commission bei Hartmann. Moskau. Gedruckt bei S. Seliwanowsky. 1825. О К. Зедерхольме см.: К. Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Zweite, ganz neu bearbeitete Auflage. B. XV, Berlin, 1964, S. 391—393.

⁷² Historische Einleitung in die, im Liede vom Heereszuge Igors besungene Begebenheit. Nach Karamsin von Dr. Sederholm. — «Esthona», 6. I 1830, Nr. II, S. 86—88; Das Lied vom Heereszuge Igors. Inhalt des Gedichts. Nach Karamsin von Dr. Sederholm, *ibid.*, 13. I 1830, Nr. 12, S. 92—94.

⁷³ См. Н. М. Карамзин, История государства Российского, т. III, СПб., 1816, стр. 213 и след.

К. фон дер Борга под редакцией Хермана Шмальца, инспектора и преподавателя Альткунстгофского сельскохозяйственного института при Тартуском университете, позже известного журналиста, работавшего в немецкой газете «St. Petersburger Zeitung». ⁷⁴

В открывающем журнал обращении «К читателям» Х. Шмальц указывал, что «Рефрактор» будет литературным листком для образованной немецкой публики в России. Центральное место в журнале будет занимать материал, посвященный жизни немцев в России, немецкая литература, искусство и наука, выросшие на благодатной русской почве. Х. Шмальц обещает обращать внимание и «на произведения не-немецкой поэзии, в особенности же на близкую, молодую, полную сил литературу русского народа», приводить на страницах «Рефрактора» переводы лучших из ее образцов, следить за ее развитием и успехами. ⁷⁵

Журнал «Рефрактор» должен был включать, во-первых, большие по размеру работы о литературе, искусстве и «действительной жизни», образцы поэзии, повести, новеллы, анекдоты и критические разборы, во-вторых, хроникальные материалы — современные известия, театральные новости, рефераты об искусстве, описания всевозможных достопримечательностей и прочие материалы о прибалтийской и русской жизни.

Журнал «Рефрактор» формально был связан с другим периодическим изданием, также начавшим выходить в свет в 1836 г. — «Das Inland». 21 октября 1835 г. Х. Шмальц писал в Дерптский цензурный комитет: «Издатель предполагаемого профессором Бунге периодического сочинения «Das Inland» книгопродавец Клуге желает для обеспечения сбыта сего журнала и для сообщения оному более занимательности присовокупить к нему другое издание, которого редакцию по его убеждению я принял на себя. Это издание, состоящее в непосредственной связи с журналом «Das Inland», будет выходить под названием «Der Refractor». ^{75a} Оба издания должны были заменить только что прекратившийся журнал «Dorpater Jahrbücher».

На полях поданной 11 декабря 1835 г. за подписью министра народного просвещения С. С. Уварова докладной записки Николаю I «О дозволении журнала «Das Inland» и при оном издания «Der Refractor» видна резолюция императора: «Согласен, но с строгим надзором». ^{75b}

Не в пример романтической программе «Эстоны» редакцион-

⁷⁴ См. о нем: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Юрьевского, бывшего Дерптского университета за сто лет его существования (1802—1902). Том I. Под ред. Г. В. Левицкого, Юрьев, 1902, стр. 388—389; С. Eichhorn, Die Geschichte der «St. Petersburger Zeitung» 1727—1902. St. Petersburg, 1902, S. 179—180.

⁷⁵ «Der Refractor», 2. V 1836, Nr. 1, S. 3.

^{75a} ЦГИА СССР, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 830, л. 9 об.

^{75b} Там же, л. 6.

ная декларация «Рефрактора» уже выдвигает ряд реалистических требований. Единственным источником богатого, вечно живого и никогда неиссякающего содержания литературы оказывается бурлящая многосторонняя жизнь, частью которой является и каждый из писателей и читателей. «Рефрактор» обещает быть зеркалом жизни, лишь в этом случае он сможет следовать своему назначению.

«Рефрактор» был изданием тартуской группы литераторов. В нем участвовало свыше сорока авторов, среди которых были и видные прибалтийские писатели К. Сталь, М. Асмус, К. фон дер Борг, К. Ф. Глазенап, А. Вейраух, Х. Браккель, Л. Шлей, Р. Будберг-Беннингхаузен (выступал под псевдонимом Фридрих Еннюк) и другие. Многие из них живо интересовались русской литературой и были переводчиками произведений русских авторов на немецкий язык. Имя К. фон дер Борга, издателя первой антологии русской поэзии на немецком языке, достаточно хорошо известно и вряд ли есть смысл говорить о нем подробно.⁷⁶ Р. Будберг-Беннингхаузен прославился позже как переводчик произведений М. Ю. Лермонтова на русский язык.⁷⁷

Менее известно в качестве популяризатора русской литературы и историографии имя Х. Браккеля.

Харальд Людвиг Отто фон Браккель (1796-1851) родился в Дерпте, учился в 1806-1813 гг. в петербургском кадетском корпусе, но вследствие тяжелой болезни вынужден был отказаться от военной службы. В 1815 г. он работал учителем русского языка в уездном училище в Вендене (Цесисе), вслед за тем чиновником в дерптском суде. В 1817 г. Х. Браккель переехал в Ригу, где служил сначала в канцелярии остзейского генерал-губернатора секретарем отделения по крестьянским делам, а позже работал в казенном Коммерческом банке, завершив свою служебную карьеру в должности его директора. Одновременно Х. Браккель, нуждавшийся в деньгах, начиная с 1830-х гг. по совместительству служил переводчиком при губернском правлении. Умер в Риге.

Х. Браккель играл видную роль в культурной жизни Риги 20-40-х гг. прошлого века, был членом многих местных научных и литературных обществ, известным театральным критиком, чьи рецензии на спектакли рижского театра появлялись и в германской печати. В 1837 г. он выпускал в качестве приложения к известному еженедельнику «Zuschauer» «Драматический листок».

⁷⁶ Печатные труды К. фон дер Борга и литература о нем перечислены в кн.: К. Goedeke, op. cit., S. 89—91. См. также: В. Десницкий, Западноевропейские антологии и обзоры русской литературы в первые десятилетия XIX века. В кн.: В. Десницкий, Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв., М.—Л., 1958, стр. 198—200.

⁷⁷ См. о нем: Э. Райдма, «Он к солнцу свой направил гордый взлет» (Р. Будберг — один из первых популяризаторов творчества М. Ю. Лермонтова). — «Советская Эстония», 16. X 1959, № 244.

Его дом был местом встреч местных писателей, своего рода литературным салоном. Среди хороших знакомых Х. Браккеля был упомянутый выше Р. Будберг-Беннингхаузен, Я. Неверов, в 1830-1840-е гг. видный деятель на ниве русско-немецких литературных связей⁷⁸ (кстати, Х. Браккель перевел на немецкий язык его труд «Взгляд на историю русской литературы»⁷⁹) и другие. Х. Браккель считался либералом.

Круг интересов Х. Браккеля был весьма широк. Всю жизнь он писал стихи, подражая в них немецким романтикам.⁸⁰ Из-под пера Х. Браккеля вышло немало драм, которые ставились на рижской сцене. Среди его драматических произведений были и пьесы на русские темы (ранняя драма «Марфа Посадница»). Х. Браккель живо интересовался и проблемами политической экономии, философии (был поклонником учения Канта) и истории. Он был автором ряда работ, посвященных прошлому Остзейского края. Правда, в литературных и научных трудах Х. Браккеля дает себя знать его дилетантизм.

Х. Браккель выступал и как переводчик произведений русских поэтов, писателей и историков. В его переводе в 1841 г. в Риге вышел сборник рассказов и повестей А. Бестужева-Марлинского, а также некоторые труды Н. Устрялова, в частности «Начертание Российской истории» (Рига—Лейпциг, 1841). Ряд переложений Х. Браккеля был опубликован на страницах периодических изданий.⁸¹

Благодаря К. фон дер Боргу, Х. Браккелю и некоторым другим сотрудникам на страницах «Рефрактора» появилось немало разнообразного материала по русской литературе и искусству. Вообще все время чувствуется, что руководство журнала — а его душой были К. фон дер Борг и М. Асмус (Х. Шмальц, видимо, более ведал технической частью редакционной работы) — проявляет живой интерес к русской литературе, искренне стремится популяризировать ее достижения среди немецких читателей: отсюда не только свыше десятка переводов произведений русских авторов, но и разнообразная информация, основательные рецензии на переложения образцов русской словесности на немецкий язык, вышедшие отдельными изданиями, и т. д.

⁷⁸ О Я. Неверове см.: В. И. Кулешов, Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина), <М.>, 1965; Р. Ю. Данилевский, «Молодая Германия» и русская литература, Л., 1969, — страницы по именованному указателю.

⁷⁹ Blick auf die Geschichte der Russischen Literatur. Abhandlung von J. Newerow. Aus dem Russischen übersetzt von H. v. Brackel, Riga und Leipzig, 1840.

⁸⁰ Посмертно вышел его сборник: Gedichte von Harald von Brackel, Riga, 1890.

⁸¹ О Х. Браккеле см.: Harald von Brackel. Eine biographische Skizze, вступит. статья к цит. в сноске 80 книге, стр. XI—XXVI. P. A. Pöschau, Harald von Brackel. Biographisches Vortrag, gehalten am 6. December 1851. Mit einem Verzeichnisse seiner Schriften, Riga, 1852.

Причем опять же следует отметить, что сотрудников «Рефрактора», как некогда и «Эстоны», привлекает не Булгарин и Греч, не «торговое направление» в русской журналистике, а А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. А. Дельвиг, И. А. Крылов, т. е. передовой лагерь в русской литературе, идущий к реализму или уже утвердившийся на реалистических позициях.

В третьем номере «Рефрактора» были опубликованы оригинал и три разных перевода (некоего А. А. из Дерпта, К. Ф. Г. Глазенаппа и Х. Браккеля из Риги) «Тройки», популярнейшей песенной обработки «Сна русского на чужбине» Ф. Н. Глинки.⁸² В предисловии к публикации К. фон дер Борг отмечал, что эту песню в России можно услышать повсюду, она поистине стала народной. Видимо, она и была сочинена Ф. Глинкой на основе старинных русских песен. С «Тройкой» произошло то же, что происходит и с другими народными песнями, продолжал далее К. фон дер Борг, — она известна в разных вариантах. Нет ничего удивительного, что лишь перевод А. А. совпадает с приведенным в публикации русским текстом,⁸³ переложения же Глазенаппа и Браккеля сделаны по какому-то другому варианту «Тройки», по всей вероятности, позаимствованному из рукописных песенников.

Самой важной публикацией из русской поэзии на страницах «Рефрактора», безусловно, был перевод первой главы «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, принадлежащий К. фон дер Боргу.⁸⁴ В своеобразном вступлении к переводу он писал: «Произведение, из коего мы осмеливаемся здесь представить в немецком переложении первую главу как первый опыт на пути к полному переводу, над которым мы, быть может, продолжим работу в будущем, кроме чистой прелести формы и достоинств версификации — мы их сможем лишь слабо передать в нашем переводе — представляет совершенно особый интерес правдивым и умным описанием общественной жизни и нравов высших и средних слоев Петербурга, также как и внутренних областей России». Далее он кратко характеризовал историю появления в печати пушкинского романа в стихах и сетовал на трудность точного перевода «Евгения Онегина».

Перевод К. фон дер Борга, как это обычно для него, точен, причем это не буквалистская точность, когда в угоду словесному соответствию приносится смысл. Он соблюдает онегинскую строфу, ему даже удается в известной мере передать авторский

⁸² Das Dreigespann. Russisches Lied. — «Refraktor», 16. V 1836, Nr. 3. S. 18—19.

⁸³ Кстати, этот текст не совпадает с публикуемыми ныне и напечатанными в то время вариантами «Тройки».

⁸⁴ Eugenius Oegin. Ein Roman in Versen, von Alexander Puschkin. Erster Abschnitt. Dem Russischen nachgebildet von K. v. d. Borg. — «Der Refraktor», 1836, Nr. Nr. 14—18.

стиль, слегка ироничный тон повествования. Сравним для примера:

Когда же юности мятежной
Пришла Евгению пора,
Пора надежд и грусти нежной,
Monsieur прогнали со двора.
Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как dandy лондонский одет —
И наконец увидел свет.
Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,

Что он умен и очень мил.⁸⁵

Und als nun jetzt Eugenius Herzen
Der stürm'schen Jugend Zeit erschien,
Des Hoffens Zeit und süßer Schmerzen —
Hiess man Monsieur von dannen zieh'n.
Da war mein Held nun frei, entzügelt;
Sein Haar nach neu'ster Mod' er schniegelt.
Sich wie ein Lond'ner Dandy schmückt —
Und endlich er die Welt erblickt.
Sich auf Französisch auszudrücken,
Zu schreiben, er gar wohl verstand;
Masurisch tanzt' er gar scharmant,
Und wusste zwanglos sich zu bücken.
Was mehr? Es that die Welt den Spruch,
Er sei sehr lobenswerth und klug.⁸⁶

Переводу К. фон дер Борга, пожалуй, не хватает пушкинского благозвучия, гармонии стиха, отточенности рифмы (впрочем, он сам отмечал во вступлении к переводу, что вряд ли сможет передать эту сторону оригинала). Стих иногда «хромает» (как это мы видим и в первой строке цитированного отрывка),носится в жертву смысловой точности перевода.

Перевод снабжен примечаниями К. фон дер Борга, в которых немецкому читателю разъясняются слова и выражения, отражающие мало известные ему стороны русской жизни и литературы. Так, при упоминании имени Моины в XVII строфе указывается, что это персонаж трагедии В. А. Озерова «Фингал», в XVIII строфе разъясняется, кто такие Фонвизин, Княжнин, Семенов, Катенин и почему последний «воскресил Корнелия гений».

⁸⁵ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, 1937, стр. 6—7.

⁸⁶ «Der Refraktor», I. VIII 1836, Nr. 14, S. 106.

величавый», и т. д., и т. д. При объяснении «девы гор» и «Салгира» в XLII строфе мы встречаем, между прочим, ссылки на немецкие переводы «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» А. Вульферта.

В целом, перевод первой главы «Евгения Онегина», принадлежащий К. фон дер Боргу, для своего времени, без сомнения, был хорошим.

Другие переложения из русской поэзии, появившиеся на страницах «Рефрактора», имеют меньшее значение. В журнале была напечатана в весьма точном и неплохо звучащем по-немецки переводе Х. Браккеля «Русская песня» («Соловей мой, соловей...») А. А. Дельвига,⁸⁷ в его же переводе появились песни скальда из седьмой главы 3-ей части романа М. Загоскина «Аскольдова могила»⁸⁸ и одно стихотворение третьеразрядного поэта А. Грекова,⁸⁹ в 1830-е гг. сотрудничавшего в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду». Наконец, в переложении некоего М. А., весьма точно следующего за содержанием, но совершенно не передающем формы оригинала, появилась басня И. А. Крылова «Орел и куры».⁹⁰ Возможно, под криптонимом М. А. скрывается М. Асмус, видный прибалтийский поэт, часто печатавшийся на страницах журнала.

Из публикаций русской прозы, прежде всего, надо отметить перевод К. фон дер Боргом первой главы «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя в редакции «Миргорода» 1835 г.,⁹¹ одно из первых обращений к творчеству великого русского писателя в немецкой литературе.⁹²

Прозанические переводы К. фон дер Борга, пожалуй, несколько менее удачны, нежели его поэтические переложения. Перевод «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя в целом точен, но передать своеобразие гоголевского стиля переводчик все же не в состоянии. К тому же в погоне за точностью он иногда скатывается к буквализму и в силу этого не всегда может адекватно передать отдельные фразы и выражения. Сравните: «—Ах, ты сякой, та-

⁸⁷ Proben von Uebersetzungen aus dem Russischen. Von H. Brackel. Russisches Lied. Nachtigall. Baron Delwig. — «Der Refraktor», 6. VI 1836 Nr. 6, S. 46—47.

⁸⁸ Skaldensang, aus M. Sagoskins Roman: das Grab Ascolds. H. v. Brackel, *ibid.*, 28. XI 1836, Nr. 31, S. 249—250.

⁸⁹ Dreierlei Thränen. (Nach einem Russischen Gedichte von A. Grekov). H. v. Brackel, *ibid.*, 20. II 1837, Nr. 42, S. 333.

⁹⁰ Der Adler und die Hühner. (Nach Krilow). M. A., *ibid.*, 26. IX 1836, Nr. 22, S. 169—170.

⁹¹ Der jungen Kosaken erster Ausflüg. (Aus der Kleinrussischen Novelle «Tarass Bul'ba» von N. Gogol). C. v. d. Borg, *ibid.*, 20. VI 1836, Nr. 8, S. 59—63; 27. VI 1836, Nr. 9, S. 70—72.

⁹² Этот перевод не отмечен в наиболее полной «Библиографии переводов на иностранные языки произведений Н. В. Гоголя» (М., 1953), составленной М. С. Морщиным и Н. И. Пожарским. Кстати, первый перевод из произведений Гоголя на немецкий язык там датируется 1840 г.

кой сын! Как, батька? — сказал Тарас Бульба, отступивши с удивлением несколько назад»⁹³ В переводе: «O der schlechter Sohn! Wie, deinen Vater willst du schlagen? sagte Tarass Bul'ba und trat verwundert ein wenig zurück».⁹⁴

В тупик ставят К. фон дер Борга лишь отдельные типично украинские выражения и понятия, которые он даже порою попросту пропускает в своем переводе. Сравните: «Полно, полно старуха! Козак не на то, чтобы возиться с бабами. Ступай скорее да неси нам все, что ни есть, на стол. Пампушек, маковиков, медовиков и других пундиков не нужно, а прямо так и тащи нам целого барана на стол. Да горелки, чтобы горелки было побольше! Не этой разной, что с выдумками: с изюмом, родзинками и другими вытребеньками, а чистой горелки, настоящей, такой, чтобы шипела, как бес».⁹⁵

Немецкий перевод К. фон дер Борга: «Genug, genug, Alte! Der Kosak ist nicht dazu da sich mit alten Weibern zu ergötzen. Geh' schnell und bringe uns Alles, was du hast, auf den Tisch. Und Branntwein, dass nur Branntwein in hinreichendem Masse vorhanden sei! Nicht von jenem gemischten, raffinirten, mit Rosinen und andern Zuthaten, sondern reinen ächten Kornbranntwein, solchen, der da zischt, wie der Satan».⁹⁶

Но, впрочем, такие случаи как раз не характерны для К. фон дер Борга. По точности его перевод значительно превосходит большинство других ранних переложений гоглевских творений на иностранные языки.

Из прочих публикаций русской прозы на страницах «Рефрактора» заслуживает внимания перевод К. фон дер Боргом «Записок» Н. А. Дуровой,⁹⁷ только что опубликованных А. С. Пушкиным в его журнале «Современник» (1836, т. 11). Они напечатаны в «Рефракторе» вместе с пушкинским предуведомлением. Как и все переложения К. фон дер Борга, перевод «Записок» Н. А. Дуровой точен и в целом удачен.

В рецензиях на переводы из русской поэзии Каролины Яниш и Э. Гёринга читатель «Рефрактора» мог найти и некоторые образцы этих переложений. Вообще критических работ на страницах «Рефрактора» было очень мало. Тем более знаменательно, что журнал откликнулся большими и интересными рецензиями на книги переводов русской поэзии. Ими редакция «Рефрактора» опять же стремилась привлечь внимание читателей к русской

⁹³ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 2, 1937, стр. 280.

⁹⁴ «Der Refraktor», 20. VI 1836, Nr. 8, S. 59.

⁹⁵ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 2, стр. 281.

⁹⁶ «Der Refraktor», 20. VI 1836, Nr. 8, S. 60.

⁹⁷ Denkwürdigkeiten des Fräuleins N. Durow, herausgegeben von A. Puschkin (Aus dem Russischen). (Mitgetheilt von K. v. der Borg), *ibid.*, 1836, Nr. Nr. 20—23, 25—33.

литературе, по достоинству оценить те еще крайне немногочисленные образцы переводов из нее, которые вышли отдельными изданиями на немецком языке.

Сборник К. Яниш «Северное сияние. Образцы новой русской литературы», вышедший в свет в Германии в 1833 г.,⁹⁸ содержал переводы трех десятков произведений русских авторов, русского и украинского фольклора. Он включал стихотворения или фрагменты из поэм А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, А. А. Дельвига, Е. А. Боратынского, Н. М. Языкова, Д. В. Веневитинова, отрывки из «Бориса Годунова», прозаические вещи А. С. Пушкина («Метель») и О. М. Сомова, а также шесть русских и украинских песен. Переводы К. Яниш (К. Павловой) заслужили одобрение Гёте,⁹⁹ их называл отличными Фарнгаген фон Энзе, о них высоко отзывался В. Г. Белинский, который писал, что К. Павлова «обладает необыкновенным даром переводить стихи с одного языка на другой».¹⁰⁰ Позже их высоко ставил Н. Г. Чернышевский.¹⁰¹ Без сомнения, точные, поэтичные, прекрасно звучащие по-немецки переводы К. Яниш образцов русской литературы были лучшими из тех, что появились к 1833 г. в Германии.¹⁰² И тем не менее, несмотря на свои безусловные достоинства, они не привлекли особенного внимания немецкой прессы и, видимо, немецких читателей. История восприятия переводов К. Яниш немецкой публикой начала 1830-х гг. прекрасно иллюстрирует ту истину, что успех или неуспех образцов определенной литературы на «чужой», инонациональной почве далеко не всегда вытекает из качества переводов, здесь воздействует сложный комплекс причин общественного и литературного порядка.¹⁰³

К. фон дер Борг, внимательно следивший за литературной жизнью Германии, конечно, был осведомлен о том, как был там принят сборник К. Яниш. И он, по-видимому, сознательно решил хотя бы с запозданием откликнуться рецензией на него, чтобы дать книге заслуженную оценку и привлечь к ней внимание читателей. Сборник К. Яниш к тому же послужил для

⁹⁸ Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Litteratur, von Karoline Jaenisch. Erste Lieferung. Dresden und Leipzig, 1833.

⁹⁹ Борис Рапгоф, К. Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества, П., 1916, стр. 13.

¹⁰⁰ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 7, М., 1955, стр. 655. Впрочем, В. Г. Белинский несколько колебался в оценке переводов К. Яниш, см. об этом во вступ. статье П. П. Громова в кн.: Каролина Павлова, Полн. собр. стихотворений, М.—Л., 1964, стр. 10—12.

¹⁰¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 505.

¹⁰² И. В. Киреевский даже писал, что «переводы эти превосходят все известные до сих пор с русского на какие бы то ни было языки» (И. В. Киреевский, Полн. собр. соч., Т. 2, М. 1911, стр. 73—74).

¹⁰³ На это обратил внимание Х. Рааб (H. Raab, op. cit., S. 44).

него поводом выразить свой взгляд на русскую литературу вообще.¹⁰⁴

Каждого, кто с сочувствием наблюдает за процессом культурного развития русского народа, без сомнения, должно радовать, что в последнее время все увеличивается число «переводов образцов с потрясающей быстротой созревающей изящной русской словесности» на иностранные языки. Эти переводы важны и в другом отношении, писал далее К. фон дер Борг: общеизвестно, что самобытные черты и внутренняя сущность нации нигде не проявляется столь отчетливо и непосредственно, как в художественной литературе, заграницей еще плохо знакомы с Россией, и переводы образцов русской словесности помогут иностранцам лучше познать страну и ее народ. Переводы эти тем более желанны, что ныне начинает претворяться в жизнь идея всеобщей европейской литературы и каждое выдающееся художественное явление одной образованной нации вскоре становится достоянием всех остальных, приживается на их почве и продолжает там развиваться далее.

Вслед за тем К. фон дер Борг полемизирует с В. И. Далем, который в статье «О литературе русского народа», опубликованной в уже упоминавшемся выше тартуском журнале «*Dopater Jahrbücher*» (1835, В. IV, Н. I), высказал мнение, что изящная русская литература не является выражением русского духа, но (за одним исключением — басни Крылова) лишь чужеземным хилым тепличным растением; ростки же подлинной национальной литературы спрятаны в собственных творениях русского мужика: в фольклоре, в народных песнях, в лубке, в народном языке — в пословицах, поговорках и прочих образцах речи. Из этого следует вывод, что современная литература образованных сословий России не заслуживает того, чтобы быть переведенной на другие языки. К. фон дер Борг не может согласиться с этим, хотя он и признает, что доля истины в рассуждениях В. И. Даля есть.

У каждой нации, достигшей определенной степени цивилизации, говорит далее К. фон дер Борг, неминуемо образуется как бы две литературы: одна — образованных слоев общества, другая — народная. Конечно, современная русская литература образованных сословий могла бы и должна в несравнимо большей степени, чем это она делала до сих пор, обращаться к фольклору. Русские литераторы явно недостаточно стремились к национальной самобытности в своем творчестве. Между тем подлинная национальная литература, уровня которой современная русская словесность, во всяком случае, достигнет не скоро,

¹⁰⁴ См. «*Der Refraktor*», 4. VII 1836, Nr. 10, S. 77—80; 11. VII 1836, Nr. 11, S. 84—88.

может быть создана лишь на основе сокровищниц народного языка и народной поэзии.

Но, вместе с тем, К. фон дер Борг считает, что в современной русской словесности уже видны элементы национальной литературы, отражающей русский характер. Даже в творчестве тех писателей, которые открыто следовали иноземным образцам — рецензент имеет здесь в виду басни Хемницера и Дмитриева и «Модную жену» последнего, — отчетливо видны самобытные русские черты, их произведения могли быть написаны только русскими. И надо приветствовать перевод на немецкий язык тех поэтических творений русских авторов, которые хотя и не принадлежат к народным сочинениям, но несут в себе элементы подлинной национальной русской литературы. Необходимо лишь, чтобы переводы были бы хорошими, в противном случае от них будет больше вреда, чем пользы.

Но как раз переводы К. Яниш удачны. К. фон дер Борг, сам много потрудившийся над переложениями из русских авторов на немецкий язык и прекрасно понимающий все трудности этого дела, искренне приветствует труд молодой переводчицы. К. Яниш умеет понять и выразить чужую индивидуальность, к тому же она прекрасно владеет языком и техникой стиха, что делает ее переводы чудесными образцами поэзии.

Из переводов К. Яниш К. фон дер Борг особо выделяет работы А. С. Пушкина — «Метель», отрывки из «Бориса Годунова» и «Цыган» (он выражает желание, чтобы эти произведения были полностью переведены К. Яниш, тем более, что переложение «Бориса Годунова» К. Кнорринга, вышедшее в свет в Таллине в 1831 г., его совершенно не удовлетворяет), а также стихи. В сознании К. фон дер Борга уже утвердилась мысль, что А. С. Пушкин — великий русский национальный поэт, центральное явление в современной русской литературе.

В качестве иллюстраций К. фон дер Борг приводит в своей рецензии ряд образцов переводов К. Яниш параллельно с русским оригиналом, а один и параллельно с собственным переложением того же произведения. Так, в рецензии публикуется несколько строф из «Певца во стане русских воинов» В. А. Жуковского, как известно, полностью переведенного К. фон дер Боргом в его «Опытах...», а также переводы К. Яниш стихотворения Н. М. Языкова «Поэт», русской народной песни «Ты душа моя, красна девица» и двух украинских народных песен.

Мысли о русской литературе, высказанные К. фон дер Боргом в его рецензии на переводы К. Яниш, не были новы. Их в той или иной форме выражали критики-декабристы,¹⁰⁵ И. Ки-

¹⁰⁵ Кстати, мысли К. фон дер Борга имеют точки соприкосновения с соображениями, высказанными В. К. Кюхельбекером в статьях «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» и «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений». С последней работой

реевский, Н. Надеждин, молодой В. Белинский. Однако это не умаляет их значения. В Германии в это время еще господствовало мнение о полной несамостоятельности и подражательности русской литературы, уже в силу этого, якобы, не представляющей никакого интереса для немецких читателей. Эти мысли, например, упорно проводил в своих работах столь авторитетный критик, как В. Менцель. Укреплению ее в сознании немецкой образованной публики способствовали порою и сами русские литераторы: так, Ф. Булгарин еще в 1834 г. доказывал в одном германском журнале, что русская литература следует западным образцам, что она неразвита и мало интересна.¹⁰⁶

Впротивовес этим высказываниям К. фон дер Борг утверждал, что в произведениях русских писателей уже видны элементы подлинной национальной литературы, что даже в тех сочинениях, где заметны следы чужеземного влияния, проявляется русский дух. Внимание К. фон дер Борга, в особенности, привлекли в этой связи произведения А. С. Пушкина и писателей его круга, в которых он видел черты самобытности, прообраз будущей национальной словесности. В конкретных условиях той поры подобные суждения имели немаловажное значение, разрушая привычный немецкий взгляд на русскую литературу как отстающую и неинтересную и утверждая в сознании читателей мысль, что в этой литературе есть свои художественные ценности, которые отныне могут быть ему доступны.

В центре второй рецензии К. фон дер Борга — на сборник «Метрических переводов с русского» Эрхарда Гёринга¹⁰⁷ — также оказался А. С. Пушкин.

Э. Гёринг,¹⁰⁸ лектор немецкого языка в Московском университете, был известен как переводчик романов М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» (Кёнигсберг, 1830) и «Рославлев» (Лейпциг, 1832). В 1833 г. он выпустил в Москве в свет свой сборник поэтических переводов, в который вошли две песни «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина, стихи Ф. Н. Глинки, П. А. Вяземского.

В своей рецензии К. фон дер Борг счел необходимым более подробно остановиться на пушкинской поэме. Она, «хотя и является юношеской работой впоследствии столь выдающегося в русской литературе Пушкина (...), все же, если рассматривать

В. К. Кюхельбекера К. фон дер Борг, без сомнения, был знаком — об этом не могли не позаботиться его тартуские русские друзья и знакомые.

¹⁰⁶ См. Bulgarin über die Russische Literatur. — «Magazin für die Literatur des Auslandes», 24. X 1834, Nr. 128, S. 510—511.

¹⁰⁷ K. v. d. B o r g, Metrische Uebersetzungen aus dem Russischen von Erhard Göring. Erstes Heftchen, Moskau, in der Druckerei des Lasareff'schen Instituts, 1833. 72 S. — «Der Refraktor», 25. VII 1836, Nr. 13, S. 101—103; 15. VIII 1836, Nr. 16, S. 124—128.

¹⁰⁸ О Э. Гёринге см.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Московского университета..., ч. 1, М., 1855, стр. 193—197.

ее как поэтическое целое, по своей простой и вместе с тем богатой фантазии, по пластичной и гармонической отделке отдельных партий, по множеству происшествий и солнечной ясности, которой она насквозь пронизана, — не взирая на отдельные недостатки, кои сам автор признал в предисловии ко второму изданию поэмы в 1828 г., — не уступает его позднейшим произведениям и даже превосходит некоторые из них». ¹⁰⁹ В основу этого произведения, как кажется, легла старинная русская народная сказка «Руслан Лазаревич», которую поэт, правда, использовал творчески, вольно. Заслуживает похвалы уже само стремление автора «Руслана и Людмилы» воскресить образцы старинной народной поэзии. А. С. Пушкин перенес действие своей поэмы во времена Владимира Великого — блестящую эпоху ранней русской истории и рыцарскую пору русской поэзии. Вслед за тем К. фон дер Борг весьма подробно пересказывает содержание «Руслана и Людмилы».

Перевод Э. Гёринга рецензент считает в целом удачным, верным оригиналу. Переводчик, по его мнению, не только воссоздает дух, тональность и наивную шутливость поэмы, но в какой-то мере и стиль, ритмику и гармонию пушкинского стиха. Правда, К. фон дер Борг находит все же и отдельные неудачно или неточно переведенные места, в рецензии приводится ряд примеров шероховатостей стиля, нарушения языковых норм или даже неудачных рифм в переводе Э. Гёринга. Далее, по аналогии с предыдущей рецензией, приводятся отрывки из первой песни «Руслана и Людмилы» параллельно в оригинале и в переводе Э. Гёринга. Благодаря подобным «вставкам» число переводов из русской литературы и фольклора на страницах «Рефрактора» значительно увеличилось.

Наконец, в «Рефракторе» в разделе «Корреспонденций» (Correspondenz-Nachrichten) порою также появлялся интересный материал о русской литературе, искусстве и, шире, культуре вообще. Наиболее любопытны в этом отношении корреспонденции из Петербурга некоего Пертинакса (псевдоним, который нам раскрыть не удалось), отражавшие самые разные стороны столичной жизни, вплоть до городских новостей и полицейских происшествий.

В корреспонденции Пертинакса из Петербурга, датированной 1 мая 1836 г., мы находим сравнительно подробное сообщение о первых представлениях «Ревизора» Н. В. Гоголя на сцене Александринского театра. ¹¹⁰ В сообщении отмечается, что

¹⁰⁹ «Der Refraktor», 25. VII 1836, Nr. 13, S. 101.

¹¹⁰ «Der Refraktor», 16. V 1836, Nr. 3, S. 22—24. По-видимому, это было одно из самых ранних сообщений о «Ревизоре» в немецкой прессе. До сих пор считалось, что первое упоминание о комедии на немецком языке встречается в книге Г. Кёнига «Литературные картины России» 1837 г. (см.: М. П. Алексеев, Первый немецкий перевод «Ревизора». — Гоголь. Статьи и материалы, Л., 1954, стр. 187—188).

новая русская оригинальная драма — «Ревизор» Гоголя, талантливого молодого русского литератора, который занял почетное место в новейшей российской словесности многими юмористическими и сатирическими произведениями и отличными рассказами из украинской народной жизни, уже в течение двух недель с огромным успехом идет в Александринском театре, вызывая невиданный наплыв публики и бурю аплодисментов в переполненном зале. Сюжет произведения разворачивается в маленьком провинциальном городе и имеет целью резкое разоблачение всех проживающих в нем чиновников. Но, добавляет далее Пертинакс, автор обрисовал предмет своей пьесы с противоречащей правде жизни неестественностью, с несвойственной маленьким городкам фривольностью нравов, за что он подвергся строгой критике во вчерашнем номере одного литературного листа. Совершенно очевидно, что Пертинакс имеет здесь в виду отзыв Ф. Булгарина о пьесе, помещенный в «Северной пчеле». ¹¹¹

В обширную корреспонденцию из Петербурга от 8 мая 1836 г. Пертинакс включил подробный обзор современной русской журналистики. ¹¹² Он отмечает особую роль периодической печати в России, где сосредоточены лучшие умы нации и где публикуются лучшие русские литературные произведения и научные труды. Из журналов последнего времени Пертинакс особо выделяет недавно закрытый по личному распоряжению Николая I «Московский телеграф» Н. Полевого; его не смог заменить «Телескоп» Н. Надеждина. Из новых журналов всеобщее внимание привлек «Современник», редактором которого является прославленный «классический» русский поэт нового времени А. Пушкин, впервые выступающий на новом поприще. Далее Пертинакс отмечает успех «Библиотеки для чтения» О. Сенковского, ее помпезную программу и массу сотрудников. Большое количество подписчиков «Библиотеки для чтения» свидетельствует о растущей культуре нации и все возрастающей потребности образованных сословий в лектюре. Однако сам журнал не оправдал возлагаемых на него надежд. Вообще автор корреспонденции явно отрицательно относится к «торговому» направлению в русской журналистике, он даже не отмечает изданий Ф. Булгарина и Н. Греча.

Ныне в русской литературе наблюдается резкое размежевание между Москвой и Петербургом, которое привело к ожесточенной полемике между журналами двух столиц. Для характеристики этой полемики Пертинакс пересказывает статью

¹¹¹ Ф. Булгарин), Русский театр. Ревизор, оригинальная комедия в пяти действиях, в прозе, соч. Н. Гоголя. — «Северная пчела», 30. IV 1836, № 97.

¹¹² «Der Refraktor», 23. V 1836, Nr. 4, S. 31—32; 30. V 1836, Nr. 5, S. 38—40; 6. VI 1836, Nr. 6, S. 47—48.

В. П. Андросова из «Московского наблюдателя» (1836, ч. VI) — «Москва и Петербург в литературных отношениях». Эта статья исполнена критики «торгового» направления — «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы». В ней обосновывается приоритет Москвы и провинции перед Петербургом в развитии русской литературы. Петербург представляют «Выжигин» Булгарина, «Черная женщина» Греча и фантастические путешествия барона Брамбеуса — их автор статьи охотно оставляет городу на Неве. Упрек в том, будто московские журналисты и критики осуждают всё, выходящее в Петербурге, неоснователен: именно московская критика по достоинству оценила Гоголя с его «Миргородом» и «Тарасом Бульбой», в то время как «Библиотека для чтения» ругала их автора.

Но вообще есть единая русская литература и водораздел в ней идет не по линии: Москва — Петербург. И в Петербурге имеются органы печати, вроде прекратившейся «Литературной газеты», которые выступали против «Северной пчелы» и ныне против «Библиотеки для чтения». Ломоносов, Карамзин, Жуковский и Пушкин принадлежат как Москве, так и Петербургу, они принадлежат русской литературе. Автор проводит мысль, что на самом деле водораздел проходит по линии: истинная национальная русская литература, которую представляют Пушкин, Жуковский, Гоголь и другие, — и развлекательная беллетристика Булгарина, Греча и Сенковского.

В корреспонденции из Петербурга от 11 августа 1836 г. повествуется о новом русском толковом словаре, подготовка которого, правда, идет чрезвычайно медленно.¹¹³

Свою корреспонденцию от 24 ноября 1836 г. Пертинак превратил в обширный обзор художественной жизни России, в первую очередь живописи, скульптуры и архитектуры.¹¹⁴ Обзор начинается с описания художественной выставки в Академии Художеств, открывшейся 28 сентября 1836 г. Автор обращает внимание читателей на «Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Явление Христа Марии Магдалине» А. Иванова, картины А. Маркова, М. Воробьева, скульптуры А. Логановского и Н. Пименова. За этим следует довольно подробный рассказ об Академии Художеств, системе обучения в ней, ее выпускниках и стипендиатах (в связи с этим опять же идет речь о М. Лебедеве, А. Иванове, А. Маркове, К. Брюллове, О. Кипренском и его замечательных портретах). Далее автор корреспонденции говорит о новом иконостасе Казанского собора как произведении искусства (в его росписи участвовали К. Брюллов и Ф. Бруни), о современной русской архитектуре, в которой он выделяет имена А. Тона и А. Брюллова, о медальере

¹¹³ «Der Refraktor», 29. VIII 1836, Nr. 18, S. 144.

¹¹⁴ Ibid., 19. XII 1836, Nr. 34, S. 274—276; 26. XII 1836, Nr. 35, S. 283—284; 2. I 1837, Nr. 36, S. 291—292; 9. I 1837, Nr. 37, S. 299—300.

Ф. Толстом и его работах и, наконец, о новых художественных училищах и Обществе вспомоществования художникам, которые много делают для развития искусства. Конечный вывод автора: в России наблюдается бурный рост искусства, поощряемый публикой.

Из прочих материалов, посвященных русской культуре, можно отметить описание празднования юбилея выдающегося физиолога П. А. Загорского вместе с его биографией, основанные на русских источниках.¹¹⁵

Встречаются и оригинальные произведения на русскую тематику.¹¹⁶

Характерно, что «Рефрактор», уделявший столь много внимания русской культуре и литературе, одновременно охотно публиковал и эстонские материалы, проявлял интерес к эстонской словесности. На страницах журнала появлялись поэтические обработки эстонских народных преданий и произведения, внешне стилизованные под них. В примечании к публикации одного из таких произведений редакция отметила, что она готова печатать в будущем образцы подлинного эстонского фольклора.¹¹⁷

Выше мы уже отметили, что судьба «Рефрактора» весьма напоминает судьбу «Эстоны». Вначале журнал оставлял самое благоприятное впечатление: на его страницах публиковался весьма разнообразный материал, как правило, достаточно высокой художественной пробы, круг сотрудничавших в нем авторов был широк и включал многих видных прибалтийских литераторов. Но постепенно содержание журнала становится всё беднее и беднее: вместо оригинальных произведений он заполняется переводами (причем не с русского), если раньше в каждом номере читателю преподносился многообразный по жанрам и тематике материал, то теперь номера включают одну-две вещи, и т. п. Видимо, причиной этого опять же был недостаток средств, вызванный малым числом подписчиков. Журнал даже не смог завершить первый год издания. № 52 «Рефрактора» был набран, но в свет не вышел.¹¹⁸ Э. Райдма высказал предположение, что этот последний номер «Рефрактора» был запрещен цензурой, возможно, из-за каких-либо откликов на смерть А. С. Пушкина.¹¹⁹ Это предположение не находит прямого под-

¹¹⁵ A<lexander> B<uschotzky>, Die erste Feier des fünfzigjährigen Jubiläums eines Russischen Gelehrten, *ibid.*, 5. XII 1836, Nr. 32, S. 259—260; 12. XII 1836, Nr. 33, S. 266—268.

¹¹⁶ См., напр., анонимный рассказ «Der Kosak. Erinnerung aus dem Kriegsjahren» («Der Refraktor», 6. II 1837, Nr. 41, S. 328—332) о верном денщике, простом казаке Маркове.

¹¹⁷ «Der Refraktor», 12. XII 1836, Nr. 33, S. 260.

¹¹⁸ N. Reh binder, *op. cit.*, S. 47.

¹¹⁹ «Советская Эстония», 6. VI 1959, № 131, стр. 3.

тверждения в архивных документах. Весьма вероятно, что закрытие «Рефрактора» было вызвано причинами более прозаического порядка: у редакции просто могло не хватить средств заплатить типографщику.

Так прекратил свое существование последний в первой половине XIX в. прибалтийский литературный журнал, уделявший много внимания русской словесности.

ЭВОЛЮЦИЯ В ПОНИМАНИИ НАРОДНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ В РУССКОЙ КРИТИКЕ СЕРЕДИНЫ 1850-х ГОДОВ

Б. Ф. Егоров

I

Со смертью Белинского и с началом реакционного разгула «мрачного семилетия» проблемы народности литературы были сняты со страниц журнальной критики и на их место выдвинулись вопросы лирических жанров, психологизма в прозе и в лирике, проблемы светской повести. Но долго так продолжаться не могло; и по внешним, и по внутренним причинам в самую глухую пору «мрачного семилетия», в начале 1853 года и в литературе, и в критике наступил некоторый перелом.

С зимы 1852/53 года все внимание царского правительства было приковано к международным делам, к обострению русско-турецких отношений. Тем более это внимание было отвлечено от идеологической сферы разразившейся в октябре 1853 года русско-турецкой войной. Ослабил интерес к литературе и III отделение, несколько легче стало и с цензурным прохождением рукописей. Либеральный А. В. Никитенко стал даже мечтать, нельзя ли «что-нибудь вырвать из рук всяких «негласных» <т. е. Бутурлинского комитета 2 апреля 1848 г. — Б. Е.> в пользу нашего бедного гонимого просвещения?»¹ Такие мечты были бы совершенно невозможны год назад. Разумеется, речь идет об относительном, в сравнении с 1848-1852 гг., ослаблении цензурного гнета. Достаточно сравнить цензурные конфликты 1853 года с предыдущим периодом, чтобы увидеть наглядно это ослабление. Главными событиями этого года явились: гнев негласного (Бутурлинского) комитета по поводу грубой рецензии

¹ А. В. Никитенко, *Дневник*, т. I, М., 1955, с. 371. Запись от 25 мая 1853 года. Мечты наивные. Год спустя, 19 сентября 1854 г. Никитенко пишет: «Надежды на улучшение цензуры меркнут. Сегодня я начал говорить министру о ее злоупотреблениях и бессмыслии. Но он обнаружил такое равнодушие, что мне даже стало досадно, и я круто повернул разговор на другой предмет» (там же, стр. 383).

О. И. Сенковского на сборник классических древностей «Про-пилеи» («Библиотека для чтения», № 10) и выговор Ф. В. Булгарину за фельетон об извозчиках («Северная пчела», № 277) ².

В 1854 г., как бы спохватившись, увидев быстрое распро-странение нежелательных произведений, правительственные кру-ги забили тревогу. Много нареканий и выговоров было выне-сено цензору (либеральному В. Н. Бекетову) и издателям «Современника» ³, особенно за опубликование в апреле 1854 г. повести Тургенева «Муму». В сентябре разразилась буря по поводу опубликования Н. И. Костомаровым в «Саратовских гу-бернских ведомостях» народных песен «не совсем нравственного содержания»: цензор А. Мейер был посажен на месяц на гаупт-вахту, губернатору сделан выговор; были приняты меры, пре-граждающие доступ фольклорным публикациям на страницы периодики ⁴. В Москве были отстранены от должности цен-зоры «Москвитянина» М. Н. Похвистнев и Д. С. Ржевский за пропуск повести В. Лихачева «Мечтатель» («Москвитянин», №№ 12-14), где, по мнению министра народного просвещения А. С. Норова, содержались «вредные суждения о государствен-ной службе, ее установлениях и отношениях, об образовании, о неравенстве состояний». С большим трудом М. П. Погодин, на которого тоже пала тень подозрения, выхлопотал прощение цензорам ⁵. В октябре «Москвитянин» снова обратил внимание министра и Главного управления цензуры на сатирический от-рывок «Записки почтмейстера» Раевского ⁶.

Характерна дневниковая запись Никитенко о Норове от 1 октября 1854 года: «Что сделалось с Авраамом Сергеевичем? Не понимаю! Он поступает с цензурой чуть не хуже, чем его робкий и неспособный предшественник. На него напал какой-то панический страх. Он привязывается к самым невинным фразам, и стоит только какому-нибудь Комаровскому или Волкову указать на самое безупречное место в книге или журнале, чтоб взволновать его, и у него тотчас готово строгое предписа-ние, выговор» ⁷.

Но историю остановить было невозможно. Дело шло к тра-гическим неудачам Крымской войны, к смерти Николая, чув-ствовалось приближение конца, и подобное настроение, ощущение

² А. В. Никитенко, ук. соч., стр. 375, 377, 529.

³ См.: В. Е. Евгеньев-Максимов, «Современник» в 40—50 гг. От Белинского до Чернышевского, Л., 1934, стр. 269—275.

⁴ А. В. Никитенко, ук. соч., стр. 385, 530; О. Б. Алексеева, Из цензурных материалов о народных песнях, «Русский фольклор», VII, М.—Л., 1962, стр. 374—376.

⁵ А. В. Никитенко, ук. соч., стр. 385—388, 530—531; Н. П. Барсу-ков, Жизнь и труды М. П. Погодина, т. 13, СПб., 1899, стр. 211—216.

⁶ Н. П. Барсуков, ук. соч., стр. 217—219.

⁷ А. В. Никитенко, ук. соч., стр. 386.

ние скорых перемен отразилось и в литературе, и в публицистике, и в критике, несмотря на новые цензурные репрессии.

Характерным признаком некоторого оживления в 1853 году явилось возобновление в литературе темы простого народа, главным образом — крестьянской темы, почти запретной в первые годы «мрачного семилетия». Издание в 1852 г. отдельной книгой «Записок охотника» Тургенева вызвало целую бурю в правительственных кругах: уволен от службы цензор князь В. В. Львов, запрещено было объявлять о книге в журналах, продлилась ссылка Тургенева⁸. Но начало было положено, и вслед за «Записками охотника» появились рассказы А. Ф. Писемского «Питерщик» («Москвитянин», 1852, № 23) и «Леший» («Современник», 1853, № 11), роман А. А. Потехина «Крестьянка» («Москвитянин», 1853, №№ 19-22), роман Д. В. Григоровича «Рыбаки» («Современник», 1853, №№ 3-6, 9), рассказы о городских низах И. Т. Кокорева. Переимчивый М. В. Авдеев, писавший в предшествующие годы повести о похождениях печоринствующего эпигона — Тамарина, теперь обратился тоже к крестьянской теме («Огненный змей», «Отечественные записки», 1853, № 2). Все указанные произведения не стояли на уровне «Записок охотника» ни по идейной значительности, ни по художественному мастерству, но они симптоматичны для переломной поры 1853 года, свидетельствовали о возрождении темы, пришедшей в упадок со смерти Белинского и начала цензурного террора. Список произведений о народе можно было бы продолжить и менее известными прозаическими произведениями.

Несомненно, в общий поток литературы о народе должны быть включены и драмы А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» (1853) и «Бедность не порок» (1854), а также многочисленные подражания ему: «Жених из ножевой линии» А. М. Красовского («Отечественные записки», 1854, № 3), «Брат и сестра» и «Суд людской — не божий» А. А. Потехина («Москвитянин», 1854, №№ 3-4, 23).

Отмечу еще возврат к крестьянской теме Н. А. Некрасова: в его стихотворениях 1849-1852 гг. эта тема — случайна, она почти полностью вытеснена психологической любовной лирикой, в стихотворениях 1853—1854 гг., наоборот, господствует тема народа: «В деревне», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского», «Буря», «Несжатая полоса», «Влас». Н. П. Огарев также весной 1854 г. обратился к крестьянской теме и начал поэму «Зимний путь» (первый отрывок был опубликован — «Отечественные записки», 1854, № 12).

⁸ См.: Ю. Г. Оксман, Секретное следствие о «Записках охотника» в 1852 г., в кн.: его же, От «Капитанской дочери» к «Запискам охотника». Пушкин-Рылеев-Кольцов-Белинский-Тургенев. Исследования и материалы, Саратов, 1959, стр. 246—307.

Возрождение темы быстро предоставило ей чуть ли не главенствующее положение в русской литературе, заметно потеснило психологическую повесть о судьбе «образованного» индивидуума и романтическую лирику, окончательно обнажило все ничтожество так называемого светского романа (повести).

В презрительном отношении к светскому роману сошлись почти все критики. Сложнее обстоял вопрос с оценкой произведений о народе. Ведь даже в светском романе можно было найти различия в авторских идеях и мастерстве, тем более это относится к такой многогранной теме, как народ. И тем более не было единодушия у критиков, которые ни в отношении к писателям и литературе вообще, ни в представлениях о народе не сходились во мнениях. Очевидно, главенствующую роль, как объект критики, должно было бы сыграть еще год назад отдельное издание «Записок охотника», но книга оказалась фактически под цензурным запретом, и копыя скрестились не над нею. Никак не менее важными были драмы А. Н. Островского, однако, благодаря его славянофильским увлечениям мнения четко разделились на два лагеря: представители «молодой редакции», все почти безоговорочно, превозносили драмы «москвитянинского» периода, а критики петербургских журналов, и либералы, и демократы, резко нападали на славянофильские крайности писателя; даже Н. Г. Чернышевский, в рецензии на «Бедность не порок»⁹, увидел лишь фальшивость нового направления Островского.

Наиболее развернутыми и противоречивыми оказались отзывы о романе Д. В. Григоровича «Рыбаки», самом крупном произведении 1853 года о крестьянстве.

Прославянофильски настроенный в 1853 году Б. Н. Алмазов очень сочувственно отнесся к роману, назвав его «главнѣйшей чертой» «любовь к русскому народу. Эта любовь высказалась в самом названии, которое дал автор своему роману: он назвал его простонародной повестью (...), в описаниях природы, им приводимых, в заметках об образе жизни русского человека есть что-то истинно родное, веселящее русское сердце, льстящее нашей народной гордости». В общем духе «молодой редакции» «Москвитянина», искавшей проявления русского национального характера в народных сферах, освобожденных от крепостного ига, Алмазов радуется социальному выбору Григоровича: «Нигде так не выказывается душа русского человека, как в такой привольной, поэтической жизни, какова жизнь рыбака. Здесь человек не занят с утра до вечера изнурительной полевой работой; здесь обаятельнее на него действует природа; здесь больше простора его мысли; и здесь его положение несколько уединено, — и потому коренные черты русского, ничем

⁹ «Современник», 1854, № 5.

не стесняемые, выступают наружу и душа его принимает широкий размах»¹⁰. Несомненно, роман «Рыбаки» давал повод к такой интерпретации, т. к. Григорович здесь ближе всего подошел к славянофильскому истолкованию патриархального русского быта.¹¹

Впервые представитель «молодой редакции» сделал уступку и изменил нескрываемо враждебному отношению группы к Григоровичу как откровенному «западнику»¹². Алмазов был лишь недоволен изображением расчетливости (меркантильности) «домохозяев», т. к. она бросила тень на патриархальный национальный характер: «Этим людям все нипочем, за исключением материальной пользы. Такая сухость характера мало свойственна натуре русского человека»¹³.

Парадоксально, что многие «западники» тоже положительно отнеслись к роману. С. С. Дудышкин со свойственной ему робостью в течение всей своей рецензии колебался между желанием отчитать Григоровича за идеализацию героев и смягчить суровость комплиментами за замысел, обрисовку подробностей и любовь к народу, но в целом он все-таки склонился к похвалам. Ощущая всеобщее внимание к крестьянской теме, Дудышкин чуть ли не в славянофильском духе стал ратовать, в связи с анализом «Рыбаков», за народность литературы: «Для русских крестьян сделалась необходима обстановка чисто русская, и таким образом мы начали изучать свою природу только тог-

¹⁰ «Москвитянин», 1853, № 11, отд. V, стр. 80—81. Авторство Б. Н. Алмазова раскрыто в годовом оглавлении журнала.

¹¹ Четыре года спустя, совсем в других условиях и с других позиций, но начинавший веровать в силу русской патриархальной общины как фундамента социалистического общества, А. И. Герцен опубликовал восторженное, исключительно хвалебное предисловие к переводу «Рыбаков» на немецкий язык (см.: А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 т., т. XIII, М., 1958, стр. 158—180).

¹² Ап. Григорьев всегда относился к Григоровичу отрицательно, видя в нем дворянского литератора, «с высоты величия» пытавшегося описывать народную жизнь, но в действительности умевшего удачно изображать лишь петербургскую светскую суету: об этом Григорьев писал неоднократно, начиная с обзора «Русская изящная литература в 1852 году» и кончая специальной статьей «Отживающие в литературе явления. Д. В. Григорович...» («Эпоха», 1864, № 7). Ср.: Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, М., 1961, стр. 133—135.

Возможно, под влиянием Ап. Григорьева Алмазов в следующем обзоре «Современника», говоря о продолжении «Рыбаков», сильно изменил тон и стал упрекать автора за бледность образа Вани (бледность, но не идеализацию!): «У действующих лиц наших писателей только тогда и естествен язык, когда они в комических или в спокойных положениях, но лишь дело коснется до пафоса, они вдруг перерождаются и говорят языком наших журнальных ученых статей. Кроме неестественности в языке, есть еще другая причина, вследствие которой Ваня вышел так беспцветен. Г-н Григорович не позаботился объяснить, под влиянием каких обстоятельств образовался необыкновенный характер рыбака? Не мог же он сделаться таким от того только, что учился грамоте!» («Москвитянин», 1853, № 13, отд. V, стр. 17).

¹³ «Москвитянин», 1853, № 11, стр. 91.

да, когда обратились к жизни народной, простой»¹⁴. И опять же, чуть ли не в духе Б. Алмазова Дудышкин упрекал Григоровича за сгущение красок при изображении дурных качеств «фабричного» Захара и доказывал, что существует много фабричных, которые не отрываются от быта патриархальной семьи¹⁵. Искреннее хамелеонство Дудышкина проявилось здесь особенно ярко: отсутствие своих прочных и глубоких идеалов невольно приводило его к подчинению чужим нормативам.

Другой «западник», В. Р. Зотов, находившийся до середины 1850-х годов в плену идеалистической эстетики и защищавший «чистое искусство», облагороженное и идеализированное изображение крестьян в романе «Рыбаки» расценил как доказательство успеха «искусства для искусства»¹⁶.

Наиболее серьезным отзывом о «Рыбаках», исходившим из лагеря либерального западничества, явилась большая статья П. В. Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» («Современник», 1854, №№ 2, 3). Подойдя к оценке романа, главным образом, с идеями Белинского сороковых годов (требование правдивого и объективного воспроизведения жизни в сочетании с авторским освещением), Анненков весьма сурово отнесся не только к Григоровичу, но и к другим писателям, опубликовавшим произведения о «простонародном» быте: Писемскому, Потехину, Авдееву, А. Мартынову. Одних он упрекал за субъективистский произвол, других — за натуралистический объективизм, третьих — за дискредитацию темы, превращение рассказа в пародию на народный быт (страницы статьи об Авдееве и Мартынове). Как уже говорилось, Анненков был лишен возможности сослаться на «Записки охотника» (у него встречаются лишь глухие отсылки к Тургеневу вообще), поэтому ни одно произведение о народе, появившееся в середине «мрачного семилетия», не удовлетворило критика. Правда, следует учесть, что в статье Анненкова содержались некоторые отголоски эстетики «чистого искусства», но не они определяли суровые оценки (ведь применяя идеалистическую эстетику в «чистом» виде можно было бы легко придти к точке зрения В. Зотова). Очевидно, явились объективные условия для бурного роста «простонародной» темы в литературе, но имелись же и объективные причины для недовольства: слишком мало можно было насчитать писателей, действительно хорошо знавших народную жизнь, слишком много оказалось погнавшихся за модой; русская литература последних лет сделала громадные успехи в сфере углубленного изображения личности и среды, а произведения о народе отражали, главным образом,

¹⁴ «Отечественные записки», 1853, № 10, отд. V, стр. 116.

¹⁵ Там же, стр. 121—122. Эта статья Дудышкина появилась в свет тремя месяцами позже обзоров Б. Алмазова.

¹⁶ «Пантеон», 1853, № 5, «Журналистика», стр. 5.

принципы, выработанные ранней «натуральной школой» чуть ли не десять лет назад; наконец, цензурные ограничения стесняли свободное развитие темы, образов, конфликтов.

Во всяком случае Н. Г. Чернышевский, пришедший в «Современник» в начале 1854 г., как раз во время опубликования статьи Анненкова, отнесся к произведениям о народе не менее сурово, чем его либеральный коллега. Вот отзыв Чернышевского о повести М. В. Авдеева «Огненный змий»: «Мнение о ней найдут читатели в другой статье, в следующей книжке «Современника»¹⁷, и здесь только для полноты обзора мы повторим отзыв об «Огненном змие», слышанный нами от одного из людей, очень любящих изящество во всем и решительно не думающих поставлять народность или даже простонародность рассказа в дубоватости языка: «от «Огненного змия» пахнет доделавандом»¹⁸.

Чернышевский вообще очень сурово отнесся ко всем почти направлениям русской литературы, и его первые литературные рецензии — о произведениях М. В. Авдеева, о романе Евгении Тур «Три поры жизни» и о драме А. Н. Островского «Бедность не порок» — проникнуты тревогой и недовольством по поводу состояния современной литературы. Дух откровенного, беспощадного и серьезного отрицания был настолько необычным в условиях 1854 года, что не мог остаться незамеченным. Недаром С. С. Дудышкин разразился в журнальном обзоре длинной тирадой в адрес «непочтительного» критика, появившегося в «Современнике»¹⁹. Чернышевский тогда ответил известной статьей «Об искренности в критике» («Современник», 1854, № 7), где показал всю ограниченность и шаткость литературной критики в «Отечественных записках» и защищал содержательное искусство и откровенную прямую критику, раскрывавшую общественный смысл, значение художественного произведения. Два месяца спустя уже в самих «Отечественных записках» Чернышевский опубликовал рецензию на перевод Б. Ордынским «Поэтики» Аристотеля, где популярно и конспективно изложил многие идеи своей будущей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

А позже, в марте 1855 года, Чернышевский напечатал в «Современнике» псевдо-рецензию «Новые повести. Рассказы для детей. Москва, 1854», которая состоит из пародий на основные методы и темы художественной прозы периода «мрачного семилетия» и на основные направления литературной критики. Как

¹⁷ Чернышевский, очевидно, ознакомился со второй частью статьи Анненкова, предназначавшейся для мартовского номера, и отсылал читателя к ней. Это место не было расшифровано комментаторами Полного собрания сочинений Чернышевского (Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 838, прим. 7).

¹⁸ Там же, стр. 216.

¹⁹ «Отечественные записки», 1854, № 6, отд. IV, стр. 157—162.

верно указано в комментариях к «Полному собранию сочинений» Чернышевского, первые пародии — «Пять лет» и «Старый воробей» — направлены соответственно против романов Евгений Тур (добавим еще — графини Е. П. Ростопчиной) и «Тамарина» М. В. Авдеева²⁰. «Черная Долина (La Vallée Noire)» расшифрована Л. М. Лотман как пародия на «Смедовскую долину» и, особенно, «Четыре времени года» Д. В. Григоровича²¹. Добавлю, что пародийные критические отзывы о «Черной долине» метят почти во все группировки, отозвавшиеся уже не о «Смедовской долине» и не о «Четырех временах года», а о «Рыбаках» Григоровича, утрируя отзывы В. Р. Зотова, П. В. Анненкова, Б. Н. Алмазова²². Следующий рассказ — «Мой знакомец», — не прокомментированный исследователями; явно имеет в виду повести, рассказы и роман И. И. Панаева «Львы в провинции»²³. Так Чернышевский пародировал и «светский», легковесный тон в самом «Современнике». Критик как бы подводил черту под периодом, как бы свидетельствовал о конце «мрачного семилетия»: недаром его сатира появилась в марте 1855 года, как раз после смерти Николая I.

Интересно, однако, отметить, что ни в пародиях, ни в серьезных полемических статьях Чернышевский не затронул «Рыбаков». Есть основания думать, что он возлагал большие надежды на Григоровича. Так, в статье «Об искренности в критике», говоря о трудных условиях «мрачного семилетия», Чернышевский оговаривается: «А все-таки застой в литературе был не совершенный — некоторые писатели (например, г. Григорович, с которым иные продолжают ставить наряду г. Авдеева, как ставили прежде) двинулись вперед, заняли в литературе гораздо более видное место, нежели в 1850 году»²⁴. А еще раньше, в «Санкт-Петербургских ведомостях», Чернышевский высоко отозвался о романе «Рыбаки»: «роман г. Григоровича многие могут найти слишком растянутым. Но мы не ставим этого в недостаток. Скорее можно было бы найти недостатки в самом построении интриги у г. Григоровича, в том, что основные события у него не довольно мотивированы, и поэтому не оправданы в художественном отношении. Так любовь Вани к Дуне у него слишком мало развита; и еще менее показано, почему

²⁰ Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 865.

²¹ «История русской литературы», т. VII, М.—Л., 1955, стр. 614.

²² См.: Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 660: «только высокая художественность (...) маскирует внутреннюю бедность содержания» — Зотов; «для двух-трех повестей простонародная жизнь может дать содержание, несмотря на свое однообразие и даже пустоту» — Анненков; «только простонародный быт и может дать истинное содержание для русского таланта...» — Алмазов.

²³ Впервые указано на пародирование Панаева в этой рецензии (без точного указания произведения) в кн.: В. Эйхенбаум, Лев Толстой, кн. I, Л., 1928, стр. 199.

²⁴ Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 259.

Дуня предпочла Гришу Ване; характер самой Дуни чрезвычайно бледен. Другие недостатки романа г. Григоровича показаны в разборе (С. С. Дудышкина. — *Б. Е.*), помещенном в «Отечественных записках». Справедливость всех этих замечаний не мешает, однако, роману г. Григоровича быть одним из замечательнейших явлений нашей новейшей литературы, потому что все недостатки его — недостатки второстепенных подробностей сюжета или исполнения; существенное же, главное — изображение простонародного быта и простонародных характеров (...) — превосходно»²⁵.

Очевидно, Чернышевский, подобно Герцену, жаждавший глубокого и всестороннего изображения народной жизни в литературе, на фоне «эрзацев» вынужден был опираться на весьма средний роман о крестьянстве, написанный в то же время серьезно, с усердием и с большим сочувствием к народу. Ведь настоящая демократическая литература о народе появится лишь перед реформой 1861 года²⁶, и тогда Чернышевский напишет статью «Не начало ли перемены?» с совершенно иной интерпретацией темы простого народа в современной русской литературе.

2.

Если еще в условиях «мрачного семилетия» широкая волна литературы о народе заставила литературную критику заговорить об этой теме, то тем более обострилось внимание к теме народа в публицистике и критике после 1855 г.

Первая крупная полемика в журналистике новой эпохи возникла именно в связи с проблемой народности. В начале 1856 года в «Москвитянине» и «Московских ведомостях» было опубликовано объявление об издании «Русской беседы», с программой журнала, где по-славянофильски говорилось о содействии «к развитию русского воззрения на науки и искусства». Западническая редакция «Московских ведомостей» критически отозвалась о программе и возразила: «ведь науки и искусства допускают лишь одно воззрение — просвещенное, следовательно,

²⁵ «Санкт-Петербургские ведомости», 1853, № 273, 9 декабря, стр. 1125. Авторство Чернышевского раскрыто В. Э. Боградом («Лит. наследство», т. 67, М., 1959, стр. 79—84). Ср. положительную рукописную рецензию юноши Добролюбова (1853) на повесть Григоровича «Четыре времени года» (Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9 тт., т. 8, М.—Л., 1964, стр. 403—405).

²⁶ Усиленное внимание к современной народной жизни и желание видеть как можно больше исследований ее в науке и искусстве, приводило Чернышевского к преувеличениям и в области фольклористики: так он слишком высоко отзывался в 1854 г. о сборниках И. П. Сахарова и И. М. Снегирева (см. Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 378; 405; утверждение комментаторов, что фразу «драгоценный труд г. Снегирева» следует понимать как иронию — там же, стр. 849, прим. 1 — анекдотический пример непонимания контекста или же желанья «ступевать» противоречия у Чернышевского). Лишь полгода спустя, в апреле 1855 года Чернышевский изменил свое мнение (там же, стр. 678).

общечеловеческое»²⁷. Издатели «Русской беседы» А. И. Кошелев и Т. И. Филлипов прислали в редакцию «Московских ведомостей» письмо, где защищали славянофильскую программу; редакция журнала опубликовала письмо и снова изложила свою, западническую точку зрения²⁸.

Так еще до издания самой «Русской беседы» уже возник спор о ее принципах, изложенных в программе: «Единственная почва для самобытного и полного развития всякого народа есть, конечно, его народность, т. е. (...) совокупность его умственных, нравственных и жизненных сил (...) Народность русская неразрывно соединена с православною верою. Вера — душа всей русской жизни; она же должна определять характер всякой умственной деятельности в нашей родине»²⁹. В первом номере журнала за 1856 г., вышедшем в конце апреля, Ю. Самарин выступил со статьей «Два слова о народности в науке», где разбивал идеи программы, говорил о необходимости для каждого ученого прочного мировоззрения, которое должно стать национальным, народным; русский народный взгляд обязан соединиться с православной верой; народность в науке принесет двойную пользу, т. к. во-первых, исследователь своих, родных проблем лучше поймет и разработает их, а во-вторых, при исследовании чужеземных материалов он окажется беспристрастнее и бескорыстнее представителя соответствующей страны (разумеется, Самарин имел в виду только русского и православного исследователя; вряд ли бы он согласился, что написание русской истории следует поручить чужеземному, как нейтральному и беспристрастному ученому).

Учитывая односторонность и противоречивость статьи Самарина, редакция «Русской беседы» поместила в конце того же номера небольшую заметку К. Аксакова «О русском воззрении», где акцент был несколько иной, и народность не противопоставлялась общечеловеческому, а диалектически сопоставлялась с ним: «Дело человечества совершается народностями, которые не только оттого не исчезают и не теряются, но проникаясь общим содержанием, возвышаются и светлеют, и оправдываются, как народности. Отнимать у русского народа право иметь свое русское воззрение, — значит лишить его участия в общем деле человечества»³⁰.

И далее К. Аксаков парадоксально утверждает, что западники, подчеркивая якобы общечеловеческое, на самом деле

²⁷ «Московские ведомости», 1856, № 27, 3 марта, «Литературный отдел», стр. 106.

²⁸ Там же, № 29, 8 марта, стр. 114—115. Первое возражение редакции содержалось в анонимном обзоре «Литературные и другие известия», второе — в рубрике «Литературные заметки» за подписью «Ред.». Очевидно, и первый и второй текст принадлежат В. Ф. Коршу.

²⁹ «Московские ведомости», 1856, приложение к № 27.

³⁰ «Русская беседа», 1856, кн. 1, отд. V, стр. 84—85.

нетерпимо защищают европейскую национальность, и поэтому — «наоборот, так называемые славянофилы стоят за общечеловеческое, а противники их за исключительную национальность»³¹.

В статье Аксакова сказалась закваска времен гегельянской молодости, но фактически его парадокс был лишь полемическим приемом, не отражающим всей сути: ведь именно в подчеркивании исключительности русского народа (особенно его воззрения, отождествляемого с религиозной верой) заключалось своеобразие славянофилов, а не в диалектике народного и общечеловеческого (под такой идеей подписался бы, не задумываясь, Белинский, который много лет ее разрабатывал). И недаром полемические стрелы западников были направлены в Самарина, а не в Аксакова; такова статья Б. Н. Чичерина «О народности в науке» («Русский вестник», 1856, май, кн. 1). А затем спор между «Русской беседой» и «Русским вестником» длился более года.

Если отбросить религиозную подкладку, ограничить науку гуманитарной сферой и особое внимание обратить на искусство, то в инициативе славянофилов было историческое и рациональное зерно. Космополитические тенденции западников, имевшие место еще в 40-х годах (статьи «Отечественных записок», где доказывалась историческая справедливость и прогрессивность турецкого и австрийского ига над славянами³²; утопическая теория Вал. Майкова о реакционной сущности национального своеобразия), которые можно было, в их крайности, объяснить реакцией на официозную «народность», в то же время — по большому счету вообще, да и в конкретных условиях второй половины сороковых годов, когда возросла оппозиционность славянофилов правительству — были на руку Николаю I, страшно опасавшемуся движений славянских народов, находившихся под игом Австрии и Турции (каково бы ни было отношение Николая к соседним государствам, но они были для него прежде всего законные монархические державы!) и потому

³¹ «Русская беседа», 1856, кн. 1, стр. 85—86. Анекдотично, что типичный западник Н. С. Назаров утверждал в тех же фразах обратное: «Славянофилы стоят за исключительную национальность и насильственно вырывают русский народ из среды родственных (...) народов; с другой стороны, так называемые лоборники Западной Европы стоят за общечеловеческое и за полное в нем проявление действительной русской народности» («Русская литература», «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 129, 12 июня, стр. 733). Авторство Н. С. Назарова раскрыто: Н. И. Тотубалин, Кто был автором статьи «Сочинения А. Островского в журнале «Отечественные записки» за 1859 г.? — «Ученые записки ЛГУ», сер. филол. наук, вып. 58, 1960, стр. 200.

³² См. анонимные рецензии на речь М. Соловьева «О развитии русской жизни в отношении к законодательству», Одесса, 1841 («Отечественные записки», 1841, № 10, отд. VI, стр. 49—53) и на сочинение В. Априлова «Денница нового болгарского образования» (там же, 1842, № 11, отд. VI, стр. 11—13).

чрезвычайно разгневавшемуся, когда узнал о мечтах славянофилов освободить эти народы³³. Белинский же, в полемике с утопизмом Вал. Майкова, был «скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели остаться на стороне гуманистических космополитов»³⁴.

А между тем западники продолжали ратовать за «общечеловеческое» и после смерти Николая, и иногда эти принципы могли доходить до таких крайних суждений, которым радовались самые махровые консерваторы и бюрократические круги³⁵. В этом отношении К. Аксаков оказывался прав, утверждая, что западники защищают не общечеловеческое, а исключительное.

Другое дело, что сами славянофилы тоже были нетерпимы и исключительны. Ведь положительная сторона их «народности» была весьма расплывчата и сводилась в общендеологическом плане к концентрации внимания на консервативно-патриархальных особенностях деревенской жизни (в «синтезе» дворян и крестьян), а в литературном — на отображении этих особенностей в художественных произведениях. Заслуга их, как еще Белинский говорил в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года», — в критике.

Пolemика с канонизацией и прославлением европейских (буржуазных) форм жизни, борьба за обращение искусства и науки к народу и его нуждам — рациональное и даже прогрессивное ядро славянофильской доктрины, недаром сочувственно оцененное Некрасовым и Чернышевским³⁶. А с другой стороны, эта доктрина снова оказалась под подозрением у правительства. Когда чиновник особых поручений Е. Е. Волков, внимательно следивший за полемикой о народности, подал рапорт министру народного просвещения А. С. Норову об одной из статей «Русского вестника», опубликованной «по случаю поднятого «Русскою беседою» вопроса о народном русском воззрении на науку: «в ней высказываются разные философские идеи, которые быть может не согласны с видами правительства?» — то А. С. Норов начертал резолюцию: «Возражения на толки «Русской

³³ См. заметку Николая I на полях рукописи И. С. Аксакова 1849 г.: «под видом участия к мнимому утеснению славянских племен в других государствах тмится преступная мысль соединения с сими племенами, несмотря на подданство их соседним и частью союзным государствам; а достижения сего ожидали не от божьего определения, а от возмутительных покушений на гибель самой России» (М. И. Сухоминов, Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. II, СПб., 1889, стр. 505).

³⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 29.

³⁵ См., например, утверждение В. Ф. Корша, что «в Индии английский солдат, а в Сирии австрийский жандарм являются орудиями образованности» («Атеней», 1858, № 1, стр. 65).

³⁶ В «Заметках о журналах» 1856 г. (Н. А. Некрасов, т. 9, стр. 402, 405—410; Н. Г. Чернышевский, т. III, стр. 650—661).

беседы» полезны»³⁷. Правящие круги предпочитали «общечеловеческую» абстракцию опасным разговорам о народности³⁸.

Заслуга славянофилов заключалась еще в инициативе, в повторной (после 40-х годов) постановке вопроса о народности как раз на заре новой эпохи. Он оказался таким актуальным, что немедленно разошелся по всем журналам и газетам.

Наиболее близким к славянофилам был в 1856 г. Ап. Григорьев, который в статье «О правде и искренности в искусстве» (кстати, опубликованной именно в «Русской беседе») понимал народность литературы как сближение художника с религиозно-патриархальным народным сознанием.

Теоретически можно было бы предположить, что антагонистами славянофилов и их лозунга народности должны были бы стать защитники «чистого искусства». Но в действительности ситуация оказалась более сложной.

К «теоретическому» прогнозу наиболее близко подходит П. В. Анненков. В статье «О значении художественных произведений для общества» («Русский вестник», 1856, февраль, кн. 2), как бы предвидя будущую полемику между «Русской беседой» и катковским журналом, Анненков спорит со славянофилами и в противовес им выдвигает на первый план не народность, а художественность, считая, что народность без художественности — сфера энтографии, а не искусства; народность же в искусстве, по Анненкову, — элемент, подчиненный художественному; понятие народности у Анненкова связано лишь с отражением «характера и природы» народа.

Более тонкой была позиция А. В. Дружинина. Понимая общую тенденцию эпохи, требующей внимания к «жизни действительной», к жизни родной страны в особенности, он пытался, так сказать, на вражеской территории бороться за свои принципы. Рецензия его на книгу И. А. Гончарова «Русские в Японии» (СПб., 1855) явилась в этом отношении программной (вражескую территорию следует здесь понимать двояко: и в смысле идейных принципов, и в смысле места полемики — ведь статья была опубликована в «Современнике!»).

Начало рецензии удивительно не похоже на обычные литературно-критические труды Дружинина. Вместо фельетонной

³⁷ ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, № 3523, л. 29. Рапорт от 20 июля 1856 г.

³⁸ Поэтому нельзя согласиться с В. Н. Розентаем («Ист. записки», т. 70, 1961, стр. 201) и Е. А. Дудзиной (кандидатская диссертация «Русская беседа», М. 1952, стр. 282), что спор между «Русской беседой» и «Русским вестником» был несущественным, велся лишь в теоретической сфере, а практически цели антагонистов сходились: такие выводы слишком упрощают историческую картину. Несмотря на сходство методологии, в том числе и в области литературной критики, и в теории, и в практике имелись весьма существенные различия (например, лингвистические труды К. С. Аксакова и фольклористическая деятельность П. В. Киреевского не имели ничего общего с исследованиями Б. Н. Чичерина).

притчи или декларации «чистого искусства», автор неожиданно, на несколько страниц, распространяется о народности и самобытности, так что под этими строками впору подписаться правоверному славянофилу: «никакой, даже гениальный чужестранец не в силах дать русскому человеку того, что ему может дать просто талантливый русский писатель»; «Народность и самостоятельность каждой литературы держится на духовной, таинственной, неуловимой связи между словесностью и народом, в котором она создавалась»; «Лучший ценитель каждому писателю есть его соотечественник; первый наставник каждого читателя есть писатель, ему родной по крови, языку, привычкам, характеру, даже народным недостаткам»; «В нашем обществе, и преимущественно петербургском обществе, есть еще немалое количество семейств, воспитанных по-чужеземному», поэтому необходимо «ускорить эпоху возвращения ко всему родному»³⁹.

Еще более поразительны дальнейшие строки: деятелям «русского искусства» и «русской науки» «не следует восседать на туманных олимпийских вершинах, им еще рано погружаться в одно бесстрастное творчество и творить для одних дилетантов изящного (...) Надо творить поучая и действовать на читателя, развивая его понятия, расширяя их круг»⁴⁰.

Коварство Дружинина заключается в том, что такие, будго бы анти-эстетские, идеи (ведь под последним абзацем подписался бы не только славянофил, но и Чернышевский!) проповедуются как раз для пропаганды «чистого искусства»! После слов «расширяя их круг» следует: «поощряя терпимость и любознательность. Надо жить и мириться с жизнью»; если с таким выводом и согласились бы некоторые «правые» славянофилы (вроде Т. И. Филиппова), то никак не Чернышевский. Дружинин как будто бы не борется с реализмом, он даже ратует за «народность» и «идейность», но лишь за такие, которые не противостоят «чистому искусству». Проза жизни для Дружинина хороша лишь тогда, когда она опоэтизирована, «украшена» «светом чистого искусства»⁴¹, и творчество Гончарова трактуется именно в таком духе. Как Дружинин пытался «отнять» у «дидакти-

³⁹ «Современник», 1856, № 1, отд. III, стр. 2—4. Статья анонимна. В Собрание сочинений и в списки трудов А. В. Дружинина не вошла (ссылка в кн. В. Э. Боград, Журнал «Современник» 1847—1866. Указатель содержания, М.—Л., 1959, стр. 498, — на список С. А. Венгерова — ошибочна; единственное указание на принадлежность статьи Дружинину содержится в венгерской библиографии И. А. Гончарова: С. А. Венгеров, Сочинения, т. V, СПб., 1911, стр. 251). Принадлежность рецензии Дружинину доказывается как содержанием, так и записью автора в дневнике от 1 декабря 1855 г.: «Мне удалось поймать за хвост сущность таланта в Гончарове — статья будет ему полезна, как я думаю» (цит. по кн.: И. А. Гончаров, Собр. соч., т. 8, М., 1952, стр. 294). Гончаров пришел в восторг от рецензии (там же).

⁴⁰ «Современник», 1856, № 1, стр. 4.

⁴¹ «Современник», 1856, № 1, стр. 10.

ков» Гоголя, Белинского, Некрасова, так он надеется завоевать для «чистого искусства» «народность» и «идейность» (так же четыре года спустя он пытается соревноваться с Добролюбовым в сфере этического анализа). Но коварство всегда опасно, и прием Дружинина демонстрировал лишь его слабость, необходимость приспособляться к веку, идущему совсем по другим дорогам.

Мнения редакции «Русского вестника» о народности в науке были представлены Б. Н. Чичериным; в более широком плане они были дополнены М. Н. Катковым в редакционной статье «Заметки Русского вестника». Редактор говорил и о науке, и об искусстве, и о национальной самобытности вообще. Идеи Каткова были типично западнические: «Народность есть сосуд, который должен наполняться общим содержанием, есть место, которое должно быть занято человечеством»; «И не тем ли плодотворнее стала жизнь европейских народов, (...) чем более во всех и каждом оживала идея человечества, чем более сглаживались племенные и национальные предрассудки?»⁴². Пребывая пока еще в «англоманском» периоде, Катков, при всем его «федерализме», призывал к стиранию самобытных национальных черт и к «централизованному» подчинению народов страны — русскому народу, а России в целом — европейским формам жизни, поэтому нормативность стояла на первом плане (*должен ... должно ...*).

Но в «Русском вестнике» появлялись статьи, в которых вопрос о народности решался значительно глубже, особенно это относится к трудам Ф. И. Буслаева и М. Е. Салтыкова. Из статей Буслаева наиболее важны в этом отношении «Народная литература» (рецензия на «Народные русские сказки» А. Афанасьева) и «О народности в древнерусской литературе и искусстве»: Своим стихийным историзмом, научной строгостью, глубочайшими универсальными знаниями он отличался и от западников, и от славянофилов. Каковы бы ни были недостатки его идеалистического метода, но Буслаев впервые подошел к конкретному и реальному изучению быта и культуры древней Руси во всеоружии историка, лингвиста, фольклориста, искусствоведа. Поэтому, с одной стороны, он противостоял западническому нигилизму, с другой — научному дилетантству и анти-историческому романтизму славянофилов. Хотя Буслаев понимал народность как бытование соответствующих произведений в народе (и поэтому в статье «Народная литература» делил литературный исторический процесс на два русла: личная литература и — безличная народная поэзия⁴³), но исторически был важен

⁴² «Русский вестник», 1856, июнь, кн. 1, «Современная летопись», стр. 222, 221.

⁴³ «Русский вестник», 1856, январь, кн. 2, «Современная летопись», стр. 86—87.

и его конкретный анализ народного творчества, и показ, в антиславянофильском духе, сложности и противоречивости древнерусской культуры, со смещением христианских и языческих элементов, с трагическим влиянием Византии, которое заглушило народную струю в письменной литературе и т. д. Во второй статье Буслаев сближался с революционными демократами в оценке противоречий древнерусской жизни и искусства и в следующем определении народности литературы: «Народным в древней Руси сделалось такое произведение, которое (...) представляет печальный разлад между идеалом и действительностью»⁴⁴. Недаром так обрушился за эти идеи на Буслаева И. Д. Беляев, который написал чуть ли не донос (якобы Буслаев пытается представить русский народ не сочувствующим православной церкви)⁴⁵.

Еще более интересна в отношении к спорам о народности статья М. Е. Салтыкова о Кольцове, интересна не только общей антиславянофильской направленностью, но и методологически важным определением народности искусства: «Кольцов был поэт по преимуществу народный, принимая это слово не в смысле национальной исключительности, а в смысле сочувствия к интересам массы человечества, рассматриваемой с точки зрения касты»⁴⁶.

Здесь не совсем четко соединены термины «масса» и «каста» (масса рассматривается как каста или же масса оценивается от имени касты, расположенной вне массы?), но смысл фразы становится ясен при учете более подробной формулировки той же мысли в первоначальном варианте статьи: «В произведениях своих Кольцов является выразителем исключительно передовых инстинктов и стремлений»⁴⁷. Инстинкты эти могут быть общи всем народам, принимая здесь слово «народ» в смысле массы, в смысле коренного и основного населения известной страны»⁴⁸.

Следовательно, более правдоподобно первое предположение: не народная масса рассматривается с точки зрения какой-либо касты, а сам народ понимается как каста, т. е. как не вся нация, а основная ее часть (мы бы сказали сейчас: «трудовая»), и поэт оказывается выразителем «передовых инстинктов», интересов народа. Формула «народный поэт отображает интересы трудового народа» значительно шире и глубже, чем понятие народности лишь как показа народного быта и характеров (ибо писатель может быть народным и вне изображения непосредственно

⁴⁴ «Русский вестник», 1857, август, кн. 1, стр. 390.

⁴⁵ «Русская беседа», 1857, кн. 4, стр. 79.

⁴⁶ «Русский вестник», 1856, ноябрь, кн. 1, стр. 150.

⁴⁷ Исправлено вместо первоначального: «исключительным выразителем стихий народного характера».

⁴⁸ «Лит. наследство», т. 67, М., 1959, стр. 301.

редственно народной жизни), тем более, что расплывчатое понимание народа заменено здесь социально-классовым. Этой формулой Салтыков сближается с идеями революционных демократов значительно глубже Буслаева. Ведь народность как отражение национального «духа» или быта утверждалась еще в эстетике романтизма, понять же народность как отражение интересов трудового народа смогли лишь революционные демократы.

И именно утверждение интересов трудового народа в статье Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы» позволило критикам из «Современника» в переломном 1858 г. прямо поставить вопрос о необходимости «партии народа» в литературе и окончательно перейти к соотношению всех современных проблем искусства с социальными перспективами, с задачами этой «партии народа». Для большинства журнальных редакций проблема народности литературы была теоретико-эстетической проблемой, деятели типа Ф. И. Буслаева или А. Н. Пыпина решали ее на историко-литературном материале (кстати сказать, именно с Буслаева и Пыпина началось специализированное разделение на историков литературы и литературных критиков: появилось академическое литературоведение), лишь славянофилы пытались сделать эту проблему жизненной, современной, но скованные антиисторическими особенностями своей доктрины, они и в понимание и применение народности внесли антиисторические нормативы. Поэтому именно революционные демократы (особенно Добролюбов) смогли не только сделать проблему народности искусства краеугольным камнем своей эстетики, но и реально связать ее с современным развитием русской жизни и русской литературы и с перспективами этого развития.

Опыт истории и истории литературы показывает, что проблемы народности искусства становятся особенно актуальными в эпохи крупных социальных сдвигов (или, по крайней мере, в периоды ожидания таких сдвигов). В такие эпохи к народу обращено внимание не только политических и общественных деятелей, но и художников и теоретиков искусства. Середина 1850-х годов в России не является исключением.

Разумеется, от истинно актуального обращения к проблемам народности следует отличать лицемерно-казенные лозунги реакционеров, обильно возникающие как раз, наоборот, в эпохи упадка, застоя. Эти лозунги создавали видимость единения, консолидации правительственных кругов с народом. Такова уваровская триединная формула «православие, самодержавие, народность», на все лады склоняемая в тридцатых годах и возрожденная в начале «мрачного семилетия», таковы же подобные черносотенные лозунги последующих эпох.

А в периоды общественного подъема реакционеры начинали страшиться и народа, и проблем народности искусства, как видно из приведенной выше резолюции А. С. Норова 1856 года. Если в это время из правительственных кругов и исходили штампованные призывы к народности, то лишь как противовес, как отчаянная попытка предохранить общественную мысль от прогрессивного истолкования народности искусства.

Разумеется, в каждую эпоху жизнь вносила свои коррективы, усложняла схему. Нельзя, например, не учитывать, что, наряду с казенно-должностными декларациями, в консервативных кругах могли возникать идеи стихийно честные, обладающие притягательной силой для некоторых слоев читающей публики — благодаря органичности, патриотическому пафосу, искренней любви к народу: ср., например, идеи славянофилов о народности. Частично соприкасаясь с официозной программой, но и значительно расходясь с нею, подобные идеи были способны относительно активно воздействовать — мировоззренчески и психологически — на стихийно-демократические массы читателей.

В целом однако эволюция и акценты в понимании народности искусства на протяжении XIX века соответствует сказанному выше.

ЖУРНАЛ «ЖЕНСКИЙ ВЕСТНИК»

Статья I

П. С. Рейфман

1. Возникновение журнала. Его сотрудники. Отношение с цензурой

Среди изданий 1860-х годов, ориентировавшихся на направление «Современника», следует отметить и «Женский вестник». Вокруг него, после запрещения «Современника» и «Русского слова», пытались объединиться демократические писатели. Время появления «Женского вестника» (осень 1866 г.) оказалось для него одновременно благоприятным и неблагоприятным. Неблагоприятным оттого, что после каракозовского выстрела, в период особого разгула реакции, журнал, стремившийся сохранить демократические традиции, подставлял себя сразу под удар. Но запрещение «Современника» и «Русского слова», в известном смысле, благоприятствовало «Женскому вестнику», обеспечивало его сотрудниками, читателями, делало его почти единственным в это время выразителем демократических тенденций. Характерно, что в начале 1868 г., когда положение изменилось, с переходом «Отечественных записок» в руки Некрасова и Салтыкова-Щедрина, «Женский вестник» прекратил свое существование.

Противники направления «Женского вестника» прямо утверждали, что этот журнал, как и «Дело», — суть не что иное, как обесцвеченные «Русское слово» и «Современник»¹. О журнале крайне неблагоприятно отзывался Д. А. Толстой, получивший как раз недавно назначение на пост министра народного просвещения. Не жаловала «Женский вестник» и цензура. Хотя цензурное давление, видимо, не являлось единственной причиной прекращения издания, она все же сыграло в этом деле значительную роль.

¹ См. «Газетные отметки» в № 11 «Москвы» (1867).

Изучению «Женского вестника» специально посвящена статья М. Клевенского². В ней говорится об относительной прогрессивности рассматриваемого журнала, о сотрудничавших в нем авторах. Клевенский признает, что «Дело» и «Женский вестник» занимали среди журналов наиболее левую позицию, являясь проводниками радикальной и отчасти социалистической мысли³. Но в целом значение «Женского вестника» в статье Клевенского занижается, автор преувеличивает слабости, он считает, что, касаясь рабочего вопроса, редакция пропагандировала «помощь рабочим со стороны просвещенных представителей крупной буржуазии (...) Вместо борьбы классов получается совместная их работа для общей цели. Журнал вообще охотно останавливается на моментах такого классового сотрудничества»^{3а}. Указав на статью об Ирландии, признав, что взгляды П. Н. Ткачева, сотрудника «Женского вестника», отличаются от умеренно-либеральных взглядов, выраженных в этой статье, Клевенский делает вывод: «Ткачев был в журнале только случайным гостем; для «Женского вестника» характерны именно те мнения, совсем не социалистические по своему характеру, которые сейчас приведены»⁴. С точки зрения Клевенского, для «Женского вестника» специфично «разыскание микроскопических «отрадных явлений» совсем в духе крохоборных статей «Недели» 80-х гг.»⁵. В статье подробно говорится о сутяжничестве издательницы «Женского вестника», о полемике его редакции с прогрессивными писателями, с В. А. Слепцовым. Знаменательно, что те высказывания, которые Клевенский рассматривал как полемику со Слепцовым, в которых видел непоследовательность направления журнала, как выяснилось позднее, возможно, принадлежали самому Слепцову.

В статье Клевенского не анализируется подробно содержание «Женского вестника», не привлекаются цензурные материалы. Вряд ли можно согласиться с общей трактовкой направления журнала, предложенной Клевенским. И все же за автором сохраняется заслуга первого, и, к сожалению, единственного специального исследования «Женского вестника».

В последние годы вопроса о «Женском вестнике» касался М. В. Теплинский. Говоря о русской журналистике времени, предшествующего переходу «Отечественных записок» в руки Некрасова, Теплинский упоминает «Дело» и «Женский вестник»: «Единственными журналами, в которых демократические писатели могли сотрудничать без всякого опасения для своей репу-

² М. М. Клевенский, Журнал «Женский вестник», сб. «Русская журналистика. Шестидесятые годы», М.—Л. 1930. В дальнейшем: Клевенский.

³ Там же, стр. 113.

^{3а} Там же, стр. 119.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 125.

тации, были «Женский вестник» и «Дело». Они по мере сил поддерживали традиции демократической литературы и журналистики в период самого разгула реакции, и в этом их несомненная заслуга»⁶. Такая оценка «Женского вестника» вполне соответствует его реальному значению в истории русской журналистики. Однако, Теплинский не ставит перед собой задачи всесторонней оценки «Женского вестника», он говорит о нем мимоходом, в общем обзоре обстановки, в которой появились некрасовские «Отечественные записки».

В связи с изучением творчества В. А. Слепцова к анализу направления «Женского вестника» обращается М. Л. Семанова⁷. В ее ценном и интересном исследовании пересматривается представление о «Женском вестнике» как об издании с весьма непоследовательным направлением, Слепцову приписывается авторство хроник «Новости петербургской жизни», сообщается, что роль Слепцова в «Женском вестнике» гораздо значительнее, чем представлялось до последнего времени, что автор «Трудного времени» принимал непосредственное участие в редактировании журнала, определяя его направление. Столкнувшись с издательницей «Женского вестника» А. Б. Мессарош рассматривается Семановой как ловкая мистификация, имеющая целью обмануть цензуру.

Думается, что Семанова, верно оценив общее направление «Женского вестника», недостаточно аргументирует свою концепцию. Хроники «Новости петербургской жизни» на самом деле очень напоминают статьи Слепцова и, возможно, написаны им. Но последнее нужно еще доказать. В статье Семановой не дается подробного сопоставления «Новостей петербургской жизни» с произведениями, безусловно написанными Слепцовым. Впрочем, сходство, установленное таким путем, все равно не исключало бы сомнений в авторстве Слепцова, но оно подкрепляло бы версию вероятности этого авторства.

Концепция Семановой о Слепцове и «Женском вестнике» построена на основании архивных документов, свидетельствующих о враждебности правительственных кругов к «Женскому вестнику», его сотрудникам. Исследовательница приводит целый ряд подобного рода документов. Она считает, что Слепцов мог узнать о недовольстве властей от Некрасова, которому мог сказать об этом недовольстве В. М. Лазаревский, член Совета Глав-

⁶ М. В. Теплинский, «Отечественные записки». 1868—1884. История журнала. Литературная критика. Южно-Сахалинск, 1966, стр. 21. В дальнейшем: Теплинский.

⁷ М. Л. Семанова, Хроника общественной жизни в «Женском вестнике»; «Лит. наследство», т. 71, М. 1963. В дальнейшем: Семанова. Ее концепцию принял К. И. Чуковский, ранее высказывавший точку зрения, близкую Клевенскому (см. К. И. Чуковский, Жизнь и работа Слепцова, «Лит. наследство», т. 3, М. 1932, стр. 164; он же, Литературная судьба Василия Слепцова, «Лит. наследство», т. 71, стр. 12).

ного управления по делам печати, составлявший справку по «Женскому вестнику»⁸. Узнав о раздражении властей, Слепцов мог попытаться замаскировать свое сотрудничество в журнале и инсценировать разрыв с редакцией.

Если бы авторство Слепцова относительно хроник «Новости петербургской жизни» было бы доказано, то приведенные рассуждения представлялись в какой-то степени вероятными, объясняя заявления Слепцова о разрыве с «Женским вестником», но сами по себе доказательством авторства Слепцова такие рассуждения ни в коей мере не являются. Оно, повторяю, возможно, но требует более фундаментальных обоснований. Пока же может идти речь, в крайнем случае, о причислении «Новостей петербургской жизни» к ряду произведений, относительно которых авторство Слепцова не исключено.

Что же касается предположения об инсценировке обвинения Слепцова со стороны Мессарош, то такое предположение вообще мало вероятно. Издательница «Женского вестника» тем была и знаменита, что вела бесчисленное количество процессов. Некоторые из них, правда, оказались вынужденными. Противники Мессарош, ощущая недоброжелательное отношение властей к «Женскому вестнику», опираясь, видимо, на их молчаливую поддержку, использовали ситуацию в своих интересах. В таких случаях симпатии общественного мнения склонялись в пользу Мессарош. Так, например, издатель М. О. Вольф задержал на несколько месяцев деньги, присланные ему подписчиками для передачи в редакцию «Женского вестника», мотивируя свои действия тем, что он якобы хотел убедиться в прочности журнала, так как по Петербургу ходили слухи, что издание не состоится. В подобных случаях обращаться к суду заставляла настоятельная необходимость⁹. Из сообщений о процессах Мессарош видно, что дела «Женского вестника» находились в довольно хаотическом состоянии, что приказчики и книготорговцы ее обманывали и пр.

Но не все тяжбы, которые вела Мессарош, свидетельствуют хотя бы об ее элементарной порядочности. Не случайно Писарев отмечал в одном из своих писем Шелгунову: ««Женский вестник», которого издательница ведет постоянно до сорока процессов в мировых судах по поводу отжиливанья денег»¹⁰. Автор комментария истолковывает высказывания Писарева следующим обра-

⁸ Там же, стр. 205.

⁹ См., например, Дело Вольфа и Мессарош («Материалы, собранные особую комиссией, высочайше учрежденною 2 ноября 1869 года, для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати», СПб., ч. 3, отд. 2. В дальнейшем: «Материалы...»)

¹⁰ Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов, Воспоминания, М., 1967, т. 1, стр. 207—208.

зом: «Писарев, несомненно, имеет в виду «конфликт» В. А. Слепцова с издательницей «Женского вестника» А. Мессарош и судебное разбирательство этого дела у мирового судьи 8 марта 1867 года. Позднейшие исследования показали («Литературное наследство», т. 71, М. 1963, стр. 205—210), что это судебное разбирательство и заявление Слепцова о прекращении сотрудничества в журнале явились мистификацией, целью которой было скрыть дальнейшее участие Слепцова в нем. В заблуждение были введены многие современники Слепцова, в том числе и Писарев»¹¹.

Дело, слушавшееся 8 марта 1867 г., не дает основания для подобных выводов. В суде в этот день рассматривалась вовсе не тяжба Слепцова и Мессарош: «конфликт» между ними возник попутно, в ходе разбирательства других претензий издательницы «Женского вестника». Воспользовавшись присутствием Слепцова в зале судебных заседаний, Мессарош подняла вопрос о деньгах, которые он ей якобы должен. Рассматривался же в суде иск по поводу отказа Мессарош платить владельцу типографии, в которой печатался «Женский вестник». Свой отказ Мессарош обосновывала такими соображениями, которые вызвали негодование передовых кругов и привлекли в зал суда многих видных литераторов демократического лагеря. Возможно, в их числе был и Писарев. Печатаемая стенограмма процесса, редакция «Гласного суда» отмечала, что зал заседаний был переполнен, что присутствовали известные писатели и т. п.¹² В передовой того же номера отмечалось, что интерес к процессу вызван не денежным вопросом, не тем, что Мессарош отказалась платить долг типографии, а «посторонними целями», которыми издательница руководствовалась. Во время суда она настойчиво повторяла, что типография «находится в руках г. Благосветлова, бывшего издателя «Русского слова», «не задумываясь заявить публике, что г. Благосветлову, по распоряжению начальства, не дозволено быть ответственным лицом в типографии». Против Мессарош выступает на суде Благосветлов. Он насмешливо замечает, что, по ее словам, она получила свои сведения в III Отделении. Мессарош протестует против такого обвинения, но все время ссылается на сведения цензурного комитета, на свою близость с видными чиновниками, чтобы доказать, что Благосветлов не имеет права владеть типографией. Показания издательницы «Женского вестника» имеют откровенно доносительный оттенок. И вряд ли они вызваны стремлением ввести в заблуждение цензуру. Скорее речь идет об «отжиливаньи денег», о котором упоминал Писарев.

Редакция «Гласного суда», сообщая о поведении Мессарош, считает его закономерным: «Мало ли что может случиться с

¹¹ Там же, стр. 452.

¹² «Гласный суд», 1867, № 157.

людьми, берущимися не за свое дело, входящими в ту сферу, где они всегда были чужды и где, поэтому, те или другие их действия проходят совершенно бесследно, никого не трогая и нисколько не унижая среду, в которую они ворвались случайно. Для нас одно только будет странно, — если мы увидим, что следующие книжки «Женского вестника» составлены из тех же имен, из которых составлялись они до сих пор»¹³. Видно, что автор «Гласного суда» расценивает действия Мессарош как чистую спекуляцию с оттенком доноса. В то же время он проводит четкую грань между издательницей «Женского вестника» и ее сотрудниками.

Как справедливо указывает М. В. Теплинский, несколько двусмысленны связи, которые Мессарош имела, видимо, с министром внутренних дел и с III Отделением, способы ее борьбы с цензурой. В агентурной записке указывалось, что, по слухам, Мессарош находилась с Валуевым в близких отношениях¹⁴.

Не слишком внушал доверие облик мужа издательницы, Н. И. Мессароша, официального редактора «Женского вестника». По сведениям Главного управления по делам печати отставной коллежский ассесор Н. И. Мессарош служил в канцелярии совета детских приютов, об его злоупотреблениях был получен донос, при ревизии в кассе обнаружилась недостача 5 тыс. рублей, часть их оказалась взята по фальшивым квитанциям. Мессарош пополнил недостающую сумму, его по молодости лет не привлекли к судебной ответственности, но в 1862 г. уволили со службы. Характерно, что такое прошлое не помешало утверждению Мессароша редактором «Женского вестника». Петербургский полицмейстер сообщал, что Мессарош поведения хорошего и неблагонамеренности в нем не заметно¹⁵.

Весьма любопытен эпизод, связанный с попыткой Мессароша открыть при конторе «Женского вестника» книжный магазин. 12 августа 1866 г. петербургский полицмейстер, ставя в известность Главное управление об этом проекте, писал: «Хотя о личности г. Мессароша имеются в делах моей канцелярии полученные официальным путем конфиденциальные сведения, благоприятные для репутации его, тем не менее, принимая во внимание, что предполагаемый книжный магазин составит, как я предполагаю, из книг и изданий бывшего магазина Рубовского и будет находиться в квартире, в которой помещалась контора редакции запрещенного журнала «Русское слово», я считаю нуж-

¹³ Там же. Поведение Мессарош во время процесса определило и более поздние иронические отзывы демократической печати об издательнице «Женского вестника» (см. «Обозрение 1867 года», «Отечественные записки», 1868, № 1, Современ. обозр., стр. 158).

¹⁴ Теплинский, стр. 24, 374.

¹⁵ ЦГАОР, ф. 109, 1 экз., оп. 8, 1866, № 31, ч. 5, л. 9—10 об. 14. См. также Теплинский, стр. 21—22.

ным просьбу(...) сообщить на заключение Главного управления по делам печати»¹⁶

Последнее не согласилось на открытие магазина, но видно, что острое отказа направлено не против Мессароша, а против редакции «Русского слова»

Не совсем чистоплотно, видимо, вели себя Мессароши и в отношении М. М. Стопановского. Замысел «Женского вестника» явно связан с несостоявшимся журналом Стопановского «Женский вопрос». В конце ноября 1865 г. Стопановский ходатайствовал о разрешении журнала, выходящего два раза в месяц, и просил утвердить себя редактором. Главное управление запросило III Отделение; оттуда «сообщены неодобрительные отзывы относительно благонадежности г. Стопановского, как редактора и издателя, который в настоящее время на издание этого журнала не имеет никаких средств»¹⁷. В бумагах III Отделения на запросе о Стопановском сделана карандашная запись: «Сообщено словесно, что Стопановского надлежало бы от редакторства отклонить»¹⁸.

27 декабря 1865 г. Главное управление известило петербургский цензурный комитет о том, что просьба Стопановского отклонена, а в начале марта 1866 г. Мессарош подала свое ходатайство о «Женском вестнике». Стопановский на первых порах активно помогает Мессарош. Он, видимо, рассматривает «Женский вестник» как возможность осуществления замысла «Женского вопроса», рассчитывает стать одним из негласных руководителей нового журнала. Стопановский принимает участие в вербовке сотрудников. 15 марта 1866 г. Мессарош писала Я. П. Полонскому: «Мне передал М. М. Стопановский, что Вы изъявили готовность уделить предполагаемому мною журналу «Женский вестник» Ваш литературный труд»¹⁹. В дневнике Ф. М. Решетникова отмечается, что о «Женском вестнике» хлопотал Стопановский; Стопановского надули Мессарош так, что ему пришлось удалиться (не знаю, кто из них — Стопановский) или М(ессарош) — врет; говорят (говор (ил) Стопановский)), что у М(ессарош) денег нет»²⁰

7 марта 1866 г. Мессарош подает в Главное управление ходатайство о разрешении «Женского вестника»²¹. Она подробно мотивирует необходимость такого рода издания, специально посвященного обсуждению женского вопроса. Мессарош обосновы-

¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 3, 1866, № 405, л. 23—23 об. В дальнейшем: № 405.

¹⁷ Там же, 1865, № 109, л. 5.

¹⁸ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., оп. 8, 1865, № 15, ч. 20, л. 1.

¹⁹ ИРЛИ, 12. 265. LXX б. 2, л. 1.

²⁰ Ф. М. Решетников, Дневник, «Лит. наследство», т. 3, М. 1932, стр. 185.

²¹ Подробно мотивированное прошение Мессарош и программу «Женского вестника» см. в деле № 405, л. 1—9.

важает важность подобного обсуждения всей обстановкой, сложившейся в результате реформ, проводимых правительством, заботою властей об улучшении судьбы женщины. Можно предположить, что комплименты, адресованные правительству, не отражали подлинных взглядов Мессарош и определялись тактическими соображениями. Но в ходатайстве о «Женском вестнике» ощущался и некий оттенок, свидетельствующий если не о мировоззрении Мессарош, то, по крайней мере, об ее нравственном облике. Издательница подчеркнуто противопоставляла свой журнал неблагонамеренному освещению женского вопроса. Она говорила о важности противодействия «крайним» мнениям, осуждала тех, которые отрицают брак, семью, требуют уравнивания мужчины и женщины в политических и общественных правах. Мессарош как бы обещала, что «Женский вестник» не только воздержится от подобных «крайностей», но и будет противостоять им. Не случайно начальник Главного управления М. П. Щербинин, докладывая Валуюву о прошении Мессарош, обращал внимание на ее благонамеренные заявления²²

17 июня III Отделение официально сообщило, что у него нет возражений против кандидатуры Мессарош. Еще 17 марта об этом же писал Щербинин Валуюву. Тем не менее Главное управление предлагало в просьбе Мессарош отказать: «Имея в виду, что г-жа Мессарош несколько не известна в литературе, а потому даже приблизительно не может быть определено направление испрашиваемого ею общественного и политического издания и что в случае нарушения закона о печати, едва ли удобно утверждать ответственным редактором такого издания лицо женского пола, относительно которого, при принятии каких-либо мер, цензурное ведомство может быть поставлено в затруднительное положение, Главное управление полагало бы более удобным вышеизложенное ходатайство г-жи Мессарош отклонить»²³. Однако, Валуюв на этот раз, руководствуясь неизвестно какими соображениями, поддержал просьбу Мессарош, высказавшись за разрешение журнала лицу совершенно неизвестному в литературных кругах, против которого возражало Главное управление. Причем свое мнение Валуюв ничем не мотивировал. Он лишь согласился со Щербиным, что утверждать Мессарош редактором неудобно: «По моему мнению — можно разрешить; но с тем, чтобы г-жа Мессарош была только издательницей, а редактором избрала другое лицо мужского пола. Редактор должен быть ответственным, а обращать ответственность на дам неудобно»²⁴.

Приведенные материалы свидетельствуют, что дело с разрешением «Женского вестника» вряд ли было до конца чистым.

²² № 405, л. 12.

²³ Там же, л. 13—13 об.

²⁴ Там же, л. 12.

Во всяком случае нет оснований превращать Мессарош в убежденную соратницу Слепцова, помогающую ему в борьбе с цензурным произволом. Факты не только не подтверждают гипотезы об инсценировке конфликта со Слепцовым, а скорее противоречат такой гипотезе. Видимо, для Мессарош издание «Женского вестника» представлялось выгодной спекуляцией. Направление же издания ее не заботило.

Тем не менее, можно утверждать, что «Женский вестник» стал журналом демократического направления, хотя и не всегда в достаточной степени последовательного, какими бы ни были субъективные намерения Мессарошей. Анализ содержания показывает, что ни издательница, ни редактор определяющей роли в «Женском вестнике» не играли. В журнале собралась большая группа писателей демократического лагеря, бывших сотрудников «Современника», «Русского слова», участников революционного движения 1860-х годов, противников существующего порядка. Неофициальными редакторами «Женского вестника», по мнению многих, являлись А. К. Шеллер-Михайлов и Н. А. Благовещенский. Ф. М. Решетников писал в своем дневнике: «Благовещенский перешел в «Женский вестник» редактором с Михайловым (...) за 100 р. в месяц и переманил к себе своих приятелей»²⁵. Оба названных литератора — писатели демократического направления, систематически печатавшиеся в «Современнике», в «Русском слове». Благовещенский руководил с 1864 г. отделом беллетристики «Русского слова» и числился номинальным редактором журнала Благосветлова. Он был близким другом Помяловского. Ему посвящены «Очерки бурсы». Трудно сказать, насколько велика роль Благовещенского и Шеллер-Михайлова в редактировании «Женского вестника», но, видимо, ими определялся облик беллетристического отдела. Они сами (особенно Михайлов) печатали в журнале свои произведения. Они, видимо, обеспечили сотрудничество других прозаиков и поэтов демократического направления. Какой бы ни была роль Михайлова и Благовещенского, отдел беллетристики в «Женском вестнике» выдержан явно в духе демократических традиций. Здесь довольно активно печатаются Г. И. Успенский. Он опубликовал в журнале отрывки из «Нравов Растеряевой улицы», рассказы «Современная глушь», «По черной лестнице». В № 3 напечатан психологический очерк Н. Г. Помяловского «Данилушка». В №№ 5 — 7 помещена повесть Н. Ф. Бажина «Добрые намерения». Редакция знакомит читателей со стихотворениями Омулевского (И. В. Федорова), Л. И. Пальмина, Н. А. Вормса, А. Л. Боровиковского. Вормс принимал непосредственное участие в революционном движении. Для остальных названных выше поэтов характерны оппозиционные настроения. Все эти поэты сотрудничали в демократических

²⁵ Ф. М. Решетников, Дневник, «Лит. наследство», т. 3, стр. 185.

изданиях, воспринимались в русле поэзии некрасовской школы. Некрасов высоко ценил, например, стихотворения Боровиковского. Получив подборку стихотворений Боровиковского, Некрасов писал незадолго до смерти: «тетрадка хороша так, что не смею и хвалить пока», «просто чудо стихи Боровиковского. Выждав, кое-что можно пустить»²⁶.

Но главную роль в журнале, пожалуй, играли небеллетристические жанры. Их создание связано с рядом весьма значимых имен. В первую очередь следует отметить В. А. Слепцова. Не вызывает сомнения то, что он принимал деятельное участие в организации «Женского вестника», в подготовке первых его номеров. Слепцову принадлежит статья «Женское дело», явившаяся подлинной программой нового издания. Выше уже указывалось, что авторство Слепцова относительно хроник «Новости петербургской жизни» обосновано Семановой недостаточно убедительно, однако оно не исключено. По причинам, которые ныне трудно восстановить, Слепцов мог вернуться в «Женский вестник», продолжать в нем сотрудничать. Наиболее вероятным объяснением этого факта, если он имел место на самом деле, служит то, что и другие писатели демократического лагеря сотрудничали в журнале Мессарош, не обращая внимание на личные качества издательницы, ради сохранения возможности пропаганды демократических идей. Время было суровое, особенно выбирать не приходилось. Семанова предполагает, что Слепцов, возможно, — автор статей «Елизавета Блекуэль» (№ 2), «Первая русская женщина — медик» (№ 8), «Фредерика Бремер и ее значение в Швеции» (1868, № 1).²⁷

Весьма активно в «Женском вестнике» сотрудничал П. Н. Ткачев, один из деятельных участников революционного движения 1860—1870-х гг. Характеризуя это движение, его направления, исследователь творчества Ткачева Б. П. Козьмин отмечал: «Во главе одного из этих направлений, занимавшего крайний левый фланг революционного фронта того времени, стоял П. Н. Ткачев»²⁸. Эти слова относятся к более позднему периоду деятельности Ткачева. Но уже в начале 1860-х гг. Ткачев связан со студенческими волнениями в петербургском университете, с деятельностью общества «Земля и воля», с прокламацией «Молодая Россия». Он неоднократно арестовывается, привлекается

²⁶ В. Е. Евгеньев-Максимов, Некрасов в кругу современников, Л., 1938, с. 259. Боровиковский выступал защитником в ряде политических процессов 1870-х гг. Он был близко знаком с Салтыковым-Щедриным, являлся одним из участников интимного кружка сатирика (см. С. Макашин, Судьба литературного наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Лит. наследство», т. 3, стр. 304).

²⁷ Семанова, стр. 222.

²⁸ П. Н. Ткачев, Избран. соч. на социально-политические темы, М., т. 1, 1932, стр. 11.

к следствию по делу Каракозова. В 1865 г. Ткачев входит в состав редакции «Русского слова», ведет библиографический листок. После запрещения журнала Благосветлова Ткачев переходит в «Женский вестник». Он публикует в журнале Мессарош статьи, посвященные женскому вопросу, «Влияние экономического прогресса на положение женщины и семьи». По распоряжению цензуры окончание этих статей в «Женском вестнике» так и не появилось. Под псевдонимом Н. Никитина Ткачев пытался напечатать в «Женском вестнике» статью «Историческое развитие семьи». Он не был в журнале «случайным гостем», как утверждает Клевенский. Слепцов указывал, что Ткачев — один из главных сотрудников «Женского вестника»²⁹. Статьи Ткачева по женскому вопросу вызвали горячее сочувствие. Автор получал много писем от женщин-читательниц³⁰.

Принимал участие в журнале Мессарош под псевдонимом П. Л. Миртова и П. Л. Лавров. Он публикует в 1867 г. в «Женском вестнике» статьи «Женщины во Франции в XVII и XVIII веках» (№№ 4, 5), «Герберт Спенсер и его опыты» (№ 6), «Средневековый Рим и папство в эпоху Феодоры и Мароции» (№ 7).

В круг лиц, определявших направление журнала, видимо, входила и Е. И. Конради. Она была одной из видных организаторов женского движения в России. В. В. Стасов называет ее в числе трех главных деятельниц, борющихся за равноправие женщин, за высшее женское образование (другие две — Н. В. Стасова, М. В. Трубникова)³¹. В декабре 1867 г. Конради подает на съезде естествоиспытателей записку с требованием высшего образования для женщин. Она, вместе со Стасовой и Трубниковой, ведет переговоры с профессорами об организации женского образования. По словам Стасова, Конради сделала первый шаг к учреждению Высших женских курсов. К ней обращались за советом по самым важнейшим вопросам, касавшимся женского движения. Стасов пишет, что Конради была окружена целой группой литераторов, таких как Н. С. Курочкин, Н. А. Демерт, Г. И. Успенский, П. Л. Лавров и др.³² В книге В. В. Стасова «Надежда Васильевна Стасова», в главе «Дополнительные сведения о Евг. Ив. Конради», рассказывается ее биография, написанная в основном на материале писем Конради Стасову. После разорения отца, Конради (урожденной Бочечкаревой) приходится жить своим трудом. Она работает классной дамой и преподает английский язык в Петровском женском институте в Москве. Стасов цитирует отрывок из воспоминаний С. А. Усовой, учившейся у Конради. Становится понятно, что Конради ис-

²⁹ Семанова, стр. 211.

³⁰ Б. Козьмин, П. Н. Ткачев и революционное движение 1860-х годов, М., 1922, стр. 48.

³¹ В. Стасов, Надежда Васильевна Стасова. Воспоминания и очерки, СПб., 1899, стр. 178. В дальнейшем: Стасов.

³² Там же, стр. 166, 178, 332, 187, 164.

пользовала преподавание для пропаганды демократических идей: «Она вводила большинство из нас в совершенно новый мир понятий: говорила о Гарибальди, объединении Италии, о Герцене, о возмутительности крепостного права, читала нам «Современник», политические, критические статьи»; «Она же положила начало нашему отношению к национализму, что ярко потом проявилось во время польского восстания: мы могли устоять против всеобщего почти возбуждения, а часто и ненависти, к полякам»³³. По словам Усовой, действия Конради, проповедуемые ею идеи вызвали недовольство начальства: «К нашему великому горю, все это вскоре сделало в глазах начальства пребывание Евгении Ивановны в учебном заведении невозможным, что она и сама увидела, и потому, пробыв не больше года, отказалась и уехала гувернанткой в Ярославль»³⁴. Там она тоже продержалась недолго, вступив в борьбу со всем косным и возмутительным. Вскоре Конради возвращается в Москву, выходит замуж, а затем переезжает в Петербург. В женском движении она примыкает к левому крылу, резко возражая против повышения платы за учебу на женских курсах, считая, что это будет тягостно для неимущих. Из-за этого она расходится с организаторами курсов. Конради с сарказмом отзывается о проекте Стасовой устроить школу для девочек, замечая, что «все дело основано на благотворительности, самом шатком основании, какое только возможно придумать»; да и сама благотворительность, по словам Конради, «выходит какая-то копеечная. Десять человек девочек хотят кормить 3-мя фунтами мяса в день, на том основании, что у них дома и этого не бывает. Конечно, бедные не имеют права быть взыскательными»³⁵.

В одном из писем, в котором речь идет об организации башмачной мастерской, признавая, что упоминание о мастерской может вызвать подозрение властей, Конради с горечью замечает: «Как же? Башмачная! Не государственный — ли какой-нибудь переворот затевается? (...) Фи! в какое глупое время мы живем, просто страшно заглянуть»³⁶.

В 1860-е годы Конради занимается переводческой деятельностью, сотрудничает в журналах демократического направления. В «Русском слове» помещен целый ряд ее переводов (романы Треллопа «Винувата ли она?», Шпильгагена «Два поколения»,

³³ Там же, стр. 483, 485.

³⁴ Там же, стр. 485.

³⁵ Там же, стр. 487.

³⁶ Там же. О Конради и «Женском вестнике» см. П. Гайдебуров, Из прошлого «Недели», «Книжки Недели», 1893, кн. 1, стр. 11—14; А. В. Тыркова, Анна Павловна Философова и ее время, Пгр., 1915, стр. 175—177; А. А. Корнилов, Общественное движение при Александре II, «Минувшие годы», 1908, № 9, стр. 268—269; Е. Лихачева, Материалы для истории женского образования в России 1856—1880, СПб., 1901, стр. 487, 493, 496, 501.

Эркмана-Шатриана «Тереза», «Воспоминания рекрута 1813 г.», «Ватерлоо», «Воспоминания пролетария», «Нашествие 1814 г. или юродивый Иегоф», статья «Развитие рабства в Америке» и др.³⁷ Характерно, что перевод романов Эркмана-Шатриана вызвал цензурный конфликт.³⁸ Преследованию подвергся и перевод книги В. Гюго «Отверженные», сделанный Конради³⁹.

В «Женском вестнике» Е. И. Конради руководит отделом заграничных известий. По словам А. В. Тырковой, она «была одной из самых деятельных сотрудниц журнала»⁴⁰. С 1869 г. Конради вместе с П. А. Гайдебуром редактирует «Неделю».

Из письма Конради к Н. К. Михайловскому видно, что она предполагает дать статью для «Отечественных записок», в которой критикуются правящие круги России. Конради опасается, что статья окажется слишком резкой, и выражает сомнение, стоит ли ее писать. В письме высказывается ирония в адрес и реакционеров, и либералов, «мужиколобов». Резко отрицательно характеризуется русская буржуазия, не способная сыграть даже ту роль, которую в свое время сыграла буржуазия французская: «из всех свойств правящих классов у них имеется лишь одно — жадность и бесстыдство, но в этом отношении они всех заграничных Тьеров с Гамбеттами за пояс заткнут. Они насквозь прогнили, но этим то они и опасны», потому, что если позволить давить такому «разлагающему трупу» «всей своей тяжестью русский народ, то ведь он и здоровые места своим гниением заразит»⁴¹. С Михайловским Конради поддерживает переписку и позднее, после отъезда в 1884 г. за границу, где ей пришлось испытывать материальные затруднения. Она просит в частности у Михалковского помочь ей найти работу⁴².

В «Женском вестнике» сотрудничал и муж Конради. Он был врачом Марининской больницы. В какой-то степени П. К. Конради оказался замешанным в историю Н. Д. Ножина. Последний скоропостижно скончался перед самым покушением Каракозова. Ходили слухи о том, что Н. С. Курочкин якобы отравил Ножина, хотевшего предотвратить покушение. Конради знаком и с Курочкиным и с Ножиным. Последний умирает у него в больнице. Конради делает вскрытие, приглашает присутствовать при этом Н. С. Курочкина, замечая, что «вскрытие может быть очень

³⁷ РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 118 (П. В. Быкова), № 70, л. 730.

³⁸ Муравьев обращал внимание Валуева на отдельное издание этих романов, вышедшее в 1866 г., доказывая, что в книге «прводятся самые революционные идеи» (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 3, 1866, № 330, л. 1).

³⁹ ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 2, 1866, № 82; ф. 777, оп. 27, 1866, № 53, л. 333—337 об.

⁴⁰ А. В. Тыркова, Анна Павловна Философова и ее время, стр. 175.

⁴¹ ИРЛИ, ф. 181 (Н. К. Михайловского), оп. 1, № 329, л. 18.

⁴² Там же, л. 1.

интересным»⁴³. Конради привлекают к следствию по делу Ножина. Совершенно очевидно, что у него имелись какие-то связи с кружком Курочкина — Михайловского, который как-то смыкался с каракозовцами.

В редакционную группу «Женского вестника», видимо, входил и В. В. Чуйко, один из участников революционного движения 1860-х гг. Он активно сотрудничал в «Искре», начал печатать там сразу оборвавшуюся серию «Парижские письма». Он близко знал Н. С. Курочкина. По свидетельству П. И. Пашино, с 1872 г. Чуйко ведал в «Искре» заграничной хроникой⁴⁴. Сотрудничал он и в некрасовских «Отечественных записках». В его автобиографии говорится: «поместил ряд критических статей, очерков и монографий в «Отечественных записках» (изд. Некрасов)»⁴⁵. В середине 1880-х гг. вышла его книжка «Современная русская поэзия в ее представителях», направленная против «чистого искусства», высоко оценивающая значение Некрасова. По словам Чуйко, «Некрасов оказался единственным поэтом последних тридцати-сорока лет, не обманувшим наших надежд. Он был руководителем и наставником, его влияние было почти неотразимо, он занял место, которое осталось пустым после Пушкина и на которое имел право один лишь Лермонтов»⁴⁶. Отмечая упадок поэзии 1880-х гг., Чуйко советует для преодоления этого упадка «идти по следам Некрасова»⁴⁷. В 1888 г. из-за «крайне материалистического и атеистического направления» запрещены «филосовские опыты» Э. Ренана, вышедшие под редакцией Чуйко⁴⁸.

В 1860-е гг. Чуйко — непосредственный участник революционного движения. Еще в 1858 г., будучи за границей, Чуйко как-то сближается с кругами, связанными с Герценом. Он короткое время дает уроки дочери Герцена. В Париже Чуйко познакомился, в частности, с доктором П. К. Конради, с которым поддерживает и в России довольно близкое знакомство. С 1863 г. за Чуйко установлен тайный надзор по подозрению в распространении прокламаций. Из его дела видно, что в 1863 г. получен донос, что Чуйко участвовал в печатании прокламаций «Молодая Россия». Началось следствие, доказательств его виновности не было найдено, «но образ его жизни и занятия

⁴³ Е. Е. Колосов, Н. К. Михайловский в деле Каракозова, «Былое», 1924, № 23, стр. 53.

⁴⁴ И. Ямпольский, Сатирическая журналистика 1860-х годов, М., 1964, стр. 418, 425, 426, 504, 505. В дальнейшем: Ямпольский.

⁴⁵ ИРЛИ, ф. 273 (П. В. Быкова), оп. 2, № 142, л. 1.

⁴⁶ В. В. Чуйко, Современная русская поэзия в ее представителях, СПб., 1885, стр. 47.

⁴⁷ Там же, стр. 209.

⁴⁸ Л. М. Добровольский, Запрещенная книга в России, М., 1962, стр. 166—167. В дальнейшем: Добровольский.

навлекли сильное подозрение в его благонадежности»⁴⁹. В 1863 г. Чуйко бывал у Н. А. Ишутина. Во время следствия по каракозовскому делу его арестовывают, за недостатком улик из крепости освобождают, но под надзором он остается до лета 1874 г.⁵⁰ М. Н. Слепцова в статье «Штурманы грядущей бури» утверждает, что Чуйко входил в одну из «пятерок», организованных А. А. Слепцовым; она относит Чуйко к людям круга А. А. Слепцова и Н. Г. Чернышевского, к руководителям революционного движения 1860-х гг.: «Идейно связанный с Слепцовым шестидесятью годами и спаянный участием с ним в польских делах, он был в свое время членом третьей пятерки и участником «Земли и воли», чудом уцелел при аресте всего кружка, руководимого Слепцовым»⁵¹. Даже если не все приведенные выше утверждения соответствуют действительности, вряд ли возможно отрицать связь Чуйко с революционными кругами. В 1867 году ему разрешен выезд из России, он оказывается в лагере гарибальдийцев, посылает корреспонденции из Рима об итальянских событиях. В воспоминаниях Штакеншнейдер говорится, что Чуйко постоянно бывал в кружке Конради.⁵² О составе этого кружка шла речь выше. Известно, что Чуйко знал А. Бенни, что он познакомился с ним в Париже, в кружке Мишле. Чуйко возражает против слухов о том, что Бенни — агент III Отделения⁵³.

По словам Слепцовой, в одну из «пятерок» входил С. Я. Капустин, также сотрудничавший в «Женском вестнике»⁵⁴. И Чуйко, и Капустин — сибиряки, связанные, видимо, с демократической группой сибирской молодежи, учившейся в начале 1860-х годов в Петербурге. Помещает свои произведения в «Женском вестнике» один из руководителей этой группы Н. М. Ядринцев, привлекавшийся в качестве основного обвиняемого по так называемому делу о сибирском сепаратизме.⁵⁵ Связан с революционным движением и М. Ф. Негрескул, поместивший, видимо, под псевдонимом М. Негр в № 8 «Женского вестника» статью «Жюль Симон и его взгляд на народное образование».

Таким образом, в журнале Мессарош подобрался весьма монолитный состав сотрудников, определявших направление

⁴⁹ ЦГАОР, ф. 109, 1 экзп., оп. 5, № 100, ч. 113, л. 21.

⁵⁰ Там же. См. сб. «Покушение Каракозова». Стенографический отчет. т. 1, М.—Л., 1928, стр. 307. Из следствия видно, что Чуйко посещал московский кружок как представитель «Земли и воли». Об участии Чуйко в революционном движении 1860-х гг., об его связях с ишутинцами см. Э. С. Виленская, Революционное подполье в России, М., 1965, стр. 204—208.

⁵¹ М. Н. Слепцова, Штурманы грядущей бури, «Звенья», II, М.—Л., 1933, стр. 437.

⁵² Е. А. Штакеншнейдер, Дневник и записки, М.—Л., 1934, стр. 375.

⁵³ А. Л. Вольнский, Н. С. Лесков, Пб., 1923, стр. 198—202.

⁵⁴ М. Н. Слепцова, Штурманы грядущей бури, стр. 434.

⁵⁵ К. Дубровский, Рожденные в стране изгнания, Пгр., 1916, стр. 113.

«Женского вестника» и одновременно отношение к нему цензуры. Последнее было совершенно недвусмысленно. В статье М. Л. Семановой «Хроника общественной жизни в «Женском вестнике» цитируется ряд материалов, свидетельствующих о чрезвычайно трудных условиях, в которые был поставлен «Женский вестник» с первых дней его издания. В октябре 1866 г. министр народного просвещения Д. А. Толстой в письме Валуеву, выражая радость по поводу запрещения «Современника» и «Русского слова», высказывает надежду, что та же мера будет применена к «Женскому вестнику» и «Делу». ⁵⁶ Валуев не торопился исполнить пожелания Толстого. На заседании Совета Главного управления 24 октября 1866 г. рассматривалось письмо Толстого. Было решено сообщить последнему мнение Совета о первых номерах «Женского вестника» и «Дела». Но в то же время указывалось, что эти журналы не предназначаются для юношества (Толстой мотивировал необходимость запрещения «Женского вестника» и «Дела» их вредным влиянием на молодежь) и что от министра просвещения зависит сделать распоряжение, чтобы они не проникали в учебные заведения. ⁵⁷ В решении содержалась, по существу, скрытая отповедь Толстому, вмешавшемуся, по мнению Валуева, не в свое дело. Но Толстой не нуждался в рекомендациях. Он и сам знал, как бороться в рамках своего ведомства с неблагонамеренными изданиями. Еще до решения Совета, 22 октября 1866 г., попечителям учебных округов рассылаются конфиденциальные распоряжения Толстого, запретившего выписывать «крамольные» журналы. «Принимая во внимание, что издающиеся в С-Петербурге с нынешнего года журналы «Дело» и «Женский вестник», по помещаемым в оных литературным произведениям, не соответствуют направлению образования, принятому министерством народного просвещения», министр предлагал не выписывать их в библиотеки средних и низших заведений, а также уездных училищ ⁵⁸.

Но, не желая действовать под диктовку Толстого, цензурное ведомство само обратило внимание на новые издания. Уже из объявления о «Женском вестнике», напечатанного в «Русском инвалиде» ⁵⁹, стало ясно, что состав сотрудников журнала Мессарош не совместим с благонамеренным направлением. На это обращал внимание 2 сентября 1866 г. начальник Главного управления Щербинин, требуя от председателя петербургского цензурного комитета Петрова усиленного внимания к «Женскому вестнику». ⁶⁰ Первый номер нового журнала подтвердил опасения цензуры. 24 октября 1866 г. Совет Главного управления

⁵⁶ № 405, л. 29—30. Семанова, стр. 207, 208, Теплинский, стр. 23.

⁵⁷ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 2, 1866, № 3, л. 188 об. — 189.

⁵⁸ Там же, ф. 384, оп. 1, 1866, № 1049, л. 4.

⁵⁹ «См. «Русский инвалид», 1866, № 232.

⁶⁰ ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 2, 1866, № 86, л. 9. Семанова, стр. 206—207.

рассматривал содержание этого номера. Обзор его подготовил член Совета В. Н. Лазаревский. Он отмечал ряд упущений цензора, разрешившего номер к печати.⁶¹ Лазаревский с неодобрением указывал на главы романа Михайлова «В чаду глубоких соображений», на статью Ткачева «Влияние экономического прогресса на положение женщины и семьи», на библиографический обзор Конради. Особенно резко Лазаревский отзывался о «Письмах мизантропа» Благовещенского. Цензор осуждал образ рассказчика, от лица которого велось повествование, порицал авторскую характеристику «мизантропа»: «Образ этот достаточно прозрачен, чтоб признать его близко сродни миссионерам sui generis «Современника» и «Русского слова», появляться которым в печати не следовало бы с цензурного дозволения. Промах в настоящем случае тем более странен, что именно эта объяснительная страница и освещает преднамеренность в тоне самого рассказа».⁶²

Однако в целом сообщение Лазаревского выдержано в сравнительно мягких тонах. Цензор старается доказать, что первая книжка «Женского вестника» — просто мало интересна. Роман Михайлова, по мнению Лазаревского, проникнут нежелательными тенденциями, но к запрещению повода нет; к тому же он только начат; неизвестно, что будет далее. Статья Ткачева расценивается как плохая компиляция, основанная на иностранном материале. Обращается внимание на то, что в корректурных листах мало цензурских поправок, следовательно, в статьях «и не было ничего столь резкого, что могло бы заставить цензора отнестись особенно строго к остальному, угадывая везде междустрочное содержание»⁶³. Лазаревский делал вывод, что первая книга цензуровалась правильно, за исключением отдельных мест, за пропуск которых цензору предлагалось вынести замечание.⁶⁴

Гораздо резче о том же номере отзывался 24 октября 1866 г. на заседании Совета В. Я. Фукс. Он утверждал, что в романе Михайлова ощущается «явное стремление осудить в резких выражениях положение помещичьих семейств и условий их домашнего быта».⁶⁵ В герое «Писем мизантропа» Фукс усмотрел тип «нигилистического» деятеля «вроде Рахметова», изображенного «в сочувственной форме».⁶⁶ Фукс обращает внимание на то, что Ткачев, говоря о желаемом развитии женщины, умалчивает о нравственных и религиозных факторах: «Цензура не дозволила бы высказать совершенное отрицание этих факторов,

⁶¹ «Женский вестник» все время выходил под предварительной цензурой.

⁶² № 405, л. 57 об.

⁶³ Там же, л. 58.

⁶⁴ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 2, 1866, № 3, л. 191—191 об.

⁶⁵ Там же, л. 192—192 об.

⁶⁶ Там же, л. 192 об.

но отрицание их в фигуре умолчания осязательно для каждого и не может не производить вредного влияния на читателей». ⁶⁷ В заключение делался вывод, не суливший ничего хорошего ни редакции «Женского вестника», ни цензору, пропустившему первый номер: «Таково направление этого журнала. Попытки пропагандировать идеалы Фурье и продолжать нигилистическую агитацию сквозят во всех статьях первого номера». ⁶⁸ По словам Фукса, цензор «Женского вестника» «заслуживает строгого выговора, если не совершенного увольнения от должности». ⁶⁹ Совет признал справедливость доводов Фукса, хотя большинством было решено ограничиться замечанием цензору. Именно на основании соображений Фукса составлен отзыв Щербинина о первой книжке «Женского вестника». В отзыве отмечается, что большинство статей «проникнуты односторонним желанием выставить с дурной стороны высший класс, идеализируя лиц, принадлежащих к низшему классу», что все выступления, «посвященные специальному вопросу этого издания (т. е. женскому вопросу — П. Р.), направлены в сущности к радикальному изменению всех основ семейного быта», что рассуждение о браке «явно противно взгляду религиозному и законодательному», что нельзя признать уместным «допущение к печати статей, развивающих подобное преступное намерение, способное поколебать основы семейного союза». ⁷⁰

Те же обвинения повторяются в отношении Главного управления петербургскому цензурному комитету. Перечислив «провинности» редакции «Женского вестника», Главное управление призывает к более строгому просмотру журнала, к обсуждению на общих заседаниях комитета предназначенных для «Женского вестника» материалов, к учету не только отдельных выражений, но и общего характера каждой статьи, а также их группировки в рамках одного номера. ⁷¹

О направлении «Женского вестника» идет речь и во всеподданнейшем докладе министра внутренних дел от 30 ноября 1866 г. Валуев подробно перечисляет меры, предпринятые с целью противодействия «вредным» идеям, ставя себе в заслугу, что на эти идеи обращено внимание цензуры с самого начала издания «Женского вестника» и «Дела». ⁷²

Естественно, что при таких условиях «Женский вестник» подвергся особенно придирчивой цензуре. Уже в октябре 1866 г. петербургский цензурный комитет запрещает ряд статей, которые предполагалось печатать в журнале Мессарош. На усмотре-

⁶⁷ Там же, л. 193.

⁶⁸ Там же, л. 193—193 об.

⁶⁹ Там же, л. 194.

⁷⁰ № 405, л. 83—84.

⁷¹ Там же, л. 95.

⁷² ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 1, № 2, л. 21—26.

ние Главного управления передается вопрос о возможности публикации статьи Н. Никитина (Ткачева) «Историческое развитие семьи». Комитет находит в статье сходство с запрещенной книгой Пеллетана «Семейство, мать»,⁷³ замечая, что «едва ли помещение такой статьи на страницах «Женского вестника» может соответствовать требованиям Главного управления».⁷⁴

В это же время запрещена повесть К. Кованько «Впогмах». О ней ведется длительная переписка.⁷⁵ В конечном итоге повесть удалось напечатать под названием «Большая» в №№ 8 и 9. Не пропущена в октябре 1866 г. статья Н. М. Сколовского «Судебная реформа и женский вопрос», раскрывающая социальные корни преступности.⁷⁶ За резкую критику французской буржуазии, порядков второй республики перед переворотом 2 декабря запрещена статья Е. И. Конради «Новые записки одного парижского буржуа. Соч. доктора Л. Верона».⁷⁷ Не пропущены рассказы Г. Успенского «Арина» и «Трынть-трава». Комитет мотивирует свое решение замечанием Главного управления о необходимости не пропускать произведения, «в которых лица, принадлежащие к высшему сословию, изображаются исключительно с дурной стороны».⁷⁸ Одновременно запрещены два последние известия из рубрики «Внутреннее обозрение» № 3, посвященные теме административного произвола. В одном из них рассказывалось о генерале, который на станции Варшавской железной дороги приказал офицеру снять перед ним шапку, в другом шла речь о начальнике, поставившем на колени подчиненного.⁷⁹

В январе 1867 г. комитет сообщает в Главное управление, что им не дозволено стихотворение Вормса «Работница» «по вредному направлению и тяжелому впечатлению на читателя. Оно направлено к порицанию условий современного строя нашего общества, при которых на долю честного труженика достается, будто бы, непосильный труд, роковая мука, нищета и смерть, и этой мрачной, явно преувеличенной картине противопоставляется положение веселой, сытой, праздной и тупой толпы».⁸⁰

В конечном итоге удалось добиться разрешения стихотворения по цензуре потребовала, чтобы название его было изменено.⁸¹

Редакция «Женского вестника» предполагала напечатать в № 3 стихотворения А. М. (Михайлова) «Вечерние впечатле-

⁷³ Добровольский, стр. 59.

⁷⁴ № 405, л. 98 об.

⁷⁵ Там же, л. 99, 117, 122, 123.

⁷⁶ ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, 1866, № 53, л. 445 об.

⁷⁷ Там же, л. 469 об.

⁷⁸ Там же, л. 549; ф. 777, оп. 2, 1866, № 86, л. 34.

⁷⁹ Там же, № 86, л. 34.

⁸⁰ № 405, л. 135.

⁸¹ Там же, № 86, л. 54. Стихотворение напечатано в № 5 под названием «Вот она в гробу досчатом».

ния», «Четыре картинки», «Горькие воспоминания». Петербургский цензурный комитет воспротивился этому. Он сообщил 23 января 1867 г. в Главное управление о «вредном» направлении стихотворений, замечая, что «так называемой нигилизм в числе своих отрицаний» с особой силой нападает на родительскую власть и на имущие классы,⁸² усматривая те же нападки в стихотворениях Михайлова. В конечном итоге Главное управление разрешило опубликовать «Вечерние впечатления», «что же касается двух представленных Вами стихотворений («Горькие воспоминания», «Четыре картинки»), то они не признаны удобными к напечатанию».⁸³

Запрещено продолжение статьи Ткачева «Влияние экономического прогресса на положение женщины и семьи». Объясняя свои действия, петербургский цензурный комитет ссылался на то, что за пропуск первой статьи ему было сделано замечание. Указывалось, что автор стремится доказать, будто «в древности и в средние века женщина пользовалась всеми гражданскими и даже политическими правами наравне с мужчиною; но что затем, в особенности со времени Людовика XIV, положение ее постепенно стеснялось и что в наш век, признающий равноправность женщины в теории, — на практике права ее ограничиваются до последнего предела».⁸⁴

15 февраля 1867 г. комитет рассматривает вопрос о рукописи повести Осипова «Младшие братья». В произведении Осипова изображалась тяжелая судьба бедняков. Герой повести, Забелин, приезжает в Петербург, поселяется у хозяйки, которая, видя его напрасные усилия добыть честным трудом средства для исполнения своей мечты, «с цинизмом излагает перед ним свою утилитарную теорию, доказывая, что человек не может прожить честно»⁸⁵. В конце концов Забелин, доведенный до крайности, потеряв все иллюзии, продает себя в рекруты, любимая им девушка попадает в публичный дом. По мнению цензуры, такие произведения вредны и не должны появляться в журнале: «Принимая в соображение, что кроме тенденции автора изображать безвыходное, при настоящем строе общества, положение так называемых меньших братьев, т. е. людей, не обеспеченных средствами (...) в этом сочинении заключаются оскорбляющие нравственные чувства диалоги и описание динических сцен, как например сцены поступления Саши в публичный дом, свидание там с рекрутом Забелиным и т. п. Цензор находит, что настоящая рукопись не может быть дозволена к печати»⁸⁶.

⁸² № 405, л. 145.

⁸³ Там же, л. 166 об. «Вечерние впечатления» опубликованы в № 6.

⁸⁴ Там же, л. 142 об. Корректурa статьи Ткачева здесь же, после л. 127.

⁸⁵ Там же, № 86, л. 53—53 об.

⁸⁶ Там же, л. 53.

Осталась без окончания статья П. Конради «Общества рабочих в Германии» (начало ее напечатано в № 5). В январе 1868 г. в комитете рассматривается статья Н. А. Александрова «Скользкий путь новых романистов», посвященная разбору произведения Андре Лео (Л. Шансе) «Возмутительный брак» и затрагивающая вопрос о романе Чернышевского «Что делать?» В сообщении комитета в Главное управление подробно излагается содержание статьи, обосновывавшей необходимость уничтожения старых форм семьи и общества и замены их новыми основами. Прочитав Александрова, автор сообщения с возмущением вопрошает: «Куда же идти вперед, какие это новые ступени для общественного порядка, какой это хлам прежних основ общественной и семейной жизни?»⁸⁷ Он указывает на враждебность Александрова к правящим классам, на стремление подорвать семейные основы: «Автор критического разбора постоянно во всей статье, как и следовало ожидать по главной идее изложенного нами введения, относится весьма оскорбительно к благородному сословию, как «старой негодной основе», называя его «бездельным сословием, гнилым болотом, полным предрассудков»; к числу последних он относит и власть родителей над детьми и даже церковные обряды, не говоря уже о браке по согласию родителей. Этому гнилому сословию он противопоставляет натуры живые, здоровые, теплые, человеческие, а именно новых людей труда, приготовившихся к новой жизни, основанной не на старых догнивающих началах, а на новых, чуждых всяким общественным предрассудков».^{87а} Комитет приходит к заключению, что статья Александрова не может быть разрешена к печати: «Вообще во всей статье Н. Александрова проводится убеждение в необходимости новых общественных и семейных начал вместо старых, будто бы обещавших, при чем много раз повторяется мысль, что новые начала должны истекать из экономических условий вопроса о труде и что работники или так называемые им новые люди труда должны наконец сменить прежнюю сволочь, отребье человеческой немощи. Находя в подобной пропаганде новых начал вредную тенденцию поколебать основы семейные и общественные, цензор полагал бы статью «Скользкий путь новых романистов» запретить».⁸⁸

В том же сообщении внимание Главного управления обращается на «Деревенские песни» Омудевского, которые цензор предлагал запретить по «тенденциозному содержанию, по невыгодному сопоставлению барина и работника, трудовой жизни рабочего класса и будто бы праздной жизни людей высшего

⁸⁷ № 405, л. 180—180 об.

^{87а} Там же, 181 об.—182.

⁸⁸ Там же, л. 183—183 об.

сословия». ⁸⁹ Комитет признал возможным разрешить стихотворение, но потребовал, чтобы слова «барин» и «господин» были заменены. «Деревенские песни» в измененном виде напечатаны в № 1 «Женского вестника» (1868).

Неоднократные нарекания цензуры вызывал роман А. Михайлова «В чаду глубоких соображений». О нем с недовольством говорилось уже в обзоре первого номера журнала. 12 марта 1867 г. председатель петербургского цензурного комитета запрашивал Главное управление о возможности продолжать публикацию романа Михайлова. Член Совета Главного управления В. Н. Лазаревский предложил разрешить продолжение романа, но отозвался о нем довольно недоброжелательно, отметив, что «стусевать более или менее резкий контур» при обрисовке героя «не значит еще ни отступить от намерения, ни лишиться возможности воспроизвести этот образ именно в предрешенном смысле и значении». ⁹⁰ По мнению Лазаревского, Михайлов может попытаться провести в романе в замаскированном виде прежние вредные тенденции. В отзыве идет речь о необходимости ознакомиться с полным текстом романа, чтобы судить о конечных выводах.

13 мая 1867 г. петербургский комитет требовал, чтобы редакция «Женского вестника» прислала роман Михайлова полностью, а не только окончание первой части. Главное управление разрешило печатать доставленные главы, завершающие первую часть, но сообщило, что дальнейшая публикация романа может быть дозволена лишь при представлении всей рукописи целиком. ⁹¹

Сохранились корректурные листы 5 главы романа «В чаду глубоких соображений», свидетельствующие, что цензура сделала в нем ряд изъятий. ^{91a}

Из текста очерка Помяловского «Данилушка» по требованию цензуры исключен рассказ о насмешливом отношении героя к библейскому сказанию про Саула, разрубившего коров ⁹²; «дозволяется печатать с некоторыми исключениями» «Мирные сцены в мирном городе». ⁹³

С трудом через цензуру удалось провести статью Ядринцева «Женщина Сибири в XVII и XVIII столетиях». Цензор представил ее на рассмотрение комитета, затрудняясь дозволить «такой односторонний взгляд автора на деморализацию Сибири, возбуждающий неуважение как к русскому народу, так и к русскому правительству». ⁹⁴

⁸⁹ Там же, л. 183 об.

⁹⁰ Там же, л. 133 об.

⁹¹ Там же, л. 169, 170—171.

^{91a} № 405, л. 69, 71.

⁹² Там же, № 86, л. 37.

⁹³ Там же, л. 33.

⁹⁴ Там же, л. 64 об.

Вызывают нарекания Главного управления некоторые материалы, пропущенные цензором и напечатанные в «Женском вестнике». Внимание петербургского цензурного комитета обращается на № 9, на рассказ героини повести «Больная» о своем замужестве. Осуждаются помещенные в отделе «Критики» того же номера упоминания о «золотом веке» журналистики, «полные сарказма и весьма тенденциозные намеки на господствующее ныне направление», т. е. на общественную и правительственную реакцию.⁹⁵ Главное управление указывает, что «цензор не должен был позволять к напечатанию всех этих намеков, смысл и цель которых вообще имеют предосудительное значение, особенно в «Женском вестнике», направление которого обращало уже не раз на себя внимание».⁹⁶ Цензору, разрешившему № 9, предложено поставить на вид.

Цензурные придирки ставили редакцию «Женского вестника» в весьма трудное положение. Даже в тех случаях, когда в конечном итоге материал дозволялось печатать, он попадал в журнал с опозданием. Номера «Женского вестника» приходилось задерживать. Жалуясь на председателя петербургского цензурного комитета, Мессарош заявляла, что он просил цензора А. А. де-Роберти специально «задерживать, теснить и не выпускать» книжек «Женского вестника», желая, «чтобы журнал этот прекратился».⁹⁷ Один из чиновников петербургского комитета, по словам Мессарош, говорил в типографии, что журнал преследуется правительством.⁹⁸ Трудно судить, насколько обвинения Мессарош соответствуют действительности. Цензор де-Роберти и названный ею чиновник их не подтвердили.⁹⁹ Но по существу, если не по форме, петербургский комитет относился к «Женскому вестнику» именно так, как писала Мессарош. Возможно, не представляя вполне причин такого недоброжелательства, издательница видела в нем результат происков председателя комитета Щербинина. Она предложила ему взятку.¹⁰⁰ Кстати, подобное предложение не столь скандально, как может показаться на первый взгляд. Цензоры брали взятки в той или другой форме, слухи о взятках были широко распространены. В дневнике Решетникова, например, отмечается, что В. Курочкин говорил ему, будто «некоторые цензоры берут взятки».¹⁰¹ Шокировала лишь форма предложения Мессарош. К тому же скандальная репутация издательницы «Женского вестника» заставляла остерегаться связываться с нею. Впрочем, при всем

⁹⁵ № 405, л. 172 об.; ф. 776, оп. 2, 1867, № 4, л. 402.

⁹⁶ № 405, л. 174 об.

⁹⁷ № 86, л. 21.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же, л. 19, 23.

¹⁰⁰ № 405, л. 113—114.

¹⁰¹ Ф. М. Решетников, Дневник, «Лит. наследство», т. 3, стр. 184.

желании, Щербинин не мог бы изменить отношения к опальному журналу, так как оно определялось не личными причинами, а предписаниями вышестоящего начальства.

В начале 1868 г. Мессарош делает еще одну попытку освободиться из цензурных тисков. Она просит позволения издавать «Женский вестник» без предварительной цензуры, в чем ей отказано.¹⁰² 10 февраля подписан к печати № 1 за 1868 г., оказавшийся последним. На этом «Женский вестник» прекратил свое существование.

2. Содержание и направление журнала «Женский вестник»

Как уже говорилось выше, «Женский вестник» начал издаваться в сентябре 1866 г. Всего вышло 10 номеров журнала, два в 1866 г., семь в 1867 г., один в 1868 г. За первые два года нумерация продолжающаяся (№№ 1—9), 1868 год начинается вновь с № 1. Журнал состоял из двух отделов и приложения. В первом отделе, не имеющем особого названия, печатались и беллетристические произведения и статьи. Второй — «Внутреннее обозрение» — включал в себя критику, библиографию, внутреннюю хронику, смесь. В приложении публиковались, главным образом, переводные романы и повести, а также главы «Истории английской литературы» И. Тэна.

Журнал открывался программной статьей В. А. Слепцова «Женское дело». Организатор широко известной Знаменской коммуны, возникшей под влиянием идей романа Чернышевского «Что делать?», высмеивавшейся чуть ли не в каждом антиингилистическом произведении, активный участник борьбы за эмансипацию женщин, один из ведущих сотрудников «Современника», единомышленник Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Слепцов и женский вопрос стремился решать с революционно-демократических позиций. Писатель рассматривает его, как часть общего «особого рода» дела, противопоставляемого обычным «практическим» делам. Слепцов говорит о «громадности задачи», лежащей в основании таких «особых» дел; «что же касается главной цели, то она обыкновенно отличается каким-то легкомыслием и даже кажется совершенно несбыточной, потому что всегда бывает направлена к пользе не одного кого-нибудь лица или общества, а всего человечества» (с. II). И тем не менее подобные дела имеют успех. Иногда они приостанавливаются, на время прекращаются, но и в конце концов побеждают, приносят плодотворные плоды. В основе таких дел лежат идеи, «от которых человечество вправе ожидать самых плодотворных результатов»; такое дело, «несмотря на свой специальный характер, клонится к пользе всех людей

¹⁰² № 405, л. 177, 178.

вообще, без различия пола, и имеет в виду установить между ними лучшие отношения» (с. IV). В рассуждениях Слепцова легко угадывается отражение идей утопического социализма, в свете которых рассматривает он и женский вопрос. В программной статье «Женского вестника» стчетливо ощущается воздействие взглядов Чернышевского, романа «Что делать?». Борьба за права женщин мыслится как часть борьбы за коренное общественное переустройство, за счастливое будущее всего человечества.

Материалы, посвященные женскому вопросу, занимали в журнале важное место. Более того, женский вопрос, в той или иной форме, затрагивался почти в любой статье, повести, стихотворении, помещенных в «Женском вестнике». Так, с первого номера журнала публикуется статья П. Ткачева «Влияние экономического прогресса на положение женщины и семьи». В библиографической хронике того же номера разбирается ряд английских книг о женщинах, об этом же говорится в «Смеси». В приложениях начинают печататься два романа о женщинах («Руфь» Гаскел и «Вера Унвин» Жоржианы Крек). В № 2 опубликован биографический очерк о первой женщине, получившей степень доктора медицины, Елизавете Блекуэль. В №№ 4 — 5 помещена статья П. Л. Лаврова «Женщины во Франции в XVII и XVIII веках», в № 6 — обзор В. Павловской «Высшее образование женщины», в № 7 — статья А. С. «Положение рабочей женщины в Ирландии» и др.

Многие статьи, обзоры, рецензии связаны с проблемами воспитания, медицины, гигиены, что тоже, в конечном итоге, перекликалось с женским вопросом. По самой программе, по ориентации на читателей — женщин этому вопросу должно было уделяться большое внимание. Так оно и было на самом деле. Ряд статей посвящен проблемам равноправия женщин, их праву на высшее образование. Говорится о роли женщин, о значении их воспитания. Так, в № 6 напечатана статья Веры Павловской «Высшее образование женщины», в которой дается обзор книги Э. Девас, вышедшей под таким же названием в Лондоне. Павловская сочувствует Девас, требовавшей высшего образования для женщин, считает, что от воспитания женщины зависит будущее человечества. В то же время Павловской кажутся слишком умеренными, половинчатыми утверждения Девас, что высшее образование не помешает женщине быть хорошей женой, матерью, не выведет ее из круга семейных забот. Но и позиция самой Павловской не слишком радикальна, не выходит за рамки чисто «женских» проблем.

Вопросам женского воспитания посвящена статья Н. Мессароша (№ 1) «Мысли и заметки о современной подготовке женщины к жизни (Посвящается светским женщинам)». Мессарош критикует воспитание светских девушек, направленное

целиком на подготовку к выгодному браку. По мнению автора, нужно приучать девочек к труду, давать им серьезное образование, знакомить с медициной, естественными науками. В замечаниях Мессароша было довольно много верного, но сама ориентировка на воспитание светских женщин, аргументация необходимости изменений в воспитании лишь тем, что женщина — «сестра, жена и мать» (с. 81), выделение вопроса о воспитании из всей суммы социальных проблем, решение его изолировано, — все это придавало статье Мессароша не слишком серьезный характер, выводило ее за рамки основного направления «Женского вестника». Но характерно, что статья редактора журнала, которая должна бы была определять направление, напечатана в самом конце № 1, посвящена частным вопросам и даже не претендует на роль программной. Характерно и то, что статья Мессароша — единственная в этом номере, выдержанная в подобном духе, да и в других номерах такие статьи почти не появлялись. Нет никаких оснований утверждать, что статья Мессароша в какой-то степени определяла общее направление журнала.

В «Женском вестнике» сообщается о случаях, в которых проявляется женская энергия, ум, отвага. Так, в № 3 напечатана статья «Путешествие к источникам Нила». Внимание читателей обращается на то, что вместе с путешественником Бекером ездил его жена, разделявшая с ним все тяготы пути, помогавшая ему и поддерживавшая его.

Говорится о роли, которую играли и играют женщины в жизни общества. Так, в № 7 напечатана статья А. С. «Положение рабочей женщины в Ирландии», составленная по книге Мередит. В ней рассказывается о том, какую положительную роль сыграли женщины Ирландии в борьбе с нищетой. По мнению автора, в этой борьбе сплотились все женщины, от самых знатных и богатых до самых бедных. Первые помогали средствами, обучали бедных изготовлению различных изделий для продажи (кружев, вышивок и пр.). Автор призывает русских дам «помогать несчастным». В статье чувствуется довольно отчетливо либерально-примирительные тенденции, надежда на филантропию, на великодушные богатых. Все это позволяет отнести ее к тем немногочисленным материалам типа выступления Мессароша, о котором упоминалось выше.

Совершенно с иных позиций говорится о роли женщины в обществе в статьях Лаврова. Так, в № 7 помещена его статья «Средневековый Рим и папство в эпоху Феодоры и Мароции». Разбирая легенду о женщине-папе, Лавров показывает, что в ней отразилось то огромное влияние, которое издавна оказывали женщины на общественные и религиозные дела. Размышления о роли женщины связывается с рассказом об упадке общественной нравственности в Средние века, в «период невеже-

ства и извращенной мысли» (с. 35), с критикой папства, засилия теократического влияния.

В подобном же духе выдержана статья Лаврова «Женщины во Франции в XVII и XVIII веках» (№№ 4, 5). В ней упоминается о влиянии женщин на события мировой истории, начиная со времен древней Греции и Рима. По мнению Лаврова, даже там, где общее положение женщин было наименее обеспечено, появлялись отдельные женщины, пользовавшиеся огромным личным влиянием на общественные дела. С этой точки зрения Лавров рассматривает и роль женщин во Франции в XVII—XVIII вв., говоря о постепенном формировании нового общественного мирозерцания, которое в конце концов привело к французской революции. К событиям революции Лавров относится с большим сочувствием. Упомянув в начале статьи о революционном времени (подробно о нем не говорится), Лавров замечает, что «были эпохи, когда кроме интересов семьи и кроме мелкого эгоизма, какая-нибудь идея, хорошо или дурно понятая, проникла в общество настолько, что воодушевляла и женщин» (№ 4, с. 48). Такие эпохи, по Лаврову, свидетельствуют «насколько участие женщин в национальных или в общечеловеческих интересах может содействовать успеху дела; насколько нация или человечество теряют, когда движение мысли в них ограничивается лишь одним полом; наконец, как глубоко женщины могут вообще проникаться теми началами, которые не входят в тесный круг личного или семейного эгоизма» (№ 4, с. 49).

Рассматривая участие женщин в религиозной борьбе, в движении гугенотов и пр., Лавров делает вывод, что, независимо от целей, от правомерности тех жертв, которые во имя этой борьбы приносились, участие в ней женщины всегда являлось результатом их горячей убежденности, самоотверженной преданности идее: «На этой ограниченной арене, независимо от повода, с уважением видишь личности женщин, вносящих в борьбу сознание неприкосновенности верования, независимости убеждений» (№ 5, с. 5).

Женщина, по словам Лаврова, на наиболее важных этапах общественного развития всегда оказывала влияние на решение общественных вопросов. Но политическое и социальное устройство, привычки людей и т. п. приводили к тому, что деятельность женщины была ограничена, исчерпывалась большей частью «только влиянием на мужчин» (№ 5, с. 29). Для нее оказались закрыты пути «деятельного, настоящего участия» (№ 5, с. 30). Более того, наступило время, когда общественные идеалы перестали интересовать женщин. Такие времена обычно совпадают с эпохой упадка, реакции. Лавров считает и одной из причин и результатом падения современного французского общества то, что женщины отстранились от общих

проблем, замкнулись целиком в кругу личных и семейных интересов. Пока так будет продолжаться, нечего и мечтать о свободе личности, независимом и плодотворном общественном мнении, подлинной государственности, значимой и влиятельной литературе и т. п.

В связи с «женским вопросом» в журнале затрагивается проблема естественно-научного образования. Так, в «Женском вестнике» с сочувствием рассказывается о первых женщинах-врачах. В № 2 помещен биографический очерк «Елизавета Блекуэль». В нем излагается история жизни американской женщины, получившей в 1849 г. первой в мире ученую степень доктора медицины. Автор отмечает, что пример Блекуэль оказал благотворное влияние на других, что по тому же пути пошла ее сестра, «затем уже многие женщины поступили в медицинские академии Америки, и нынче там насчитывают уже около четырехсот врачей-женщин». (с. 86). Автор сообщает об открытии медицинских академий для женщин в Нью-Йорке, Бостоне, о разрешении посещать им Кембриджский университет, где «женщинам дозволено слушать лекции и сдавать экзамены на получение ученых степеней» (с. 86); «Старый свет тоже понемногу начинает свыкаться с мыслью о необходимости женщин-медиков» (с. 87).

О лекциях в Лондоне американской женщины-врача Мери Уокер, о расширении женского медицинского образования за границей с сочувствием говорится во «Внутреннем обозрении» № 3 (с. 90). В № 8 напечатана статья «Первая русская женщина-медик». В ней обращается внимание на сообщение Сеченова, опубликованное в № 226 «С.-Петербургских ведомостей», о получении в цюрихском университете диплома врача Н. П. Суловой. В заметке говорится о том, что Сулова посещала занятия в Петербургской медико-хирургической академии, пока женщинам не был запрещен вход туда. Суловой чинили различные препятствия, всячески мешали ей, и тем не менее она добилась своего. Автор надеется, что пример Суловой окажется благотворным, но не надеется, что в скором времени для женщин откроются двери русских медицинских академий. Тем не менее в статье выражается надежда, «что успех дела Н. П. Суловой убедит наше общество в способности русской женщины к этой новой для нее деятельности и тем даст возможность и другим женщинам испытать свои силы в том же деле» (с. 84).¹⁰³

Сообщения подобного рода не выходили за рамки так называемых «женских» проблем. Но они были характерны для всей демократической периодики 1860-х гг. Они перекликались с идеями романа Чернышевского «Что делать?» (вспомним,

¹⁰³ О связи Н. П. Суловой с демократическими кругами, с группой Слепцова, о пропаганде ею идей романа Чернышевского «Что делать?» см. «Лит. наследство», т. 71, стр. 442, 452, 459, 508.

что Вера Павловна хочет стать врачом), с высказываниями сотрудников «Русского слова» (так, например, Шелгунов, полемизируя с «Северной пчелой», призывал русских женщин: «Спешите же, милые соотечественницы, в аудитории медицинской академии»).¹⁰⁴ В то же время подобные сообщения в «Женском вестнике», как и в других демократических изданиях, были, как правило, связаны с общими тенденциями пропаганды естественных наук, материалистического мировоззрения.

Вопросам естествознания в журнале уделялось много места. Уже в № 1 напечатана обширная рецензия на книгу доктора Бока «Будьте здоровы», составленную в виде популярных бесед на медицинские темы. В рецензии ставится вопрос о необходимости широкого, популярного естественно-научного образования. Такое образование, по мнению рецензента, для женщин — вещь совершенно необходимая: ведь женщина воспитывает молодое поколение, поэтому «дельное естественно-научное воспитание для нее не роскошь, а необходимая потребность» (с. 16). Рецензент, П. Конради, считает, что в России такого воспитания почти совсем нет. Не соглашаясь с рядом положений Бока, с отрицанием им роли лекарств и пр., Конради приветствует книгу «Будьте здоровы», как одну из попыток популярного распространения сведений по медицине, по естествознанию.

В отделе «Современное обозрение» № 2 рассматривался ряд популярных книг по естествознанию («Море» Шлейдена и др.) Рецензент говорил здесь о важности фактических знаний, о пользе естествознания т. п. Он соглашался, что фактические сведения важны не сами по себе: «Фактическое знание приобретает цену лишь в том случае, когда оно выясняет мысль» (с. 33). Такие утверждения были направлены против сторонников чисто эмпирических знаний. Содержалась в них и ориентировка на цельное материалистическое мировоззрение, основанное на знании естественно-научных фактов. Но, понимая важность осмысления этих фактов, рецензент, П. Конради, настойчиво подчеркивал необходимость их знания, изучения: «Нам бояться излишка фактических сведений положительно нечего» (с. 33). В рецензии с похвалой говорится о книге Шлейдена, хотя и отмечается, что она чрезмерно загромождена подробностями. Шлейден привлекает рецензента тем, что в его книге идет речь об эволюции животного и растительного мира, о том, что океан — «колыбель всего живого и вообще всякой жизни» (с. 40). Книга Шлейдена воспринимается, хотя об этом не говорится прямо, в русле дарвиновских идей. Следует напомнить, что чтение Шлейдена — одна из характерных особенностей демократической молодежи 1860-х гг. В январско-февральской хронике «Нашей общественной жизни» за 1863 г. Салтыков, иронизируя над

¹⁰⁴ «Русское слово», 1863, № 8, с. 20.

поверхностным усвоением демократических идей, в качестве одного из признаков такого усвоения называет чтение произведений Шлейдена.¹⁰⁵ По мысли сатирика, чтение Шлейдена еще ничего не решает, но оно характерно для естественно-научных интересов новых людей. О Шлейдене неоднократно писали в «Современнике», в «Русском слове».¹⁰⁶ Его обвиняли в проповеди материалистического учения. Валуев обращал внимание Головнина на такие обвинения, выражая по существу сомнение в возможности Шлейдену оставаться профессором дерптского университета.¹⁰⁷ В рецензии с большим сочувствием отмечается книга Брема «Жизнь животных». Она, по мнению рецензента, «читается женщинами с таким же наслаждением, как самый интересный роман» (с. 34). Да и вообще статьи и книги по естествознанию, с точки зрения П. Конради, находятся в центре общественного внимания: «Естествознание особенно живо заинтересовало наше общество. Естественно-научный фельетон, сделавшись необходимостью для всякого журнала, с одинаковым интересом пробегается как мужчиною, так и женщиною» (с. 34).

Знакомство с естествознанием, говорится в рецензии, раскрывает единство природы, закономерности ее развития, перехода одной формы в другую; в жизни все взаимосвязано, «жизнь — движение» (с. 37), в ней нет коренной, непреходимой грани между живым и неживым, органическим и неорганическим, между животными и растениями: «резкую, разграничивающую черту между живым и мертвым можно проводить только до известной точки», «исчезают и все затруднения признать сродственность между животными и растениями» (с. 37, 38).

В книжном обозрении № 3 с похвалой говорится о книге Брема «Жизнь птиц». Она, по мнению Конради — «труд замечательный как по знанию дела, так и по необыкновенному умению воссоздавать перед вами полный и вполне верный характер всякой отдельной группы и всякой отдельной особи» (с. 62—3). С восторгом говорит здесь же Конради о книге Брема «Жизнь животных»: «Труд этот по праву должен быть настольною книгою всякого интересующегося естественными науками» (с. 72). Он рекомендует покупать эту книгу для детей вместо рассказов про «добреньких Сашенок» или «про злых и неряшливых Соничек» (с. 73).

¹⁰⁵ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20 тт., М., т. 6, 1968, стр. 9. В дальнейшем: Салтыков-Щедрин.

¹⁰⁶ См., например, статью Антоновича «Этюды. Популярные чтения Шлейдена» («Современник», 1862, № 1).

¹⁰⁷ Об этом шла речь в конфиденциальном отношении Валуева Головнину. Последний не согласился с мнением министра внутренних дел, отметил, что Шлейден приглашен по повелению великой княгини (ЦГИАЛ, ф. 733, оп. 193, 1864, № 110, л. 9 об).

В «Библиографическом обзоре» № 8, среди лучших книг, характеризующих общественно-литературный подъем начала 1860-х гг., названы произведения Дарвина, Молешотта, Араго (с. 21).

Однако, далеко не все книги, в которых шла речь об естествознании, положительно оценивались редакцией «Женского вестника». Так, восторженно отзываясь о сочинениях А. Брема, Конради весьма сдержанно говорил про книгу его брата о гамбургском зоологическом саде, увидя в ней спекуляцию на знаменитом имени. Конради осуждал автора за скуку, отсутствие живой мысли, за «сухой перечень зоологических особенностей» (№ 3, с. 62).

Обилие фактов, громоздящихся один на другой, отсутствие обобщающих выводов определило отрицательное отношение Конради, высказанное в том же обзоре, к книге Г. Марша «Человек и природа». Признавая добросовестность Марша, Конради замечает: «Богатство фактов горою придавило автора» (с. 59).

Осуждаются в журнале и вульгарно-прямолинейные выводы, делаемые на материале естественных наук, сводящие к биологии все отношения между людьми. В книжном обозрении № 3 Конради рассматривает книгу Комба «Уход за детьми». Он признает полезность конкретных советов Комба о пище детей, об уходе за ними и т. п., но решительно отвергает попытки говорить «о материях важных», сведение всей любви к физиологии, рассуждения, что «благовоспитанная девица» должна заботиться лишь о том, «чтобы ее рука досталась человеку физически сильному и крепкому» (с. 57). Конради иронизирует над утверждениями Комба, что не следует увлекаться страстями, думать об умственном и нравственном несоответствии, что «многочисленные опыты над искусственным подбором родичей у домашних животных дали самые блестящие результаты относительно улучшения потомства (...) человеческого род, относительно физической своей природы, подлежит тем же законам, как и животные» (с. 58). Конради раскрывает полную несостоятельность подобного рода выводов, считает, что переводчик напрасно сохранил их: «Его общие рассуждения ни к чему не пригодны нашему обществу и могли бы быть выпущены вовсе из русского перевода» (с. 59).

О важности естественно-научной пропаганды, книг по естествознанию идет речь в статье А. М. (А. Михайлова?) «Популярные лекции о холере, читанные в Тифлисе 1866 года доктором А. Рончевским» А. М. приводит высказывание Фогта о пользе популяризации естественных наук. В статье говорится о превосходстве реального образования над классическим (№ 4).

О значении реального образования, основанного на знании физиологии, точных наук, естествознания идет речь и в статье Миртова «Герберт Спенсер и его опыты» (№ 6). Миртов высмеивает взгляды сторонников классического образования, ссылаясь

на выводы Спенсера: «Бедный Спенсер! он осмелился усомниться в универсальном педагогическом значении наших ярмарочных авторитетов» (с. 66).

Характерно, что Лавров вынужден возражать тем, кто считает, что выводы естественных наук противоречат религии. Подобные возражения объяснялись цензурными соображениями. На самом же деле в «Женском вестнике» весьма отчетливо ощущались материалистические тенденции, антирелигиозные мотивы. Так, например, в рецензии на книгу Мори «Сон и сновидения», переведенную на русский язык А. Пальховским, Конради критикует авторские рассуждения о «жизненной силе», «духе», «душе», выпады в адрес «новейшей физиологической немецкой школы» (№ 3, с. 51). Конради приводит цитату из Пальховского: «Как в настоящее время, так и навсегда (?) субъективное не имеет ничего общего с сокращаемостью мускулов» (с. 51), выделяя курсивом слова «так и навсегда» и сопровождая их вопросительным знаком. Рецензент «Женского вестника» решительно не согласен с выводами Пальховского о том, что метод исследования «субъективных явлений должен коренным образом отличаться от исследования явлений объективных», что в первом случае необходимо «пользоваться исключительно одними логическими законами» (с. 52). Приводя выпады Пальховского^{107а} против материализма, его русских последователей, сторонников идей «Русского слова», Конради комментирует эти выпады следующим образом: «Здесь на небольшом пространстве сосредоточена такая масса бессмыслия, такая прорва невежества, что право не знаем, чему удивляться» (с. 53). В рецензии на книгу Э. Барановского «Общедоступная гигиена» с иронией упоминается о Пальховском, который все «жалуется на то, что г-н Мошотт не дает ему покоя» (№ 3, с. 56).

Вопрос о материализме и идеализме затронут и в статье А. Шеллер-Михайлова «Очерк истории воспитания и обучения с древнейших до наших времен» (№ 1). Анализируя пособие А. Модзалевского, посвященное вопросам воспитания и обучения, Михайлов осуждает автора в частности за его нападки на материализм, за утверждения, что «монизм еще далеко не уничтожил дуализма» и «все попытки новейших материалистов уничтожить двойственность человеческой природы, заменив ее монизмом, оказываются бездоказательной гипотезой, которая никак не пригодна для педагогики» (с. 5). Рецензент возражал Модзалевскому и в той части его рассуждений, где речь шла о сущности материалистического учения, и в той, где говорилось

^{107а} Пальховский писал: «Явился знаменитый абсурд: мысль есть движение вещества. В первое время этот абсурд увлек очень многих, так что даже образовалась особая философская школа, которую некоторые называют школой *новейших материалистов* (и жалкое подражание которой у нас на Руси величало себя «мыслящими реалистами»)».

о непригодности материалистических теорий для педагогики. Михайлов напоминает, что «за монизм(...) стоит большая часть лучших современных естествоиспытателей, физиологов, медиков, зоологов», «зачем же уверять ее (публику — П. Р.), что монизм не принят педагогами, как бездоказательная гипотеза?» (с. 6).

Михайлов осуждает книгу Модзалевского и за то, что ее автор недооценивает роль знания, ума в развитии человека, делая слишком большой упор на воспитании воли и благородных чувств. Михайлов иронизирует над Модзалевским, боящимся «многоучения»: «Можно предположить, что он считает многоуčenje и многознание причиною всех недугов» (с. 8). По мнению же Михайлова, главные недостатки в воспитании заключаются совсем в ином: не избыток, а недостаток знания — характерная черта русского общества, каждый образованный человек прекрасно понимает, «как недостаточны и неполны наши знания» (с. 8); кажущийся же избыток вызван не избытком знаний, а способом и предметом обучения: «нас заставляют набивать голову разной не нужной для жизни чепухой и, пробудив к деятельности наш ум, утомив его разными бреднями, оставляют забывать заученное и выучивать то, чему нас не учили, но что необходимо для жизни» (с. 8). Подобного рода выводы во многом перекликались по пафосу с идеями статьи Писарева «Наша университетская наука».

Упомянув в «Библиографическом обозрении» № 7 книгу Фабри «Письма против материализма», обозреватель называет подобные книги мерзостью и дрянью (с. 28). В «Библиографическом обозрении» № 1 (1868), рассматривая брошюру «Наши беседы из записок Камских», Александров относит ее к ряду произведений, авторы которых объявили «поход против материализма», занимаются изложением «его зол» (с. 47). К таким авторам Александров причисляет и Фабри, приводя его рассуждения о том, в чем заключается сила материализма. По мнению рецензента, «большинство «опровержений» материализма столь же нелепо, как заявления Фабри; это — крайняя чушь, и кроме подобного отрицания, наполняющего большую часть страниц книг против материализма, все опровержения их сводятся на такие выводы или нелепости, с которыми мы познакоим сейчас читателя в беседах Камских. Эти беседы вполне могут быть взяты за образец логики этих выводов и умственного развития их той нелепости, до которой могут договориться крайние враги материализма» (с. 47). С точки зрения Александрова, в «Беседах Камских» высказано в простодушной форме то, что «было несколько уже раз высказываемо и в наших газетах и с кафедр университетов. Вспомните борьбу «Московских ведомостей» против материализма, вспомните лекции г. Юркевича» (с. 49). Таким образом, речь идет не о какой-то частной анти-

материалистической книжке, а о всей совокупности выступлений, направленных против материализма.

В статье Е. Конради «Повальные психические болезни средних веков» высказывается несогласие с теми, кто отрывает явления психического мира от естественных законов природы (№ 6, с. 3). С пропагандой материалистических взглядов связана как-то и статья Т. Юзефовича «Поездка на Иордан и к Мертвому морю», опубликованная в № 4. В ней рассказывалось о путешествии автора по «святым местам» и давалось истолкование в реальном плане «чудес», о которых говорится в «Библии». Юзефович указывал, что «притчи Спасителя, по мнению многих, основаны были на действительных случаях» (с. 79). С точки зрения Юзефовича, достаточно своими глазами увидеть район Мертвого моря, где на каждом шагу заметны следы землетрясений, вулканической деятельности, чтобы понять причины возникновения предания о разрушении Содома и Гоморры. «Что же касается до превращения Лотовой жены, то понятно, что она обернувшись остановилась, пораженная зрелищем гибели ее родного города, и была задушена серными и соляными парами, наполнявшими воздух, которые потом опустились на труп и довершили окаменение» (с. 89). Хождение Христа по водам объясняется тем, что в Мертвом море очень велика концентрация соли и в нем трудно утонуть. Подобное истолкование «святых чудес» перекликалось самым непосредственным образом с «Жизнью Иисуса» Эрнеста Ренана, столь популярной в 1860-х гг. в демократических кругах, истолковывавшейся в антицерковном плане, строго запрещенной царской цензурой. Возможно, Юзефович прямо имеет в виду Ренана, когда говорит о мнении многих, считающих, что библейские предания основаны на действительных случаях.

Большое внимание в журнале уделяется вопросу о несостоятельности современного социально-общественного устройства, основанного на неравенстве, чуждого и враждебного интересам большинства. Этот вопрос затрагивается в самых различных аспектах. Один из них — выяснение того, как среда, неблагоприятные условия жизни влияют на человека. О влиянии среды говорилось уже в статьях, пропагандирующих естественные науки, популярные медицинские знания. Так, в рецензии на книгу Бока «Будьте здоровы» (см. выше) объяснялось, что большая часть заболеваний — «прямое следствие действия окружающей среды, образа жизни» (№ 1, с. 11). Автор статьи отмечал, что на протяжении всех предшествующих эпох «требования медицины редко совпадают со строем исторической жизни народа. История шла вперед, не осведомляясь об успехах гигиены, и очень мало заботилась о численности и здоровье призываемого ею народа. Таким образом всякий вывод здоровой гигиены встречает сильное сопротивление в обществе,

с одной стороны потому, что он требует изменения раз принятых обычаев и дорогих привычек, с другой — и, это главное, — потому, что нет возможности, не достав материальных средств осуществить его» (с. 11—12). Автор считает, что к медицине обычно прибегают, как к пожарной команде, когда здание уже загорелось и спасти ничего нельзя. На самом же деле медицина, гигиена должны предупреждать болезни, «указать на те условия, при которых организм развивается и живет всего полнее, всего лучше и дольше» (с. 12). В первую очередь в статье подразумеваются условия социальные. Забота об организме, по мнению автора, «даст какие-нибудь результаты только в том случае, если он (врач-гражданин — П. Р.) находит соответствующие условия в уровне народного богатства и образования. Пользоваться здоровым мясным столом и иметь сухую, хорошо освещенную, теплую и просторную комнату — одно из первых условий для сохранения здоровья; но где же все это возьмет бедняк, у которого не только нет мясного, но ровно никакого стола?» (с. 17—18). В статье идет речь о пользе популярный книг по естествознанию, но автор отлично понимает, что в тех условиях, в которых живут бедняки, в особенности — русские крестьяне, никакие правила гигиены помочь не смогут. По его словам, крестьянство «представляет нам огромную массу людей, существующих почти на зло всякой гигиене и диететике. Тесно скученные в душных избах, подвергаясь всевозможным лишениям и неудобствам, крестьяне наши, при почти непосильном физическом труде, питаются исключительно растительной пищей, которая едва-едва может покрыть издержки их организма. У них не остается ни излишних сил, ни времени, ни материальных средств заботиться о перемене или об улучшении раз заведенного строя» (с. 22). Начав речь о правилах гигиены, о роли их в предупреждении болезней, автор в конечном итоге приходит к вопросу об ужасающих условиях жизни русского народа, о невозможности улучшить эти условия в рамках существующего порядка. Он говорит о требованиях гигиены, понимая, что они не помогут решить проблемы, подразумевающей решение социальное. Он видит задачу гигиены лишь в том, чтобы помочь избежать, по крайней мере, возможно большего количества вредных влияний при «существующих и установившихся *volens polens* условиях» (с. 12). Гигиена же дает представление о тех условиях, которых в действительности нет, но которые необходимы для наиболее благоприятного развития организма. Последняя мысль в какой-то степени перекликается с высказываниями Чернышевского о роли науки в авторецензии на «Эстетические отношения искусства к действительности»¹⁰⁸

¹⁰⁸ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., М., т. II, 1949, стр. 117.

В рассуждениях рецензента «Женского вестника», в отличие от Чернышевского, не имеется в виду близкое революционное переустройство. Но вера в то, что наука (в данном конкретном случае гигиена) раскрывает несостоятельность существующих социально-общественных условий, пагубное влияние их на организм, показывает, какие условия были бы благоприятны для гармонического развития человека, видна в статье довольно отчетливо. В подобном рода рассуждениях можно уловить отзвук идей, столь характерных для «Русского слова» в последние годы его издания. В духе этих идей, ориентированных на социально-экономическое решение, выдержан и конечный вывод статьи: «Предрассудки падут не перед критикою, не перек силою ясных доказательств, а перед увеличением средств и путей к благосостоянию» (с. 22).

Вопрос о влиянии условий жизни на физическую природу человека ставится и в статье В. Я. «Период раннего детства» (№ 4). В ней идет речь о том, что правильное физическое воспитание в раннем детстве затем поможет сопротивляться в какой-то степени неблагоприятному воздействию среды, хотя «конечно, среда всегда и везде «заедала» и будет заедать» (с. 4). По мнению автора, физически слабого человека легче сломить; воздействие среды особенно пагубно для человека слабого, который «под влиянием стечения неблагоприятных, давящих его обстоятельств, совершенно теряясь, не находит выхода из своего положения и нередко кончает свою многострадальную, короткую жизнь тупою апатиею или чахоткою» (с. 4). Проблемы неблагоприятного воздействия общественно-социальных условий на человека затронуты в статье В. Я. лишь вскользь, главное содержание ее — анализ книг по физическому воспитанию. И тем не менее автор не упускает возможности хотя бы мимоходом затронуть вопросы социальные, напоминая читателю о том, что «наши лучшие силы и таланты так рано похищаются смертию, так безвременно сходят в могилу» (с. 5).

Об искажении средой нормальной нравственной природы человека говорится в статье Е. Конради «Повальные психические болезни средних веков» (№ 6). В ней рассказывается, по материалам книги Геккера, вышедшей в 1865 г., о так называемых детских крестовых походах и об эпидемиях пляски Святого Вита. Подобные явления, по мысли Конради, не случайны, они определяются средой, от которой зависит нравственная атмосфера времени; если человек отклоняется от нормального естественного развития, если ему свойственны суеверия, ощущение бессилия перед болезнями, если среди людей процветает мистацизм, фанатизм и т. п., то причина этого — те условия, которые зло «встречало в нравственной атмосфере самого общества» (с. 29).

О воздействии окружающих условий на формирование человека идет речь и в рецензии на книгу Модзалевского «Очерк истории воспитания и обучения» (№ 1). Рецензент, А. Шеллер-Михайлов, доказывает, что поведение человека, его нравственность в очень значительной степени зависит от условий жизни, «человек действует под влиянием окружающей его обстановки, среды, природы, государственного строя»; часто «окружающая его обстановка мешает ему в его деятельности, диаметрально противоречит этой деятельности» (с. 7). Рецензент упрекает историков педагогики, которые, говоря о воспитании, не обращают внимания «на политическое соображение государств»: «Влияние государственного строя обществ и государственных переворотов остается для нас или неясным или упускается совершенно из виду. А между тем это очень важно. Перевес власти тех или других сословий и интересов в обществе, тех или других стремлений государства, — все это отражалось на воспитательном деле, и заслуга истории состоит именно в том, что она показывает, каких двигателей нужно бояться нам, если мы не хотим повторять ошибки прошлого» (с. 2).

Михайлов далек от того, чтобы признать все существующее соответствующим интересам гармонического развития человека. Он иронизирует над Модзалевским, сравнивая его с И. К. Кайдановым, у которого «все бывало прекрасно, если приходилось описывать чье-нибудь царствование, и все делалось скверным, если приходилось рассказывать о восшествии на престол нового государя» (с. 2—3).

О влиянии всей системы общественного уклада на формирование человека идет речь и в статье Н. Ядринцева «Женщина в Сибири в XVII и XVIII столетиях» (№ 8). Ядринцев говорит об убогой цивилизации, невежестве, грубости русской жизни допетровской эпохи. Все это он рассматривает как закономерный результат общественно-социальных условий, крепостничества, деспотического образа правления: «Невежество, безграмотность, грубость нравов и деморализация в общественной и семейной жизни были естественными спутниками и последствиями кабалы, крепостничества, воеводского самоуправства и угнетений всякого рода» (с. 104). Петровские реформы, по мнению Ядринцева, не изменили существа дела: европейская цивилизация затронула лишь немногочисленную верхушку, «оставляя массу народа попрежнему темной, невежественной и бедной, а следовательно и полной самых варварских обычаев и нравов» (с. 104). В статье довольно подробно говорится о воеводском произволе, насилиях казаков над «иногородними», беззакониях и грабежах, совершаемых чиновниками и духовенством, о разврате, безнравственности, определяющих облик сибирского общества: «Разврат широкой волной охватывает все сословия с низших до высших» (с. 116). Речь идет не только о прошлом. По словам

Ядринцева, многое сохранилось до настоящего времени и «эхо прошлых развращенных нравов до сих пор отдается в нашем сибирском обществе» (с. 118). В статье показывается, как условия жизни пагубно отражались на судьбе сибирской женщины: «Вся эта грязная и буйная сатурналия отдается всей тяжестью на женщине. Она терпит и нападения зверских воевод, насилия самовластных чиновников и служащих людей; она выносит обманы и обольщения казаков» (с. 116). Положение сибирской женщины оказывается настолько невыносимо, что нередко она вынуждена бежать в чужие земли, к «инородцам»: «Она предпочитала азиатское, магометанское общество, юрту киргиза, тому рабству и тирании, которым подвергалась в своей семье и обществе; и это был ее единственный выход! .» (с. 123). Статья Ядринцева говорила о положении сибирской женщины, тем самым вводя в русло «женской» тематики, программной для журнала. Но затронутые Ядринцевым вопросы далеко выходили за рамки этой тематики. Не случайно мимоходом говорил он о вымирании местных племен, цитировал слова из 13 тома «Истории» С. М. Соловьева: «В рабском обществе всегда бывают нравы особенно грубыми и жестокими. Начальник жесток к подчиненному, слуга высший угнетает низшего или животных, муж жену и детей» (с. 105). Статья, ставя вопрос о зависимости нравов от среды, превращалась в суровое осуждение крепостничества, административного произвола, колониальной политики русского самодержавия. Не случайно она привлекала внимание цензурных властей.

Аналогичные проблемы затрагиваются в статье П. Ткачева «Влияние экономического прогресса на положение женщины и семьи», опубликованной в №№ 1, 2 «Женского вестника». Если в статье Ядринцева речь идет о пагубном влиянии на женщину уклада, основанного на рабстве и деспотизме, то у Ткачева говорится о положении женщины в условиях буржуазного устройства. Это положение, крайне бедственное, вызвано порочностью всей системы буржуазных отношений. Ткачева интересует прежде всего судьба женщины рабочего класса в промышленных государствах Европы. По мнению Ткачева, всегда, во все времена, в любой из стран, женщина — неутомимая работница. Ее труд не всегда заметен, он не поддается учету, не производителен, но это — тяжелый изнуряющий труд, без которого нельзя обойтись; женщина из народа «так же вечно и безуданно трудится, как и любая воловая лошадь»; «мы называем абсурдом мнение, утверждающее, что женщина трудилась до сих пор менее мужчины» (№ 1, с. 62, 63). Однако, по словам Ткачева, только в последнее время женщины заговорили о своем «праве на труд», и это симптоматично: видимо, «право на труд», которым всегда и ранее обладали в избытке женщины, становится в новых условиях шатким, ненадежным. Послед-

нее Ткачев объясняет закономерностями развития капитализма, суживающего сферу традиционного применения женского труда: ручная работа (шитье, приготовление пищи) заменяется механической, увеличивается число женщин, остающихся без домашних занятий, «сила промышленного развития, сила экономического прогресса постепенно суживает сферу прежнего женского труда» (№ 1, с. 64). Женщина оказывается или обреченной на праздность, или она должна устремиться в сферы труда, принадлежащие прежде всего только мужчинам. К последнему женщину толкает необходимость, потому, что сами мужчины «так устроили свои экономические отношения, что мужского заработка едва-едва хватает для содержания одного работника, — жена же и дети, оставаясь без дела, должны были бы умереть с голоду» (№ 1, с. 65). Женщина оказывается вынужденной работать наравне с мужчиной, «а действительность отказывается дать ей вознаграждение, равное вознаграждению мужчины», «на долю женщин оставлены самые невыгодные, скучные и в высшей степени тягостные для них занятия», мужчины, «великодушно открыв женщинам доступ ко всем невыгодным, нездоровым и утомительным занятиям, ревниво оберегают от их вторжения все те сферы труда, где работа и выгодна и не особенно тяжела», «экономический прогресс вывел женщину из круга домашних работ, ввел ее в сферу так называемого мужского труда и в этой сфере уделил ей наименее выгодные и наиболее вредные для здоровья работы» (№ 1, с. 66, 89, 90, 91).

Положение женщины в современном буржуазном обществе Ткачев рассматривает с точки зрения общей несостоятельности этого общества. Он говорит о трущобах, в которых живут бедняки, о нищете, разврате, преступлениях, порожденных такой жизнью. В статье приводится ряд статистических данных о заработках женщин и средствах, необходимых для удовлетворения минимальных потребностей. Автор приходит к выводу, что «жить при таких заработках физически невозможно; остается или морить себя медленною, голодною смертью, или заняться воровством, или предаться проституции» (№ 1, 97). Ткачев обращается к работам Жюлья Симона, Бланки, подтверждающих вывод о катастрофическом положении трудящихся масс Франции. Он цитирует книгу Бланки «Рабочие классы во Франции»: «Пусть же все знают, — заключает Бланки, — что среди нас находятся миллионы людей, в положении несравненно худшем положения рабов» (№ 1, с. 102). Останавливается Ткачев и на положении трудящихся Англии. Он приводит ряд статистических сведений из работ европейских исследователей. Все эти работы приводят к выводу об ужасающей судьбе английских бедняков. Ткачев критикует Маколея за то, что тот в «Истории Англии» пытается затушевать противоречия, говоря о повышении абсолютного заработка английского рабочего. Подобные утвержде-

ния о том, «будто положение западно-европейского рабочего прогрессивно улучшается», высказываемые некоторыми экономистами и публицистами, Ткачев считает ложью: «Мы считаем это мнение ложью» (№ 2, с. 77).

Посвящая свою статью вопросу о положении женщины в промышленных государствах Европы, о женском труде и т. п., Ткачев на обширном материале, с использованием большого количества экономических исследований, с привлечением многочисленных статистических данных, подводит читателя к выводу об общем неблагоприятии буржуазного общества, о несостоятельности всей системы отношений, господствующих в Европе. И здесь «женский вопрос» является лишь одним из свидетельств общего неблагоприятия, чем-то производным, зависящим от определяющих причин. Редакция обещала продолжение статьи Ткачева, но она в журнале так и не появилось.¹⁰⁹

О пороках, порождаемых системой отношений, о причинах воровства, разврата, проституции, всякого рода преступлений говорится и в ряде других статей, опубликованных в «Женском вестнике». С этой точки зрения рассматривается, например, вопрос о проституции во «Внутреннем обозрении» № 8. Упомянув о прютах для проституток, автор обозрения замечает, что такого рода «аморальные явления» не могут быть излечены «никакими готовыми квартирами и поучениями»; «Если явление аморально, то надо искать его причины. Где они? В бедности, в неимении работы и чересчур нищенском заработке... Отсюда и воровство и проституция, — конечно, вместе с другими явлениями расстроенного общественного организма. В странах, где меньшинство живет на счет большинства и делает его бедным — проституция увеличивается» (с. 53). Автор обозрения polemизирует с утверждением, высказанным в газете «Голос». Там доказывалось, что проституция — явление непредотвратимое¹¹⁰. С точки же зрения сотрудника «Женского вестника» — она лишь аномальное явление, порожденное аномальным общественным устройством.

С подобной же точки зрения рассматривается вопрос и в статье Н. Соколовского «Современный быт русской женщины и судебная реформа» (№ 9). Соколовский, сотрудничавший и в «Современнике» (см. его очерки «Из записок следователя», 1863, № 10 и рецензию на его книгу «Острог и жизнь», 1866,

¹⁰⁹ В деле о «Женском вестнике» хранится запрещенное цензурой продолжение статьи Ткачева. Здесь идет речь о положении женщины средних и высших слоев (№ 405, после л. 127). Ткачев обещает в следующей главе остановиться на причинах уменьшения прав женщины, на способах, применяющихся в Европе для улучшения женского положения, на степени эффективности таких способов. Однако, окончание статьи, ввиду запрещения цензурой ее продолжения, видимо, не было написано.

¹¹⁰ См. «Голос», 1867, № 207.

№ 4), говорит о различного рода преступлениях, совершаемых, в частности, женщинами. Он указывает, что в подавляющем большинстве случаев определяющую роль в преступлении играли окружающие условия. Именно они толкали человека на совершение того или иного проступка. Без них преступная личность, «даже при сумме всех остальных неблагоприятных комбинаций, никогда не дошла бы до преступного действия», «зверские инстинкты в ней зарождались и поддерживались невозможностью удовлетворить первейшим, необходимейшим потребностям», часто «холод и голод были последними импульсами, последними повершителями «быть или не быть» (с. 58). По мнению Соколовского, гласный суд, открытое слушание дел, изучение их должны привести общество к критической оценке совершающегося, к пониманию того, что само общественное устройство толкает людей на преступление. Все чаще перед обществом должен возникать вопрос: «Отчего происходит это?» (с. 50). А затем люди должны перейти «от уяснения причин, породивших известный факт, — к содержанию условий, при которых этот факт не повторялся бы», «к окончательному, положительному разрешению» (с. 59). Итак, вопрос о преступлениях женщин переключился в более общий план рассуждений о причинах преступности вообще, о необходимости общественных изменений как единственного эффективного средства борьбы с преступностью.

О зависимости преступности от среды идет речь и в статье А. П. «О покровительстве малолетним освобожденным преступникам» (№ 5). Сама статья была не столь уж радикальной. В ней говорилось о малолетних преступниках во Франции, на основании исследования этого вопроса неким де-Марсаньи. Но вывод, что среда порождает преступления, что ничего нельзя достичь, не изолировав детей от условий, в которых прививаются пороки, звучал в статье довольно отчетливо.

О среде, порождающей преступления, идет речь в статье С. Капустина «По поводу романа г. Достоевского «Преступление и наказание»» (№№ 5, 6). Автор рассматривает Раскольникова как результат ненормального общественного устройства. На первый взгляд, по словам Капустина, может показаться, что теория Раскольникова и его любовь к людям несовместимы. Но это не так, «любовь к человечеству совместима в головах множества людей с идеей уничтожения одних на пользу общую» (№ 5, с. 6). Автор не оправдывает такой точки зрения, но он обосновывает закономерность ее при определенных условиях. Раскольников, по мнению Капустина, не сумасшедший, не преступник по натуре, его теории — «явление вполне естественное и прямо вытекающее из известных обстоятельств жизни», «Раскольников есть только естественное произведение быта нашего общества» (№ 5, с. 6, 10). Капустин рассматривает формирование ребенка в современном обществе. Ребенок рождается

добр, первые впечатления его, связанные с кругом семьи, как правило, благоприятны. В годы детства формируются первые зерна любви к ближнему. «Дальнейшая судьба дерева становится в зависимость от среды, в которой ему приходится расти. Доброе общество будет поддавать ему жизни, враждебное заглушать его побег» (№ 5, с. 7). Капустин придает большое значение влиянию науки. Под ее воздействием, как результат учения, в юноше «растет идея любви к человечеству», первые зерна которой заложены в детстве. Но в дурно устроенном обществе эта идея не находит себе применения на практике. Юноше хотелось бы поступать согласно своей идее, но это оказывается невозможным, люди, окружающие его, ведут непримиримую борьбу друг с другом и с ним. В конечном итоге юноша замыкается, его идея любви к человечеству делается еще более отвлеченной, живые люди становятся ему противны. И тогда отвлеченная любовь к человечеству может отлично сочетаться с враждебностью к тем людям, с которыми приходится реально иметь дело. Добрая идея оказывается задавленной по вине других людей, общественного неустройства.

Особенно тяжелой оказывается в подобной ситуации судьба бедняка. Он ощущает постоянно боль, которая переходит затем в гнев, в ненависть к окружающим. Само положение бедняка заставляет его защищать себя, бить того, кто наносит ему удары. «И все мы, — пишет Капустин, — люди современного общества — на дороге к этой двойственности (...) к усвоению теории: цель оправдывает средства» (№ 5, с. 10). Всякий человек, не желающий оставаться пассивным, ко всему безразличным, может прийти к ней.

Говоря о преступлениях, Капустин осуждает систему устрашения, суровых наказаний. Он критикует сторонников смертной казни. Причину большинства преступлений Капустин видит не в индивидуальных особенностях преступника, а в общественном устройстве. Юридическая наука, по Капустину, должна не столько заботиться о наказании, сколько выяснять причины, порождающие преступления, находить средства к устранению этих причин.

Статья Капустина во многом перекликается со статьей Писарева «Борьба за жизнь», опубликованной примерно в это же время в «Деле». Ведь и Писарев рассматривал Раскольников как результат неестественных общественных условий, бедности, борьбы за жизнь: «Бедняк, которому общество отказывает в работе и в куске хлеба, должен поневоле вступить в открытую войну с этим обществом и вести эту войну всеми правдами и неправдами».¹¹¹

¹¹¹ Д. И. Писарев, Соч. в 4 тт., М., 1955—1956, т. 4, стр. 333.

Тема порочности существующих социальных отношений, губительного влияния их на людей определяет содержание «Новостей петербургской жизни». Они печатались в №№ 6—8 «Женского вестника», всем своим содержанием противостоя реакционно-либеральным восхвалениям «успехов» переформенной России.¹¹² С горечью пишет автор о либеральных славословиях настоящему: «Мы ... Россия ... одним словом ... мы ... Взгляните: гласный суд ... кебы ... ватерклозеты» (№ 6, с. 110). С. рассказывает о маленькой девочке в цирке, над которой потешается пошлая и тупая толпа. Все партии, по его словам, объединились против трудящихся, против бедняков. Их не считают за людей. С. упоминает об определенных тенденциях «Русского слова», объективно поддерживающих пренебрежение к трудящимся массам: «Но разве Зайцев не писал о неграх? ..» (№ 6, с. 116).

Говоря о либеральных доказательствах всеобщего благополучия и движения русского общества по пути прогресса, С. с иронией призывает верить этим доказательствам, а затем продолжает уже совсем в ином, серьезном и грустном тоне: «Нет, ничему не верь, ибо долго, долго еще мы ничего не будем делать, кроме прогулок по Летнему саду в день майского парада» (№ 6, с. 116). В высказываниях подобного рода отразились и ясное понимание несостоятельности либеральных восторгов, и верная оценка обстановки реакции, и определенное ощущение безвыходности, невозможности в ближайшее время что-либо изменить. Мрачные мысли С. во многом перекликались с рассуждениями, характерными для «Современника» и «Русского слова» в последний период их издания, с хрониками «Нашей общественной жизни» Щедрина, со словами сатирика о том, что ему «уж давно перестали нравиться «годы»: давно уж я перестал вспоминать о старых и ожидать чего-нибудь путного от новых».¹¹³ Перекликаются со щедринскими мыслями и размышления С. об обилии ренегатов, о том, что подрывается вера в честных людей, в то меньшинство, которое осмелилось бы «свистать» (№ 6, с. 122). Не случайно, в связи с подобным рода размышлениями, С. напоминает о щедринской формуле: «Все мы там будем» («там» — т. е. в лагере реакции — П. Р.). Щедрин употребил эту формулу в январской хронике «Нашей общественной жизни» за 1864 г., говоря о превращении вчерашних «нигилистов» в благонамеренных, в «титularных советников».¹¹⁴ Современное положение, по убеждению С., свидетельствует о прозорливости Щед-

¹¹² Нами не ставится задача дать всесторонний обзор «Новостей петербургской жизни». См. о них публикацию Семановой в т. 71 «Лит. наследства».

¹¹³ Салтыков-Щедрин, т. 6, стр. 225.

¹¹⁴ Там же, стр. 234.

рина, пророчество которого все более исполняется: «Мы начинаем входить по пояс в мещанскую тину» (с. 126).

Об атмосфере периода реакции, бедности русской общественной жизни, мрачности перспектив на будущее идет речь и во «Внутреннем обозрении» № 3. Автор его, Чуйко, обращает внимание на корреспонденцию, напечатанную в № 305 «Голоса», присланную из Тамбовской губернии. В корреспонденции говорилось о преследованиях тех, кто пишет в газету. Редакция «Голоса», помещая такого рода заметки, выступала с либеральных позиций защиты «гласности», преследуемой на местах реакционерами. Для обозревателя «Женского вестника» обращение к подобным известиям имело совсем другой смысл. Для него случай, рассказанный в «Голосе», — частное проявление общих закономерностей, свидетельство все более усиливающейся реакции. Сообщив о нем, Чуйко задает читателям вопрос: «А теперь скажите, читатель, ведь развеселил я вас этими курьезами?» (с. 97). Вопрос поставлен в духе либерального обличительства, с точки зрения которого случай в Тамбовской губернии должен вызвать смех или возмущение подобными фактами. Но ответ на поставленный вопрос дается вовсе не в духе обличительства. Не смех, не возмущение, а грустные размышления об обстановке, в которой рождаются «курьезы», вызывает у Чуйко заметка «Голоса». Спрашивая у читателя, смешно ли ему, обозреватель продолжает: «Нет? Ну, бог с вами, если у вас такой мрачный характер (...) А впрочем ... может быть, и в самом деле в этих курьезах нет ничего смешного? Может быть, они внушают совсем другое чувство, несколько не похожее на смех? Что ж делать, других не нашлось, но поэтому не лучше ли успокоиться, так, как успокаиваются наши оптимисты, бормоча себе под нос русскую поговорку: «перемелется — мука будет!» (с. 97). Чуйко вовсе не склонен присоединяться к подобного рода оптимистам, он горько иронизирует над ними, но и путей выхода, возможности для плодотворной деятельности он не видит. Да и мало кто видел такую возможность в обстановке торжествующей реакции середины 1860-х гг. Однако, в статье ощущается совершенно отчетливо понимание того, что вокруг плохо, что дышать становится все более невозможно, а оснований для иллюзий нет. Обозреватель приходит к выводу, весьма мало утешительному, но вытекающему из реальных перспектив сложившейся обстановки: «Основные условия нашей с вами жизни, читатель, — мрачны» (с. 95).

В журнале осуждаются и всякие проявления деспотизма, и те люди, которые готовы ими восхищаться. Так, например, в «Библиографическом обозрении» № 7 помещен отзыв на собрание анекдотов о князе Г. А. Потемкине, составленное С. А. Шубинским. Автор отзыва, Н. Александров, иронизирует над Шубинским, восхищающимся деятельностью Потемкина. С точки

же зрения Александрова, анекдоты о Потемкине свидетельствуют о произволе, деспотизме, неуважении к человеческой личности; все они рассказывают о том, как Потемкин «над одним пошутил (. . .) и выкупал его в луже, другого отослал в Сибирь и вернул назад, третьего разорил и потом помиловал» (с. 41), а собиратель Шубинский умиляется по этому поводу, утверждая, что таким образом «начинается ряд великих заслуг, оказанных им (т. е. Потемкиным — П. Р.) России» (с. 42). Саркастическое повествование Александрова о «заслугах» Потемкина перекликается с щедринскими интонациями. Оно проникнуто непримиримостью ко всякому произволу.

Отвергая порядки современной России, редакция «Женского вестника» сурово осуждает и буржуазное устройство. Бескомпромиссная критика его содержится в статье М. Негрескула «Жюль Симон и его взгляд на народное образование» (№ 8). Здесь утверждается, что иногда движение общества напоминает маятник: нет неподвижности и в то же время все остается на месте. К такого рода движению автор относит и развитие современного буржуазного общества. Теоретики подобного развития исходят, по Негрескулу, из следующего принципа: «Мир должен двигаться вперед (. . .) Но мир должен идти настолько медленно, сколько этого требуют расчеты лавочников; если лавочники не успевают сводить своих расчетов или получают убыток от слишком большой успешности в движении мира, то двигатели уничтожаются и мир приостанавливается» (с. 6). Подобную теорию, «соглашающую вполне» мировой прогресс «со счетами только банкиров и крупных лавочников», автор называет «теорией феодального маятникообразного качания» (с. 6). Ныне, по словам Негрескула, эта теория выходит из моды, на нее нет спроса. На смену ей приходит теория «легитимной постепенности», отвечающая интересам не только банкиров и крупных лавочников, но и лавочников мелких; в ней смысл и квинтэссенция современной европейской цивилизации; существуют и другие теории, в том числе теория «издавания звуков», применяемая Федей Кротиковым,¹¹⁵ но все они, в конечном итоге, сводятся к «лигитимной постепенности».

Рассматривая историю человечества, Негрескул делит ее на периоды в зависимости от того, в какой степени удовлетворялось стремление человека к счастью. В таком подходе заметно влияние идей утопического социализма, нашедших, в частности, отражение в романе Чернышевского «Что делать?» Негрескул выделяет периоды авторитета, индивидуализма и исходный. В первом на долю каждого человека выпадает ничтожно мало

¹¹⁵ Характерно обращение Негрескула к щедринскому образу Федей Кротикова («Помпадуры и помпадурши»). Под теорией «издавания звуков» подразумевается, видимо, первый период деятельности Федей, период относительного либерализма.

счастья. Для этого периода характерно отсутствие уважения к личности человека, к его собственности, свободе, убеждениям, жизни. Здесь господствует полный произвол властей, а народ нищ, покорен и пассивен. Автор не склонен преуменьшать пассивности народа, он приходит к грустному выводу: «Быть может и правы те мудрецы, которые определяли человека, как самое терпеливое и выносливое животное» (с. 12—13). Как видно из статьи, такое положение типично для феодализма, для ранних этапов развития капитализма. В качестве примера его приводится Ирландия, безжалостно эксплуатируемая английской буржуазией. Рассказывается о страшной нищете, царящей в этой стране, о вынужденной эмиграции двух миллионов человек: «Не находите ли вы, читатель, эту цену (. . .) слишком высокою? А вот английская буржуазия нисколько не находит, что это жертва, и в некоторых книжках приводятся эти необъятные цифры . . . как доказательство той громадной ступени, на которой стоит свобода гражданская» (с. 14—15).

В первый период, по словам автора, производитель не заинтересован в труде, так как плоды его работы достаются не ему: «Зачем я стану трудиться, если плоды от трудов моих достанутся не мне» (с. 16).

Такое положение вещей, говорится в статье, долго не могло продолжаться; растет недовольство; многие общественные деятели выступают против существующего порядка, во имя свободы; при этом каждый из них (Гарибальди, Луи Блан, Мишле, Шульце-Делич) вкладывает в понятие свободы свое содержание: «Сомнения нет, что некоторые из них не только не удовлетворились бы свободой и условиями, предлагаемыми Деличами и прочими в том же роде, но, быть может, сочли бы эту свободу отсутствием всякой свободы» (с. 17). Совершенно очевидно, что симпатии Негрескула не на стороне Шульце-Делича и его единомышленников, что автор предпочитает более радикальные решения.

Во втором периоде, с точки зрения Негрескула, количество людей, на долю которых приходится частица счастья, несколько увеличивается, в какой-то степени растет благосостояние, расширяются рамки свободы. Но она продолжает оставаться иллюзорной, плата — нищенской, изменяется лишь форма эксплуатации, которая получает несколько более разумное основание. Счастливых по-прежнему очень мало, рабочий осужден на механический оупляющий труд, «о том же, как длительно время, требуемое для допущения к благосостоянию большинства, — это вопрос, от которого буржуазия ежится и молчит» (с. 19). И это молчание не случайно: для нее принять более широкие принципы — «значит отрицать самое себя» (с. 20).

В статье упоминается о революционных событиях 1848 г. По словам автора, интересы рабочих были преданы; чинились вся-

ческие помехи рабочим ассоциациям; буржуазия ожесточенно преследовала защитников трудящихся; проекты их, направленные на улучшение участи пролетариата, искажались; так произошло, например, с проектом национальных мастерских, предложенным Луи Бланом: «Кредит, представленный государством рабочим, был на практике передан капиталистам вместо рабочих. Национальные мастерские были обращены, самым наглым и презренным образом, в национальные богадельни» (с. 45); все принципы, во имя которых проводилась революция, оказались забыты, кроме принципа всеобщего избирательного права, принципа очень полезного для властей, так как «он даровал Франции великого Литератора Наполеона III».

Негрескул подробно останавливается на вопросе о всеобщем избирательном праве. Он показывает несостоятельность этого права в условиях наполеоновской диктатуры, когда оно является удобным прикрытием полного произвола и бесконтрольности правительства: «Необходимо было сделать *suffrage universel* тем, что он должен быть, т. е. нулем, отрицательною величиною, огромною ложью, которою сыпят в глаза честным простакам, обыкновенно составляющим лучшую часть большинства. Надо было дать простакам предлог думать, что у них есть права, что их народ есть верховный повелитель своих представителей, что исполнительная власть есть только представительница народной воли и народных желаний, и в то же время парализовать возможность пользования этим правом в ущерб целям первенствующей партии» (с. 50).

По мнению Негрескула, правящая партия буржуазной Франции, наполеоновская бюрократическая клика, делает, что хочет; она совершенно не считается с желаниями народа, его интересами, хотя действует якобы от лица народа; эта партия «только прибавляет ко всякому своему действию один и тот же маленький комментарий, говоря, что всякое ее действие происходит в силу выраженных народом желаний. Каким образом, где и когда народ выражал *данное* желание, — это вопросы, на которые отвечать сказанная партия уклоняется. Да ее и не спрашивают об этом» (с. 50—51).

В статье показывается, что даже лучшие, субъективно честные люди, стоящие на почве признания буржуазного принципа, заходят в тупик, в их доводах ощущаются противоречия, «страшная двойственность, с которой они относятся к жизненным явлениям. Лучшие люди из среды буржуазии суть те, которые не закрывают глаза для общественных бедствий, которые весьма честно заявляют в своих речах и статьях об общественных гнойных ранах. Но по свойству принципа, на котором они воспитаны, они только *скорбят* о бедствиях» (с. 20). По мнению же Негрескула, с бедствиями нужно бороться, понимая их неразрывную связь с самой сущностью буржуазного принципа.

Таким честным человеком, не отвергающим буржуазный принцип, в статье изображается Жюль Симон; он искренно огорчен общественными язвами буржуазного устройства, ратует против них, но у него и у ему подобных «принцип, на котором он воспитывался, приводит (...) к таким наивно-тупым выводам, что только руками приходится развести» (с. 20). В результате появляется противоречивость, которая свойственна всему творчеству Жюль Симона. Он очень правдив и решителен, когда речь идет об отдельных фактах, о частных случаях, но весьма умерен, когда дело касается общих принципов. Его вполне бы удовлетворили частные преобразования, улучшения (в том числе в вопросе просвещения народа): «У него встречается рядом и вера в буржуазную добродетель и отвращение к самой буржуазии, т. е. да и нет, смотря по тому, говорит ли он вообще или прилагает выводы к частному случаю» (с. 56).

Оценка Негрескулом позиции Жюль Симона свидетельствует не только об осуждении редакцией «Женского вестника» буржуазного строя, но и о понимании порочности политики либералов, готовых, пусть даже из самых честных побуждений, удовлетвориться частными улучшениями. Знаменательно, что в качестве примера несостоятельности выводов Симона приводится его отношение к крестьянской реформе в России, рассуждения о том, что русские помещики отдали половину своих земель в чистый дар крестьянам. Сообщаемый факт, по словам Негрескула, «до того лживый, что я решительно теряюсь» (с. 27).

Резкая критика современного буржуазного общества содержалась и в не пропущенной цензурой статье, предназначавшейся для отдела «Критики и библиографии» «Женского вестника», «Новые записки одного парижского буржуа. Соч. доктора Л. Верона». Здесь шла речь о людях, которые толкуют о долге и чести, оставаясь глубоко безнравственными. По мнению рецензента, буржуазное французское общество состоит из такого рода людей; будущее его внушает серьезные опасения: «Общество, представляющее нам обилие подобных единиц, заставляет нас невольно задумываться над его судьбою»¹¹⁶. Книга Верона, облик ее автора, типичного буржуазного политика, редактора газеты «Constitutionnel», дает возможность сотруднику «Женского вестника» высказать свое отвращение к типу буржуа, к событиям, позволившим Луи Бонапарту подготовить переворот 2 декабря: «мы хотим обратить внимание читателя на тот выродившийся, пошлый тип, который каким-то тусклым, грязным пятном выделяется на фоне этого общества, так долго и, быть может, по праву считавшего себя первым обществом в мире. Тип этот — современный французский буржуа»^{116а}. В статье

¹¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 26, 1866, № 45, л. 5 об.

^{116а} Там же, л. 12.

ощущается и уважение к традициям революционной Франции, и неприкрытое презрение к буржуазии, к Франции Наполеона III, выродившейся, порвавшей со славным прошлым.

Затрагивая вопрос о нетерпимом положении трудящихся классов, редакция отвергает попытки решить его при помощи филантропии, либеральных полумер. Так, автор «Внутреннего обозрения» № 3, Чуйко, с похвалой упомянув об Одесском приюте для бедных детей, замечает, что вообще «принцип благотворительности — принцип шаткий» (с. 82). Аналогичная мысль повторяется в статье С. Т. . . . вой «Очерки женского труда» (№ 7). Отзываясь довольно скептически о призыве английской сторонницы равноправия женщин, Бесси Паркес, помогать бедным, Т. . . . ва замечает: «Но пока интересы людей еще слишком разъединены, пока между ними не распространено сознание, что, помогая своему ближнему, мы вместе с тем помогаем и себе (. . .) до тех пор, говорим мы, на помощь имущего неимущему (имущего хлеба, знания или чего бы то ни было, такому же неимущему) не следует возлагать больших надежд, до тех пор помощь эта будет одним бесплодным развитием праздной филантропии. А мы уже и без того довольно насмотрелись на нее и знаем, что она приносит в результате. Глядя на пользу, приносимую филантропией, стыдно становится назвать ее даже простым паллиативным средством» (с. 21). Не следует преувеличивать радикальности выводов Т. . . . вой. В статье звучит надежда, что когда-нибудь «имущие» поймут важность помощи беднякам. Но суть рассуждений автора о филантропии определяется не этими надеждами на будущее, а пониманием того, что рассчитывать на помощь богатых не приходится.

Весьма скептически о благотворительных учреждениях, филантропических обществах говорится во «Внутреннем обозрении» № 8. Его автор считает, что подобные общества приносят ничтожную пользу. Упомянув о деятельности Московского благотворительного общества, об его отчете, приведенном в «Московских ведомостях», обозреватель замечает, что этому отчету не слишком веришь, «потому что он уж очень сладко написан и по своей сладости невольно наводит на сомнения» (с. 52). Обществам, основанным на покровительстве «важных особ» и благотворительности, автор противопоставляет ассоциации самих работников: «Было бы лучше, если бы артели состояли из самих работниц» (с. 52).

Подобная точка зрения на филантропию, на различные благотворительные общества высказывается во «Внутреннем обозрении» № 7. По мнению автора, от благотворительных обществ «ничего нельзя ждать утешительного, ибо суть дела вовсе не в этом» (с. 77). Недостатки существующего общественного устройства коренятся «в экономическом состоянии простых классов» (с. 78); для устранения этих недостатков нужны не

«филантропические идейки», а «экономическое улучшение быта» (с. 77).

Именно экономические средства улучшения противопоставляются редакцией филантропии, улучшениям мнимым. Так, например, С. Т. . . ва в статье «Очерки женского труда» (см. выше), отвергая филантропию, хвалит разные виды кооперации, рекомендует устраивать, возможно, не без влияния идей романа «Что делать?», женские кооперативные предприятия. Т. . . ва с сочувствием говорит о Рочдэльском кооперативном обществе, сстроенном на началах ассоциации.

Эти начала довольно подробно излагались во «Внутреннем обозрении» № 3. Рассказывая о петербургском потребительском обществе «Бережливость», В. Чуйко излагал общие соображения о кооперации. Ее преимущества он видел в том, что «капитал не сосредотачивается в одних руках», монополия «одного или нескольких лиц устранена» (с. 83). В обозрении показывается плодотворность принципа ассоциации, исключая антагонизм интересов: «Все преимущество ассоциации заключается именно в том, что то, что выгодно для одного человека, выгодно в то же время и для всех других» (с. 85). В статье довольно подробно говорится о деталях устройства общества «Бережливость», о вознаграждении членов правления и т. п. Видимо, Чуйко придавал разбираемому вопросу большое практическое значение. В то же время отражены и общие теоретические размышления об ассоциации как ячейке будущего справедливого общественного устройства. Сообщается, что уже сейчас принципы ассоциации многими признаны «более правильными и лучшими, чем ныне существующие» (с. 85). Автор выражает надежду, что «дело ассоциации расширится», что «эти экономические принципы на самом деле привыются к жизни», что «будет понята вся выгода подобного рода обществ, устанавливающих более нормальные экономические отношения» (с. 85).

Об ассоциациях идет речь в статье П. Конради «Общества рабочих в Германии» (№ 5). На основании данных, приводимых в ряде немецких работ, Конради рассказывает об организации товариществ, основанных на принципах Шульце-Делича, о Рочдэльском обществе, объединившем учеников Оуэна. Должно было последовать продолжение статьи, но оно в журнале не появилось, возможно, не без цензурного вмешательства.

В «Женском вестнике» указывалось, что русский народ более других склонен к принятию принципа ассоциации, что с этим принципом близко соприкасаются общинные начала. Так, во «Внутреннем обозрении» № 7 говорилось: «Наш народ издавна замечателен своей склонностью к общине и артели» (с. 63). Автор обозрения считает, что, если бы не было внешних препятствий, артельный принцип получил бы в стране чрезвычайно

широкое развитие. В подтверждение подобного взгляда приводится статья из «Голоса» о биржевых артелях. В обозрении отчетливо ощущаются тенденции, ведущие к народничеству, воспринимаемому общину как ячейку новых социалистических отношений. При всей ошибочности такого восприятия, оно было характерной особенностью русского утопического социализма. В этом плане выводы обозревателя «Женского вестника» перекликалось с высказываниями Герцена, Чернышевского и других идеологов русской революционной демократии.

Влияние Чернышевского сказалось и в постановке в «Женском вестнике» вопроса об «эгоизме». В «Хронике заграничной жизни» № 4 Е. Конради начинает свой обзор европейских событий с утверждения: «Эгоизм великий, единственный двигатель всех человеческих поступков» (с. 49). Эту мысль, по словам Конради, с жаром пытаются опровергнуть романтики всех мастей, твердящие о самоотверженности людей, о том, что сторонники принципа «эгоизма» клеветают на человеческую природу; за теорию «эгоизма» готовы ухватиться трезвые дельцы, видящие в ней оправдание своих спекуляций: «По-ихнему, если эгоизм залегает в основе человеческих действий, то из этого с несомненною очевидностью явствует, что, пока мир будет стоять, люди только тем и будут заниматься, что друг у друга сгрызать головы; что смешно и глупо ожидать, чтобы когда-нибудь нашлись такие дураки, которые бы согласились выпустить из рук синицу собственной выгоды из-за журавля чужой пользы (...) что, словом, человек всегда был, есть и останется хищным зверем» (с. 60).

Е. Конради защищает принцип «эгоизма» как главного двигателя общественного прогресса. Но она решительно возражает тем, кто видит в этом принципе свидетельство неизбежности отношений между людьми, основанных на неравноправии, на эксплуатации человека человеком. Для опровержения сторонников такого пессимистического взгляда Конради приводит примеры различных ассоциаций. Она рассказывает о «Фамилистере» Годена-ле-Мера, о «городе рабочих» (*cités ouvriers*) в Мюльгаузене, о кооперативных объединениях рабочих-ткачей Йоркшира и Ланкашира и пр. Все это, по мнению автора, первые зародыши будущего, более разумного устройства. Конради критикует тех, кто узко понимают слова «эгоизм» и, исходя из такого понимания, «отрицают возможность многих преобразований», «сулят человечеству в будущем вечное повторение той же невеселой сказки, которая, по их словам, не перестает повторяться с адамовых времен до наших дней» (с. 54). По словам Конради, «эгоизм» — начало гораздо более широкое и плодотворное, чем принято думать. Он может быть связан не только с материальными, но и нравственными двигателями: «Тут все дело в разнице вкусов: одному нравится заставлять о себе го-

ворить (...) другому доставляет удовольствие сознание исполненного долга, или ему до того неприятно зрелище чужих страданий и несправедливости, что он высшее свое наслаждение находит в усиленном устранении этих зол; как тот, так и другой преследуют при этом только личные, эгоистические свои цели, покупая себе ценою известных материальных пожертвованных то, что, по их понятию, составляет высшее благо. Понятие о высшем благе изменяется вместе со степенью умственного развития. Для Сенегальского негра высшее благо представляется в виде бочонка водки или кусочка стекла (...). Если мы в этом отношении опередили негра, то почему же не допустить, что будущие поколения опередят нас? Стоит только предположить такой уровень общественного развития, при котором каждый поймет, что чем лучше будет всем, тем лучше, в конце концов, будет и ему, — и многое, что в настоящее время считается бреднями о золотом веке, становится возможным. Для этого человеку нет надобности перестать быть эгоистичным и изменять вообще какую бы то ни было из основ своей природы» (с. 55).

В подобных рассуждениях, начиная с терминологии, отчетливо слышатся отголоски теории «разумного эгоизма» Чернышевского. С последней перекликается и замечание о «разнице вкусов» (теория ощущений), и уверение, что «золотой век» впереди, и само содержание доказательств о будущем счастливом общественном устройстве, основанном на «эгоистических» началах.

Конради не акцентирует вопроса об экономической сущности «теории страстей». Она делает ударение на том, что с развитием общественного сознания людям будет доставлять удовольствие поступать так, чтобы это было выгодно другим. В какой-то степени допускается возможность мирного сотрудничества классов. Но в целом статья Конради выдержана в русле пропаганды идей Фурье русскими сторонниками утопического социализма.

Материалы, печатавшиеся в журнале, большей частью, так или иначе, ориентированы на «женский вопрос», но они далеко выходили за рамки этого вопроса. Редакцию даже упрекали, что она мало говорит о женщинах. О таких упреках упоминается, в частности, в статье «Какую пользу может принести книга о шестистах женских работах» (№ 8). Сотрудник «Женского вестника» возражал на них, защищая право рассуждать в журнале, предназначенном для женщин, обо всех серьезных предметах, интересующих и мужчин, не ограничивая содержание сугубо женской тематикой.

Установка на общезначимые проблемы ощущается даже в таких разделах, которые в женском журнале, казалось бы, наименее приспособлены для этой цели. Как пример можно привести «Causerie» № 1. Под таким названием редакция первоначально решила печатать отдел «Смеси». Само это название, с

точки зрения М. М. Клевенского, — одно из свидетельств несерьезности направления «Женского вестника», установки на светскую аудиторию. Думается, что это не совсем так, что название «Causerie» иронично. Им могла быть охарактеризована болтовня в дамских гостиных, о которой с насмешкой говорится в начале отдела. «Смесь» типично дамского журнала должна бы походила на такую болтовню. Но в том-то и дело, что, упомянув о подобной «Causerie», автор «Женского вестника» противопоставляет ей содержание своего отдела: «таким быть я не могу» (с. 55). Он заявляет, что не намерен занимать «исключительно только дам» (с. 55), что его «Causerie» — «общая целовеческая беседа о разных разностях» (с. 57). Иронически озаглавливая отдел «Causerie» («Болтовня»), редакция вовсе не собиралась подражать дамской болтовне; название подчеркивало противопоставление. Другой вопрос, удачно ли оказалось это название: читатель мог не уловить иронии, как не уловил ее и исследователь; представлялась возможность для всякого рода насмешек.¹¹⁷ Со второго номера название «Causerie» исчезает из журнала, аналогичный материал печатается в дальнейшем под рубрикой «Смесь» (№№ 7, 8) или переносится в «Библиографическое обозрение». Но как бы ни оценивать само название, содержание «Causerie» совсем не похоже на салонную беседу. В отделе дается обзор ряда книг, посвященных женскому вопросу. Рецензент разбирает книгу Э. А. Хана «Красота и здоровье женщины», рассматривая ее как типичную спекуляцию, утверждая, что Хан оценивает «Женский вопрос» с особой точки зрения: «Чтобы одна женщина была только хорошей горничной или кухаркой (...), а другая была бы уже только хорошенькой и здоровой (...) игрушкой» (с. 58).

С насмешкой приводятся заверения Хана, что его книга может принести пользу и мужчинам. Рецензент замечает, что такие заверения, видимо, относятся к тем страницам, где говорится о «дрессировке» людей» (с. 60).

С подобных же позиций высмеивается в «Causerie» книга М. С. Белавина «Проект училища домашней прислуги». Рецензент предлагает «проект училища господ», которые не менее нуждаются в воспитании, чем прислуга.

Все сказанное позволяет утверждать, что, несмотря на известную непоследовательность, общественно-социальные и философские взгляды редакции «Женского вестника», в основном, соответствовали воззрениям, характерным для русской демократической журналистики 1860-х гг.

¹¹⁷ См., например, «Гласный суд», 1866, № 28, «Невские заметки».

К ГЕНЕЗИСУ КОМИЧЕСКОГО У БЛОКА

(Вл. Соловьев и А. Блок)

З. Г. Минц

Проблема «Блок и Вл. Соловьев», важнейшая для понимания не только раннего творчества, но и всей эволюции Блока, не раз становилась предметом специального изучения (не говоря уже об огромном числе попутно высказанных соображений).¹ Вместе с тем, вопрос не только не решен с исчерпывающей полнотой, но многие важные аспекты его до сих пор не выделены — или почти не выделены — как самостоятельные факты исследовательского сознания. К числу таких аспектов относится соотношение комического в художественном творчестве Вл. Соловьева и Ал. Блока.²

¹ Из первых работ см., главным образом: Вячеслав Иванов, Александр Блок, «Стихи о Прекрасной Даме» (рец.), «Весы», 1904, № 11, А. Белый, Апокалипсис в русской поэзии, «Весы», 1905, № 4; М. Гофман, Творчество Александра Блока, «Лебедь», 1909, № 1; Вл. Пяст, Стихи о Прекрасной Даме, «Аполлон», 1911, № 8; Вл. Пяст, О первом томе Блока, в сб.: «Об Александре Блоке», Пб., 1921; А. Слонимский, Блок и Соловьев, там же; Петр Перцов, Ранний Блок, М., 1922; С. Соловьев, Воспоминания об Александре Блоке, в кн.: Письма Александра Блока, Л., 1925. После длительного перерыва вопрос этот, примерно в последние 15 лет, вновь стал привлекать внимание исследователей. Он рассматривался в ряде общих работ: Вл. Орлов, Александр Блок. Очерк творчества, М., 1956; Л. И. Тимофеев, Александр Блок, М., 1967, а также: М., 1963; Н. Венгров, Путь Александра Блока, М., 1963; Л. К. Долгополов, Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков, М.—Л., 1964; П. Грамов, Александр Блок. Его предшественники и современники, М.—Л., 1966; Бор. Соловьев, Поэт и его подвиг, М., 1968; И. Машбиц — Веров, Русский символизм и путь Александра Блока, Куйбышев, 1969. См. также: Д. Е. Максимов, Материалы из библиотеки Александра Блока (к вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве), «Ученые записки ЛГПИ», т. 184, факультет языка и литературы, вып. 6, Л., 1958; З. Г. Минц, Поэтический идеал молодого Блока, «Блоковский сборник», Тарту, изд. ТГУ, 1964 — полностью посвященные интересующей нас теме.

² Исключением, кажется, является крайне любопытное, но, к сожалению, беглое замечание В. Шкловского: «Стихи Александра Блока в своем произношении связаны (...) и с шуточными стихами Владимира Соловьева (...)»

Иронические и сатирические образы и произведения обоих поэтов, вообще, не очень часто привлекали внимание ученых. Для исследователей Соловьева они заслонились философско-мистическими сторонами его поэзии, для изучающих Блока — господством лирической стихии. Авторы, так или иначе касавшиеся темы настоящей работы, либо отмечали «веселость и юмор» Соловьева и Блока как отражение тех или иных качеств их натуры,³ либо (чаще всего) писали о «романтической иронии», связывая ее генезис у Блока с немецкими романтиками или с Г. Гейне.⁴ Следует сразу же указать, что обе эти линии преемственности, действительно, первостепенно важны для Блока. Однако, комическое в его творчестве имеет и многообразные национальные корни. Один из таких источников — юмористические произведения Вл. Соловьева.

«Шуточные стихотворения» — определение, данное С. Соловьевым⁵ и весьма приближенно характеризующее обширную часть соловьевской лирики, — исследователями почти не рассматривались. Более того — мистически настроенные последователи Вл. Соловьева, не понимавшие смысл противоречий его творчества, всячески стремились их сгладить и многое сделали для того, чтобы «шуточные» произведения поэта, не изданные им при жизни, не увидели (или почти не увидели) свет и в посмертных публикациях. Так, Э. Радлов, собиравший посмертное издание «Писем» Вл. Соловьева, столкнулся с принципиальным нежеланием многих ближайших друзей покойного публиковать материалы, якобы, «снижающие» «высокий облик» певца «Вечной Женственности».

С. Соловьев лишь в 1921 году, в 7-ом издании «Стихотворений» Вл. Соловьева, ввел раздел «Шуточные стихотворения»,

«Незнакомка» — юмористическое стихотворение с бытовыми подробностями (...) Мне кажется, что и послана «Незнакомка» была сперва в юмористический журнал» (В. Шкловский, Сюжет в стихах (В. Маяковский и Б. Пастернак), в сб.: Поэтический сборник, М., 1934, стр. 170).

³ Ср.: «Много писалось о смехе Вл. Соловьева. Некоторые находили в этом смехе что-то истерическое, жуткое, надорванное. Это неверно. Смех В. Соловьева был или здоровый оптимистический хохот неистового младенца, или мещанский смешок хе-хе, или то и другое вместе» (С. Соловьев, Биография Владимира Сергеевича Соловьева, в кн.: Владимир Соловьев, Стихотворения, изд. 7-е, под ред. и с предисловием С. Соловьева, М., изд. «Русский книжник», 1921, стр. 51) — или: «В живом, настоящем Блоке было много светлого юмора и самой непосредственной, детской веселости», «юмор Блока приобретает после 30 лет более глубокий и менее добродушный характер. Он часто переходит в сарказм», «детская веселость и шаловливость (...) все реже возвращались к поэту» (М. Бекетова, Веселость и юмор Блока, в сб.: О Блоке, М., 1929, стр. 7, 18, 19 и мн. др.)

⁴ Ю. Тынянов, Блок и Гейне, сб. «Об Александре Блоке», П., 1921; Е. Ф. Книпович, Блок и Гейне, в сб.: «О Блоке» М., 1929; А. Лавренкий, Гейне в России, Лит. энциклопедия, т. 2, М., 1929; А. Лежнев, Два поэта, М., 1934.

⁵ См.: Владимир Соловьев, Стихотворения, изд. 7-е, М., 1921, стр. 243.

где опубликовал сравнительно небольшую и тенденциозно подобранную часть его комических произведений. Огромное число этих произведений, разбросанных по рукописным сборникам, альбомам и письмам поэта, не опубликовано до сих пор, значительная часть напечатанного распылена по отдельным изданиям⁶ и, не сведенная воедино, перестает восприниматься как своеобразное и интересное целое.

Между тем, современники высоко ценили именно эту сторону творчества Вл. Соловьева-поэта. Таковы, например, отзывы Л. Н. Толстого. Толстой, вообще скептически относившийся к теократическим и мистическим построениям Соловьева-философа, неизменно высоко оценивал творчество Соловьева-поэта. В воспоминаниях П. Перцова так рассказывается о визите в Ясную Поляну (начало июня 1894 г.): «С уважением и явной симпатией он упомянул Владимира Соловьева. «Он очень даровит», — несколько раз повторил он. На мои слова, что у Соловьева особенно хороши стихи (тогда еще мало известные), Толстой с каким-то удивлением заметил: «А он всегда говорит о них как о чем-то незначущем»⁷. Из дневников В. Ф. Лазурского выясняется, что в поэтическом наследии Вл. Соловьева Толстой выделял как наиболее интересное именно его «шуточные» стихотворения и пьесы.⁸ Стихотворения этого типа были широко известны современникам и активно распространялись в списках.

Не удивительно, что Ал. Блок, испытавший «на рубеже двух столетий» сильнейшее влияние поэзии Вл. Соловьева, не прошел и мимо интересующей нас стороны соловьевского творчества. Уже в декабре 1902 года он живо откликается на просьбу брата Вл. Соловьева, своего двоюродного дяди М. С. Соловьева, о собирании юмористических стихотворений поэта: «Помните ли Вы, что, когда я был у Вас в Дедове в последний раз, Вы предложили нам с Сережей собрать юмористические стихи Владимира Соловьева. Теперь, когда моя любовь к нему возросла еще больше, я хочу сделать это (...) насколько возможно цельно».⁹ С присущей Блоку систематичностью, он набрасывает план такого «цельного» собирания: «Я хочу это сделать здесь, в Петербурге», «хорошо бы, если бы Сережа (а,

⁶ Таковы, прежде всего, четырехтомное собрание «Писем Владимира Сергеевича Соловьева» под ред. Э. Л. Радлова, СПб., тт. I—IV (т. I — 1908; т. II — 1909, т. III — 1911, т. IV, Пб., 1923), а также кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, под ред. М. К. Лемке, т. V, СПб., 1913 — и некоторые др.

⁷ П. Перцов, Литературные воспоминания. 1890—1902. М.—Л., 1933, стр. 142.

⁸ «Голстому нравятся комические стихи Соловьева», «Дневник В. Ф. Лазурского», «Лит. наследство», т. 37—38, М., 1939 (Л. Н. Толстой, II), стр. 498.

⁹ Письма Александра Блока, Л., 1925, стр. 46.

может быть, и Б. Н. Бугаев) занялись этим параллельно в Москве». ¹⁰ Блок предлагает и самый целесообразный его способ: изучение частных архивов ближайших друзей Вл. Соловьева: «Не найдете ли Вы нужным также дать мне для этого какой-нибудь «патент» или «удостоверение», или тут ничего такого не может понадобиться? Я имею в виду, например, Саломона, Величко, Ник. Энгельгардта, Оболенского, Лукьянова и его семью (...). Может быть, Вы можете написать мне приблизительно список тех лиц (я думаю, довольно пространный), к которым я могу за этим обратиться». ¹¹

М. С. Соловьев сразу же ответил Блоку — видимо, отказавшись от его помощи на ближайшее время. ¹² Несмотря на это, Блок сохраняет постоянный интерес к «шуточным» стихотворениям Вл. Соловьева. «Смеху» Вл. Соловьева он специально посвящает два развернутых и значительное число более мелких высказываний. При этом, как мы постараемся в дальнейшем показать, концепция соловьевского «смеха» у Блока постоянно менялась, интересно отражая его собственную идейную и творческую эволюцию.

* *
*

«Шуточные» стихотворения Вл. Соловьева многообразны. Изменение их характера неотделимо от общего развития поэзии Соловьева и должно изучаться на ее фоне, как постоянный коррелят философской лирики поэта.

Первые публикации «шуточных» стихотворений Соловьева относятся к 1886 г., хотя написаны все они, по-видимому, значительно раньше — скорее всего, в конце 1870-х гг. ¹³ История их опубликования такова. В 1886 г., во время одной из поездок в Петербург, Соловьев отправляет редактору «Нового времени» письмо, в котором излагает вымышленную историю о своем друге-стихотворце и просит напечатать его шуточные произведения под псевдонимом Этер Гелиотропов.

То, что эта история — шуточная мистификация, подтверждается и многочисленными автографами опубликованных в «Новом времени» стихотворений Соловьева, и его письмами, — напри-

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, стр. 46—47.

¹² Ср.: «Если Вам будет нужна впоследствии помощь, пожалуйста, знайте, что для меня это великая честь (...) как в отношении помощи Вам, так и в отношении собрания самих стихов» (А. Блок, Собр. соч. в 8 тт., т. 8, М.—Л., 1963, стр. 49).

¹³ Так, например, полностью примыкающее по содержанию и стилю к этой группе стихотворение «Резигнация мудрого» было послано Соловьевым его другу Д. Н. Цертелеву 1 июля 1879 года с припиской: «Несмотря на печальные обстоятельства (болезнь отца — З. М.), произвожу разный стихотворный вздор, вроде следующего» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева, под ред. Э. Л. Радлова, т. II, СПб., 1909, стр. 248.).

мер, таким, обращенным к матери и написанным между январем и мартом 1866 г.: «Скажите Сенке <П. С. Соловьевой, сестре поэта — З. М.>, что я стал печатать свои шутовские стихи в «Новом времени» под именем князя Геллиотропова». ¹⁴

Внутренне все эти стихотворения очень близки друг к другу и характеризуют первый — во многом еще подражательный — этап становления Соловьева-юмориста.

После возвращения из заграничной командировки (1875 — 1876 гг.) Вл. Соловьев через посредство друга, малозначительного поэта кн. Д. Н. Цертелева, знакомится с вдовой незадолго до этого скончавшегося А. К. Толстого — С. А. Толстой и с племянницей покойного С. П. Хитрово. Пламенная дружба и уважение к вдове Толстого и многолетняя трагическая любовь к С. П. Хитрово делают его постоянным посетителем Пустыньки и Красного Рога, — мест, связанных с традициями и культом создателя Кузьмы Пруткова. ¹⁵ В кругу постоянных разговоров об А. К. Толстом и постоянных подражаний «поэту из Пробринной Палатки» возникают и первые шуточные стихотворения Соловьева. Подобно аналогичным произведениям А. К. Толстого, это — пародии (преимущественно на произведения романтической поэзии) и произведения в духе романтической иронии и поэзии нонсенса.

Разумеется, характер этих стихотворений определен не случайностями биографии поэта. Молодому Соловьеву, с характерным для него накалом религиозно-мистических «страстей», оказывается очень близкой и обратная сторона подобного «высокого» накала — романтическая ирония. О существовании этой иронии Вл. Соловьев писал в «Посвящении к неизданной комедии» (т. е. «Белой лилии», опубликованной позже I издания «Стихотворений»). Окружающий поэта реальный мир представляется ему в эти годы сплошным отклонением от высоких норм «истинной» (в платоновском смысле, то есть идеальной) жизни. Отклонение это может носить либо трагический, либо нелепый характер или, точнее, восприниматься двояким образом:

Таков закон: все лучшее в тумане,
А близкое иль больно, иль смешно.
Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано. ¹⁶

¹⁴ Письма Владимира Сергеевича Соловьева, под ред. Э. Л. Радлова, т. II, СПб., 1909, стр. 40. Отметим, что контекст, по-видимому, подразумевает знакомство сестры с «шутовскими стихами», то есть факт их более раннего, чем поездка в 1886 г. в Петербург, написания.

¹⁵ См.: С. Соловьев, Биография Владимира Сергеевича Соловьева, в кн.: В. С. Соловьев, Стихотворения, изд. 7-е, М., 1921, стр. 12 и др.

¹⁶ В. С. Соловьев, Стихотворения, изд. 7-е, стр. 72. Ниже все ссылки на стихотворения Вл. Соловьева, кроме особо оговоренных, даются по этому изданию, в тексте. В скобках — страница.

Но этот мир все равно несправим, — и поэтому Соловьев предпочитает слезам смех — и не горький сарказм, а легкую насмешку:

Звучи же, смех, свободно волною,
Негодования не стоят наши дни!
Ты, муза бедная, над смутною стезею
Явись хоть раз с улыбкой молодою
И злую жизнь насмешкою незлою
Хотя на миг угомони! (72—73).

«Насмешка» над материальным миром как таковым, без какого-либо вычленения внутри этого мира явлений, в большей или меньшей степени ценных, — это общеэстетическая предпосылка для возникновения так называемой «романтической иронии». Однако специфика исторических ситуаций и национально-культурных традиций определяет и многообразие конкретных литературных форм такой иронии. Она может быть, к примеру, связана с типичным для романтизма начала XIX в. противопоставлением идеального мира как подлинного — обыденному как мнимому (обыденность как сон, фантазия, игра, маскарад, театр и т. д.). Она может определяться характерной для русской культуры начала XIX в. стилистической оппозицией «высокого» и «низкого» и соответствующим ироническим эффектом, возникающим от смешения стилей («Арзамас», Жуковский) и т. д.

Романтическая ирония русских поэтов второй половины XIX в. возникла на несколько иной основе и имела несколько иную структуру. В творчестве авторов Кузьмы Пруткова, в юмористических стихотворениях А. К. Толстого и молодого Вл. Соловьева основной оказывалась антитеза идеального мира как имеющего смысл (и — одновременно — гармонического) и реального как бессмысленного (и — одновременно — хаотического). Противопоставленности духовного мира, реальный комичен, прежде всего, тем, что принципиально чужд логике. Жизнь, рассматриваемая как нелепость, порождает поэзию нонсенса, где любое (слово, понятие, образ, ситуация и т. д.) может быть соединено с любым. Основным конструктивным принципом юмористических стихотворений становится комизм нелепости.

В задачу настоящей работы не входит рассмотрение генезиса романтической иронии подобного типа. Укажем лишь на основные линии, по которым, с нашей точки зрения, должно идти изучение вопроса:

1. Хотя, как уже говорилось, немецкий и русский романтизм начала XIX в. порождал, по преимуществу, иные виды иронических образов и ситуаций, однако, элементы нонсенса, «га-

лиматъ» имелись и в творчестве Жуковского, и у большинства «старших» романтиков.

2. Чрезвычайно важной для генезиса «Кузьмы Пруткова» оказалась та «низшая» линия русского литературного развития, которая была связана с именами Мятлева, Сушкова и др. «Галиматъ» такого рода играла огромную роль в «домашней» (эпистолярной, альбомной, написанной «на случай» и т. д.) поэзии. Чаще всего не предназначаясь для печати, она была скорее фактом быта, чем литературы. Однако для «шуточной» (иронической), а иногда и сатирической поэзии 70 — 80-х гг. XIX века она сыграла ту роль, о которой в иной связи писал Ю. Тынянов — роль внелитературной «питательной среды» большого искусства. Кроме того, что именно здесь мы находим яркие проявления поэтики абсурда, «Ишки Мятлева стихи» имели еще одну важную для А. К. Толстого и молодого Соловьева особенность: их «домашность» и «неофициальность» потенциально граничили с отказом от «официальности».

3. Из «большой» литературы, говоря о русской традиции, следует, прежде всего, упомянуть имя Гоголя. При этом для «нелепиц» А. К. Толстого главным оказывается не только юмор (или сатира) Гоголя, но и основной принцип гоголевской фантастики — произвольное расчленение «целостных» объектов и произвольное соединение их признаков и частей при создании новых — фантастических образов.¹⁷

4. Иную роль сыграла традиция гейневской иронии (тема «русского Гейне» непременно включит в себя и иронические произведения интересующего нас типа). Если у Гоголя усваивается принцип построения образов и ситуаций, то от Гейне идет способ поэтической оценки изображаемого: любое изображение может быть оценено любым способом — самое «высокое» и поэтическое может стать предметом иронии.

5. И, наконец, еще одна линия — традиция английской поэзии абсурда (Эд. Лир и др.). Типологически она, пожалуй, наиболее близка к нонсенсам А. К. Толстого, гр. Ф. Соллогуба и Вл. Соловьева. Однако если во всех предыдущих случаях речь, без сомнения, идет о генезисе (о более или менее осознанном освоении традиций), то в последнем, скорее всего, следует предположить и то сходство эстетических рефлексов, которое возникает при совпадении социальных или иных «жизненных» ситуаций, то есть связь типологическую.

Поэзия нонсенса (рассматриваемого вида) возникает как результат полного (идеалистического или скептического) отрицания «земного» мира.¹⁸ Однако значение комических произве-

¹⁷ Ср.: Ю. М. Лотман, Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя, Ученые записки ТГУ, вып. 251, Тарту, 1970.

¹⁸ Правда, очень часто мы сталкиваемся и с другим явлением: скептическому взору художника весь мир представляется объектом иронии; «высо-

дений, построенных на «абсурде», никоим образом не следует сводить к иллюстрированию философских идей их авторов.

Юмористическая поэзия нонсенса вводит читателя в принципально несерьезный мир. Она обесценивает, представляет «галиматшей» все то, что догматическое мышление стремится изобразить в виде бесспорных, абсолютных ценностей. При этом особенно существенно то, что ирония (в отличие от сатиры) подвергает сомнению не только те или иные определенные (государственные, социальные, национальные и т. д.) ценности, но и самый принцип серьезности. В этом смысле зарождение поэзии Эд. Лира в пуританской Англии и Козьмы Пруткова — в чиновном Петербурге — явления вполне закономерные и типологически родственные.

Выше уже отмечалось, что романтическая ирония (поэзия нонсенса — в частности) всегда возникает как тематическая, стилистическая и т. п. антитеза какого-то иного, не иронического изображения мира. Для писателя-романтика или находящегося в русле романтической традиции это, как правило, — изображение «иного» (духовного) мира, прекрасного и гармонического. Сказанное в полной мере приложимо к «нововременским» шуточным стихотворениям Вл. Соловьева. Они создаются как «обратная сторона» «высокой» — интимной и философско-мистической — лирики молодого поэта. Следует напомнить, что именно к этому периоду — концу 1870-х гг. относится окончательное оформление идеалистических основ мировоззрения Соловьева-философа. Пережив бурное, но кратковременное юношеское увлечение идеями атеизма, «нигилизма», утопического социализма,¹⁹ Вл. Соловьев уже в середине 1870-х гг. переходит на позиции идеализма, принимавшего у него в эти годы формы религиозного экстаза и детски-наивной мистики. Он активно отрицает европейскую позитивистскую философию, «буржуазность» основ европейской жизни — но выход ищет не на пути социального прогресса, а в мистическом «синтезе» материального и духовного начал, в утопическом «царствии божьем на земле», достигаемом после «сошествия в мир» «Вечной женственности», «Премудрости Софии», а также в идее «все-

кое», разумное отрицается как несуществующее или недоступное отображению. В этом случае, однако, романтическая ирония также имеет своего «антипода» (чаще всего в творчестве других писателей, предшествующих или современных): она становится пародией (как в узком, так и в широком, тыняновском понимании термина) на разного рода «серьезные» произведения искусства, направления и стили.

¹⁹ См.: В. Л. Величко, Владимир Соловьев. Жизнь и творения, СПб., 1902, стр. 14—15; С. М. Лукьянов, О Владимире Сергеевиче Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии, кн. 1, СПб., 1916, стр. 128—137 и др.; Л. М. Лопатин, Философское мировоззрение В. С. Соловьева, в кн. Л.: Философские характеристики и речи, М., 1911, стр. 123—126. Сводку воспоминаний о Вл. Соловьеве этого периода и рассмотрение системы его юношеских воззрений см. в моей статье «В. С. Соловьев — поэт» (печатается).

мирной теократии». Лирика Соловьева этих лет, совмещающая интимную и философскую тематику, рассказывает преимущественно о встрече лирического героя с возлюбленной — счастливой встрече, которая, вместе с тем, является прообразом грядущего синтеза «неба» и «земли», когда —

Всё то в одну непреклонную силу сольется, волшебным,
Мощным потоком все думы людские обнимет,
Цепь золотую сомкнет и небо с землей сочетает (68).

Не вдаваясь в анализ ранней лирики Соловьева, отметим лишь две, наиболее существенные для целей настоящей работы особенности того «идеального» мира, к которому стремится герой его стихотворений.

1. В духе пантеистической традиций русской (Баратынский, Тютчев) и западноевропейской (Шиллер, Гете) поэзии, Вл. Соловьев изображает мир счастья как слияние «я» с «не — я» (с возлюбленной, с другими людьми, с природой), как растворение личности в Целом и Целого в единичном:

Преграды рушатся, расплавлены оковы
Божественным огнем,
И утро вечное восходит к жизни новой
Во всех и все в одном (223).

«Искомая» действительность мыслится как царство всеобщих связей, преодолевающее исконное зло материального мира: «непроницаемость» материи, расчлененность явлений во времени и пространстве — и его неизбежные следствия: эгоизм, разрозненность и одиночество людей.

2. Мир, о котором так страстно мечтает Соловьев, — это «положительное всеединство», рождающееся как совмещение всего лучшего в «духовном» мире и в опыте человечества, как «синтез Истины, Добра и Красоты». «Положительное» всеединство — мир высокой сложности (в этом основное отличие идеалов Вл. Соловьева от Л. Н. Толстого). Но сложность эта — не бессмысленный конгломерат, а гармоническая и стройная система. Гармоничность прекрасного «богочеловеческого» мира проявляется, прежде всего, в том, что всё, причастное к нему, имеет значение, а его сложность — во множественности этих значений (отсюда и решающая роль лирики Соловьева для становления художественного метода символистов).

В противоположность лирике, ироническая поэзия нонсенса у молодого Соловьева рисует мир: 1) полностью разорванных связей и 2) полностью лишенный какого-либо смысла:

Поздно ночью, раненый
Он вернулся, и
Семь кусков баранины
Скушал до зари («Таинственный гость», 245).

Алогизм изображаемого подчеркивается нарочитой, в духе А. К. Толстого, бессмысленностью названий, особенно в так называемых «баснях» («Читательница и аютины глазки», «Полигам и пчелы»), нелепыми поворотами сюжета («Пан Зноско»), алогичностью «поведения», «реплик» и «мыслей» персонажей. Излюбленным приемом «поэзии абсурда» становится (опять-таки в духе А. К. Толстого) и каламбур, подчас намеренно грубый.

Она ходила вдоль по саду
Среди пионов и аллей
Уму и сердцу на усладу
Иль на показ, всего скорей.
Она в руках держала книжку
И перевортывала лист,
На шее ж грязную манишку
Имела. Мрачный нигилист,
Сидевший тут же на скамейке
И возмущенный всем, что зрел,
Сказал садовнику: «Полей-ка
Анютин глаз, чтоб он созрел» (246).

Тривиальность подобных каламбуров подводит нас к еще одной любопытной особенности «поэзии абсурда», также связанной больше всего с творчеством «поэта из Пробириной палатки». Стихотворения эти — всегда «сказ» (если речь идет о «лирике»: «Признание даме...», «Скептик») или «несобственно-прямая речь» (в «баснях»); они не только рисуют «мир чепухи», но стилизуют сознание, порождая этот мир. Нелепому тексту соответствует «прутковоподобный» образ автора этих стихотворений (не случайно Соловьев, вслед за А. К. Толстым и бр. Жемчужниковыми, выдумывает и своего «автора» — князя Этера Гелиотропова). Гелиотропов, как и Кузьма Прутков, — не только псевдоним, но и персонаж «поэзии нонсенса», тот, кто понимает мир соответствующим тексту образом.

Наконец, последнее. Большинство первых «шуточных» стихотворений Соловьева — пародии. Некоторые из них уже обнаруживают иронию Соловьева во всем ее блеске, некоторые «Признание даме...», «Скептик», «Видение») более напоминают «пробу пера» ученика А. К. Толстого, а пошлость тона в них даже разрывает рамки «стилизации»: ее хочется адресовать не князю Этеру Гелиотропову, а самому Соловьеву. Однако все эти ранние стихотворения, рассматриваемые как пародии, обла-

дают одной любопытной общей чертой: в качестве объекта пародирования здесь всюду (кроме двух «басен») выступают «классики» русского романтизма — Жуковский и Лермонтов. Пародируются наиболее популярные произведения обоих авторов. Так, стихотворение «Поздно ночью, раненый...» в одном из вариантов называется «Таинственный гость» (ср. стих. В. А. Жуковского «Таинственный гость»).²⁰ В ранней комедии «Альсим» один из монологов начинается строкой «Ах, почто на меч воинственный...» — иронической цитатой из монолога Жанны д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера в переводе Жуковского). Пародии на Лермонтова еще неприхотливей. Это «Признание даме, спрашивавшей автора, отчего ему жарко (из Гафиза, подражание Лермонтову)», где элементы нонсенса (ср. подзаголовок) соединяются с пародийным «кольцом»:

Мне жарко потому, что я тебя люблю

Мне жарко потому, что холодно тебе (246),

и полностью абсурдное «Видение» с «лермонтовскими» ритмами и первым стихом («По небу полуночи лодка плывет...») и строчками в духе Жуковского (ср. перевод гетевской баллады «Erlkönig»):

Младенец, младенец, куда ты плывешь?
О чем ты тоскуешь? Кого ты зовешь? (247).

Объединение в едином пародийном тексте интонаций и перифразировок из Лермонтова и Жуковского свидетельствует о том, что для молодого Соловьева речь шла о некоей единой традиции «старого» романтизма. Это же объединение — в стихотворении «Пророк будущего». В шутовском «примечании» (наличие «примечаний» и «вариантов» — также черта стиля авторов Козьмы Пруткова) Вл. Соловьев пишет: «Цель моего «Пророка» — восполнить или, так сказать, завершить соответствующие стихотворения Пушкина и Лермонтова (...) читатель не удивится, найдя в моем третьем пророке мистический характер, импонирующий нам в пророке Пушкина, в сочетании с живыми чертами современности, привлекающими нас в пророке Лермонтова» (251). На самом же деле в иронии «Пророка будущего» мелькают и перифразировки из «Рыцаря бедного», и ритмические интонации Жуковского — Рылеева («Ах, почто на меч воинственный...», «Не сбылись, мой друг, пророчес-

²⁰ В другом варианте (Письма Владимира Сергеевича Соловьева, т. II. СПб., 1909, стр. 367) стихотворение названо «Таинственный посетитель». Это — тоже пародия (ср. название подглавки в «Братьях Карамазовых» — кн. 6, гл. I).

тва...»),²¹ и ритмико-стилистические реминисценции из «Власа» Н. А. Некрасова.

Угнетаемый насиллем
Черни дикой и тупой,
Он питался сухожилием
И яичной скорлупой.
Из кулей рогожных мантию
Он себе соорудил
И всецело в некромантию
Ум и сердце погрузил и т. п. (250)

Еще более расплывчат адресат наиболее талантливых (и, по всей вероятности, несколько позже — в середине 1880-х гг. — созданных) стихотворений: «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа (полубаллада)» и «Таинственный пономарь (баллада)». Здесь (как и в произведениях Козьмы Пруткова) пародируется некая романтическая традиция «в целом» (и русская, и западноевропейская).

Несмотря на это, причины пародирования, например, Лермонтова и Жуковского у Соловьева глубоко различны. Отношение Соловьева к Лермонтову (не говоря уже о совершенно неприемлемом для него Некрасове — ср. «Поэту-отступнику») всегда было отчужденно-оценочным, и не случайно его более поздняя статья о Лермонтове, не принятая даже молодым Блоком при всей его глубокой любви к Соловьеву.²² Иначе — с Жуковским и, особенно, с Пушкиным. Здесь пародирование связано с иными обстоятельствами, выводящими нас из рамок анализа «шуточных» стихотворений конца 1870-х — начала 1880-х гг. и вводящими в рассмотрение творчества Вл. Соловьева 1880-х гг.

Поэзия нонсенса и пародия в первых произведениях Соловьева, в сущности, легко и органично сочетались с «высокой» лирикой. «Двоемирию» соответствовали два стиля, два подхода к миру. В мире «высоком» —

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя (62)

В мире «Этера Гелиотропова» героиня —

²¹ Резкая несхожесть метра с обоими «Пророками», написанными четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских клаузул, и сравнительная редкость метрического рисунка соловьевского стиха (четырёхстопный хорей с перекрестным чередованием дактилических и мужских клаузул) дают возможность более или менее точно определить и пародируемые (на уровне метрики) тексты.

²² См.: Д. Е. Максимов, Лермонтов и Блок, в кн. М.: Поэзия Лермонтова, Л., 1959, стр. 254.

... В руках держала книжку
И перевертывала лист,
На шее ж грязную манишку
Имела... (246).

Герой лирики — пророк «высоких» идей:

Хоть мы навек незримыми цепями
Прикованы к нездешним берегам,
Но и в цепях должны свершить мы сами
Тот круг, что боги очертили нам.
Все, что на волю высшую согласно,
Своею волей чуждую творит ... (61)

Лирический герой «Этера Гелиотропова» — «пророк бессмыслицы»:

Со стихиями надзвездными
Он в сношение вступал,
Проводил он дни над безднами
И в болотах ночевал,

А когда порой в селение
Он задумчиво входил, —
Всех собак в недоумение
Образ дивный приводил и т. д. (250).

Лирика и ироническая поэзия нонсенса здесь имеют (или стремятся иметь) не только разные, но и, по сути, совершенно не соприкасающиеся объекты: мир духа — и материи, высокого и пошлого и т. д. ни в чем не схожи, хаос не может пародировать гармонию, так как не имеет никакой (в том числе и «антигармонической») структуры.

Однако поэзия нонсенса имеет свою — и очень мощную — эстетическую инерцию.

Дедогматизирующая сила иронии, нонсенса, веселья была настолько велика, что вскоре вступила в характернейшее противоречие с «серьезной» лирикой Вл. Соловьева. Из своеобразной иллюстрации философских идей Соловьева ирония превратилась в их отрицание, бросая все более яркий отсвет сомнения и на ту сферу серьезности, которая для молодого поэта первоначально была «вне критики».

Вначале эта новая функция соловьевской иронии проявилась лишь в легком сдвиге структуры шуточных стихотворений: абсурд как таковой, хотя все еще играет очень важную роль (ср. стихотворение «Молодой турка», 1869, и ряд др.), однако,

постепенно вытесняется пародией и — что особенно важно — автопародией.²³

В иронических произведениях А. К. Толстого нетрудно заметить характерную особенность: они пародийны не только в адрес «эпигонов романтической поэзии» или «романтических штампов», но и по отношению ко всей романтической традиции, весьма близкой самому А. К. Толстому-лирику. Это в еще большей степени применимо и к «шуточным» стихотворениям Вл. Соловьева середины и конца 1880-х гг. Ирония этих стихотворений распространяется теперь и на святая святых собственного соловьевского миропонимания. Это роднит творчество Соловьева с Г. Гейне.

Уже начиная с «Осенней прогулки рыцаря Ральфа» и «Таинственного пономаря», объектом пародии становятся именно те образы и мысли, которые постоянно и всерьез волнуют Соловьева-лирика. Так, если одно из важнейших для молодого Соловьева чувств — это боязнь победы «злой жизни», «материи» над «духом», то именно она с иронией, доходящей до буффонады, высмеивается в «Осенней прогулке...», где:

Ревматические боли
Побеждают силу воли (253)

«романтического» героя. Сама «высокая» оппозиция материи и духа превращается в антитезу ... пожарника и золотаря (стихотворение «Неизменность законов природы»):

Депà пожарного служитель
Горé над прахом вознесен
И как орел, эфира житель,
Всезрящим оком наделен.
Он одинок на сей вершине,
Он выше всех, он бог, он царь,
А там, внизу, в зловонной тине,
Как червь, влачится золотарь (261).

Следует сразу же обратить внимание на кардинальное отличие этих шуточных стихотворений от более ранних.

²³ Вл. Соловьев считал даже жанр «автопародии» собственным изобретением. В письме к М. М. Стасюлевичу при посылке стихотворения «Вокресшему» («Лучей блестящих полк за полком...») и пародии на него («Нескладных виршей полк за полком...») он писал: «Прилагаю и еще стихотворение, но чтобы Вы видели мое объективное отношение к произведениям моей музыки, вот Вам пародия, сейчас мною сочиненная на то первое (...) ею открывается в истории литературы небывалый генге «самопародий» (...) теперь, по крайней мере, я не боюсь никаких пародий и ручаюсь, — будьте свидетелем, — что я первый себя обругал и пародировал» [М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, под ред. М. К. Лемке, т. V, 1913, стр. 391—392 (ниже: М. М. Стасюлевич..., стр.)].

В «нововременских» стихотворениях ирония обращалась к совсем иному объекту, чем лирика. Поэзия нонсенса и лирика изображали совершенно разные миры, и разность их ощущалась именно как полная несопоставимость. Хаос материального мира не воспринимается как «перевернутая» гармония мира духовного, а героиня с «грязной манишкой на шее» — как трагический образ «царицы». Хаос — объект «поэзии нонсенса» — не «антигармоничен»: он «агармоничен».

В шуточных стихотворениях второго периода объект изображения по-другому соотносится с объектом лирического творчества поэта. Теперь это миры-антонимы, остро противопоставленные. Однако такая противоположность и прежние несоответствия, «несовместимость» — совершенно различные типы отношений. Противоположность обязательно предполагает и наличие каких-то сходств, какого-то «основания для сравнения»: структура духовного мира пошло и пародийно повторяется в земном, а структура «высокого» сознания «перевернуто» отражается в пошлом. От этого — всего лишь шаг до признания того, что лирика и ирония имеют, вообще, один, общий объект отображения, воспринятый с разных точек зрения (основа иронии «гейневского типа»!). Особенно отчетливо это видно на соотношении интимно-лирических (всегда одновременно и философских) стихотворений 1880-х гг. с буффонадой любви в «Альсиме» и с первой редакцией «Белой лилии» или даже с попросту непристойными стихотворениями, в изобилии сочинявшимися в эти годы поэтом.

Постоянно звучащая ирония над собой,²⁴ «кощунственная» издевка над собственными религиозными и мистическими идеалами перерастают то, что может быть истолковано как «насмешка незлая». В «кощунствах» находит отражение всё возраставшее разочарование Вл. Соловьева в его мистических и теократических иллюзиях. Трудно, например, истолковать слова «автоэпитафии» «Владимир Соловьев...» (1892):

Он душу потерял,
Не говоря о теле:
Ее диавол взял,
Его ж — собаки съели.
Прохожий! Научись
Из этого примера,
Сколь пагубна любовь
И сколь полезна вера (Стасюлевич...
стр. 368) —

²⁴ Одно из первых стихотворений этого типа — по-видимому, «Таинственный пономарь». По свидетельству С. Соловьева, «в лице «Таинственного пономаря», удостоенного любви знатной графини Юлии, нетрудно различить иронически нарисованный образ автора «Истории теократии»» (С. Соловьев, Биография Владимира Сергеевича Соловьева, ук. соч., стр. 20).

иначе, чем как насмешку над фарисейской церковной этикой или даже над основными догматами христианства (ср. ироническое переосмысление формулы «Вера, Надежда, Любовь и мать их София» в словосочетаниях: «пагубна любовь» и «полезна вера»).

Такого рода «автоирония» уже не была безобидной шуткой — ни для читателя (стихотворения типа «Автоэпитафии», разумеется, не предназначались для печати, но были широко известны современникам; сам Соловьев охотно и многократно их переписывал, посылал друзьям или раздаривал знакомым), ни для самого автора. Она была следствием его собственных глубоких противоречий, отмечавшихся современниками поэта. Так, Вл. Величко пишет, что в Соловьеве «уживались рядом, а порой прерывали друг друга два совершенно противоположных строя мысли (...) Первый можно сравнить с вдохновенным пением священных гимнов (...) Второй — с ехидным смехом, в котором слышались недобрые нотки, точно второй человек смеется над первым».²⁵ Ср. свидетельство другого мемуариста: «Удивил нас Соловьев (...) разговорился вчера. Ума — палата. Блеск — невероятный. Сам — апостол апостолом. Лицо вдохновенное, глаза сияют. Очаровал нас всех. Но... доказывал он, положим, что дважды два четыре. Доказал. Поверили в него, как в бога. И вдруг — словно что-то его зашелкнуло. Стал угрюмый, насмешливый, глаза унылые, злые. А знаете ли, — говорит, — ведь дважды-то два — не четыре, а пять?

— Бог с Вами, Владимир Сергеевич! Да Вы же сами нам сейчас доказали...

— Мало ли что — «доказал». Вот послушайте-ка... — И опять пошел говорить. Режет сонга, как только что резал рго, пожалуй еще талантливее. Чувствуем, что это шутка, а жутко как-то. Логика острая, резкая, неумолимая, сарказмы страшные... Умолк — мы только руками развели: видим, действительно, дважды два не четыре, а пять. А он — то смеется, то — словно его сейчас живым в гроб класть станут».²⁶ Совершенно не случайно воспоминания о соловьевских контрастах ассоциируются у современников с рго и сонга Ивана Карамазова. Рго и сонга взглядов Соловьева, его яркие и мучительные противоречия, сомнения в мистических и теократических идеалах — вот основа разделения на лирику и «сарказм» в поэзии Соловьева второй половины 1880-х гг. В этот период его ироническая поэзия, полностью утратив связь с «раз-

²⁵ В. Л. Величко, Владимир Соловьев. Жизнь и творения, СПб, 1902, стр. 173—174. Ср. известное высказывание А. Г. Достоевской о том, что Вл. Соловьев был прототипом не Алеши, как считали некоторые современники, а Ивана Карамазова.

²⁶ А. Амфитеатров, Литературный альбом, СПб, 1904, стр. 256—257.

влекательными» произведениями юмористической периодики 1880-х гг. и постепенно освобождаясь из-под влияния «прутковских» традиций поэзии нонсенса, приобретает сходство с такими характерными явлениями русской послереформенной литературы, как гаерство в жизни и творчестве И. Кушневского, череванинское «кладбищенство» у Н. Г. Помяловского, граничащий с цинизмом скепсис слепцовского Рязанова, шутовские образы комедий Сухово-Кобылина и сатирических стихотворений А. К. Толстого. Грубая балаганность и уточненная ирония писателей «трудного времени» имели общий смысл: в них отражались трагические настроения той эпохи, когда старые кумиры на глазах превращались в бездушных идолов...

Однако почти одновременно с автопародиями 1880-х гг. в творчестве Соловьева формируется и постепенно выходит на первый план третья группа «шуточных» произведений — сатирическая. В отличие от поэзии нонсенса, эти стихотворения имеют предметом изображения не всю материальную действительность как таковую, а какую-то ее часть. Внетекстовой основой их оказывается противопоставление передовых сил общества и реакции (обычно в либерально-«западнической» трактовке этих понятий, близкой Вл. Соловьеву в период сотрудничества в «Вестнике Европы»). Все они направлены в адрес реакции и ее адептов. В отличие от «автопародий», следовательно, они изображают идеи и явления, не связанные с собственными воззрениями Соловьева, а противопоставленные им. Они не отражают сомнений поэта, а высмеивают то, что он считает несомненным злом. Так веселый комизм нонсенса и горький сарказм сомнений сменяются резкой сатирой.

Такая сатира уже не противостоит лирике (равно как и публицистике) Соловьева, а, хотя и по-иному, чем поэзия нонсенса, сливается с ней. Если в лирике этих лет отражается глубокое неприятие современной поэту русской действительности:

Мне сладок сон, и слаще камнем быть!
Во времена позора и паденья
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить (202),²⁷

то в сатире речь тоже идет о «временах позора и паденья». Высмеиваются разные — и весьма кардинальные — стороны окружающего поэта мира. Так, еще до своего окончательного разочарования в идеалах «мировой теократии», Соловьев констатирует полное несоответствие современной церкви и этих идеалов. Мысль эта развивается и в лирике:

²⁷ Этот «Ответ Микель Анджело» на эпиграмму Дж. Б. Строици «На статую «Ночь» Микель Анджело», привлечший внимание Ф. Тютчева, Соловьев сам оценил как «хотя и старый, но не лишенный современности» (М. М. Стасюлевич..., стр. 347).

И многое уж невозможно ныне:
Цари на небо больше не глядят,
И пастыри не слушают в пустыне,
Как ангелы про бога говорят (135)
(«Имману — Эль»),

и в сатире, где Соловьев сетует на современных «духовных пастырей»:

Благонамеренный
И грустный анекдот!
Какие мерины
Пасут теперь народ! (257)

Ограничению свободы вероисповедания, победоносцевской политике «насильственной христианизации» посвящена эпиграмма, навеянная публикацией в газете «Голос Москвы» «беседы со старообрядцами»:

Протяженно-сложенное слово
И гнусливо-казенный укор
Заменяли тюрьму и оковы,
Дыбу, сруб и кровавый топор,
Но, с приятным различьем в манере,
Сила та же и тот же успех,
И в сугубой свершается мере
Наказанье за двойственный грех.²⁸

Важной темой сатирических стихотворений оказывается цензура — «система нашего Церберизма», по характеристике Вл. Соловьева в одном из его писем.²⁹ Гоненьям на Л. Толстого (бесспорно, с намеком и на собственные произведения Соловьева, постоянно запрещавшиеся Победоносцевым) посвящено стихотворение «Своевременное предупреждение»:

... Гонима, Русь, ты беспощадным рском
Хотя за грех иной, чем Билеам:
Заграждены уста твоим пророкам
И слово вольное дано твоим ослам.³⁰

Язвительному осмеянию подвергаются самые коренные пороки современного Соловьеву русского общественного строя. Так, склонный подчас к монархическим иллюзиям, Вл. Соловьев в интересующие нас годы (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) высмеивает и эту иллюзию в басне «Эфиопы и бревно». Басня

²⁸ О статье в «Голосе Москвы», которой навеяна эпиграмма, см.: Вл. Соловьев, Письма, т. IV, Пб, 1923, стр. 104.

²⁹ М. М. Стасюлевич..., стр. 397.

³⁰ М. М. Стасюлевич..., стр. 397.

эта, до революции тенденциозно истолкованная исследователями как очередная дань поэзии нонсенса, в 1930-х годах была перепечатана Н. Лернером, сообщившим, что объектом осмеяния в ней, по ходившим в тогдашнем Петербурге слухам, был Александр III.³¹ Сам текст басни также довольно последовательно подводит читателя к современному ее истолкованию. Если начало стихотворения изображает мир условно-басенный: страну,

... Где близ ворот потерянного рая
Лес девственный растет, —

то история бревна, упавшего «на улицу села, с небес, по воле рока», сразу же переносит нас в современность:

Бревно то самое, что возле Мамадыша
Крестьянин Вахромей
В пути от кабака, не видя и не слыша,
С телеги стряс своей (273).

Дальнейшая история бревна, признанного «богом», уже воспринимается как басня с политическим подтекстом (такое понимание текста подкрепляется и связью его с сюжетом басни Эзопа «Лягушки, просящие себе царя» и ее крыловским переводом):

... Бревно меж тем лежит. Вот, в трепете великом,
Ничком к нему ползут.
Бревно лежит бревном. И вот, в восторге диком,
Уж гимн ему поют!
«Могучий, кроткий бог! Возлюбленный, желанный!»
Жрецы уж тут как тут:
Уж льют на край бревна елей благоуханный,
Коровьим калом трут

Бревну такая жизнь, что помирать не надо,
Живет до сей поры! (274)

И чтобы история бревна и его невежественных или корыстных почитателей была прояснена до конца, Соловьев завершает басню следующей моралью:

Урок из басни сей для всех народов ровный,
Глуп не один дикарь:
В чести большой у нас у всех бываю т бревна
Сегодня, как и встарь!

³¹ См.: Н. Лернер, Стихи об Александре III Владимира Соловьева, в сб.: «Звенья», т. VI, М.—Л., 1936, стр. 804—806.

Очень интересен образ автора в сатирических стихотворениях этого периода. Это не стилизованный образ тупого остряка Этера Гелиотропова, но и не то «я», в котором всякое позитивное рго так мучительно преодолевалось скептическим contra. В сатирических стихотворениях конца 1880-х — начала 1890-х гг. Соловьев дает себе некую «объективную» характеристику, совмещающую элементы «сниженно»-иронические и высоко-поэтические. Как и в «Эпитафии самому себе», Соловьев довольно низко оценивает свои добродетели по части «религиозной святости»:

... Голый череп, ах! ужасен,
Что ты там ни говори!
Знаю, безволосых много
Средь святых отцов у нас,
Но ведь мне не та дорога:
В деле святости я — пасс (277).

Иронически (но и с оттенком искренней поэтической «исповеди») звучат начальные строки одного из лучших стихотворений этих лет — «Признание»:

Я был ревнитель правоверия
И съела бы меня свинья,
Но на границе лицемерия
Поворотил оглобли я.

Затем, однако, «я» характерно превращается в лирического героя — носителя положительной программы Вл. Соловьева, испытывавшего явное воздействие демократических идей «прав человека»:

Душевный опыт и история,
Коль не закроешь ты очей,
Тебя научат, что теория
Не так важна, как жизнь людей.³²

Это двойная (но именно сложная, а не взаимопротиворечащая) характеристика «я» становится центральной в стихотворении «Скоро, скоро, друг мой милый...» (1893), где она получает и историческую мотивировку. Стихотворение отнюдь не случайно выдержано в ритмах пушкинского «Рыцаря бедного» (скорее всего — с учетом и его звучания в «Идиоте» Достоевского). Герой стихотворения — «грешный» «сын эпохи», разделяющий ее пороки и падения, но в то же время и противопоставляющий себя общественному злу. К первым сторонам его характера относятся иронические, ко вторым — поэтические интонации:

³² М. М. Стасюлевич..., стр. 383. Печатный текст содержит опечатки, исправленные нами по рукописи (ИРЛИ, ср. Стасюлевича).

Много дряни за душою
Я имел на сей земле
И с беспечностью большою
Был нетверд в добре и зле.

Я в себе подобье божье
Непрерывно оскорблял, —
Лишь с общественной ложью
В блуд корыстный не впадал (281).

Появление в сатирических стихотворениях серьезных («инвектива», «исповедь», лирика) интонаций сделало возможным создание совершенно особого образа «я» в стихотворении «Кумир Небукаднецара». Стихотворение это и в прижизненных, и в посмертных изданиях печаталось в искаженном в угоду цензуре виде — без подзаголовка и последних четырех стихов. В письме к М. М. Стасюлевичу сохранились и ироническое «посвящение»: «Посвящается К(онстантину) П(етровичу) П(обедоносцеву)» — и концовка, переводящая «высокую» библейскую легенду о Навуходоносоре в сатиру:

Где был вчера владыка мира,
Я нынче видел пастухов:
Они творца того кумира
Пасли среди его скотов.³³

Это «кольцо» из «посвящения» и заключительной строфы придает стихотворению иной, чем в нем обычно усматривают, смысл. Его следует рассматривать не (или не только) в ряду «высоких» произведений на исторические или библейско-легендарные темы (типа «Ex oriente lux», «В землю обетованную» и др.), а рядом с исполненным политических аллюзий стихотворением А. Хомякова, с выступлением Вл. Соловьева против тирании К. П. Победоносцева и с соловьевской сатирой.

В «Кумире Небукаднецара» обличение деспотизма достигает высокой силы. Небукаднецар говорит завоеванным им рабам:

«... Мои народы!
Вы все рабы — я господин
.....
Я царь царей, я бог земной.
Везде топтал я стяг свободы —
Земля умолкла предо мной!» (103).

Но деспот считает, что он имеет власть не только над телами, но и над душами «своих народов», что он должен диктовать им мысли, чувства и вкусы:

³³ М. М. Стасюлевич..., стр. 362.

«Но видел я, что дерзновенно
Другим молились вы богам,
Забыв, что только царь вселенной
Мог дать богов своим рабам.
Теперь вам бог дается новый!

А для ослушников готовы
Кресты и пламенная печь!»

Картина разнузданного деспотизма, поддерживаемого «гласом трепетных жрецов», которые «послушно гимны пели», безусловно, вызвала у современников ассоциации с «культурной» деятельностью Победоносцева и «послушными гимнами» его адептов. И не отвлеченно-моралистическими размышлениями о «божьей каре», а гражданским призывом к мщению деспоту звучала концовка стихотворения:

И от высот Нахараима
Дохнуло бурною зимой,
Как пламень жертвенника, зрима,
Твердь расступилась надо мной.

Он пал в падении великом
И, опрокинутый, лежал,
А от него в смятенье диком
Народ испуганный бежал. (103—104).

Важное место в этом тираноборческом стихотворении занимает образ поэта, творчество которого противопоставлено официальной поэзии «трепетных жрецов». Именно лирический герой стихотворения призывает «небо» к мщению:

В сей день безумства и позора
Я крепко к господу воззвал,
И громче мерзостного хора
Мой голос в небе прозвучал.

И именно после слов поэта «расступилась твердь». Эта библейская тема поэта-пророка у Соловьева восходит, в конечном счете, к декабристской традиции. Она еще раз свидетельствует о том, как изменилось художественное мироощущение Соловьева: даже в сатирических стихотворениях смех распространяется не на всю действительность. Комизм уродливого и страшного (реакционного) противопоставляется высокому миру авторских идеалов, на которые теперь ирония не распространяется. Так возникает стиль высокой сатиры — «инвективы».

Но как ни сильна критика основ русской действительности в творчестве Вл. Соловьева этих лет, ярче получалась у него сатира «на лица». Более того, именно из сатиры «на лица» наиболее оригинально выростали и самые обобщенные сатирические характеристики современности.

Самым устойчивым объектом нападок Соловьева-сатирика был всесильный обер-прокурор «святейшего Синода» Победоносцев. Соловьев называет его «сановным кастратом», «носителем Побед», пишет на него убийственную эпиграмму:

На разных поприщах прославился ты много:
Как евнух, ты невинностью сиял,
Как пиетист, позорил имя бога
И, как юрист, старушку обобрал.³⁴

и — совместно с Трубецким — стихотворение «Святитель во фраке».

Другой постоянный объект остроумных и уничтожающих характеристик Соловьева — князь Мещерский, издатель ультра-реакционной газеты «Гражданин». Деятельность Мещерского объявляется «содомизмом» (намек на крайнюю развращенность князя), духовным растрением, достойным библейской казни:

Содома князь и гражданин Гоморры
Идет на Русь с газетою большой.³⁵
О боже! Суд свой праведный и скорый
Яви, как встарь, над гнусностью такой (259).

В эпиграмме на реакционного публициста и писателя В. В. Розанова (названного Соловьевым в одной из статей «Вестника Европы» Иудушкой Головлевым) Соловьев подчеркивает весьма существенную для него мысль о безнравственности адептов реакции, их ханжеском умении сочетать «высокую фразу» о «национальных интересах» с корыстным умением обделывать свои вполне земные делишки:

Затеплю я свою лампаду
И в духе горне воспарю.
Я не убью, я не украду,
Я не прелюбы сотворю,
И в сонме кротких, светлых духов
Я помолюсь за свой народ,
За растворение воздухов
И за свя-тей-ший пра-ви-тель-ствующий
Сино-о-од.³⁶

³⁴ Русская эпиграмма (XVIII—XIX вв.), «Библиотека поэта» (Малая серия), изд. 3-е, Л., 1958, стр. 261.

³⁵ Князь Мещерский называл «Большой газетой» газету «Гражданин».

³⁶ А. Амфиатов, Литературный альбом, СПб., 1904, стр. 261.

В другом произведении — «Миша-Потрошитель», высмеивающем начальника Главного управления по делам печати М. П. Соловьева, создается комически-гиперболизированный (пародирующий произведения назидательной детской литературы) образ «злодея»-чиновника человеконенавистника:

Кусал он старцев и девиц,
И светских и духовных лиц,
Евреев резал, как телят,
Пил кровь из Немцев и Бурят

Терзал он Шведов и Армян,
И вольнодумных Россиян,
Поляков стер с лица земли,
Все мусульмане в гроб легли,
Погиб штундист и старовер,
Погибли люди всяких вер,
Перекусил он пополам
Пятьсот ксендзов и триста лам³⁷ и т. д., и т. п.

А в уже упоминавшемся стихотворении «Признание» (1894) с подзаголовком «Посвящается гг. Страхову, Розанову, Тихомирову и К^о» Вл. Соловьев поясняет наиболее обобщенно и серьезно, чем отвратительны для него апологеты существующего строя и в чем сущность его разрыва с ними в конце 1880-х — начале 1890-х гг.

Душевный опыт и история,
Коль не закроешь ты очей,
Тебя научат, что теория
Не так важна, как жизнь людей,
Что правоверие с безверием
Вспоило то же молоко
И что с холодным лицемерием
Вещать анафемы легко.³⁸

Эта поэтическая декларация содержит важный аргумент (свидетельствующий, в числе многого другого, об огромном влиянии на Соловьева периода «Вестника Европы» демократических идей) — мысль о том, что главная ценность истории — живой человек, а не бюрократические или метафизические фикции. Но есть здесь и другая, особенно важная для понимания соловьевской сатиры, мысль о том, что общественные идеи всегда этически окрашены и что реакция, прежде всего, безнравственна: цинична («безверие») и лицемерна. Это показывает известную

³⁷ М. М. Стасюлевич..., стр. 397.

³⁸ М. М. Стасюлевич..., стр. 383. См. примеч. 32.

условность (для Соловьева) противопоставления произведений, связанных с критикой основ существующего строя, и сатиры «на лица»: последняя так же (а, в силу ее конкретности, — даже больше) приспособлена для выражения отношения поэта к самым коренным общественным вопросам. Не случайно рост оппозиционных настроений поэта проявляется одновременно в обеих, подчас сливающихся, подгруппах его сатирических стихотворений. И не случайно наиболее резкие обобщенно-«бунтарские» ноты звучат в стихотворении «Привет министрам», «посвященном» Победоносцеву, Горемыкину, Делянову и Муравьеву.

Стихотворение это написано по поводу засухи, в которой Соловьев, как вся прогрессивная русская публицистика, видел не случайность, а проявление коренных недугов социального строя. Голод в России, пишет Вл. Соловьев в статье «Народная беда и общественная помощь», «нельзя считать за что-то временное, что пришло и пройдет само собой». ³⁹ Правда, попытка определить конкретные причины голода обнажает либерально-«культурнические» стороны взглядов Соловьева-публициста («нынешний голод обличает зараз крайнюю несостоятельность как нашего полукультурного общества, так и нашего бескультурного народа»). ⁴⁰ И, тем не менее, Вл. Соловьев приходит к мыслям, подразумевающим отнюдь не либеральные выводы: «Первобытное хозяйство (. . .) уже истощило нашу землю». ⁴¹ Стихотворение «Привет министрам», не рассчитанное на печатание, выражает эти мысли значительно более остро и определенно. Голод — следствие общего кризиса в стране, и итогом его могут быть только самые кардинальные перемены. Соловьев грозит незадачливым министрам прямым бунтом:

... Ждет засуха семилетняя,
Что и зимняя, и летняя . . .
Хоть солому жрать, да нет ее!
Тут-то вам и мат.
С голодухи люди кроткие
Разевают свои глотки — и
Черт им сам не брат.
Тут туда-сюда вы кинетесь,
Либералами прикинетесь,
Подождмете хвост.
Но дела все ваши взвешаны,
Да и сами вы повешены.
Вот конец и прост. ⁴²

³⁹ Собрание сочинений В. С. Соловьева, т. V, стр. 389.

⁴⁰ Там же, стр. 395.

⁴¹ Там же, стр. 389.

⁴² М. М. Стасюлевич . . . , стр. 335. Опущенное цензурой «повешены» восстанавливается по рукописи (ИРЛИ, ф. Стасюлевича).

Правда, необходимо отметить, что столь радикально в сатирическом наследии Вл. Соловьева звучит лишь одно это произведение. В целом даже в период наибольшего воздействия на Соловьева демократических идей он оставался решительным противником «бунта» (равно как и отождествляемой с ним революции). Тем не менее очевидно, что сатира Вл. Соловьева конца 1880-х — начала 1890-х гг. — яркий художественный документ борьбы передового искусства с общественной реакцией.

С середины 1890-х гг. в творчестве Вл. Соловьева происходит новый сдвиг. Разочаровавшийся в идеях «вселенской церкви», но испуганный, вместе с тем, и некоторыми новыми формами общественного развития (в первую очередь — началом революционного движения в Китае), Соловьев вновь обращается к мистическим идеям — на этот раз в их пессимистическом и «эсхатологическом» варианте. «Эсхатология» эта отнюдь не отменяла критики существующего строя или общих тенденций исторического развития (некоторые «пророчества» Соловьева по поводу наступающего столетия и сейчас поражают остротой предвидения; ср., например, «предсказания» об авторитарных режимах фашистского типа в «Трех разговорах»). Однако теперь (как и в 1870-х — начале 1880-х гг., хотя и по другим причинам) критика опять становится слишком универсальной и всеохватывающей. Распространяемая на всю историю человечества, она притупляет остроту сатиры и вновь приводит к созданию иронических (или «автоиронических») произведений.

Романтическая ирония «Трех свиданий» (1898), хотя и показала С. П. Хитрово и некоторым мистически настроенным друзьям поэта «кощунственную» (385), в сущности, вовсе не противостоит «высокому» пафосу поэмы. Построенная на иных, чем «поэзия нонсенса», принципах, не используя аллизмы, гротеск или грубую «балаганность», она, как и в первых шуточных произведениях поэта, относится к иному, чем лирика, объекту, а потому и не отменяет ее. Основой для иронии становится уже известное нам противопоставление материи и духа:

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье божества (170).

«Высокое» (интимное и философско-мистическое) содержание относится к «Вечной Женственности» и истории о том, как «трижды Ты далась живому взгляду» героя поэмы, ирония — к обстоятельствам его бытового окружения и к самому «я» — человеку. Отсюда два стиля поэмы — построенный на поэтизмах:

... Лазурь кругом, лазурь в душе моей.
Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,

Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне — и скрылася в туман (171—172)

Вдруг золотой лазурью всё полно,
И предо мной она сияет снова (174)

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня (177)

и иронически-бытовой, с опорой на прозаизмы:

... Всех тешил генерал — десятый номер —
Кавказскую он помнил старину ...
Его назвать не грех — давно он помер,
И лихом я его не помяну

Мы дважды в день сходились за табл-д'отом...

и т. д. (175)

Поскольку объекты этих двух типов изображения не сливаются и слиться не могут — не происходит и «смещения языков»; лирика и ирония не бросают тени друг на друга, а идут, не смешиваясь, параллельно.

Сказанное относится и к «Das Ewig-Weibliche» (1898). «Высокий» и «сниженно»-иронический стили идут здесь рядом, уже начиная с заглавия, отсылающего к «Фаусту», и подзаголовка — «Слово увещательное к морским чертям». Здесь, по сути, задано и отношение стилей к предметам изображения. «Черти» подразумевают иронию:

Ясно, что черти хотят моей смерти,
Как и по чину прилично чертям.
Бог с вами, черти! ... (163)

а «das Ewig-Weibliche» — стиль поэтический и даже (в отличие от более интимных «Трех свиданий») — торжественно-патетический:

Знайте же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет,
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилося с пучиною вод (164).

В других стихотворениях последнего пятилетия жизни поэта ирония ближе к произведениям середины 1880-х гг. — к их «автопародийности» и «гейневскому» горькому сарказму в адрес самого себя и собственных идей. Но, как правило, они менее остры

и «кощунственны» (хотя подчас не менее горьки), чем произведения молодого Соловьева, так как относятся скорее к биографии поэта, чем к его идеям:

Забыты сладкие труды
И Вакха, и Киприды;
Давно уж мне твердят зады
Одни геморроиды (278)

или:

Вырастает лилия
В сердце одиноком
И плоды усилия
Борются с пороком (284)

и т. д., и т. п.

Вновь появляется ориентация на каламбур, «прутковские» интонации и другие стилевые приметы «шуточной» поэзии 1880-х гг. Правда, в этот последний период поэт создает несколько ярких пародий на старших символистов и околосимволистскую (Фофанов) поэзию. В них Соловьев блестяще высмеивает алогизм символистов 1890-х гг.:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах (287);

Он скользит между туч
Над сухою волною,
Неподвижно летуч
И с двойною луною (288),⁴³

их «демоническую» и эротическую тематику:

... Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!

Своей судьбе родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма (289),

их установку на эксперименты: нагнетание метафор («гиену подзрения», «мышей тоски», «леопарды мщенья» и т. д.), повторы,

⁴³ «Двойная луна» — пародия на знаменитые строки из стихотворения В. Брюсова «Творчество»: «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне».

делающие, как казалось Соловьеву, стих скорее «музыкальным», нежели содержательным:

Над зеленым холмом,
Над холмом зеленым
Нам влюбленным вдвоем,
Нам вдвоем влюбленным
Светит в полдень звезда,
Она в полдень светит (288) и т. д.

Интересно, однако, что при всей активности неприятия Вл. Соловьевым поэзии «русских нитчанцев»⁴⁴ критика его не имела глубоких оснований и так и была воспринята современниками: скорее как веселая шутка, чем острая полемика.

Действительно, даже со «старшими символистами» — декадентами, чей субъективизм и индивидуализм были искренне враждебны Соловьеву, у него нетрудно найти и черты ощутимой близости (от общей ориентации на романтические и «фетовские» традиции до подготовки «символического» метода). И В. Брюсов не без известных оснований полагал, что Соловьев просто не до конца «вошел» в поэтический мир «старших символистов», отворотившись от их установок на эпатаж и нарочито экспериментаторских новшеств. Тем более правильным будет предположить, что для пытавшихся преодолеть «декадентство» «младших символистов»⁴⁵ соловьевские пародии были, прежде всего, остроумной и неоскорбительной шуткой.

Эволюция комического особенно отчетливо видна на пьесах Вл. Соловьева. Первая из них «Альсим» (1873), написанная в соавторстве с А. А. Венкстерном, — яркая параллель к «прутковским» стихотворениям первого периода. Элементы «искусства нонсенса» сочетаются в ней (проясняя и некоторые особенности «шуточных» стихотворений) с пародированием различных буржуазных и — одновременно! — материалистических представлений.

В обычной для молодого Соловьева пародийной манере здесь рисуется история незадачливого петербургского «Фауста» — юноши Альсима, продавшего душу Сатане ради женитьбы на «трапезундской Даме» — Элеоноре. Желая толкнуть Альсима на преступление и тем окончательно овладеть его душой, Сатана

⁴⁴ См. его стихотворения «Метемпсихоза», «По поводу стихов Майкова «У гробницы Грозного» и стихов Фофанова на могиле Майкова», статья «Русские символисты», «Особое чествование Пушкина» и др.

⁴⁵ Ср., например, весьма положительное отношение Вл. Соловьева к единственному известному ему собственно символическому произведению — сборнику стихотворений Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (М. С. Альтман, Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым, Уч. зап. ТГУ, вып. 209, Тарту, 1968, стр. 317—318).

устраивает роман Элеоноры с Профессором. Альсим ревнует и готовится отомстить.⁴⁶

Разные персонажи пьесы обрисованы в различной манере. Так, комизм сцен, связанных с Альсимом, строится обычно на нарочито примитивных каламбурах. «Засим», — грозно произносит Элеонора во время одной из семейных сцен. На это следует реплика героя: «Бей меня, жестокая, но не забывай моего имени. Меня зовут Альсим, Альсим, а не Зссим».⁴⁷ Так же написан и диалог со слугой:

Альсим:
... Волшебный миг немого поцелуя
Мне показал, что значит человек!
Человек
(показывается в дверях)
Чего изволите?

Или даже:

Альсим
Кто тебя спрашивал? Ступай к черту!
Человек

Чего ходить-то, сам ведь (имеется в виду Сатана — З. М.)
обещал зайти, нешто не слышали?
и т. д.

Рядом с нонсенсом и каламбуром — уже известная нам тяга к пародиям и автопародиям (последнее — в еще не сатирическом, а юмористическом варианте 1870-х гг.). Монологи Альсима воспроизводят уже отмечавшиеся нами интонации и ритмы Жуковского:

С Трапезунда к Таганрогу
Незабвенный переезд!
Месяц освещал дорогу
Посреди мильона звезд,
Волны черные кипели,
Воздымались валы,
А над морем чайки пели
И слетались орлы.

Интересно, что многие куски подобных монологов, взятые вне контекста, звучат вполне «высоко»-лирично. Более того: в «Альсима» (как и затем в «Белую лилию») Вл. Соловьев включает отрывки из своих лирических стихотворений. Так, монолог, за-

⁴⁶ Излагаем сюжет и анализируем лишь III акт пьесы, написанный Соловьевым.

⁴⁷ Шуточные пьесы Вл. Соловьева, М., 1922. Ниже все ссылки даются по этому по этому изданию.

вершившийся процитированными словами о «человеке», начинается отрывком «Сбылося всё, что душа желала...», который можно найти и в альбомных записях Вл. Соловьева.

Каламбур, нонсенс и пародия — это, однако, лишь одна сторона комического в «Альсиме», связанная с образом неудачливого поэта-романтика и его приключениями в «прозаическом» мире Сатаны. Иначе строятся образы самого Сатаны, Элеоноры и Профессора. В их характеристиках у Соловьева впервые мелькают сатирические ноты (и связанная с ними поэтика намеков — порой весьма злых). В отличие от сатирических стихотворений конца 1880-х — начала 1890-х гг., объектом насмешки здесь оказываются разного рода «экономические» (то есть буржуазные, но — одновременно — и материалистические) теории, а также скептическая философия Им. Канта.

Такого рода сатира — своеобразное дополнение и к романтической иронии, и к лирике молодого Соловьева. Если лирика противостоит романтической иронии как изображение духовного мира — показу «суетливых дел мирских», то оппозиция «сатира — романтическая ирония» выделяет в самой «реальности» две стороны: то, что является неизбежным для «этого», земного мира снижением «высокой» идеи, — и то, что принадлежит собственно миру Сатаны. Почти не отразившаяся в «шуточных» стихотворениях 1870-х гг. (если не считать упоминания «мрачного нигилиста» и просвещенной девицы с «грязной манишкой» на шее в «басне» «Читательница и анютины глазки» и пародирования Некрасовского «Власа»), такая сатира (подобно лирике этих же лет) не только не разрушала мистических настроений начинающего поэта, но, напротив, порождалась ими.

Один из главных объектов сатиры, как уже говорилось, — философия и «нравственный закон» Им. Канта. Подобно Ф. М. Достоевскому⁴⁸ и так же, как впоследствии «младшие символисты» (А. Белый, отчасти — Ал. Блок), Вл. Соловьев считает кантовское скептическое отрицание «ноуменальности» реального мира, времени и пространства основой этики нравственного релятивизма. В более позднем (1890) шуточном отрывке «Из письма» Вл. Соловьев, иронически излагая взгляды Канта:

... теперь уже более ста лет,
Как людям образованным известно,
Что времени с пространством вовсе нет;
Что это только призрак субъективный
Иль, попросту сказать, один обман... (263)

сразу же показывает, какие этические выводы, по его мнению, проистекают из априорного метода:

⁴⁸ См. Я. Э. Голосовкер, Достоевский и Кант, М., 1963.

Сказать по правде: от начала века
Среди толпы бессмысленной земной
Нашлось всего два умных человека:
Философ Кант и прадедушка Ной.
Тот доказал методой априорной,
Что, собственно, на все нам наплевать,
А этот — эмпирически-бесспорно:
Напился пьян и завалился спать (там же).

Поэтому вполне естественно, что «кантианцами» в пьесе оказываются Сатана и Профессор. Последний, по его собственным словам, — «поклонник категорического императива», благословляющий Сатану словами: «Да вознаградит вас нравственный закон!». Вместе с тем, Профессор — поклонник принципов буржуазной экономики, причем «экономический принцип» он сам объявляет следствием «нравственного закона». На вульгарно-наивное предложение Сатаны зарезать жену Профессора, мешающую ему вступить в брак с невестой Альсима, Профессор негодуяше восклицает: «Господин Сатана! Вы меня оскорбляете! Чтобы я (...), который из нравственного принципа не беру со своих должников более сорока процентов в месяц, чтобы я решился устранить жену свою преступным образом! Никогда! (...)»

Сатана

Но если не преступным, то каким же другим способом устрани-
те вы ее, любезный профессор?

Профессор

Способом экономическим (...) Через сокращение пита-
ния. Сначала буду ей давать половину обыкновенного обеда, по-
том четверть, потом $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ и т. д. По моему расчету, когда
дойдет до $\frac{1}{2048}$ обыкновенного обеда, она благополучно скон-
чается сама собой, оставляя меня свободным и невинным, ибо
экономия законом не воспрещается». Это высмеивание принципов
«экономии» совпадает с многочисленными антибуржуазными вы-
падами в публицистических статьях и философских работах Со-
ловьева.⁴⁹ Следует отметить и другое. Сатана, который заметно
отстает от Профессора по части теоретических обоснований
своей деятельности, но также стремится к идеям «просвещенного

⁴⁹ Ср., например: «Французская революция (...) утвердившая в принципе демократию, на самом деле произвела только плутократию. Народ управляет собой только de jure. De facto же верховная власть принадлежит ничтожной его части — богатой буржуазии, капиталистам (...) Огромное большинство рабочего народа (...) при всей своей отвлеченной свободе и равноправности, в действительности превращается в поработенный класс пролетариев, в котором равенство есть равенство нищеты, а свобода очень часто является как свобода умереть с голоду» (Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева, т. 3, (М.), 1911, стр. 4 и 5).

века», борется с «суевериями», преклоняется перед Кантом и организует брак по расчету, разительно напоминает европейски-корректного Черта, представшего перед Иваном Карамазовым и мечтавшего «воплотиться» в «семипудовую купчиху». ⁵⁰ Подобное сходство можно объяснить биографическими обстоятельствами: Вл. Соловьев был близок к Достоевскому в последние годы его жизни. Однако, пожалуй, еще интереснее типологическая сторона указанного сходства: и для Достоевского, и для молодого Соловьева кантовский агностицизм был началом, противопоставленным «абсолютной истине» религии, началом скепсиса, ведущего, в конечном счете, к прагматизму буржуазного мирозерцания.

Однако высмеивание «буржуазности» в ее раннем соловьевском понимании вело к отрицанию не только скептицизма и прагматизма. Оно было связано с отрицанием разнообразных рефлексов материалистической философии и этики. Поэтому естественно, что симпатиями и Сатаны, и Профессора пользуются идеи и еще одного типа.

Сторонник я взаимных одолжений,
Или эквивалентов, —

говорит Сатана. И еще:

... Охотно Вам я помощь окажу,
Тем более, что, другу помогая,
Я и себе тем самым услужу.

В этих и подобных репликах — явный иронический намек на этическое учение Н. Г. Чернышевского и — шире — на демократическую материалистическую этику XVIII (Гельвеций, Радищев) — XIX (Фейербах, революционные демократы) вв. Как видим, молодой Соловьев, совершенно в духе Достоевского (а также очень важной для него в эти годы славянофильской традиции) ставит знаки равенства между такими системами, как «агностицизм», «буржуазный прагматизм» — и «материализм» или «категорический императив» — «буржуазное делячество» — «разумный эгоизм» Чернышевского.

Отсюда и ирония в адрес столь различных общественных явлений, как «умеренная республика» — и равноправие женщин (ср. образ «мужественной» «бородатой женщины» Элеоноры!), «великий принцип разделения труда» — и споры о классическом образовании в России и т. д., и т. п.

Совершенно иначе расставлены акценты в «Белой лилии» (написана не позже 1893 г. ⁵¹, скорее всего — в 1880-х гг.).

⁵⁰ Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10 тт., т. 10, М., 1958, стр. 165 и др.

⁵¹ Впервые опубликована в художественно-литературном сборнике «На память», М., 1893.

«Белая лилия» чаще всего рассматривается как произведение, хотя и исполненное романтической иронии, но снижающее мистический пафос сюжета и центральных образов легко и «изнутри», без какого бы то ни было оттенка серьезных сомнений в идеале «Вечной Женственности». Так, С. Соловьев постоянно называет эту пьесу «шуточной», а главным объектом насмешки считает условности аристократического общества (образ графа Многоблюдова).⁵² Были даже предприняты (правда, не увенчавшиеся успехом) попытки рассмотреть пьесу как полностью мистическую, в которой любая шутка может быть истолкована и как имеющая «высокий» смысл.⁵³

Прежде всего следует обратить внимание на следующее обстоятельство. Найденный нами в ЦГАЛИ (фонд. Вл. Соловьева), по-видимому, более ранний вариант «Белой лилии» полностью выдержан в тонах уже известной нам и весьма беспощадной автопародии. Единственный «высокий» герой пьесы — Кавалер де Мортемир — изображен здесь в столь же буффонных тонах, что и все остальные персонажи. В своеобразном «Прологе на небесах» (или, как пишет Вл. Соловьев, в «Прологе в Четвертом измерении»), выпущенном в окончательном тексте, «покровитель земли» Геодемон утверждает, что граф де Мортемир — один из немногих добродетельных людей, достойных быть спасенными в день Страшного суда. Но упоминание графа вызывает характерную реплику слуги Геодемона Китавраса; «Как не знать эту сентиментальную девку, эту кошку блудливую!» и т. д. При этом в дальнейшем «богатый, но совершенно разочарованный землевладелец» полностью оправдывает подобную характеристику. Во все лирические сцены первой редакции вставлены резко диссоциирующие с ними «снижающие» реплики «кавалера де Мортемира» (или такого же рода авторские указания на его действия). Например, в одной из последних сцен Мортемир произносит гневный монолог, призывая своих спутников оторваться от «мирских искушений» и продолжить поиски Белой лилии:

Довольно! Нету сил! Пусть мой правдивый гнев
Вас в сердце поразит негодованья жалом!
Ужель мы шли сюда, всё бросив и презрев,
Затем, чтоб есть и пить, подобно каннибалам?

Однако «высокий» тон монолога здесь — лишь фикция. По существу, он начисто снят предшествовавшей ему ремаркой: «Изядно закусив и тщательно обтерев усы салфеткой, встает и, подняв руки к небу, говорит...»⁵⁴ Даже в кульминационном

⁵² С. Соловьев, Биография Владимира Сергеевича Соловьева, в кн.: Вл. Соловьев, Стихотворения, изд. 7-е, стр. 20—21.

⁵³ См.: И. Аполлонская (Стравинская), Христианский театр, СПб., 1914, стр. 55—81.

⁵⁴ ЦГАЛИ, ф. В. С. Соловьева (446). Ниже все ссылки на I редакцию даются по этому архиву.

пункте пьесы — сцене, где Мортемир находит Белую Лилию («Вечную Женственность») — в первой редакции господствуют тона буффонные. Кавалер де Мортемир и Белая Лилия, как поясняется в обширной ремарке, «соединятся узами любви, но при этом от излишнего блаженства оба умирают в одно мгновение. Окрестные поселяне находят их тела и предают их земле с пением соответствующих обстановке песней». Исполнению заключительного мистического «Rondo» («Белую Лилию с розой...») предшествуют следующие пояснения: «На сцене появляются Галактея, Альконда и Теребинда. Они в жалобном монологе объясняют публике, что любили ужасно много мужчин, но все мужчины такие подлецы и что они, не найдя в них удовлетворения, занялись изучением абиссинского языка (...). Являются кавалеры (...) и перед смертью хотят обменяться подарками (...) Но лишь совершился этот обмен, как дамы чувствуют к своим кавалерам возвышенную страсть и утверждают, что через них они должны получить то полное блаженство, которого не могло им дать изучение абиссинского языка. В свою очередь, каждый кавалер узнает в своей прежней возлюбленной Белую Лилию (...). После этого они соединяются друг с другом самым благородным манером и (...) поют следующее». Очевидно, что читатель этого текста (или зритель, видящий соответствующую подобной ремарке мизансцену) не может не воспринять и следующее затем «Rondo» иначе, чем как «богохульство» и пародию. Следует учесть и тот замысел, который явственно ощущим в незавершенном «Прологе в четвертом измерении». Он пародирует ситуацию гетевского «Пролога на небесах» и, если продолжить эту параллель, то кавалер де Мортемир — объект спора Геодемона и Китавра — должен был, по-видимому, в еще большей степени, чем Альсим, восприниматься как «сниженный» Фауст. Но в этом случае и весь сюжет «Белой лилии» оказывается пародией на поиски смысла жизни и всеобщего счастья у Фауста подлинного!

Но дело не только в наличии такой любопытной параллели к печатной редакции «Белой лилии», как ее первый (в целом, более слабый) вариант. Канонический текст пьесы (хотя Соловьев явно стремился убрать из него места наиболее «кошунственные» и «балаганные») ⁵⁵ также свидетельствует о том, что и объект, и характер комического здесь резко изменился.

Прежде всего обратим внимание на совершенно не привлекавшее исследователей место «Белой лилии» — начало II действия. Появлению ищущих Белую Лилию кавалера де Мортемира и его спутников предшествуют лирико-иронические карти-

⁵⁵ Иногда сокращения носят и иной характер. Так, убрано восклицание Китавра: Как, и в Четвертом измерении
Есть тоже Третье отделение?!

ны природы, страстно ждущей «Душу мира». Лирика и ирония монологов Солнца, Волка, хоров Птиц и «Львов и Тигров» стилистически и содержательно противопоставлены близким к сатире тонам в изображении «ночных сил»: Кротов и Сов. Это — враги «Души мира», те, кто не ждут или боятся ее. В хоре Кротов звучат уже знакомые нам по «Альсиму» ноты осмеяния утилитарных идей:

Мы норы роём, роём, роём
И копим на зиму запас.
Вниманья мы не удостоим
Того, что наш не видит глаз.
Про что поют все эти птицы?
О чем цветы здесь говорят?
Краса какой-то Царь-девицы!
Ну, этим нас не заманят.

Осмеяние эстетического утилитаризма — важная сторона взглядов Вл. Соловьева. Находившийся под огромным влиянием идей «Вечной Женственности» (от мистически истолкованной Четвертой эклоги Вергилия до das Ewig-Weibliche Gete и «Красота спасет мир» Достоевского), Вл. Соловьев придавал решающее значение эстетической стороне своего духовного идеала (ср., например, одну из важнейших для младших символистов и программную для самого писателя статью «Смысл красоты»). Это определило резкие расхождения Соловьева со взглядами кумира его ранней юности Писарева и порой приводило к отождествлению утилитаризма с материалистическим мировоззрением. Однако в самой «Белой лилии» высмеивание эстетического утилитаризма нигде не расшифровывается как полемика с демократической эстетикой.

Более того, «Хор кротов» заглушается в пьесе «Хором сов», создающим яркий символический образ второго — и более опасного — врага «Души мира». Если «Кроты» нелепы, то «Совы» страшны. В «Хоре сов» звучит та же тема, что и в нашумевшей в начале 1890-х гг. лекции Вл. Соловьева «Об упадке средневекового миросозерцания» — гневное (в духе уже не иронии, а сатиры Г. Гейне) презрение к уходящему, но все еще опасному миру «замков» и «старинных церквей»:

В развалинах замков, в старинных церквях
Гнездиться мы любим, понеже,
Когда все кругом изменилось, они
Одни остаются все те же.
Мы любим гнилушки, нам плесень мила,
От ржавчины мы в восхищенье,
Лишь к солнцу сиянью и к ярким цветам

Питаем мы все отвращенье

Мы верим в блаженство, но — только для нас,
Для прочих же — адские муки!

и т.д.

И хотя тема социального зла вообще не актуальна для «Белой лилии», однако, в «Хоре сов» уже заметен тот переход романтической иронии в социальную сатиру, который характерен для творчества Соловьева конца 1880-х — начала 1890-х годов.

Но и сама ирония в «Белой лилии» меняет свой характер. Правда, в пьесе по-прежнему решающую роль играет поэзия нонсенса в самых различных (и, в основном, уже известных нам) вариантах. Это — обильные остроты-алогизмы в прутковском стиле (типа: «Не знаю, но исполню немедленно»), начинающиеся уже с перечня действующих лиц («Кавалер де Мортемир — богатый, но — совершенно разочарованный землевладелец») и особенно важных для I действия «монологов» «Сокрушенного помещика»:

О четвертом измерении
Размышляя ежечасно,
В совершенном изнурении
Погибаю я напрасно

И хотя на иждивении
Скоро я умру казенном,
Все ж вопрос об измерении
Остается нерешенным,

«Отчаянного поэта», «Скептика» и др. Это — комизм положений, в достаточной степени абсурдных. Ср., например, такие «могивировки» изменения поведения героев:

Отчаянный поэт:

Мне холодно...
Могилы дно
Поэта ожидает.
Спасенья нет!
Гляди же, свет,
Как гений погибает!

(вынимает из кармана панталон веревку, чтобы удавиться, но при этом на пол падает красненькая бумажка. Сокрушенный помещик и Скептик, подняв упавшую бумажку и показывая ее Поэту, торжественно):

Государственный кредитный сей билет
От гибели спасет вас, о поэт!

Отчаянный поэт (в экстазе):

Надеждой новою сияет небосклон!
Взошла моя звезда в кармане панталон.

(Берет и рассматривает билет):

Остался он от мзды, что дал книгопродавец...

Идемте ж к Палкину... Нет, в Малый-Ярославец!

Ср. также «реакцию» героев в совершенно «прутковской» сцене, когда Сорвал («молодой человек», говорящий и делающий «одно вместо другого»), для доказательства своей пылкой страсти к Альконде, со словами: «Как хотите, а моя любовь требует пищи!», — «хватает ее за ногу и, сняв башмак, поспешно сует его себе в рот, но давится высоким каблуком и падает на пол в конвульсиях». Сцена сопровождается такими репликами:

Альконда:

Несчастный! Кто же так делает? Нужно начинать с носка!

Граф Многоблюдов (появляется в дверях):

Я говорил, что он не умеет есть! (Проходит)

Генерал Хлестаков:

Ну вот, ну вот! Извольте полюбоваться! Вот оно — наше молодое поколение! Дамский башмак проглотить не может! (. . .) А я, бывало, по дюжине ботфортов со шпорами глотал — и ничего! Только в животе позвякивало» и т. д., и т. п.

Для пьесы характерно столь же частое, как и в «нововременских» стихотворениях, использование перефразировок («Галактея, Терebinда, Альконда — три дамы, приятные со всех сторон» — из знаменитого гоголевского: «Дама, приятная во всех отношениях»), пародий (монолог «Отчаянного поэта» — подражание-пародия на стихотворение Сушкова «Хоть геморрой...») и автопародий. Вновь находим в «Белой лилии» и обильные кадамбуры нарочито-неприхотливого свойства («Теребинда: Ха-ха-ха! Разве вы патагонец? Инструмент (отирая лицо платком): Сущий потогонец, как видите-с»). и т. д. Как и в «Альсиме», ироническую функцию несут и лирические стихотворения самого Вл. Соловьева, включенные в «снижающий» контекст («Я добился свободы желанной...», «Мы сошлись с тобой недаром...», перевод из приписываемого Платону стихотворения «На звезды глядишь ты, звезда моя светлая...» и мн. др. — вплоть до заключительного «Rondo»).⁵⁶ Но если «внутренний механизм»

⁵⁶ Чаще всего Соловьев включает в «Белую лилию» неизменный и полный текст собственных стихотворений. Но есть и другие случаи. Например, монолог Мортемира «Приятно пахнут эти розы...» — это стихотворение «Отрывок» («Зачем тебе любовь и ласки...») с измененными стихами 1 и 3.

острот по сравнению с «Альсимо» изменился мало, то функция комического здесь совсем иная. Попадая в разные контексты, сопоставляясь с иным пониманием соотношения «смешного» и «серьезного», ирония изменяет свой характер (например, весьма существенно, что романтическая ирония в «Альсиме» соседствовала с сатирой в адрес философского скептицизма и материалистической этики, а в «Белой лилии» — с сатирическим изображением феодальных «сов», социальной реакции).

По существу, структура комических образов в пьесе глубоко двойственна. С одной стороны, образы и ситуации «Белой лилии» обнаруживают тенденцию к такому делению на две группы, которое должно лишь утверждать мистическую идею «Белой лилии». ⁵⁷ Так, сцены с «кавалером де Мортемиром» и Белой лилией иногда могут истолковываться как развивающие «высокую» — мистическую — линию пьесы, а сцены с Галактеей-Халдеем, Тербиндой-Инструментом и Алькондой-Сорвалом — как относящиеся к «низменной» — материальной стороне ее «художественного мира». Такая трактовка подтверждается и развязкой — нахождением Белой лилии: герои «обнимаются и, поднявшись в воздух, вдруг переходят в четвертое измерение. На бывшей могиле вырастают белые лилии и алые розы».

Однако, в целом «Белая лилия» не подтверждает этой трактовки. «Высокие» и «сниженные» линии пьесы настолько переплетены, что их соотношение гораздо ближе к структуре комических произведений Вл. Соловьева второго периода. «Сниженные» эпизоды, бесспорно, пародируют и во многом обесценивают «высокий» пафос. По сути дела, в пьесе нет ни одного образа или эпизода, не пронизанного иронией. Так, образ «кавалера де Мортемира» не только комичен от первой (в списке действующих лиц) характеристики до последней (перед «вознесением») реплики. Важнее то, что «сниженный» смысл имеет основное его «высокое» качество — неустанные поиски «Белой лилии». На слова Мортемира:

... Но страстей в позорный свиток
Я слегка лишь заглянул
И отравленный напиток,
Не допивши, оттолкнул, —

следует реплика его прежней возлюбленной Галактеи:

О, боже мой, слегка?!
Где лгать ты научился?

⁵⁷ Здесь, по существу, должно было явно выразиться то противопоставление двух миров, которое подразумевалось во всех «нововременских» шуточных стихотворениях Соловьева.

О, это потому,
Что ты любил безмерно!

Поиски небесной любви у Мортемира оборачивается бесчисленностью его земных «любвей». И если самому Словьеву и символистам были очень близки попытки «высокого» истолкования образа Дон Жуана, то сам этот образ, в свою очередь, не может не отбрасывать тени на кавалера Белой лилии.

О некоторых героях пьесы, вообще, невозможно сказать, какой из «миров» они представляют. Таков, например, «древний мудрец» Неплюй-На-Стол. Всё в нем: от имени и внешнего вида («Ваша одежда показывает, что вы родились до изобретения еды и питья», — говорит о нем Сорвал) до «характера» (любовь к «винным возлияниям» и лжи, трусость) — остро комично. Однако в «мистической» линии пьесы роль «древнего мудреца» весьма значительна: именно он приносит Мортемиру «пергамент» с рецептом нахождения «лилли».

Но в пьесе вообще никто и ничто не застраховано от иронии. И «Голос из четвертого измерения», сопровождающий действия Мортемира то выдержанным в «прутковских» ритмах предостережением:

Сладко извергом быть
И приятно забыть
Бога!
Но тогда нас ждет до-
Вольно скверная до-
Рога! —

то бодрым: «All right!» — и сцены поисков Белой лилии, написанные в грубых, до неприличия, тонах (например, эпизод поиска папируса и нахождения «не той бумажки»), и финал (пьеса не кончается переходом Мортемира «в четвертое измерение»: после этого следуют «сниженные» диалоги остальных персонажей), да и само «вознесение» — всё это последовательно иронично.

Правда, в иронии этой не чувствуется горечи многих словьевских «автопародий». Вся она в равной мере может быть отнесена и к «мистике» (в духе произведений 1880-х гг.), и к ее «земным» — и потому неизбежно искаженным, но не затрагивающим «высших» сущностей — проявлениям (в духе «новременских» публикаций). Но и наоборот: «мистическая» интерпретация пьесы оказывается столь же актуальной, как и «антимистическая» (например, итоговое восприятие «Белой лилии» может зависеть от постановки). И потому отнюдь не случайно воздействие именно этой пьесы на скептический «Балаганчик».

Третья комическая пьеса «Дворянский бунт» (1891) — образец политической сатиры. Эта «современно-гражданская пьеса с учеными примечаниями и спиритическими явлениями» резко отличается от предыдущих. Сатира «на лица», переработанная в картины широкой социальной значимости, включила в себя и переработала все, что было свойственно иронической манере молодого Соловьева. Вместо насмешливого изображения «всего земного» — уничтожающие портреты столпов русской реакции. В основе сюжета — реальное событие: попытка реализовать реакционную идею князя Мещерского о льготных займах дворянству и крах Дворянского банка. Персонажи пьесы — исторические лица: князь Мещерский, директор Дворянского банка Кутузов, упоминается в ней К. П. Победоносцев и др.

Особенно детализовано изображение редактора «Гражданина». По-новому используя каламбур и обильно рассыпая намеки, Вл. Соловьев рисует образ этого «чистого дворянина», который «не чист от кой-каких пороков». Социальный идеал князя Мещерского изображается так:

Уж мальчики, резвясь, бросают к черту книжки,
Пример с городских берут профессора,
Под розгою в руках у земского ярыжки,
Довольный участью, холоп кричит *ура!*
Хоть был неурожай — страна весьма богата... и т. д.

«Идеолог» дворянства достаточно прямо говорит о своих целях:

... Сдерем какие куши
Мы с сиволапых мужиков!
Сентиментальность прочь!

и о методах их достижения:

В залог отныне банк берет
Буквально все: поношенный берет,
Поля от шляп, поля поместий,
Штапы, болота, чувство чести, —
Истлевший сей анахронизм, —
Но вот что возбудить должно патриотизм:
Дворянский банк в залог приемлет ваши души!

Как и во всех сатирических произведениях 1890-х гг., Соловьев широко использует здесь новые приемы комического: игру на стилистических контрастах (ср. архаизмы «берет», «сей», «приемлет»), интонации «высокой» инвективы. Но в «Дворянском бунте» появляются и совсем новые воздействия. Так, явно ощущается влияние высоко ценимого Вл. Соловьевым М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ср., например, изображение «былых либералов»:

С улыбкой жалкою бывшие либералы
 Безмолвно слушали, дрожа за свой оклад,
 А некий муж из них, с охотой большою
 Загладить прошлое, поправку внес в доклад,
 Усильно требуя, чтоб наравне с душою,
 И право на бессмертие в залог
 Без всяких отговорок принималось...

В изображении дворян Соловьев опять обращается к буффонаде, «балагану». Но теперь «балаган» — это не всякая жизнь как таковая, а жизнь дворянства. (Ср. комизм «Бунта в Ватикане» А. К. Толстого и перекликающегося с ним уже в заглавии «Дворянского бунта»). Жизнь эта легко укладывается в строки:

Мы все хотим обедать,
 Мы все хотим к Кюбà!

и осмысливается как жизнь «без души» (кстати, история с закладом «душ» восходит не только к соловьевским «фаустам»: Альсиму и Мертемиру из 1 редакции «Белой лилии», но и к Гоголю). Люди же, живущие «без души», изображаются (опять-таки не без влияния Салтыкова-Щедрина или преломленной через его творчество романтической традиции) как неодушевленные предметы: куклы, марионетки — имеющие лишь внешнее подобие человека. Ср., например, характерную ремарку: «Дворяне восторженно благодарят Мещерского и, кланяясь, ударяют своими столбами <речь идет о «столбовых дворянах», пришедших заложить в банк «столбы» — З. М.> по его голове, откуда исходит звук, как бы из медного сосуда, наполненного торричеллевою пустотой» — и т. д.

Нарочито грубый балаган при изображении дворянской острот. Так, к излюбленному ретроградом Мещерским выражению определяет и введение в текст весьма двусмысленных жению «дух старины» дано примечание: «В химии сей газ более известен под другим названием», к строчке из песенки дворян: «Нам всем лишь денег нужно» — намекающие на развращенность князя Мещерского слова: «Не нужно даже женщин». Крайне двусмыслен и заимствованный из апокрифической эпиграммы Пушкина образ «капитана Борозды», который «благословляет» дворян и т. д. Выше уже отмечалось, что «рискованные», неудобные для печати, «кошунственные» стихотворения — характерная особенность творчества Вл. Соловьева 1870 — 80-х гг. Произведения подобного типа были обратной стороной «высокой» темы мистической любви. Теперь «рискованные» каламбуры и намеки получают, как и поэтика нонсенса, новую функцию: они рисуют резко отделенный от авторского мир «проданных душ» и из средства выражения

романтической иронии становятся компонентом политической и социальной сатиры.

Типично для творчества Вл. Соловьева 1890-х гг. и стремление ввести в сатирическое произведение идеи, противостоящие отрицаемому им миру реакции, и выработать соответствующий этим идеям стиль. Если в стихотворениях это, как правило, образ автора и стиль высокой инвективы, то в «Дворянском бунте» вопрос решен иначе. Вводится комический (но не сатирический) образ «представителя народа» — Сторожа. Ему и принадлежат решающие, в «народном духе», оценки происходящего — определение «духа старины» в конце I сцены:

Уж где Мещерский побывал —
Святых вон! — а ведь барин!
Такого духу не пушал
И сам Фаддей Булгарин! (86)

И в конце пьесы:

Я богу благодарен
За то, что я не барин (88),

а также символическое проветривание комнаты и выметание мусора после ухода дворян (ср. эпизод из «Дачников» Горького).

Так единый в своем «обмане» и достойный лишь иронии материальный, земной мир превращается у Вл. Соловьева 1890-х годов в арену действий противоположных сил, одни из которых становятся объектом сатиры, а другие раскрываются в героико-поэтическом, лирическом или мягко-юмористическом (Старый сторож) ключе.

* * *

*

Как видим, комическое в творчестве Вл. Соловьева имело тройную природу, определяемую, в основном, внетекстовым идеологическим фактором — представлением поэта о соотношении «высоких», идеальных, и «низменных» сторон объективного мира.

Автор «нововременских» стихотворений конца 1870-х — начала 1880-х гг. и «шуточных» произведений последних лет жизни исходит из представления о двух мирах (духовном и материальном), которые хотя и противопоставлены по признакам «истинность» — «ложность», «гармония» — «хаос» и др., однако, выступают по отношению друг к другу, прежде всего, именно как несопоставимые, несовместимые, так что ирония в адрес одного из них лишь подчеркивает «высокость» и идеальность второго. Изредка с этим представлением соединяются

сатирические образы «нигилистов». За стихотворениями 1880-х гг. стоит иное мироощущение: «высокий» (духовный) и «низкий» (материальный, бытовой) мир по всем признакам именно противопоставлены — настолько, что один из них оказывается «перелицованным», «вывернутым наизнанку» другим, а ирония — оборотной стороной «высокого» стиля и пародией на него. Возникает «гейневское» соотношение поэтического и комического как двух возможных способов восприятия одного и того же реального объекта — мира в целом или любых его частей. Наконец, сатира конца 1880-х — начала 1890-х гг. отличается от иронии двух выделенных выше групп стихотворений, прежде всего, резким перераспределением границ «высокого» и «низкого» миров. В поэтический (и героический) мир соловьевского идеала попадают теперь явления не только «духовного» ряда, но и все то прогрессивное в исторической, общественной (то есть «материальной») жизни человечества, что противостоит «реакции» — ее выявлениям и адептам. Выделенные таким образом два мира вновь перестают пониматься как зеркальное отображение друг друга: несмотря на их противопоставленность как в субъективно-оценочном, так и в объективных: политическом, нравственном и др. — планах, это миры отдельные, различные, и осмеяние одного из них только подчеркивает, утверждает «высокость» другого.

Различию в плане внетекстовом и чисто «содержательном» соответствует и ориентация на различные традиции и структуры плана выражения. «Нововременские» стихотворения ориентированы на «прутковскую» традицию и строятся как поэзия нон-сенса, чепухи, как каламбур — зачастую грубый и пошловатый. Произведения второго периода близки к «гейневской» иронии и представляют собой чаще всего автопародии или пародии на произведения наиболее близкой Соловьеву идейной и художественной традиции. Эффект комического вызывается здесь столкновением «высокой» и «низкой» темы, лексики и стилистики. Сатира конца 1880-х — начала 1890-х гг. также широко использует и каламбуры, и приемы пародии (не «автопародии»!). Но, наряду с этим, для нее характерно широкое использование имен, «реалий», намеков (традиция сатиры «на лицо»), а также сочетание в одном произведении не смешивающихся друг с другом (относящихся к разным «поэтическим мирам») «низкого» — комедийного — и «высокого» — обличительного или героического — стилей (восходящее, в конечном итоге, к декабристской сатире).

Следует отметить и изменение эмоциональной окраски «шуточных» стихотворений Вл. Соловьева. Романтическая ирония его первых юмористических произведений, еще не разрушавшая «серьезных» воззрений молодого мистика, отличается яркой жизнерадостностью. Ее сменяют внутренняя раздвоенность

и драматизм (порой трагизм) романтической иронии «гейневского» типа. В период сотрудничества в либеральном «Вестнике Европы» ирония превращается в сатиру, подразумевающую в целом оптимистическое мироощущение и веру в прогресс. И, наконец, «шуточные» стихотворения конца 1890-х гг. сочетают последние вспышки мистических надежд («Три свидания», «Das Ewig-Weibliche») со все возрастающей горькой «автоиронией», ощущением невыполненности собственной миссии и бесперспективности «исторического прогресса». Именно в этот период Вл. Соловьев создает свои объективно наиболее реакционные произведения.

*
*
*

Выше⁵⁸ мы уже отмечали, что интерес к творчеству Вл. Соловьева у молодого Блока отнюдь не ограничивался его мистическими и лирическими произведениями, а распространялся и на «шуточные» стихотворения. Не менее важно и другое. А. Блок (как когда-то и сам молодой Соловьев) был проникнут ироническим духом «прутковской» культуры, отлично знакомой ему с детства. М. А. Бекетова пишет: «Ему было лет четырнадцать, когда в Шахматове начали устраивать представления. Начали с Козьмы Пруткова. Поставили «Спор древнегреческих философов об изящном». Философы — Саша Блок и Фероль Кублицкий (. . .) Вышло очень хорошо. Зрители и родственники и смеялись, и одобряли». ⁵⁹ «Кузьма Прутков» был настольным чтением Блока. (Ср. в письме из Шахматова от 2 июня 1901 г. к А. В. Гиппиусу: «К несчастью, забыл Кузьму Пруткова в Петербурге»). ⁶⁰ При этом любовь к шуточной поэзии и «пьесам» Кузьмы Пруткова характерно соединяются с типичной для бекетовского дома любовью к лирике А. К. Толстого. «Прутковские» интонации, реминисценции и упоминанья имени «Кузьмы» (см., в первую очередь, «Права русского исторью. . .», 1904, — 1, 547) идут рядом с воздействием ранних «шуточных» стихотворений Вл. Соловьева, по-видимому, не очень отделяясь от последних. Так, стихотворение «Правдивая история, или вот что значит жить за границей! («Политический» памфлет, запрещенный в России)» включает эпизод, почти дословно совпадающий со строками «басни» Вл. Соловьева «Чистельница и анютины глазки»:

Те травы, с моего согласия,
Он предложил мне посадить,

⁵⁸ См. стр. 126—127 настоящей работы.

⁵⁹ М. А. Бекетова, Александр Блок, Л., 1930, стр. 54—56.

⁶⁰ Александр Блок, Собрание сочинений в 8 тт., М.—Л., 1960—1963, т. 8, 1960, стр. 17. Ниже все цитаты даются по этому изданию, в скобках. Первая цифра — том, вторая — страница.

Прибавив: дочь мою, Настасью,
Пришло сегодня же полить (1,552) ⁶¹

Стихотворение это напоминает «басню» Вл. Соловьева также и ритмической. Главное же — оно близко ранней поэзии Соловьева общей установкой на полностью алогичные повороты сюжета:

Посеял я двенадцать маков
На склоне голубой мечты.
Пока я спал — явился Яков
И молча вытащил цветы

Я сел в беседке, роковому
Поступку не придав цены,
Решив, однако, к мировому
Его представить седины (1, 552) и т. д.,

комическим несобпадением текста и заглавия, обилием пародийных цитат и перефразировок (от «клеяких листочков» Достоевского до стихотворения Леонида Семенова), каламбурами («Когда *взошла* его крапива (. . .) Старик, *взойдя* на холм, игриво / Сказал. . .»), а также шуточными комментариями («Следует обратить внимание на мастерскую игру слов» и т. д.). Уже сам перечень этих линий сходства, однако, свидетельствует о слиянии в сознании молодого Блока «прутковских» и «гелиотроповских» образов.

Сам Вл. Соловьев также становится объектом комических «перелицовок». В шуточном послании Андрею Белому от 10 ноября 1903 г. строки одного из важнейших стихотворений Соловьева «Три подвига»:

И щит зеркальный вознесен,
И опрокинут — в бездну канул
Себя увидевший дракон (77)

превращаются в:

«Опрокинут, канул в бездну»
Зинаидин грозный щит (1, 553) ⁶²

С другой стороны, в свои письма Блок включает цитаты из шуточных стихотворений Вл. Соловьева. Так, в письме к С. Соловьеву от 9 августа 1903 г. Блок мечтает о грядущей встрече

⁶¹ Ср. указание комментатора I тома В. Н. Орлова на связь с басней «Читательница и аютины глазки», по-видимому, в результате опечатки попавшее в примечание к стих. «Пойдем купить нарядов и подарков. . .» (1, 689).

⁶² Указано в комментарии В. Н. Орлова (1, 690).

с друзьями: «Условие одно: чтобы я ждал вас «в своей библиотеке» менее двадцати лет. Что касается кухарки, то можно будет ей «закрыть лицо» в случае надобности»⁶³. Первая процитированная фраза — реминисценция из стихотворения Вл. Соловьева «Пан Зяоско»:

Я поджидаю вас в своей библиотеке
Уж двадцать лет.

Напечатанное без окончания в книге В. Л. Величко,⁶⁴ это стихотворение было, скорее всего, известно Блоку в списках (равно как и «новременские» стихи, публиковавшиеся в газете в то время, когда Блоку не было еще шести лет). «Закрыть лицо» и т. д. — оттуда же; ср:

Ему в окошко подает кухарка,
Закрыв лицо.

Разумеется, однако, речь идет не только о реминисценциях, но и о более важных чертах сходства. Прежде всего, очевидна общность тех основ мироощущения, на которых выростала ирония Вл. Соловьева конца 1870-х — начала 1880-х гг. и Блока «первого тома». Это — идеализм платоновского толка, предполагающий постоянное противопоставление подлинного мира идей — и их лживых, искаженных материальных «теней»:

... Всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами
Житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий (109)

То же у Блока:

Чуть слезу, склонив колени
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских,
Средь видений, сновидений,
Голосов миров иных (1, 106)

Лирика — структура, отвечающая задаче передавать «голоса миров иных», ирония — показу «теней», «суетливых дел мирских».

⁶³ Письма Александра Блока, Л., 1925, стр. 54.

⁶⁴ В. Л. Величко, Владимир Соловьев. Жизнь и творения, СПб., 1902, стр. 175—176.

Отсюда совпадение иронического стиля с «бытовой», «повседневной» тематикой. Отсюда и главная тема иронических стихотворений — судьба романтика и «высоких» романтических идей в мире «быта»:

Прикорнувши под горою,
Мистик молит о любви,
Но влечение половое
Скептик чувствует в крови и т. д. (1, 551)

Рядом с этим — уже знакомое нам тяготение к пародированию эстетически близкой традиции (ср. пародии на символистов, написанные Блоком совместно с его матерью — «Из Бодлера» и «К. Бальмонту»; последняя по духу очень близка к пародиям Вл. Соловьева на русских символистов). Соединение с этим легкого налета «автопародийности» (эпиграф «Ante lucem» в стихотворении «Прикорнувши под горою...», образ «голубой мечты» в «Правдивой истории...» и др.) еще больше подчеркивает сходство механизма иронии у обоих поэтов. Наконец, следует отметить, что период «романтической иронии» «прутковского» типа и у Вл. Соловьева 1870-х — начала 1880-х гг., и у Блока конца 1890-х — начала 1900-х гг. совпадал, в целом, с весьма консервативными политическими взглядами и предельным накалом мистицизма, и устремление к полемике с «позитивизмом» не могло не отразиться и в «шуточной» поэзии. Подобно создателю образов «мрачного нигилиста», материалистически настроенного Сатаны и поклонника «экономических теорий» Профессора, Блок рисует современных «либералов» и «политиков». В комической «Трагедии в одном действии» высмеивается либеральный «читатель газеты»:

Он :

(читает газету, отрываясь, через некоторое время)

Пора сместить!

(Молчание. Снова углубляется. Еще настойчивее)

Пора сместить!!! (1, 549) —

или (о петербургском градоначальнике Н. В. Клейгельсе, руководившем разгоном студенческих демонстраций весной 1901 г.):

Он :

Если б это имя,

Навеки стертое с страниц газетных,

Историком поругано, навеки

Ушло из памяти твоей! (1, 550)

Правда (вполне в духе иронии этого типа) иронически излагаются и взгляды консервативного «оппонента» героя:

Она:

(в сторону)

Уж не министров ли? <«сместить» — З. М.> Но сколько и каких?

Ужели всех? Слыхала я когда-то,
Что некий был мудрец, который всех сместил,
Но заменить не мог, как ни старался.
Текли года, увяло государство,
Но он по-прежнему их заменить не мог (1, 549)

И все же окончательная реплика в этом «политическом» диалоге принадлежит «ей»:

Она:

(растерянно)

О, как сердит он нынче ... неспроста,
Должно быть, голова его пуста (1, 550)

Ироничны и упоминания «нелегальной» литературы в «Правдивой истории...». Уже рассматривавшийся сюжет в духе поэзии нонсенса окаймлен «политическим» подзаголовком («Политический» памфлет, запрещенный в России) и заключительным «комментарием»: «Запрещенный смысл этого стихотворения — политика любой державы» (1, 553). А «Стихи» («Обыкновенная» сегодня в духе...) завершаются отточием, которое также снабжено «комментарием»: «Сии строки, предпологавшиеся, пропущены недаром. Хотя они не были сочинены, но были бы цензурны. *Censor scepticus*» (1,551) и т. д.

Однако, несмотря на очевидное знакомство Блока с «шуточными» произведениями Вл. Соловьева, близость для обоих поэтов «прутковской» традиции и полное типологическое сходство в предпосылках возникновения иронии, — между рассматриваемыми произведениями Блока и Соловьева имелись и существенные различия.

Главное из них состояло в следующем. Иронические произведения молодого Соловьева, при всей их подчас художественной незрелости, а также ориентированности в первую очередь на быт, а не на искусство, все же в известном смысле были и явлениями литературы. Дело здесь не только в том, что они были напечатаны, но и, прежде всего, — в том, что творчество «Этера Гелиотропова» — поэзия абсурда — самим автором ощущалось как некая «дополнительная величина» к его лирике.

Иначе у Блока. Его «шуточные» стихотворения носят уже чисто «домашний» характер. Это выявляется, прежде всего, в полной несоизмеримости качества лирических стихотворений автора «Стихов о Прекрасной Даме» и «шуточных» произведений Блока начала 1900-х гг. Проявляется это и в другом: «тематика» и «образы» шуточных стихотворений Блока не только содержат намеки на события жизни поэта (таких намеков, как

мы видели, очень много и у Соловьева), но и попросту непонятны для «непосвященных». Смешное в них ясно лишь для узкого круга домашних и не воссоздаваемо даже при тщательном комментировании (ср., например, стихотворение «Обыкновенная» сегодня в духе. . .»). Не случайно Блок при жизни не опубликовал ни одного из этих стихотворений, а в «Автобиографии» первым произведением, в котором отразились «приступы отчаяния и иронии», назвал написанные значительно позже «лирические сцены» «Балаганчик» (7, 13). Здесь же Блок отметил, что сами эти «приступы» «родились около 15 лет» (там же). Очевидно, это в период до «Балаганчика» Блок считал иронию чертой своего характера, а не творчества.

За этим внешним различием кроется весьма существенное внутреннее. «Романтическая ирония» Вл. Соловьева, хотя потенциально и заключала в себе неконтролируемые разрушительные силы, однако, в определенный период его творчества могла совмещаться с утверждением мистических идеалов и даже служить ему. Мистическое мироощущение молодого Блока не требовало в эти годы существенного иронического коррелята. Певец «Прекрасной Дамы» не смеется «над грубою корою вещества» — он или попросту ее не замечает, или видит в «земном» выявление «высших» сущностей, а потому не отрицает этого «земного».

Меньшая, по сравнению с молодым Вл. Соловьевым, потребность в иронии у Блока «первого тома» оказывалась, таким образом, следствием его большего стихийного доверия к эмпирической реальности, даже в период наиболее восторженных «мистических чаяний»^{64а}. «Ирония утверждения» мистико-платоновских идеалов Блоку в целом чужда.

Сказанным определяются и некоторые более частные различия. Так, противостоя творчеству «первого тома» не как ирония — «лирике», а как не-искусство (быт, «жизнь») — искусству, «шуточные» стихотворения А. Блока, рассматриваемые как сумма текстов, часто не обнаруживают черт единства. Внутренне они гораздо менее монолитны, чем «прутковские» стихотворения Вл. Соловьева, и рассыпаются на довольно чуждые друг другу произведения (ср., например, «Синий крест» — единственный и не повторяющийся случай пародирования пушкинских интонаций и т. д.)

Совершенно иначе складывается отношение Блока к традиции «шуточных» произведений Вл. Соловьева в период «второго тома» (1904 — 1908 гг.).

Разочарование в мистических идеалах «соловьевства» перевернуло поэтическое мирозерцание Блока. Известная параллель к этому процессу без особого труда может быть найдена в творчестве самого Вл. Соловьева, разочаровавшегося сначала

^{64а} См. об этом: З. Г. Минц, Поэтический идеал молодого Блока, «Блоковский сборник», Тарту, 1964.

(1880-е гг.) в «ортодоксальной» православной церковности во имя утопии «всемирной теократии», а затем — в самих теократических идеях, сменившихся к началу 1890-х гг. неопределенно-либеральными настроениями «западнического» толка, а после 1895 г. — все нарастающим историческим пессимизмом и скепсисом. Разумеется, в период «антитезы» Блок бесконечно дальше от своего первого учителя; наметившиеся уже в 1900 — 1903 гг. различия теперь резко углубляются. И, однако, типологическое сходство путей позволило Ал. Блоку сохранить связь с Вл. Соловьевым и после «погасания мистических зорь»: теперь это гораздо более органическая связь именно с соловьевским «смехом», с «кощунственной» иронией второго (1880-е гг.) периода творчества Соловьева.

Совершенно не случайно, что именно в рассматриваемые годы Блок начинает уделять все более пристальное внимание «хохоту» Вл. Соловьева, посвятив ему несколько весьма интересных теоретических высказываний. Первое из них — в письме к Г. Чулкову от 23 июня 1905 г. Полемизируя со статьей Чулкова «Поэзия Владимира Соловьева», напечатанной в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 4—5) и обвинявшей Соловьева в аскетизме, нелюбви к жизни, Блок пытается создать своего «живого Соловьева». Если еще недавно Вл. Соловьев был для Блока поэтом-мистиком и борцом с позитивизмом и «либеральной жандармерией» (7, 23 и др.), то теперь его в первую очередь притягивает соловьевское «веселье». Правда, понимание психологических и идеологических причин этого «веселья», «смеха» у Блока во многом еще ортодоксально-мистическое. «Смех» Соловьева Блок считает «дарящим, а не разлагающим», объявляет его «одним из *необходимейших* элементов «соловьевства», в частности Вл. Соловьева» (8, 127, курсив А. А. Блока — З. М.) Его веселье было «деятельным весельем наконец освобождающегося духа» (там же) и т. д. Тем не менее, необходимо отметить, по крайней мере, четыре важные особенности этого подхода к Соловьеву:

1. Переакцентировка представлений об «основном» в Соловьеве-поэте и человеке.

2. Представление об «освобождающем» значении «хохота» как преодоления зла и фальши;

3. Очень важна для Блока мысль о противопоставленности веселья и «черного разлада, аскетизма и смерти» (8, 129). Смех — проявление «жизненной силы, сочности Соловьева» (8, 128).

4. Интерес к «шуткам» последнего периода жизни Вл. Соловьева, т. е. преимущественно к «романтической иронии», сопровождавшей как последние вспышки мистических «озарений», так и все растущий скептицизм.

Следует, кроме того, обратить внимание и на последовательное противопоставление Соловьева его интерпретаторам: Д. С. Мережковскому и В. В. Розанову. Ни «серьезность» мистико-рационалистических выкладок Мережковского, ни поверхностные «кошунства» Розанова не кажутся Блоку жизненными и сильными (ср. ироническое упоминание «плечиков» Мережковского). Так Вл. Соловьев на определенном этапе эволюции Блока парадоксально становится для него знаменем борьбы с догмами «соловьевства».

К рассматриваемому периоду относится и глубокое проникновение иронии в художественный метод Блока. «Угасание» «мистических зорь» открыло для поэта два пути: либо «в никуда», либо в мир реальной действительности. И хотя Блок постоянно пишет в эти годы о «пустоте» мира («Тихая пустота» в «Пузырях земли», «пустой переулочек» в «Обмане», «пустота», в которую летит Арлекин «Балаганчика», и т. д.), однако, на самом деле «художественный мир» «второго тома» наполнен (и даже порой «загроможден») вполне реальными предметами, людьми и событиями.

Вместе с тем, привлекающий Блока этих лет метод «мистического реализма», совпадающий с реализмом XIX века в интересе к «посюстороннему» миру, реальности, быту, решительно отличается от него и интерпретацией изображаемого. «Повседневность» — всё еще рисуется (особенно в «Распутьях», «Пузырях земли» и «Городе») как принципиально «низший» мир лжи и страдания, а социальная тема — как частный случай «*πῶτος* <страдания — З. М.> в земной оболочке» (7,51). Отсюда две тенденции в изображении «реальности»: драматическая, в пределе — трагическая (мир как царство зла) и весело-ироническая (мир как царство «ненастоящего», лжи). Первая постоянно связывается в эти годы с именем Достоевского, для второй важнейшую роль играет «лохот» Вл. Соловьева.

Однако, следует сразу же напомнить, что блоковская (как и соловьевская) ирония направлялась не только, а порой не столько против реальности «повседневного» мира, но и — чаще всего — против «реальности» мистических идеалов. Как и в творчестве Вл. Соловьева 1880-х гг., а потом — гораздо глубже и последовательнее, смех оказывается «автоиронией», преодолением мистических догм.

Если образы комической тональности сравнительно долго не проникали в «большое» творчество Блока, то сама тема «смеха» и «веселья» очень важна уже в «Стихах о Прекрасной Даме». Связанные с гедонистическим (в своих основах) и антискетическим мироощущением,⁶⁵ образы «смеха» очень важны для ран-

⁶⁵ См. упоминавшуюся выше статью «Поэтический идеал молодого Блока».

него Блока и всегда связаны именно с «высшей мистикой».⁶⁶
Смеется «Она»:

Кто-то шепчет и *смеется*

Снова *смех* из милых стран

Попшепчи, *посмейся*, милый,
Милый образ, нежный сон,
Ты нездешней, видно, силой
Наделен и окрылен (1, 89)

Кто-то шепчет и *смеется*

И *смеющийся* и нежный
Закрывает мне лицо (1, 154)

Она (...)
На том *смеется* берегу (1, 204)

Неотступный, изумрудный
На него *смеялся* глаз (1, 226)

и т. д.

«Смех» сопровождает путь героя к «Прекрасной Даме» («*смеющиеся* дали» — 1, 157) и характеризует время «великой Встречи»:

Пусть без умолку *смеется*
Небывалый день в окне! (1, 165)

Ясно, что значение образов «смеха» здесь весьма специфично. Объект такого «смеха» — вовсе не «смешное», а именно совер-

⁶⁶ Исключение составляют несколько ранних (не позже 1900 г.) стихотворений, где, в традиции постромантических штампов, лирический герой рисуется как исполненный «высокой» тоски, а противопоставленная ему «толпа» — как «низменно» веселящаяся:

Один ты осужден страдать,
Тебя осмеивать — другие (1, 401)

Глумитесь на моей тоской.
Мой мир переживает, я знаю,
Меня и страшный смех людской (1, 346)

Разновидностью этой темы будет образ лирического «я», маской которого является «смех», а сущностью — «страдание»:

Накинь личину! Смейся! Пой!
Ты, сердце, можешь разорваться! (1, 428) —

ср. стихотворение «Я опять на подмостках...» — 1, 434 — с характерным эпиграфом из либретто «Паяцев».

Все эти, в достаточной мере трафаретные, образы для «Стихов о Прекрасной Даме» уже не характерны, хотя некоторые из них (Паяц) затем возрождаются на новой основе.

шенное, прекрасное. Поэтому синонимами этого образа оказываются не только «улыбка»:

Ты была светла до странности
И улыбкой не проста (1, 166)

Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны (1, 232)

или «веселье»:

Песни такие веселые
Не раздавались давно (1, 127)

Здесь весной кипит веселье (1, 169),

но и всякое проявление радости, счастья («блаженство», «торжество», «ликование», «восторг» и т. д.). А художественный антоним такого «смеха» — не «серьезность», а «горе», «печаль», «тоска», «плач», «слезы» — или «холод», «равнодушие». «Смех» здесь неразрывно связан с темой «Встречи» и, вообще, как видим, весьма далек от «комического» в любом из значений этого слова.

Однако уже где-то к последним разделам «Стихов о Прекрасной Даме» и особенно в стихотворениях 1902—1904 гг., впоследствии выделенных в цикл «Распутья», появляются и образы «смеха», наполненные совершенно иным, гораздо более близким теме настоящей работы, содержанием. Если вначале всякие сомнения в мистическом идеале влекли за собой настроения отчаяния или горького равнодушия, то в стихотворении «Двойник» (27 декабря 1901 г.) впервые возникает образ смеха «дьявольского», «демонического» («Безумный смех и сумасшедший крик» — 1, 152).

«Смех» здесь связан с отрицанием мистического идеала, с «кошунственным» «попираньем заветных святынь». Теперь он противопоставлен не «тоске» или угрюмому равнодушию, а пламенной вере:

Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста (1, 187)

Такой смех первоначально приписывается, в основном, «инфернальным» героям:

И стало ясно, кто молчит
И на пустом седле смеется (1, 215)

И на губах Искарюта
Улыбку видели гонцы (1, 222)

или героям в «инфернальном» окружении:

При жолтом свете веселились (1, 224)⁶⁷

Однако уже в стихотворении «Свет в окошке шатался...» акценты несколько сдвинуты. В «смехе» («хохоте») арлекина подчеркнуты не столько «демоничность», сколько скепсис. Стихотворение построено на ряде четких антитез:

«Он» и «Она»	←—→	«арлекин»
«на свету»	←—→	«в темноте»
«внутри» («за стеною», «в окошке»), в «закрытом мире» дома	←—→	вне дома («у подъезда»), в «открытом мире» улицы
настроенье «лжи», «восхищенья»	←—→	настроение скепсиса («восхищенью не веря»)
наивный восторг	←—→	«хохот»
		и т. д.

«Хохот» арлекина — результат неверия в «ложь»; понимания сущности «шутовского маскарада». Следует отметить, что начиная именно с этого стихотворения, «смех» все чаще включается в тот символично-семантический ряд, который (хотя и значительно позже!) будет характеризовать героев современного города, «улицы», а «восхищение», «иллюзии» — в ряд, который впоследствии свяжется с образами «рыцарей» умирающего, устаревшего (такова, в первую очередь, антитеза ситуаций: «нахождение в комнате» ↔ «нахождение на улице»).

Разумеется, оба эти, по существу, противопоставленные значения слова «смех» («смех» = «радость идеального бытия» и «смех» = «скепсис») долгое время сосуществуют в лирике Блока. Однако уже в «Распутях» первое решительно вытесняется вторым — пониманием «хохота» как отказа от наивной веры. Такой «хохот» — уже не антоним, а синоним не только тоски, но и полного отчаяния:

... А один, сам не зная отчего, —
Качался и хохотал...

И вдруг тот, кто качался и хохотал,
Бессмысленно протягивая руки,

⁶⁷ О семантике «желтого» цвета как «противоестественного», «инфернального» см.: З. Г. Минц, Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла, Ученые записки ТГУ, вып. 198, Тарту, 1967, стр. 216.

Прижался к столу, задрожал, —
И те, кто прежде безумно кричал,
Услышали плачущие звуки (1, 252)

Такой «хохот»-отчаяние напоминает то состояние Вл. Соловьева, о котором писал А. Амфитеатров, и гораздо точнее изображает носителя чувств «романтической иронии» «гейневского» типа, чем более «благодушное» письмо Блока к Чулкову.

Образы страшного, мистического «хохота» повторяются в «Распутях» еще чаще, чем в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме» (ср. «Плачет ребенок. Под лунным серпом...» — 1, 306 и мн. др.). Здесь же вырабатывается целая система оксюморонных характеристик типа: «смертное веселье», «горькое веселье» и т. д. Постепенно такое «амбивалентное» состояние «смеха — отчаяния» перестает приписываться персонажам *in*ferno и начинает связываться с образом лирического «я» (он же, однако, и «паяц», и «арлекин»):

Я был весь в пестрых лоскутках
Хохотал и кривлялся на распутьях (1, 277)

Я кривляюсь, крутюсь и звеня...
Но в тени последней кулисы
Кто-то плачет, жалея меня (1, 322)

Так тема скептического «хохота», выражения глубокой раздвоенности личности, усомнившейся в прежних идеалах и не нашедшей новых, становится лирической темой Блока. К этому же времени относятся первые попытки Блока сделать скепсис не только объектом отображения, но и способом собственного мировосприятия — создать образы иронической тональности, но решающие тот же круг проблем и на том же художественном уровне, что и лирика.

Ирония Блока (в отличие от соловьевской) на первых порах чуждается резких, четких выявлений. Она (опять-таки в отличие от Вл. Соловьева) чаще всего лишь «проглядывает» в текстах, растворяясь в лирических или же в тех «объективных», без отчетливого авторского голоса описаниях, которых много и в «Распутях», и во «втором томе». Тем не менее, здесь уже можно говорить о стихотворениях иронической тональности.

Первым из них, по всей вероятности, следует считать «Сижу за ширмой. У меня...» (18 октября 1903 года). Стихотворение имеет заглавие (бывший подзаголовок — «посвящение») «Иммануил Кант». На связь «кантовской» темы у Блока с А. Белым указал В. Н. Орлов (1, 623). Однако, как мы видели, критика кантианства играла важную роль в «шуточных» произведениях Вл. Соловьева («Альсим», «Из письма») и, бесспорно, воспринималась как «завещанная» учителем. Подобно Соловьеву, Блок

отождествляет кантианство с эгоцентризмом («Я влюблен / В мою морщинистую кожу» — 1, 294) и в основу характеристики кладет отношение к «пространству и времени». «Пространство-боязнь» подчеркивается длинным рядом литот («крохотные ножки», «ручки», «колечки») и образом ширмы, отделяющей героя от мира.

Но, при всей преемственности темы и отношения к ней, «Сижу за ширмой...» существенно отличается от «шуточных» произведений Вл. Соловьева. Прежде всего, несмотря на активное использование средств выражения, присущих обычно произведениям комическим (оценочно-отрицательное отношение к персонажу, соединенное с уничижительной системой литот), стихотворение в целом не производит комического эффекта. Дело, по видимому, в том, что «микромир» испуганного внешней реальностью человека Блок не рисует полностью нелепым. В нем сохраняется внутренняя логика; «умаленность» жизни за ширмой получает даже некоторые признаки уюта, и уж во всяком случае она как-то психологически мотивирована действительной «жутковатостью» внешнего мира («здесь кто-то есть» — 1, 294). Так ирония растворяется в близком к лирике показе рисуемого изнутри, с такой точки зрения, с которой и в нелепом обнаруживаются внутренние связи.

С аналогичным явлением мы часто встречаемся и в стихотворениях 1904—1905-х гг. Блок широко вводит в текст средства изображения, идущие от традиций иронических произведений, но образов комических в целом он не создает. Так, мир «Пузырей земли» явно наделен чертами «сниженности». Это — «дурацкий мир», и герои его — «захудалый черт» в «дурацком колпаке», да еще «задом наперед», «дурачки». В этом мире явно отсутствует высокий смысл, и связи, сцепления его — случайны:

... молится
За большую звериную лапу
И за римского папу (2, 15)

Но и в этом мире есть своя доброта и красота («Болотный попик», «Старушка и чертенята»). Он не бессмыслен полностью и «изначально»; скорее смысл его утрачен:

Мы — забытые следы
Чьей-то глубины (2, 10).

Поэтому всё то, что могло бы создать явный эффект иронии, даже попадая в текст, маскируется от «посторонних» глаз и остается почти неощутимым без комментария (таково посвящение «Старушки и чертенят» ежу — «Григорию Е.»). Оно в целом тонет в массе высоко-лирических картин природного мира.

Это растворение иронии в лирике глубоко органично для Блока и связано с характерным ощущением внутренней гармонии и «тайного смысла» всего сущего. Ощущение полной бессмысленности бытия даже в этот период «декадентского» релятивизма Блоку свойственно далеко не всегда, и утрата прежнего цельного мироощущения для него, в конечном счете, — лишь сигнал к поискам нового идеала, хотя поискам мучительным и часто безрезультатным.

И все же разочарование в прежнем мистическом миропонимании и отсутствие нового неотступно формируют скепсис и «романтическую иронию» Блока. В отличие от Вл. Соловьева, Блок не идет по пути создания двух линий творчества.⁶⁸ И если ирония его растворяется в лирике, то лирика постепенно начинает «взрываться» иронией изнутри.

Циклы «Город» и «Разные стихотворения» продолжают и тему «хохота», насмешки как скептическую и, вместе с тем, «инфернальную»:

Кажет колокол раздолный
Окровавленный язык (2, 149)

И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык (2, 160),

и, так сказать, лирическое «исследование» условий возникновения иронии и иронического мирозерцания. В стихотворении «Балаганчик» противопоставлены два типа отношения к миру: детское, наивное, связанное с верой, — и «взрослое», скептическое (авторское). Для наивного сознания в мире есть добро и зло, «черное» и «белое» — причем они несовместимы: мир, предстоящий героям, должен быть или добрым («Это, верно, сама королева» — 2, 67), или злым («Это — адская свита» — 2, 67). Но для иронического взгляда этот мир — не добро и не зло: он — балаган, и его главный признак — «ненастоящность»:

Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей! (2, 67—68)

Кстати, совершенно не случайно, что именно в этом стихотворении появляется некая (пока не очень явная) переключка с «Белой лилией». Мир «королевы», гуляющей «среди бела дня», который вообразила девочка, глядя на балаганное представление, напоминает примитивно «балаганные» рассказы о Белой лилии «древнего мудреца» Неплюй-на-Стол. Связь с «Белой лилией» углубится в пьесе.

⁶⁸ Чисто «шуточные» стихотворения теперь носят еще более «домашний», интимный характер и, к тому же, отходят от соловьевско-прутковских традиций.

По-иному решается близкая тема и в знаменитой «Незнакомке». Три части, на которые отчетливо делится текст, дают три разные ответа на вопрос о природе «высокого» поэтического идеала. Первая часть — иронична.⁶⁹ При этом ирония здесь создается средством, по существу, очень близким к творчеству Вл. Соловьева второго периода, — «автопародией», хотя, как всегда у Блока, очень тонкой и ненавязчивой. Иронический эффект вызывается столкновением поэтической лексики и символики «первого тома» со «сниженным» бытом и реалиями. Так, «вечера» в «Стихах о Прекрасной Даме» — символическое время мистической Встречи с «Закатной Девой». В «Незнакомке» же они становятся «вечерами над ресторанами» — временем дачного флирта и весьма двусмысленных свиданий. Есть еще более «сниженные» образы, доходящие до каламбура: мистический поэтизм «Дух» («Как некий Дух, закрыв лицо») превращается в «тлетворный дух», «Единственная» Дама — в «дам», гуляющих среди канав с «испытанными остряками», а «друг единственный» — в собственное отражение в стакане. Впрочем, таких прямых каламбуров Блок в целом чуждается и здесь, предпочитая столкновение не столь очевидно несовместимых внешне (хотя абсолютно несовместимых по существу) слов и словосочетаний, типа «весенний ↔ и тлетворный», «вдали ↔ над пылью», «чуть золотится ↔ крендель булочной», «в небе ↔ бессмысленный кривится диск» и т. п. Тонкость иронии здесь — в том, что игра на семантически и стилистически несопоставимом ведется не с общеязыковыми значениями слов, а с теми внутритекстовыми, окказиональными значениями, которые эти слова приобрели в лирике «первого тома». Тем не менее, иронический ключ первой части «Незнакомки» очевиден.

Вторая часть — лирическая (хотя и включает скептические вставки типа: «Иль это только снится мне?» и др.). В ней нет семантико-стилистических сломов, а невозможная в лирике «первого тома» предметность описаний («И шляпа с траурными перьями, / И в кольцах узкая рука») связана со стиранием грани между «бытовизмами» и «поэтизмами» в блоковской лирике этих лет.

И, наконец, третья часть (подготавливаемая вставками во второй части и полностью выявленная в последней строфе) возвращает нас, уже в форме прямой поэтической декларации, к мысли о нереальности поэтического идеала («Истина в вине!»). Снова, как и в «Балаганчике», перед нами — по крайней мере три версии изображаемого («Незнакомка» — «Прекрасная Дама»; «Незнакомка» — одна из ресторанных «дам»; «Истина —

⁶⁹ К ней и относится приведенное выше (стр. 124—125) замечание В. Шкловского.

в вине»). Уже сама возможность тройной интерпретации⁷⁰ придает стихотворению оттенок «релятивности» и скептицизма. Вместе с тем, однако, она оставляет центральный вопрос открытым, «таинственным» и нерешенным. Поэтическая «версия» изображенного не снимается, хотя и оказывается не единственной, а одной из многих.

На примере «Незнакомки» особенно очевидно и сходство путей Вл. Соловьева и Блока, и их коренное различие. У обоих комическое развивается от утверждающей мистический идеал «поэзии абсурда» к разрушающей его иронии. Но для Соловьева, по сути дела, в течение всей его жизни (даже в период либеральных воздействий «Вестника Европы») мир мог иметь либо «божественный» смысл — либо никакого. Скептицизм был для него поэтому безысходной трагедией, крахом. Для Блока же крушение одной системы мироощущения и вызванные ими скепсис и ирония становились, в конечном счете, «оптимистической трагедией» новых поисков.

Наиболее близок к Соловьеву Блок в лирических драмах «Балаганчик» и «Незнакомка» и в диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» (1906). «Лирические драмы» близки Вл. Соловьеву самой своей жанровой природой, на что в свое время указал П. Медведев: «Для русской литературы начала XX в. это (лирическая драма — З. М.) был новый и оригинальный жанр. Разве только в юношеской (?) и полупушутливой драме Владимира Соловьева «Белая лилия» можно найти некоторые элементы, приближающие ее к типу лирической драмы».⁷¹ Несмотря на некоторую неточность определений П. Медведева, русский генезис «Балаганчика»⁷² установлен точно. Близость пьес проявляется, прежде всего, в тематике. В конечном итоге, речь в них идет об одном и том же — возможности или невозможности достижения «высокого» идеала, воплощаемого в женском образе (Белая лилия, Коломбина). В обеих пьесах совмещается «высокое» лирическое начало и скептико-ироническое. Оба произведения широко используют самые разнообразные виды условности — от поэтической фантастики до гротеска и грубой балаганности. Поиски героини и в «Белой лилии», и в «Балаганчике» ведутся разными героями, которые, вместе с тем, в каком-то смысле оказываются двойниками (Мортемир — Халдей, Сорвал, Инструмент — Не-плюй-на-Стол у Соловьева; мистики — Пьеро — Арлекин — Автор у Блока). С другой стороны, центральная героиня обеих пьес постоянно и неожиданно

⁷⁰ Возможно предположить еще одно — в духе более поздней лирики — решение: «Незнакомка» — героиня вполне земная и, тем не менее, прекрасная и «высокая».

⁷¹ П. Медведев, *Драмы и поэмы Александра Блока*, Л., 1928, стр. 13.

⁷² Необходимо гораздо более дегализованно, чем это делалось до сих пор, рассмотреть связь «Балаганчика» с немецким романтизмом (в частности — с «Принцессой Брамбиллой» Э. Т. А. Гофмана).

«меняет облик» (Белая Лилия — Медведь, Коломбина — Смерть).

Можно выделить и ряд более частных сходств, например, сцену бала, на котором центральная тема «проясняется» в диалогах сменяющих друг друга трех пар влюбленных, или мотив «разрыва занавеса». Наконец, следует отметить и очень «соловьевский» образ Автора, хотя и восходящий не к «Белой лилии», а скорее к «Альсиму». Нарисованный более других персонажей пьесы в тонах комических, Автор (в духе «романтической иронии») совмещает в себе здравый смысл и пошлость.

Вместе с тем, и в драматургии видны существеннейшие различия обоих авторов. Первое и главное из этих отличий состоит в том, что «Белая лилия», гораздо интенсивнее использующая комизм и «балаганность», завершается, несмотря на все оговорки, нахождением «вечно-женственного элемента», всеобщим счастьем (каждый находит свою — в меру собственных достоинств — «лилею») и пением мистического «Rondo». «Балаганчик» же (в сущности, меньше, чем Соловьев, использующий приемы грубого балагана) завершается исчезновением Коломбины, всеобщим крахом (Коломбина — ничья) и грустной песенкой Пьеро «о тяжелой жизни» и «картонной невесте».⁷³

Следует отметить и различие акцентов в постановке вопроса. Для Соловьева хотя и актуально деление на героев более или менее «высокого» плана, однако, «характеры» героев никакие роли в пьесе не играют — в том смысле, что не ими определены результаты поисков. Для Блока, как отметил П. Громов,⁷⁴ важно не только, что ищут, но и кто и как ищет: в центре — проблема современного героя, для «Белой лилии» совершенно не актуальная.

Существенно и то, кто из героев пьесы оказывается более, а кто — менее «высоким» и поэтичным. Для Соловьева (при сделанных выше оговорках) — это, бесспорно, «кавалер де Мортемир», самый мистичный из героев пьесы. Иначе у Блока: самые «мистичные» персонажи («мистики обоего пола») изображены столь же иронически, как и самый «реальный» пошляк (Автор), а лирические интонации передоверены, главным образом, Пьеро, который по сравнению с «мистиками» оказывается «простым человеком», «не слушающим сказок» (4, 13). Можно указать и на разную (во многом противоположную) символику смерти: исчезновение (смерть) Мортемира, его «переход в четвертое измерение» утверждают мистическую сторону пьесы, исчезновение Коломбины — скептическую.

Наконец, Блок на одно из первых мест выдвигает тему мира как театра, «позорища» (2, 369), определяющую и основной тип

⁷³ Ср. элемент «автопародии»: «Она веселой невестой была...» (2, 63) — «Она картонной невестой была» (4, 21).

⁷⁴ См.: П. Громов, Герой и время, Л., 1961, стр. 445 и далее.

условности в «Балаганчике» — подчеркивание театральной иллюзорности изображаемого. Соловьёву такое понимание мира в целом не свойственно («балаганность» для него — показатель «низкого», грубого, но не собственно-театрального).

Соотношение «Незнакомки» с традициями соловьевских «шуточных» пьес примерно таково же. Правда, «Звезда Мария» (в отличие от Коломбины), с точки зрения «реальности текста», существует, и о ней (в отличие от «Незнакомки» стихотворения) «доподлинно» известно, что она — «Звезда». Однако сходство это лишь подчеркивает углубление различий: «Звезда» по-прежнему не найдена никем из героев, а в центре внимания теперь уже окончательно оказывается отмеченный П. Громовым вопрос об «ищущих звезду» — о современных людях.

Появляются в «Незнакомке» и родственные «Белой лилии» сцены «великосветской» жизни. Сходство темы и отношения к ней, определяет, в частности, и то, что Блок здесь использует в целом чуждые ему каламбуры («Звездочет» {...}) Пришлось делать доклад. Астрономия. Хозяин (подходя) Вот и мы только что говорили о гастрономии. Ниночка, не пора ли ужинать?» — 4, 101) и алогизмы (сцена с «толстым человеком», высказывающим с криком «Бри!», нелепые реплики склеротического старика и др.).

Но наибольшую близость к структуре соловьевской иронии обнаруживает диалог «О любви, поэзии и государственной службе». Образ шута здесь, пользуясь термином В. М. Жирмунского,⁷⁵ полигенетичен. Он восходит, по крайней мере, и к Шекспиру, и к Вл. Соловьёву. Шут — представитель «здорового смысла», во многом напоминает Профессора и Сатану из «Альсима». Пошлость шута рядится в одежды разных штампов: как и соловьевские герои, он поклонник «политической экономии» (4, 62) и «прогресса» («Я и прогресс — одно» — 4, 63). Подобно профессору, приветствовавшему Элеонору от имени «идей порядка», когда та «обуздывала своего супруга», Шут говорит: «... Вокруг нас собираются нищие: полагаю, что их скоро разгонят; мы насладимся благородным зрелищем восстановления порядка» (4, 66). Как и Профессор, Шут оправдывает голод требованиями «политической экономии»: «Поэт. Никакая наука не заставит людей голодать. Шут. Кроме самой тонкой науки» (4, 67) и т. д., и т. п.

Правда, в отличие от Профессора и Сатаны, Шут реализует не только «позитивистские» штампы, но и многие другие, прежде всего разные формулы официального либерализма и «оптимизма» («Я оптимист. Смело, положи руку на сердце, скажу вам и еще: я идеалист. Я патриот. Я участвую в культурном строительстве» — 4, 63 и т. д., и т. п.). Наконец, в конце диалога этот

⁷⁵ См.: В. М. Жирмунский, Драма Александра Блока «Роза и крест», Л., 1964, стр. 78.

«народный трибун» (4, 66) оказывается сторонником «твердой законности» (4, 67) и «поклонником самодержавия» (4, 68).

Как видим, блоковская ирония здесь адресуеться, прежде всего, политике как таковой (хотя, по существу, как почти всегда у Блока, этот иронический «аполитизм» оказывается формой отрицания реакции и казенного либерализма). Сочетание универсальности «романтической иронии» с критикой позитивизма и осмеянием реакции делают «Диалог» близким одновременно и «Альсиму», и более поздним сатирическим произведениям Вл. Соловьева.

Если «Балаганчик» и «Незнакомка» совпадали с соловьевской традицией лишь в самых общих принципах организации текста и тематически, то «Диалог» строится иначе. Он ближе к «шуточным» произведениям Соловьева и в деталях — в частности, содержит характерную «сниженную» цитату из Вл. Соловьева. На совет Шута «скорейшим образом добиться руки» возлюбленной, Поэт отвечает: «Но я вовсе не добиваюсь ее руки... Я люблю ее нездешней любовью» (4, 65). Последняя фраза — почти точная реминисценция из перевода «Романцero» Гейне («Любовью нездешней люблю я тебя» — 208). Очень близки к Соловьеву и построенные на алогизмах остроты типа: «Вот недавно мне удалось поймать огромную рыбу. Я уверен, что она останется довольна мной (...) Я долго учил ее здравому смыслу и политической экономии» (4, 62), равно как и создание комического эффекта на контрастах между синтаксисом и семантикой или даже грубоватый комизм положений: «Придворный. (...) Быть может, во мне погиб поэт (сморкается)» — 4, 69 и т. д.

Но, пожалуй, наиболее «соловьевским» получился Поэт. Откровенно автобиографический (Поэт пишет стихи к «Прекрасной даме»),⁷⁶ образ этот насквозь ироничен. Он носитель хоть и иных, чем Шут, но столь же очевидных штампов: «Поэт. Знаете ли вы, кто я?

Шут. Отлично знаю. Вы — поэт, тоскующий в окружающей пошлости. Жалобы свои вы изливаете в стихах, хотя и прекрасных, но непонятных, так как дух ваш, вероятно, принадлежит иным поколениям.

Поэт. Клянусь, это так!

Шут. Сверх того, вы еще прекрасный юноша, страстно влюбленный в не менее прекрасную даму.

Поэт. Ни слова больше! Вы — сердцеведец!» (4, 64). В соответствии с «автоироническими» особенностями образа, Поэт проявляет большую заинтересованность, но малую осведомленность в политике: он хочет написать «гражданские стихи», «обличительные стихи» — и поступает благодаря Придворному на государственную службу:

⁷⁶ Следует напомнить, что так строился и образ Поэта в «Незнакомке».

«Поэт. Двойственные видения посещают меня (...)

Придворный (...) Ваши речи о двойственности создали в моем уме блестящую комбинацию: мы будем готовить вас к дипломатической карьере» (4, 70, 71). Этим вполне соловьевским каламбуром и завершается судьба Поэта — если не считать его потасовки с Шутом. Так соловьевская тема романтика в прошлом мире (и пошлого романтика в прошлом мире) оказывается для Блока осмеянием не только политики, но и собственной неориентированности в «политическом» мире.

Начиная с 1905—1906-х гг., ирония широко проникает в блоковскую стилистику (ср. статью «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», поэму «Ночная фиалка» и др.). Следует сразу же оговориться, что традиции такого иронического стиля Блок широко усваивает и у Гейне. Однако и соловьевские традиции (раньше не отделявшиеся от «прутковских», теперь — от «гейневских») всё еще сохраняют свою актуальность. Доказательство этого — важное упоминание Соловьева в статье «Ирония» (1908).

Как и все статьи о народе и интеллигенции, «Ирония» ставит совершенно новые вопросы — сближения с народом, Родины и выработки нового «позитивного» миросозерцания, способного преодолеть страшный отрыв интеллигенции от реального мира. Но выработка нового миросозерцания неотделима была для Блока от преодоления старых «болезней». Одной из самых страшных «болезней» Блок считал иронию: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью (...) Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявление — приступ изнурительного смеха, который начинается с дьявольски издевательской, провокаторской улыбки, кончается буйством и кощунством» (5, 345). Корнем, причиной «болезни» Блок считает «индивидуализм» (5, 349) — реакцию на подавление личности буржуазным «XIX веком», «который бросил на живое лицо человека газетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин» (5, 347). «Индивидуализм» порождает эгоцентрическое «опьянение» личности собой, приравнивание мира себе, своей воле («захочу — приму весь мир целиком (...) захочу — не приму» мира) — 5, 346) и связанную с этим полную утрату критериев оценки действительности, критериев добра и зла: «Перед лицом проклятой иронии — всё равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (5, 346). Противопоставив такую иронию «созидающему» смеху, Блок, в противоположность тому, что он писал три года назад Г. Чулкову, утверждает, что в русской культуре эта «разлагающая» ирония связана с Кузьмой Прутковым и Вл. Соловьевым: «Много ли мы знаем и видим примеров созидającego «звонкого» смеха, о кото-

ром говорил Владимир Соловьев, увы! — сам не умевший, по-видимому, смеяться «звонким смехом», сам зараженный болезнью безумного хохота» (5, 346)⁷⁷ — и дальше: «Хорошо, забавно было цитировать Пруткова, теперь это немножко жутковато и пошловато, как многие и многие хорошие остроты «победоносцевского периода», даже остроты шутника Владимира Соловьева» (5, 348). Так начинается новый, третий период в отношении Блока к «соловьевской» традиции: если раньше мистика Соловьева была преодолена с помощью во многом «соловьевской» же иронии, то теперь ирония должна быть преодолена с помощью нового, «созидательного» взгляда на мир, разрушающего эгоцентризм интеллигенции. Правда, формулируя этот новый взгляд, Блок опять-таки использует и слова Вл. Соловьева: «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма» — оценивая их так: «Эта формула была бы банальной, если бы не была священной» (5, 349). Однако отмеченное исследователями известное возрождение в конце 1900 — начале 1910-х гг. блоковского интереса к мировоззрению Соловьева уже не вернуло соловьевским традициям их прежнего значения; Блок шел теперь другим, собственным путем. И его «неонародничество» опиралось в целом на совершенно иную — демократическую традицию.

В конце 1900-х гг. Блок, таким образом, стремится преодолеть ироническое мироощущение. Это можно было, по-видимому, сделать тремя способами:

1. «Звонким», «созидательным» смехом. Примеров его в творчестве Блока мы ни теперь, ни позже не найдем, однако, образы этого смеха, люди, смеющиеся «звонко» и «созидательно», у Блока вновь начинают занимать важное место. Выше уже говорилось, что образы «смеха» как синонима «радости» и ликования восходят к «Стихам о Прекрасной Даме», сменяясь уже к «Распутьям» «демоническим хохотом» — иронией. Однако, по существу, на периферии блоковского творчества сохранились (порой выступая и на первый план) и образы «смеха» как веселья, существенно видоизменившиеся. Теперь это атрибут не Прекрасной Дамы, а сильного и уверенного в себе народа:

Веселые красные люди,
Смесь, разводили костры (1, 271;

ср. образ революции как «Нежданной радости»⁷⁸ в «Ее прибы-

⁷⁷ Комментаторы VI тома Собрания сочинений Ал. Блока Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская справедливо указывают на то, что образ «звонкого» смеха взят из стихотворения Вл. Соловьева «Посвящение к неизданной комедии» (см. 5, 747).

⁷⁸ Правда, не следует забывать, что «Нечаянная радость» — цитата из Евангелия, несущая с собой и груз соответствующих ассоциаций.

тии», стихотворение «Шли на приступ...» и мн. др.). В интересующий нас период эти образы начинают играть особенно важную роль в лирике Блока. Ср. особенно «Вольные мысли», где именно веселый и жизнеутверждающий «хохот» — признак и героини из народа:

... В пылающих глазах
Еще бежит она — и вся хохочет:
Хохочут волосы, хохочут ноги,
Хохочет платье, вздутое от бега (2, 307)

и лирического «я»:

Я хохочу! (2, 301).

Этот «созидающий» смех там же характерно противопоставлен «угрюмому хохоту» «модниц и франтов» (2, 303).

2. Второй путь преодоления «иронии» — утверждение «высоких» ценностей в лирике (ср. цикл «Итальянские стихи», «Арфы и скрипки», «Родина», «Кармен»). Это — центральный, магистральный путь; описание его, однако, полностью находится вне рамок нашей работы.

3. Наконец, третьим путем преодоления «иронии» оказывается такое художественное мироощущение, которое членит мир на объекты «поэтические» и «сатирические» с соответствующей заменой «всеунифицирующей» иронии двумя взаимопротивопоставленными способами их изображения и оценки. Этот путь никогда не становится для Блока основным, однако, некоторые поиски здесь очень интересны, тем более, что типологически они соответствуют третьему периоду развития комических образов в творчестве Вл. Соловьева.

Элементы социальной сатиры впервые появляются в цикле «Вольные мысли» (1907). Подобно первым ироническим произведениям Блока, они создают пока не столько собственно сатирические образы, сколько, так сказать, модель «сатирического видения мира». В отличие от иронического, она обязательно предполагает некий «высокий», «антисатирический» мир, зафиксированный в самом тексте. В «Вольных мыслях» — это мир природы и «естественных» людей (включая и лирического героя). Это мир высокой поэзии. Объект же сатиры — мир цивилизации с его скукой, бессилием и антиэстетичностью: «затянутый в китель офицер —

С вихляющимся задом и ногами,
Завернутыми в трубочки штанов» (2, 300),

его «Фекла» (2, 301), «гуляющие модницы и франты» (2, 303). Впрочем, следует сразу же оговориться, что стилистика и структура этих образов прямо с соловьевской традицией не связаны.

Это же можно сказать и о большинстве остальных образов сатирической тональности в позднем творчестве Ал. Блока (отдельные сцены из «Возмездия», шуточные стихотворения 1910-х гг. и послеоктябрьского периода, «кошунственный» вариант стихотворения «Глаза, опущенные скромно...» и др.). Впитав опыт и соловьевской сатиры, блоковское творчество, в основном, уже достаточно далеко от нее.

Несколько ближе к ней сатирические элементы в «Песне судьбы» (особенно в ранних вариантах пьесы). Противопоставление сатирического и поэтического здесь, как известно, связано с тем вариантом оппозиции «природа ↔ цивилизация», который реализован и в «Иронии», — с антитезой «народ ↔ интеллигенция». Впервые в творчестве Блока в качестве прототипа героя выступает реальный политический деятель — Витте.⁷⁹ Это, а также нарочитая вульгарность первого варианта сцены в уборной Фаины и противопоставление сатирическому — поэтического народного мира, позволяет увидеть известное типологическое сходство «Песни судьбы» и произведений Вл. Соловьева начала 1890-х гг. Вместе с тем, путь Блока и здесь далек от соловьевского, и сатира в пьесе формируется уже под совсем иным воздействием (ср., например, урбанистическую тематику и «экспрессионистическую» структуру наиболее яркой в этом плане третьей картины пьесы).

Однако, поставив задачу преодолеть «болезнь иронии», Блок, разумеется, не мог ее сразу решить. Творчество Блока в период реакции питалось не только его «народолюбивыми» устремлениями, но и такими впечатлениями действительности, которые снова и снова порождали в поэте ироническое отношение к миру.

В конце 1900-х — начале 1910-х гг. Блок пытается создать новую концепцию «смеха» применительно к собственной жизни и творчеству, к «триаде» своего развития. Ярче всего она отразилась в стихотворении «Когда я создавал героя...» (1909; 3, 71) из цикла «Возмездие». Душевный настрой раннего творчества, связанного со служением идеалу, расценивается как «высокий»:

Навстречу жаждущей мечте
Лучи метнулись заревые
И трубный ангел в высоте.

Обращению к «жизни суете» (творчеству «второго тома») соответствует появление иронии; жизнь —

...Беззубым смехом исказила
Все, чем жива была мечта

⁷⁹ См.: Александр Блок, Стихотворения. Поэмы, Театр, Л., 1936, стр. 564.

Смех здесь — «смех жизни», насмешка «реальности» над «высоким» идеалом.

Душевный настрой периода реакции характеризуется как полное торжество «тишины»:

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная ночь.

По сравнению с этой тишиной реакции (ср. образ «людской врагини — тишины» — 3, 248) и иронический «беззубый» смех выступает как некая относительная ценность, как сила, противостоящая «немоте»:

Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в тишине не изнемочь.

Вместе с тем, в эти же годы у Блока вновь появляются и образы не разрушающей иронии, а созидającego «веселья». Отнесенные чаще всего в будущее:

Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне (3, 85) —

— образы эти стоят в ряду самых высоких ценностей лирики позднего Блока.

Так в последний период своего творчества Блок пытается (уже «извне», «объективно») показать социальное и эстетическое значение «смеха», противопоставив относительную (по сравнению с полной сдачей позиций «жизни суете») ценность иронии и абсолютную ценность «веселья», утверждающего идеалы «далекого дня» свободы. Однако в реальном творчестве Блока к 1900—1910-х гг. ирония явно побеждает «веселье». Так возникли и иронические интонации «Страшного мира». Общая концепция этого цикла очень сложна и, бесспорно, включает в себя и устремленность к преодолению «страшного мира». Тем не менее, какие-то огромные пласты действительности (например, для некоторых стихотворений, «вся современность») оказываются окрашены единым настроением унижения и гибели и не дифференцируются. Поэтому, там, где «страшному» миру не противопоставлен «мир иной», появляется тот самый тонус «все — одно», который создает предпосылки для одновременного возникновения и трагических, и иронических интонаций. Таков цикл «Жизнь моего приятеля». Но даже и здесь от «со-

ловьевской» иронии очень мало.⁸⁰ Она сменилась очень своеобразно преломленной гейневской традицией, типологически близкой к «автоиронии» Вл. Соловьева, но в организации текста резко от нее отличающейся. Основная примета этого стиля (в его «блоковском изводе») — нарочито наивные и тривиальные интонации, звучащие, вместе с тем, и как голос автора, подчеркивающий тривиальность «истин» в «страшном мире»:

То, что было, миновалось,
Ваш удел на все похож:
Сердце к правде порывалось,
Но его сломила ложь (3, 48)

Всё свершилось по писаньям:
Остудился юный пыл,
И конец очарованьям
Постепенно наступил (3, 48) и т. д.

Блоковская ирония в «Жизни моего приятеля» чуждается наиболее характерных примет иронии соловьевской: алогизмов, каламбуров, «балаганного» гротеска или «автопародий» и, вообще, резких семантических или стилевых словов. Ее основной «прием» — «остранение» взгляда на мир — подчеркивание в обыденном и негиперболизированном странного и аномального. Кроме отмеченной «гейнеобразности», такая ирония у Блока, бесспорно, питалась и толстовскими представлениями о «нормальном» и уклоняющемся от «норм» бытии.

В 1910-х гг. Блок не раз вспоминает о Вл. Соловьеве, пишет, в частности, о «соловьевском смехе», создавая некоторые новые оттенки в его истолковании. Так, в статье «Рыцарь-монах», говоря о «странном, а для некоторых — страшном, хохоте, который все вспоминают особенно охотно» (5, 449), Блок считает его основой попытку своеобразного ухода от победоносцевской действительности или, точнее, своеобразного «заклинания» этой действительности: «Он научился забывать время; он только усмирал его, набрасывая на косматую шерсть чудовища легкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех иногда был и странен, и страшен» (5, 450). Такая концепция смеха — часть общего понимания искусства, свойственного Блоку более всего

⁸⁰ Следует, однако, учесть присутствие в цикле отдельных реминисценций из Соловьева — автора «шуточных» стихотворений. Например:

Соловьев:

Он душу потерял,
Не говоря о теле... (Стасюлевич... 368)

Блок:

Когда невзначай в воскресенье
Он душу свою потерял... (3, 49).

Характерно вместе с тем решительное функциональное переосмысление цитаты.

именно в 1910 г. — в период своеобразного «спада» настроений, пролегли между статьями о народе и интеллигенции и новыми надеждами 1912 года. В это время Блок опять возвращается к мыслям о символизме (статья «О современном состоянии русского символизма»), задачей же искусства считает не отображение действительности («хаоса»), а ее «творческое оформление» (см. письмо Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. — 8, 292). Однако эта концепция искусства (и комического — в частности) не оказывает заметного влияния ни на художественное творчество Блока, ни на дальнейшее формирование его критических взглядов.

В своей последней работе о Вл. Соловьеве («Владимир Соловьев и наши дни», 1920) Блок вообще не касается интересующей нас проблемы. В его творчестве послеоктябрьского периода «смех» Соловьева также не отзывается сколько-нибудь заметным образом.

Как видим, поставленная в нашей работе проблема соотношения комического у Вл. Соловьева и Блока предполагает два аспекта подхода: генетический и типологический.

Генетическое рассмотрение вопроса показывает, что Блок уже с начала XX века находится в русле постоянных воздействий соловьевской «шуточной» поэзии. Не составляя сколько-нибудь значительной части творчества молодого Блока, его ранние «шуточные» произведения обнаруживают и любовь к соловьевским реминисценциям, и следы явного влияния «поэзии нон-сенса». С началом преодоления соловьевского мистицизма интерес Блока к «хохоту» Вл. Соловьева не только не утрачивается, но и заметно возрастает. Следует подчеркнуть, что целый и очень важный период творчества Блока (время написания «Распутий», «Города» и лирических драм) проходит в значительной мере «под знаком Соловьева» — автора «Белой лилии» и скептических стихотворений «автопародийного» типа. В дальнейшем, однако, определив в конце 1900-х гг. иронию как следствие индивидуализма и этического релятивизма, Блок ставит перед собой задачу преодоления соловьевских влияний и в этом плане. Правда, намерения Блока реализуются не до конца (так, ирония — важная составная часть мироощущения в «Страшном мире»), а реализация их частично ведет поэта по «соловьевскому» пути перехода от иронии к сатире. Однако в целом генетические связи с «шуточными» и сатирическими произведениями Вл. Соловьева у Блока после 1908 г. уже почти не ощутимы.

Типологическое сопоставление приводит к выводу, что путь Соловьева как автора «шуточных» и сатирических стихотворений и пьес находит некоторую (хотя, разумеется, не полную!) параллель в эволюции представлений о «смехе» и комических образах у Блока. Определяемое историческими, социальными и идеологическими причинами, это сходство особенно заметно на

первых этапах развития поэтов. Оба они шли от «поэзии нон-сенса» — оборотной стороны юношеской романтической мистики — к иронии, взрывающей эту мистическую догму изнутри, а затем — к образам и произведениям сатирическим (Вл. Соловьев) или сатирической тональности (Блок). Вместе с тем, указанное сходство и весьма относительно, что с годами становится совершенно ясным. Временному отходу Соловьева от мистики (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) у Блока соответствует окончательное «угасание мистических зорь» после первой русской революции, альтернативе «мистика — или нигилизм» — поиски положительных ценностей «земного происхождения». Поэтому творчество Блока постепенно утрачивает типологическое сходство с соловьевским — вплоть до полного его исчезновения в 1910-х гг. Путь к революции и в революции Блок проходил «под знаком» уже совершенно иных увлечений и воздействий.

ОПЫТ ОПИСАНИЯ И СЕМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛИМЕТРИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»¹

П. А. Руднев

Предварительные замечания

По сравнению с семантическим анализом небольшого текста, метрико-ритмическая модель которого легко обозрима, подобная задача, встающая перед исследователем поэмы «Двенадцать», оказывается методологически гораздо сложнее. Ибо: а) поэма насчитывает 335 строк; б) ее стиховая структура полиметрична, т. е. она складывается композиционно из 23 тематически более или менее автономных звеньев, написанных разными размерами; к тому же ее структура усложняется (правда, небольшими) прозаическими вставками. Однако и в этом случае следует начать с построения статистической модели метров поэмы — во-первых; во-вторых, необходимо описать метрико-ритмическую структуру каждого из разнометрических звеньев, оговаривая и объясняя все сложные (а порой — и спорные моменты). И лишь, основываясь на таком описании, в-третьих, сделать попытку семантической интерпретации ее стиховой структуры в целом, обязательно учитывая необходимость внетекстовых связей.

Всё сказанное определяет и задачу данной статьи, и последовательность изложения ее материала.

¹ Настоящая статья представляет собою значительно переработанный, уточненный и расширенный вариант уже опубликованного частично материала. (См.: П. А. Руднев, О стихе поэмы А. Блока «Двенадцать», в кн.: Русская литература XX в (Дооктябрьский период). Сб. статей, Калуга, 1968). Все цитаты из произведений Блока приводятся по изданию: Александр Блок, Собр. соч. в 8 тт., М.—Л., ГИХЛ, 1960—1963. В скобках основного текста римской цифрой указывается том, арабской — страница.

ОПИСАНИЕ

А. Репертуар размеров поэмы (%)

Классические метры					Н/кл. метры		Проза ↔ Стих (?)	Всего
4Я	Проч. Я	4Х	ВХ	Проч. Х	Дк2 осн.	Св. р ст.		
10,1	1,8	27,5	20,9	2,1	9,5	22,4	5,7	100,0

Объяснение к таблице: 4Я — четырехстопный ямб; Проч. Я, Х — прочие ямбы, хорей: ВХ — вольный хорей; Дк2осн. — дольник на двусложной основе; Св.р.ст. — свободный рифменный стих.

Цифры таблицы — суть построчные показатели частоты употребления стихотворных размеров поэмы; за 100% взято общее число ее строк — 335.

Б. Система размеров по главам и метрическим звеньям

В поэме 12 глав, различных по объему и своеобразных по метрической структуре. Первая глава, насчитывая 83 строки, образует сложную метрическую структуру, не допускающую грубой, упрощенной интерпретации, наподобие той, какую мы встречаем, например, в книге Б. Соловьева.²

Попытаемся выделить вначале те стиховые абзацы, которые поддаются метрическому определению без особого труда, учитывая при этом, сколь важное значение имеет здесь графика, отступы, отмеченные белым полем бумаги. Так, из 83 стихов первой главы определенно вычлняются 8:

А вот и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

² «Первые три стиха — двустопный хорей. Этот размер в четвертом стихе неожиданно сменяется трехстопным анапестом, за которым следует снова двухстопный хорейский стих, а за ним трехстопный лаузиак (? — П. Р.) и такие чередования стихотворных размеров — а то и явный отказ от них (? — П. Р.) — определяют звучание поэмы» (Борис Соловьев, Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока, М., 1965, стр. 572).

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?.. (III, 348).

Первые четыре строки дают отчетливую ямбическую инерцию (3332Я). Вторые четыре, также графически отчлененные в самостоятельную строфу, — отчетливую хореическую (3X).

Сказанное уже позволяет выделить из общего корпуса I главы два разномерических звена.

Среди остальных 75 стихов, по крайней мере, еще два также, казалось бы, характеризуются хореическим ритмом и требуют особого рассмотрения:

И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос. (III, 348).

Однако необходимо помнить, что стих становится стихом только в художественно-речевом контексте, в соотносительности с другими стихами аналогичной внутренней организации. Блок, всегда придававший огромное значение стиховой графике, орфографии и пунктуации, не выделяет графически процитированного двустрочия, связывая его единой цепочкой рифм с двумя предшествующими стихами:

Ветер хлесткий!
Не отстает и мороз!
И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос.

На этом фоне две последние строки обнаруживают мнимость своей хореической структуры и втягиваются в общее ритмическое движение какого-то явно не традиционного, не классического размера. Какого же? Чтобы ответить на этот вопрос, надо установить степень его метричности путем анализа слогового состава анакруз, междуударных интервалов, построчного колебания силлабики и тоника. 75 анализируемых строк распадаются на 2 части (по 36 и 39 строк), стоящих до и после ямбо-хореической вставки. Первые 36 строк позволяют получить следующие характеристики.

Анакруза: 0—3 слога; междууд. интервал: 0—4 слога; силлабика: 3—12 слогов; тоника: 1—4 ударения.

Последние 39 строк — соответственно: 0—3; 0—4; 2—12; 1—4. Иными словами — полученные характеристики ритма обеих частей почти абсолютно совпадают: и там, и здесь стих достаточно свободен от метра. Функцию эквивалента метра — как минимума условий, способствующего

возникновению ритма стиха данного вида, — выполняет рифма. Только рифма позволяет видеть в таких свободно организованных речевых отрезках, как: «Вся власть Учредительному Собранию...» или: «Кой-как перемотнулась через сугроб...» — не прозаические вставки, а именно стихотворные строки. Они органически входят в общий ритмический контекст как раз благодаря конечным созвучиям. Это — свободный рифменный стих, литературный раешник.

Итак, резюмируем описание метрической структуры I главы: она складывается из четырех разномерических звеньев такой структуры:

Зв. № 1: Св. р. ст., 36 строк, астрофической композиции.

Зв. № 2: 3332Я, 4 „ „ АБАБ.

Зв. № 3: 3Х, 4 „ „ АБАБ.

Зв. № 4: Св. р. ст., 39 „ „ астр.

Заметим в заключение: все четыре разномерических звена I главы конструктивно замкнуты (границы между ними намечены четко и бесспорно, будучи подчеркнуты графическими отступами); рифменная композиция каждого из них автономна.

Вторая глава имеет совершенно иной метрико-композиционный профиль. Она складывается из шести коротких звеньев, дающих в сумме 31 строку. I и V звенья метрически представляют собой дольник на двусложной (ямбической) основе:³

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

В зубах — сигарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

Кругом — огни, огни, огни...
Оплечь — ружейные ремни...

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнём-ка пулей в святую Русь —

u / u / u / u / u / u /
u / u / u / u / u / u /

Звенья VI, VIII и XI мы интерпретируем как промежуточные структурные образования между стихом и прозой (проза ↔ стих), ибо в них явно отсутствуют коррелирующие метрические

³ Дефиниция «дольник на двусл. основе» — дискуссионна. Мы употребляем здесь этот термин «в рабочем порядке» (Об этом размере см. нашу статью в сб. «Теория стиха», Л., 1968, стр. 109, 137—138; 140—141).

признаки, даже рифма появляется лишь факультативно. Эти «куски» можно толковать как *vers libre* (т. е. свободный не-рифмованный стих), но от этого в контексте «Двенадцати» следует, видимо, воздержаться: экспрессивные ореолы истинных верлибров Блока («Она пришла с мороза...» — II, 290; «Вот девушка, едва развившись...» — III, 110 и др.) характеризуются диаметрально противоположным семантическим — на уровне лексики — наполнением. Нам бы не хотелось пренебрегать таким существенным обстоятельством, поэтому мы предпочли поставить здесь «?» (см. выше таблицу размеров).

Вот пример:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Тра-та-та!

Холодно, товарищи, холодно! (III, 350).

Или — в самом конце главы — уже однострочная вставка: «Эх, эх, без креста!»

Оставшиеся стихи II главы (от «—А Ванька с Катькой в кабаке...» и до: «Мою, попробуй, поцелуй!») вполне укладываются в инвариантную схему 4Я. А стихи «В кондовую, || В избяную, || В толстозадую!» — 2X.

Резюмируем метрическое описание второй главы, давая звеньям сквозную для всей поэмы нумерацию:

Зв. № 5:	Дк2осн.,	6	строк,	аа.
Зв. № 6:	??	4	„	ХааX'.
Зв. № 7:	4Я	6	„	аа.
Зв. № 8:	??	5	„	Хаааа.
Зв. № 9:	Дк2осн.,	6	„	аа.
Зв. № 10:	2X	3	„	ААХ'.
Зв. № 11:	??	1	„	х. ⁴

Выделенные разнометрические звенья вновь конструктивно замкнуты (ср. I гл.).

Главы III, IV, V композиционно-метрически целесообразно объединить в одно звено с преобладающей инерцией хорейского ритма. Сложность структурной, типологической классификации этого метра, в целом, состоит: а) в неравносложности хорейских стихов; б) в наличии ямбических перебоев в анакрузе в следующих строках: «Австрийское ружьё...» (◡_◡_◡_◡_◡_◡, т. е. 3Я); «Ах, ах, пади!..» (◡_◡_◡_◡_◡, т. е. 2Я с внеметрическим ударением на анакрузе); в) спорными структурно стихами можно считать первые строки рефренов V главы: «Эх, эх, попляши!»;

⁴ Дополнительные условные обозначения: А' — дактилическая рифма, х, Х, Х' — незарифмованные строки в зарифмованном контексте (соответственно: мужская, женская, дактилическая).

«Эх, эх, поблуди!»; «Эх, эх, освежи!»; «Эх, эх, согрешни!» Видимо, исходя из контекста, наиболее убедительной будет такая их интерпретация: $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$, т. е. 3X со сверхсхемным отягчением на первом слабом месте (втором слоге). В целом размер этого звена следует определить как переходную метрическую форму (ПМФ) от вольного хорей к силлабо-тоническому двусложнику с вариацией анакруз.

Итак: Зв. № 12 : VX → 2 сл, 54 строки.
(Поскольку строфическая и рифменная композиция этих трех глав сложна и разнообразна, мы — ради краткости — описывать ее не будем).

Глава VI вновь дает 4Я → Дк2осн, ибо в ритмическом контексте 18 строк 4Я 3 строки нарушают его строгий метрический инвариант: «Опять навстречу несётся вскачь.», «Революционный держите шаг! || Неугомонный не дремлет враг!», т. е. $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$ и $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$.

Итак: Зв. № 13 : 4Я → Д2осн., 18 строк, аа.

Глава VII насчитывает 42 строки. Из них — 40 дают четкий 4X. Стих «Гуляет нынче гольтьба!» обнаруживает ямбический перебой в анакрузе: $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$. Стих «Эх, эх!» допускает двойную интерпретацию: 1) или $\underline{\cup} \underline{\cup}$ (с нулевым интервалом); 2) или, что будет вернее, учитывая хорейский контекст: $\underline{\cup} \underline{\cup}$, т. е. одностопный хорей (IX) с внеметрическим отягчением на слабом месте. В целом — это два ж д ы переходная структура: 4X → VX → 2сл.

Итак: Зв. № 14: 4X → VX → 2сл, 42 строки, астр.

Глава VIII представляет очень дробную структуру, отчасти напоминая строй гл. II. Она складывается из трех звеньев, первое из которых дает трёхстрочие нерифмованного вольного хорей («Ох ты, горе-горькое! || Скука-скучная, || Смертная!»); второе — 12 строк двухосновного дольника частушечной экспрессии; третье — представляет собой двустрочную стихо-прозаическую (??) вставку:

Упокой, господи, душу рабы твоя...

Скучно!

(III, 335).

Итак: Зв. № 15: VX, 3 строки, белый стих.

Зв. № 16: Дк 2осн., 12 строк, (строфика не описывается).

Зв. № 17: Д ?? , 2 строки.

Глава IX — 4Я.

Зв. № 18: 4Я, 12 строк, АБАБ.

Глава X распадается на два метрических звена; первое представляет собой вольнострофический 4X, среди 16 строк которого второй стих даст ритмическую вариацию двухосновного

дольника: «Ой, вьюга, ой, вьюга!»: $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$, подчеркнутую синтаксическим параллелизмом полустуший, благодаря чему, быть может, нулевой интервал не ощущается столь сильно (как резкий перебой на ритмическом уровне). В целом, метрическая структура этого звена вновь промежуточная (4X → Дк2осн.). Последние два стиха этой же главы дают чистый ямбический дольник:

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ! (III, 356)

$\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$
 $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$

Итак: Зв. № 19: 4X → Дк2осн., 18 строк, астр.

Зв. № 20: Дк2осн., 2 „ „ аа.

Глава XI так же, как и X, складывается из двух метрических звеньев:

Зв. № 21: VX, 19 строк, астр.

Зв. № 22 Дк2осн., 2 „ „ аа.

Здесь необходимо обратить внимание на одну внешне мелкую, но, по существу, важную деталь. Все выделенные до сих пор двадцать звеньев (главы I — X) были конструктивно замкнутыми образованиями. И это в принципе свойственно всей полиметрической структуре поэмы. Не совсем так обстоит дело на стыке звеньев 21 и 22:

И вьюга пылит им в очи

Дни и ночи
Напролёт...

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

(III 358).

Первые три стиха — конец вольнохорейческого звена, последний стих которого «Напролёт...» рифмуется, однако, со следующим двустрочием. Во-вторых, этот стих и метрически допускает двойное толкование: а) $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$; б) $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$, т. е. хорейский и анапестический варианты. Причем — и то, и другое может получить равно убедительное объяснение: а) так сказать, — ретроспективное (влияет предшествующая сильная хорейская инерция); б) наоборот, перспективное (палица — корреляция с заключительной строкой, которая формально укладывается в инвариантные рамки классического трехсложника: «Рабочий народ!»: $\underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup} \underline{\cup}$, т. е. двустопный амфибрахий с мужской каталектикой — амфибрахий, разумеется, мнимый). Отсюда — выводы: а) стих «Напролет...» обнаруживает переходный характер между соседними разнометрическими звеньями; б) твердый принцип конструктивной замкнутости разнометрических звеньев, присущий структуре поэмы Блока,

в этом единственном случае оказывается несколько поколебленным; но это не больше, чем исключение, только подтверждающее доминирующее структурное «правило».

В какой же мере бесспорна интерпретация размера двух последних стихов XI главы как дольника на двусложной основе (звено № 22)? Тем более, два стиха вообще едва ли могут создать ощутимую ритмическую инерцию, перебиваемую к тому же самым отчетливым (как увидим ниже) хореическим строем XII главы. Не проще ли поэтому их включить в предшествующее вольнохореическое звено и рассматривать как своего рода концовочный ритмико-стилистический курсив? Такой вариант, действительно, допустим. Однако следует принять все-таки первую возможность. И прежде всего вот почему. Видимо, не случайно и X глава венчается почти абсолютно тождественной финалу XI концовкой-цитатой из «Варшавянки»:


Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

(III, 356).

Соотношение двух приведенных стихов с ритмическим контекстом X главы напоминает соотношение финала главы XI с ее основной вольнохореической частью, с той, однако, существенной разницей, что финальное двустрочие X главы оказывается резко выделенным — и графической (белое поле бумаги, отступ), и замкнутой парой рифм, не имеющей аналогов в предшествующем стиховом контексте (строго соблюден принцип конструктивно замкнутого членения). Следовательно, в этом случае предложенное истолкование размера двух заключительных стихов как дольника на двусложной основе зиждется на достаточно устойчивом фундаменте. Если же, наконец, учесть явный композиционный и смысловой параллелизм финалов X и XI глав, очевидную стилевую курсивность обеих однозначных цитат из «Варшавянки», это уже делает возможным и аналогичную их метрическую интерпретацию.

Глава XII (финальная) дает строго выдержанный единый хореический ритм с доминирующей катренной композицией строфики и рифмовки: АБАБ, кроме последних девяти стихов, обнаруживающих специфику своего рифмического и интонационно-синтаксического строя. Этому автономному (финал финала) девятистрочию предшествуют два звукоподражательных стиха, стоящих как бы на границе двух частей XII главы. Их хореический строй в общем строгом хореическом контексте главы сомнению не подлежит:

Трах-тах-тах!

Трах-тах-тах! (III, 359) , т. е. 2X с мужской рифмой.

Итак: Зв. №23: 4X → V \bar{X} , 39 строк, АБАБ (преимущественно).

Что же дает нам столь подробное (да еще отягощенное оговорками и спорными истолкованиями) описание? Оно очень сильно дополняет приведенную в самом начале суммарную таблицу репертуара размеров поэмы, раскрывая ее изнутри, непосредственно накладывая ее на живой текст, на движущуюся речевую ткань поэмы. К тому же это описание позволяет сделать такие выводы: а) вся поэма композиционно складывается из 23 разномерных, конструктивно замкнутых (за одним исключением) звеньев; б) среди них обнаруживаются четыре небольших «стихо-прозаических» вставки (Зв. №№ 6, 8, 11, 17); в) строчный объем звеньев колеблется от одной строки (Зв. № 11) до 54 строк (Зв. № 12); г) границы разномерных звеньев то совпадают с границами глав (гл. VI, VII, IX, XII, т. е. в принципе главы второй половины поэмы), то не совпадают (главы I, II, X, XI сами полиметричны по структуре; гл. III, IV, V, напротив, сами входят в состав единого монометрического звена).

Следует подчеркнуть, что структуры подобной сложности в лирике и поэмах Блока места не имеют; нечто подобное можно встретить лишь в стихотворных драмах поэта.⁵

Наконец, вывод самый основной: и суммарная таблица размеров, и детальное описание метрической композиции свидетельствуют о том, что в поэме контрастно взаимодействуют две структурно оппозиционные метрические стихии — строгая хорейская и другая, связанная со свободным от метра стихом и различными промежуточными (в том числе между стихом и прозой) художественно-речевыми образованиями. Следовательно, именно здесь находится, видимо, ключ, с помощью которого можно попытаться дать уже семантическое истолкование эстетически значимой метрической структуры произведения в целом.

II

Семантический анализ

«Двенадцать» — поэма лирико-эпическая. Помимо остро конфликтной фабульной линии (говоря условно, любовной интриги — треугольника: Петька — Ванька — Катька), в ней отчетливо ощутимо широкое эпическое начало — выдержанная в черно-белых, контрастных тонах картина революционного Петрограда, революционной России. Но эпос «Двенадцати» пронизан

⁵ См. об этом в наших работах: 1) Метрическая композиция и стиховая стилистика поэмы А. Блока «Ее прибытие», — в кн.: Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы (Тезисы докладов...), Алма-Ата, 1969, стр. 66—68; 2) О стихе драмы А. Блока «Роза и Крест», — Ученые записки ГГУ. «Труды по русской и славянской филологии», в. XV, Тарту, 1970.

чисто блоковской «лирической стихией», трагическим ощущением истории как всеобщего «музыкального напора» победившей революции. Причем, для Блока 1918 года «революция — это: я — не один, а мы» (VII, 328). Отсюда — идейно-художественная функция лирического субъекта поэмы, ее повествователя, который стремится слить свое личное мировосприятие революционной бури с мировосприятием тех, кто раздувает этот всеобщий «мировой пожар». Вне понимания такой диалектики личного и общего, субъективного и объективного, лирического и эпического, крайне характерной для поэмы «Двенадцать», невозможно, по нашему мнению, познать и всей сложности поэтического и — даже уже, конкретнее — стихотворного стиля этого произведения.

В качестве стилевой доминанты поэмы «Двенадцать» Л. И. Тимофеев выдвигает принцип контраста, который, как справедливо полагает исследователь, реализуется «в единстве всех выразительных средств поэмы, воплощающих ее идейное содержание»⁶. Надо, однако, помнить, что «Двенадцать» — произведение стихотворное. Значит, прежде чем синтетически анализировать весь ансамбль его поэтической стилистики, необходимо осуществить возможно более точное и объективное исследование самого процесса движения стиха поэмы, острой динамики смены размеров, короче — изучить характер ее метрической композиции, и отнюдь уже не в плане чисто формальном, как это сделано выше, а в постоянном соотношении со всем меняющимся комплексом ее сложного и порой противоречивого содержания.

Поэма создана в январе 1918 г., когда Блок «в последний раз отдался лирической стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914» (III, 474). Здесь упомянуты не названные Блоком «Снежная Маска» и «Кармен», которые в жанровом отношении занимают промежуточное место между циклом лирических стихотворений и лирической поэмой. Чрезвычайно знаменательно, что и поэма «Двенадцать» была также задумана вначале как цикл лирических стихотворений. Современник Блока, критик В. Львов-Рогачевский передает слова поэта: «А знаете, я всю ночь не спал... писал стихи... написал двенадцать стихотворений». «Это была поэма «Двенадцать», — заключает критик⁷. Создание Блоком двенадцати стихотворений, потом уже объединенных в поэму, и дает нам право рассматривать метрико-семантическую композицию произведения, исходя из его четкого деления на 12 глав.

⁶ Л. Тимофеев, Советская литература. Метод. Стил, Поэтика, М., 1964, стр. 521—522.

⁷ В. Львов-Рогачевский, Новейшая русская литература, М.—Л., 1925, стр. 335.

I глава поэмы — глава экспозиционная. В ней отражена эмоциональная атмосфера, царившая в тех буржуазно-мещанских слоях Петрограда, которые были смертельно напуганы разгулявшимся ветром революции. Стиховая фактура I главы производит впечатление наибольшей «расшатанности», наименьшей метрической организованности. И в этом есть определенный художественный смысл. Как показано в описании стиховой структуры I главы, в ней выделяются наиболее метрически организованные два звена ямбического и хореического строя, связанные с темой попа. При этом ритмическая выделенность двустопного стиха в ямбическом катрене получает вполне ясную смысловую мотивировку: «товарищ поп» — главный объект сатирического обличения. Хореической катрен ритмически (короткий, трехстопный стих) и лексически (элементы просторечия: «Брюхом шел вперед...»; «Брюхо на народ...» — курсив в цитатах везде мой. — П. Р.) напоминает частушку, что опять-таки адекватно художественному замыслу и эстетической функции всего сатирического восьмистишия.

Как пишет новейший исследователь, «основные герои первой главы — люди, находящиеся вне «музыкального напора», вне реальной истории. У них нет и не может быть личности, индивидуальности. Образы эти поэтому выполнены приемами плаката». ⁸ Плакатность и даже гротескность образов старушки, буржуа, писателя, попа сомнений, действительно, не вызывают. Более того — они отчасти напоминают комические фигуры народного лубка, а это, в свою очередь, уже позволяет видеть художественную обоснованность их речевого воплощения. Значит, раешно-частушечные ритмы, характерные для стиха I главы, вполне ясно обнаруживают свою аффективную окраску, обусловленную замыслом всего произведения.

В художественно-речевой структуре I главы особенно отчетливо дает о себе знать присутствие лирического субъекта поэмы, от лица которого ведется повествование и оцениваются изображаемые события. Причем, голос повествователя настойчиво отделяется Блоком от реплик отрицательных персонажей, отмеченных обязательной системой пунктуационных знаков — тире или многоточия. Мировосприятие повествователя и сатирических персонажей непримиримо контрастно. «Веселый ветер» революции рождает в последних ощущение страха и неотвратимости их гибели, в первом — кипящую в груди «черную злобу, святую злобу» против враждебных революции и еще опасных для нее сил «страшного мира». Отсюда — заключительная реплика I главы, несомненно принадлежащая повествователю:

⁸ П. Громов, А. Блок. Его предшественники и современники, М.—Л., 1966, стр. 497.

В работах ряда исследователей поэмы Блока выдвигается и обосновывается взгляд, согласно которому коллективный образ двенадцати красногвардейцев дан в произведении не статично, а в постоянном развитии⁹. Думается, анализ метрико-ритмического своеобразия стиха «Двенадцати» вполне может подтвердить справедливость подобной точки зрения. При первом знакомстве с героями (II глава) Блок настойчиво подчеркивает в их облике анархическое начало («На спину б надо бубновый туз...»). Такая деталь явно не гармонирует с маршевой поступью героев. Отмеченная дисгармония еще больше усугубляется резко контрастным строем стиха: пятое, седьмое и девятое звенья, дающие, как уже говорилось, единую линию маршевого ритма, то и дело перебиваются инородными вставками. Тематически именно в них сосредоточен смысловой комплекс абсолютной, ничем не сдерживаемой «свободы без креста», что как-то обуславливает и аффективную окраску метрической структуры этих звеньев. Здесь есть незарифмованные стихи, которые истолкованы (см. выше) как прозаические вставки. В каждом из этих звеньев очень немного строк (максимум — пять), их внутренний строй настолько неодинаков, что какая-либо определенная ритмическая инерция просто не успевает установиться. В результате и получаются художественно-речевые образования, промежуточные между стихом и прозой. Некоторое исключение представляют три стиха (из четырех) последнего звена II главы:

В избянью,
В кондовью,
В толстозадую (III, 350).

Инерция хорей, ощутимая в них, правда, опять перебивается заключительным: «Эх, эх, без креста!» но все-таки успевает сформировать, так сказать, звуковую предпосылку уже для господства хорейческого ритма в трех следующих главах. Подобный прием мы опять можем рассматривать как ритмико-композиционную скрепу, способствующую структурному единству всего произведения.

Действительно, третья, четвертая и пятая главы поэмы метрически объединяются в целостное композиционное звено, имеющее неравностопный хорейский строй, лишь дважды нарушаемый ямбическим перебоем в анакрузе. Причем, художественно-речевое своеобразие этих глав заключается в том, что метр, как таковой, как бы отступает на второй план: аффективная окра-

⁹ «Буйная вольница» превращается в строгую, музыкально организованную революционную волю» (Вл. Орлов, Поэма Александра Блока «Двенадцать», М., 1962, стр. 84.); ср. Л. И. Тимофеев, Творчество Александра Блока, М., 1963, стр. 142.

ска, смысловая выделенность отдельных «кусков» внутри большого хорейского отрезка (54 строки) достигается иными средствами стихотворного стиля. Первые восемь строк III главы и все стихи IV—V глав имеют несенно-частушечную окраску. Это достигается благодаря характерной лексике и фразеологии («електрический фонарик», «толстоморденькая», «буйну голову сложить», «горе-горькое»), параллелизмам («В красной гвардии служить — || В красной гвардии служить...»; «Вот так Ванька — он плечист! || Вот так Ванька — он речист!»), рефренам, ямбическим перебоям в анакрузе. На таком фоне ритмически и стилистически выделяется заключительное четверостишие III главы «литературной» строгостью своего построения: чередованием двух пар женских и мужских точных рифм (буржуям : раздуем; крови : благослови), анафорическим повторением словесного образа-лейтмотива («мировой пожар»), падением количества ударений от первой строки к четвертой (4332). Вновь ощутимая маршевая четкость этих стихов в единстве с предшествующими и последующими стихами частушечно-песенной интонации восстанавливает в сознании читателя и слушателя уже знакомый нам по II главе эмоциональный комплекс дисгармонии облика коллективного героя поэмы («революционный шаг» и «свобода без креста»). Тема анархической вольницы получает наиболее полное, наиболее драматическое воплощение в VI главе — сцена расправы с Катькой.

Размер VI главы — четырехстопный ямб парной мужской рифмовки — способствует ее тематической выделенности на фоне соседних глав хорейского строя и одновременно соотносится с метрически аналогичным звеном II главы (звено № 7 по сквозной нумерации), где впервые, как уже говорилось выше, наметилась любовная линия в развитии сюжета поэмы. Первый стих ямбической VI главы с наличием «слоγοизлишка» между вторым и третьим ударениями («Опять навстречу несется вскачь...», $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$) соотнесен по принципу кольцевой композиции с двумя заключительными стихами подобного же строя: «Революционный держите шаг! || Неугомонный не дремлет враг!», которые настойчиво напоминают читателю, что именно является главным, определяющим в противоречивом, дисгармоничном облике коллективного героя поэмы. Если в I главе поэмы Блок постоянно стремится отделить голос повествователя от реплик отрицательных персонажей, то далее, наоборот, все яснее и яснее обнаруживается тенденция к слиянию мировосприятия лирического субъекта повествования и голоса его эпического героя. Трудно сказать, например, кому принадлежит рефренное двустипие: «Революционный держите шаг! || Неугомонный не дремлет враг!» автору-повествователю или коллективному герою. Скорее всего — им обоим одновременно. Это крепнущее единство мировосприятия лирического субъекта

и эпического героя, органически связанное с теми изменениями, которые происходят во внутреннем облике двенадцати, обуславливает и постепенную перестройку метрической композиции всего произведения. Недаром мотив «революционного шага», звучащий в финале VI главы, сразу же подхватывается маршевым ритмом главы VII: «И опять идут двенадцать...»; «Всё быстрее и быстрее || Уторапливают шаг...» Смена размера только подчеркивает остроту эмоциональной напряженности. Начиная именно с VII главы, четырехстопный хорей приобретает все более и более определенную аффективную окраску, становясь постепенно ведущим повествовательным метром поэмы. Постепенно потому, что в VIII — IX главах снова имеют место весьма резкие, но уже последние отступления от этой метрической тенденции, безусловно характерной для стиха второй половины поэмы в целом. «Тема трагической вины Петрухи, — пишет П. Громов, — соотносится с живущей в нем «черной злобой, святой злобой», с социальным гневом, накопленным им в старых общественных отношениях (...). В одном контексте сплетаются темы мести личной и общественной, гнева и отчаяния: в самой широкой и общей перспективе повинным в случившемся оказывается «буржуй», т. е. старые общественные отношения»¹⁰.

Отсюда — заключительные стихи VII главы:

Эх, эх!
 Позабавиться не грех!
 Запирайте егажи,
 Нынче будут грабежи!
 Отмыкайте погреба —
 Гуляет нынче голытьба!

(III, 354)

Ритмической курсивности процитированных строк в контексте VII главы способствует ямбический перебой в анакрузе последнего стиха и нулевой междуиктовый интервал, стык ударений — в первом: «Эх, эх!»: $\underline{\quad} / \underline{\quad}$. Анархическая забава выливается на деле в трагическую скуку, чему и посвящена VIII глава с характерными контрастами речевой структуры. Ее центральная часть метрически организована как «песенный речитатив воровского жаргона»¹¹:

Уж я времячко
 Проведу, проведу...
 Уж я темячко
 Почешу, почешу... и т. д.

(III, 355).

¹⁰ П. Громов, А. Блок..., стр. 504.

¹¹ Ю. М. Феличкин, Лингвистическая характеристика одного из французских переводов «Двенадцати» А. Блока, — «Труды Самаркандского университета», в. 132, 1963, стр. 16.

Начало представляет собой фольклорную «заплачку»: ¹²

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная! (III, 354).

Финал — оформлен явно прозаическими вставками:

Упокой, господи, душу рабы твоея...
Скучно! (там же).

В IX главе эмоциональный комплекс отчаяния — скуки варьируется интонацией городского мещанского романса «Не слышно шума городского...» Стиховая фактура IX главы подчеркнута традиционной, «литературна» — 12 строк четырёхстопного ямба катрениной перекрестной рифмовки с чередованием женских и мужских клаузул, что внешне не соответствует появляющейся здесь фигуре «буржуя», выполненной опять-таки в манере народного лубка. Эта нарочитая разобщенность планов содержания и выражения по сути дела воплощает их внутреннее нерасторжимое единство. Благодаря такому сильному выразительному приему, фигуры «буржуя» и пса символически вырастают до гротескного олицетворения старого мира, продолжающего стоять на пути двенадцати сквозь выюгу и пургу «мирового пожара».

Последние три главы поэмы дают определенно единый интонационный импульс — окончательно побеждает ритмическая инерция хорей, стих становится строже, организованней. Порой встречающиеся отдельные перебои имеют строго локальное стилистическое значение, не будучи уже в силах нарушить общей ритмической доминанты.

Так, один из перебоев интонационно подчеркивает мотив разыгравшейся выюги: «Ой, выюга́, ой, выюга́!» — нулевой междуиктовой интервал: $\underline{\wedge} \cup \underline{\wedge} \cup \underline{\wedge}$. Два других — концовки X и XI глав, двустрочия с ямбической анакрузой и двусложным междуударным интервалом во второй строке, представляющие собой несколько измененную цитату из «Варшавянки»:

Вперёд, вперёд,
Рабочий народ!

Смысловая обоснованность их выделенности никаких сомнений не вызывает. Если, наконец, XI глава написана неравностопным хорейским метром, то заключительная XII, кроме двух звукоподражательных строк, сплошь выдержана в едином

¹² Вопрос о фольклорных тенденциях в поэтическом стиле поэмы Блока исследован в статье: Э. В. Померанцева, Александр Блок и фольклор, — «Русский фольклор», в. III, 1958.

ритме четырехстопного хоря. Причем на протяжении всех ее 39 стихов нет ни одного сверхсхемного отягчения, ни одной незарифмованной строки, ни одной неточной или неравносложной рифмы.

Такая упорядоченность стиха в финале поэмы столь очевидна, что не может не рассматриваться как вполне определенная стилевая тенденция, органически связанная с художественной концепцией произведения в целом и авторским истолкованием эволюции его эпического героя. «Новое будет совершенно иным. Ни Романов, ни Пестель, ни Пугачев — сам державный народ, державным шагом идущий вперед в цели»¹³ — эти слова Блока непосредственно соотносятся с известными стихами XII главы: «Вдаль идут державным шагом...»; «Так идут державным шагом...». «Державный шаг» двенадцати красногвардейцев естественно воспринимается как качественно новая грань их психологического облика, которая закономерно получает и качественно новую форму своего художественно-речевого воплощения.

Специального анализа, бесспорно, заслуживает заключительный абзац XII главы, где появляется образ Христа, так смущавший самого Блока и продолжающий до сих пор смущать его читателей и критиков¹⁴. Мы отнюдь не собираемся выдвигать очередной гипотезы, призванной объяснить «истинно блоковское» понимание Христа — этой, действительно, полностью еще не проясненной фигуры. Для нас существенно и как будто несомненно стремление Блока средствами стихотворного стиля подчеркнуть специфику этого места поэмы: ведь в конце концов в любом (разумеется, не заведомо фантастическом!) толковании образ Христа не теряет своей важности и его удельный вес в образно-стилевом контексте «Двенадцати» не становится менее значительным.

Как сказано выше, вся XII глава написана четырехстопным хореем. Ее первые 28 стихов композиционно организованы как четверостишия, имеющие аналогичный интонационно-ритмический профиль: каждое из них распадается на полустрофы по два стиха; наиболее ощутимый синтаксический раздел внутри катренов падает на конец второй строки; везде строгая урегулированность рифмующих окончаний: ЖМЖМ. Между катренами — белое поле бумаги, графический отступ, сигнализирующий об их тематической законченности. Конец четверостишия обязательно совпадает с «разрешением» интонационно-син-

¹³ М. Бабенчиков, Александр Блок и Россия, М., 1923, стр. 67.

¹⁴ На наш взгляд, наиболее интересные и глубокие соображения, связанные с блоковской интерпретацией Христа и ее отражением в творчестве поэта (в том числе — и в поэме «Двенадцать»), высказаны в статье З. Г. Минц, Поэма «Двенадцать» и мировоззрение А. Блока эпохи революции, — «Ученые записки ТГУ», «Труды по русской и славянской филологии», вып. III, Тарту, 1960, стр. 272—278.

таксической единицы — предложения. Гармонически закономерным выглядит и движение ударений в границах катренов: 4342, 3342, 3343, 4344, 4343, 3443, 4242, т. е. палицо тенденция к падению акцентной кривой от первого стиха к четвертому. Четвертый стих несет либо два, либо три ударения, первый — в большинстве представляет собой четырехударную («полнометрическую») форму четырехстопного хорей. Такое распределение ритмических форм четырехстопного хорей в пределах катрена вообще традиционно для русского стиха. Это статистически доказано исследованиями Г. А. Шенгели.¹⁵

Исключительным в данном контексте оказывается четвертый катрен:

... Скалит зубы — волк голодный —
 Хвост поджал — не отстаёт —
 Пес холодный — пес безродный...
 — Эй, откликнись, кто идет? (III, 358)

В нем синтаксический раздел падает на третий стих, нарушая композиционную симметрию (3 + 1 вместо 2 + 2); четвёртый стих четырехударен; здесь же — в третьем стихе — единственный на 28 строк случай внутренней рифмы в пределах строки (холодный : безродный). Думается, интонационно-ритмическая курсивность этого катрена имеет смысловую мотивировку: в нем особенно тревожно звучит окрик-вопрос: «— Эй, откликнись, кто идет?», обращенный к кому-то неизвестному, кто «машет красным флагом... хоронясь за все дома». Если в первой и второй строфах ответом на окрик патруля было: «Это — ветер с красным флагом || Разыгрался впереди...»; «Только нищий пес голодный || Ковыляет позади...», то после IV — VII катренов и следующего за ними звукоподражательного двустипшия, которое позволяет отчетливее почувствовать и увидеть композиционную двучастность XII главы, уже непосредственно появляется тот, чье незримое присутствие так тревожит красногвардейский патруль. Эмоциональная переломность именно IV катрена — в свете сказанного — как будто сомнений не вызывает. На ритмическом фоне проанализированных первых 28 стихов XII главы явно выделяются девять заключительных. Прежде всего, они дают совсем другой, общий для всех девяти стихов интонационный импульс: вначале две коротких фразы, совпадающие с границами первых двух стихов («... Так идут державным шагом — || Позади — голодный пес...»), затем синтаксический период, уже развертывающийся на протяжении семи строк (2 + 7 вместо 2 + 2 и 3 + 1). Из них — первая и седьмая соотнесены по смыслу и скреплены анафорой: «В п е р е д и —

¹⁵ См.: Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, стр. 177—178.

с кровавым флагом...»; «Впереди — Исус Христос...»). Всё, что находится между ними (стихи 3—6), становится дополнительной расшифровкой — характеристикой того, кто впереди. В этом заключительном абзаце всё своеобразно (кроме метра): и композиция рифм (АБАВВГГББ); и движение ударений (433223343); и звуковая (фонологическая) структура, на что уже было справедливо указано исследователем¹⁶. Поэтому есть все основания считать последние 9 четырехстопнохорейческих стихов своего рода финалом финала, по-блоковски своеобразно — и не без внутренних противоречий — венчающих всю поэму.

Внетекстовые связи

В заключение целесообразно поставить вопрос о том, в какой мере метрико-семантическая структура поэмы «Двенадцать» связана со стиховой эволюцией поэзии Блока в целом, а также попытаться выяснить, нет ли среди предшественников Блока поэта или поэтов, стремившихся к созданию стиховых структур, подобных «Двенадцати», т. е. перейти к уяснению внетекстовых связей на уровне метрической системы Блока и выше — на уровне историко-литературной традиции. Отвечая на первый вопрос, можно заявить с полной ответственностью, что, как уже бегло указывалось выше, в поэзии Блока до «Двенадцати» ни в лирике, ни среди поэм подобных «Двенадцати» полиметрических композиций не встречалось. Известные аналогии (но только с большой осторожностью) можно провести между стиховой структурой «Двенадцати» и полиметрическим, прозо-стиховым строем его драм — особенно драмы «Роза и Крест». Эта аналогия требует большой осторожности потому, что полиметрия «Розы и Креста» (с высоким удельным весом чисто прозаических звеньев) явно обусловлена драматическим жанром произведения — в частности стремлением поэта к созданию метрически автономных речевых партий персонажей различных экспрессивных планов (условно говоря, — романтико-символического и реалистически-бытового). Не надо и доказывать, что жанровая природа полиметрической композиции поэмы «Двенадцать» качественно принципиально иная. Поэтому прямых аналогий со структурой стиха «Двенадцати» в пределах поэзии Блока найти, пожалуй, не удастся. Значит ли это, однако, что она — эта стиховая структура — возникла на пустом месте? Едва ли. И вот почему. Как показано нами в специальной работе,¹⁷ на протяжении всего процесса развития поэзии Блока

¹⁶ М. Л. Сурпин, О финале поэмы А. Блока «Двенадцать», — «Филологические науки», 1966, № 4, стр. 24.

¹⁷ См.: П. А. Руднев, О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А. Блока, — в кн.: Русская советская поэзия и стиховедение..., М., 1969; стр. 227—236.

обнаруживаются определенные закономерности в соотношении его монометрических и полиметрических структур на уровне распределения в обоих стиховых типах классических и неклассических размеров. Двумя вершинами эволюции этих закономерных тенденций как раз и являются драма «Роза и Крест» (1913) и поэма «Двенадцать» (1918). Чисто стиховые изменения сопряжены еще и с тем, что в пределах полиметрических произведений Блока постепенно происходит качественная перегруппировка жанров, в результате которой всё большее и большее значение приобретают крупные полиметрические произведения. На первом этапе творчества Блока (1898 — 1903) его новаторские устремления в использовании неклассических размеров не выходят за границы монометрических произведений. В период второго тома (1904 — 1907) примерно третья часть всех строк неклассического репертуара приходится уже на произведения полиметрические (главным образом — за счет драм 1906 г. и отчасти — поэмы «Ее прибытие»). Наконец, в эпоху творческого синтеза (1908—1916; 1917—1921) имеет место количественный и качественный (жанровый) отбор неклассических стиховых форм. Некоторые из них (наиболее экспериментальные) вообще выходят из употребления. Основной сферой широкого использования встречающихся неклассических форм становятся крупные полиметрические вещи («Роза и Крест», «Двенадцать»). Причем — в пределах монометрии преимущественно используются одни неклассические размеры (прежде всего — рифмованный трехударный дольник); в пределах полиметрии — другие (прежде всего — нерифмованный неравноударный дольник — «Роза и Крест»; свободный рифменный стих и различные типы ПМФ — «Двенадцать»). Все это с большей отчетливостью позволяет обнаружить жанровые тяготения и экспрессивные функции репертуара неклассических размеров Блока в составе монометрических и полиметрических композиций.

Всё сказанное уже явно проясняет связь хотя бы некоторых в а ж н е й ш и х особенностей стиховой структуры поэмы «Двенадцать» со всей метрической системой Блока, взятой в диахроническом разрезе.

Подобного рода внетекстовые связи можно уточнить и еще в одном, более конкретном аспекте рассмотрения экспрессивных ореолов хореических метров и ямбо-хореического дольника, как они сложились в поэзии Блока эпохи II тома и, несомненно, оказали определённое влияние на стиховую структуру «Двенадцати». Так, в системе размеров полиметрической поэмы «Ее прибытие» большую половину всех строк обнимают 4X (28,8%). 3X (11,5) и Дк2осн. (10,1). Причем — их аффективная окраска выражена довольно определенно: этими метрами написаны «народные», оптимистические по пафосу главки поэмы: 4X — «Рабочие на рейде», «Корабли пришли»; 3X — «Так было»:

Дк2осн — «Песня матросов», представляющая собою имитацию народной песни и ритмически, и благодаря фольклоризованной образно-лексической и синтаксической (множество параллелизмов) окраске:

Подарило нам море,
Обручальное кольцо!
Целовало нас море
В загорелое лицо.
Приневастилась
Морская глубина!
Неневастилась
Морская быстрина! и т. д. (II, 52).

Если вспомнить еще и такие монометрические вещи Блока, как «Барка жизни встала...» (II, 161), «Шли на приступ. Прямо в грудь...» (II, 59); «Не мани меня ты, воля...» (II, 77), «Прискакала дикой степью...» (II, 86) и мн. др., то наше предположение о, так сказать, «хореической» народной теме в «Ее прибытии» станет очевидным, как столь же понятным и объяснимым традицией представится побеждающая хореическая доминанта в стихе «Двенадцати», где она получает, конечно, уже качественно иное воплощение (тема «державного шага» красногвардейцев).

Обратимся теперь к внетекстовым связям более широкого, историко-литературного аспекта. Автором этих строк детально исследованы полиметрические структуры целого ряда крупных русских поэтов: Пушкина, Катенина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Островского, А. К. Толстого, Некрасова, а из современников Блока — Брюсова. Среди упомянутых поэтов ближе всего к Блоку — Катенин и особенно Некрасов, создатели сложных и разнообразных по составу размеров полиметрических структур и, что особенно важно, — прежде всего в эпических произведениях. Проблема «Некрасов и Блок» неоднократно ставилась в нашем литературоведении в общем плане¹⁸. Хорошо известен и пристальный интерес Блока к Некрасову. Так, «на вопрос, заданный К. И. Чуковским в анкете 1919 года — «Не оказал ли Некрасов влияние на ваше творчество?» — Блок ответил: «Оказал большое» и назвал в качестве лучших стихотворений Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...», «Замолкни, Муза мести и печали...», «Рыцарь на час», «Внимая ужасам войны...», добавив: «И многие другие», а в «Письмах о поэзии» говорил о «некрасовской мощи стиха»¹⁹. Что имел в виду Блок, говоря о «некрасовской мощи стиха», конечно,

¹⁸ См.: В. Н. Орлов, Александр Блок и Некрасов, — «Научный бюллетень Ленинградского университета», № 16—17, 1947.

¹⁹ Л. И. Тимофеев, Творчество Александра Блока..., стр. 170.

не вполне ясно: это выражение слишком общо и неопределенно. Вместе с тем, можно попытаться — хотя бы предположительно — выяснить, в чем состоит более точный смысл этих слов, следуя избранному в данной статье направлению поисков внетекстовых связей, имеющих отношение к полиметрической структуре поэмы «Двенадцать», исследуемой на фоне историко-литературных традиций. Для решения этой задачи надо обратиться к сжатой статистической и типологической характеристике полиметрических структур поэм Некрасова.

В общем составе стиховых форм поэзии Некрасова полиметрические композиции занимают чрезвычайно большое место: 37,5% построчно. Полиметрические поэмы Некрасова дают — по сравнению с его малыми полиметрическими жанрами — еще более высокий построчный показатель: малые жанры — 1,1%; поэмы — 34,1%²⁰. Таких показателей в метрическом репертуаре изученных нами поэтов XIX — нач. XX в. не встречается вовсе²¹. Поэтому с полным правом можно заключить, что создателем традиции полиметрических поэм, столь характерных для русской поэзии XX в. (Хлебников, Маяковский, Цветаева и мн. др.), является именно Некрасов. В этом состоит одна из его важнейших заслуг в развитии и обогащении форм русского стиха. Естественно, Блок не мог творчески не отреагировать на эту столь существенную тенденцию метрики одного из своих крупнейших предшественников. Есть ли на этот счет какие-либо точные указания автора «Двенадцати»? Точных нет, но есть одно косвенное, представляющееся нам бесспорным. Известно, что поэма «Двенадцать» написана Блоком «в порыве, вдохновенно, гармонически цельно» (III, 625). Поэтому — бедны черновики поэмы, дающие очень мало вариантов основного текста. Одновременно в черновике начала X главы есть многозначительная помета, на которую впервые обратил внимание В. Н. Орлов и совершенно верно ее прокомментировал. Вот она: «И был с разбойником (курсив Блока. — П. Р.). Жило двенадцать разбойников» (III, 628). Как верно пишет В. Н. Орлов, «последняя фраза — измененная цитата из баллады Н. А. Некрасова «О двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо», ч. IV)» — III, 628. Действительно, это очень близкая реминисценция некрасовского стиха: «Было двенадцать разбойников». Можно ли однако, делать из этого прямые выводы о непосредственном влиянии «Кому на Руси...» на «Двенадцать»? К сожалению, такой вывод в очень прямолинейной, любовной форме сделан одним из современных исследователей Блока: «Легко заметить, по народности поэтического

²⁰ Подсчитано 500 произведений, 43 667 строк по изд.: Н. А. Некрасов, *Поли. собр. соч. и писем* в 12 томах, М., 1948—1952 (тт. I—IV).

²¹ См. сводные таблицы в нашей статье, опубликованной в кн.: *Теория стиха. Сб. статей*, Л., 1968, стр. 118—119.

языка и многообразие музыкальных ритмов поэма «Двенадцать» примыкает к поэме «Кому на Руси жить хорошо». Но дело не только в формальной связи двух произведений (...). Опираясь на традиции Некрасова, Блок дает в своей поэме оправдание революционного насилия над эксплуататорскими классами во имя интересов народа. Двенадцать красногвардейцев Блока являются символом революционного народа, поднявшегося на бой против старого мира, подобно тому, как в поэме Некрасова Кудеяр насильственным революционно-бунтарским путем осуществляет расправу над помещичьим классом». ²² Заметить многое, возможно, и легко, а вот доказать такую прямую зависимость будет весьма трудно, если вообще ее стоит доказывать, почти полностью игнорируя конкретно-исторический подход к художественной концепции обоих произведений, несущих на себе неизгладимую печать столь разных эпох и столь в корне неодинаковых мировоззрений создателей этих произведений. Наконец, Г. Ременик очень уж резко разграничивает «формальные» и «идейные» аспекты историко-литературной преемственности. Думается, здесь надо поступить гораздо осмотрительней и тоньше. Видимо, — на основании процитированной пометы из черновика X главы «Двенадцати», — можно лишь заключить, что в процессе работы Блока над поэмой в его творческом сознании возникали какие-то ассоциации, связанные с некрасовской эпопеей. Причем — эти ассоциации отразились в «Двенадцати» не в такой прямой форме, как бездоказательно утверждает Г. Ременик, а скорее — в форме весьма опосредствованной, связанной с творческим продолжением традиции метрического опыта Некрасова, один из вариантов которого воплощен в стиховой структуре «Кому на Руси жить хорошо».

Попытаемся это доказать. На протяжении 40—50 и начала 60-х годов Некрасов упорно разрабатывал и в малых, и в больших эпических жанрах различные типы полиметрических структур. Два последние и наиболее значительные его полиметрические произведения — поэмы «Современники» (1875) и «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877; поэма не завершена полностью) — оказываются одновременно и кульминацией, и итогом его художественных поисков, предпринятых в этом направлении. Причем — первая вещь представляет собою типологически один вид стиховой полиметрии, вторая — другой, во многом отличный от первого.

Жанр «Современников» — сатирическая поэма-обозрение, близкая по духу и направленности сатирам Щедрина. Автор как бы делится со своим читателем-другом результатами собствен-

²² Г. Ременик, Поэмы Александра Блока, М., 1959, стр. 170—171 (Курсив мой. — П. Р.).

ных наблюдений над весьма колоритными сценами, случайным свидетелем которых он явился в ресторане Дюссо, куда забрел позавтракать. «Бывали хуже времена, || Но не было подлей» — вот угол зрения автора-повествователя, именно так, а не иначе оценивающего то, что происходит на его глазах. Остро памфлетное пародирование торжественных юбилеев, подчеркнуто гротескные фигуры самих «юбиляров и триумфаторов», «героев времени», саморазоблачительные монологи персонажей, их уничижительные сатирические портреты, мастерски и зло нарисованные Некрасовым, значащие фамилии (Шкуриц, Грош, Антихристов), введение в текст «путевых заметок», песен, телеграмм — такими многообразными средствами сатирического стиля пользуется поэт, реализируя свой художественный замысел. Перед читателем мелькают, как на кинематографической ленте, бегущие друг за другом эпизоды, ни на одном из которых автор подробно не задерживается. Отсюда — и стиховой строй поэмы, вполне адекватный ее общей художественной направленности. Мы видим здесь не только и не просто смену размеров, а непрерывное, прямо-таки калейдоскопическое их чередование. По нашим подсчетам, на 2070 строк в «Современниках» (по 12-томному изданию) приходится 82 разнометрических звена — полиметрическая форма, до сих пор невиданная в русской поэзии, представляющая смелое художественное открытие Некрасова в метрике эпического жанра. Самое короткое звено в 4 строки, самое длинное — в 132. При этом употребление поэтом многочисленных видов равностопных и неравностопных классических двух- и трехсложников (неклассических видов стиха в поэме нет), как правило, не обнаруживает их конкретной аффективной окраски (в одном случае, скажем, четырехсложный хорей связан с авторской речью; в другом — с сатирическим саморазоблачительным монологом князя Ивана и т. п.): стилистический эффект повествования достигается именно непрерывной сменой размеров, как таковой, происходящей на протяжении всей поэмы. Другой принцип полиметрической композиции имеет место в поэме «Кому на Руси жить хорошо», и он, по моему мнению, столь же адекватен уже качественно иному художественному замыслу, получающему известную специфичность окраски в каждой из частей произведения. В отличие от «Современников», «Кому на Руси жить хорошо» представляет собой огромное (8866 строк) эпическое полотно, рисующее картины жизни русской дореформенной и пореформенной деревни, картины, которые даются через восприятие семерых героев — «правдоискателей». В произведении органически сочетаются различные жанровые начала: неторопливый эпический рассказ о том, что разворачивается перед взором путешественников, сатирические тенденции (тема помещиков и крестьян — носителей рабской психологии), гражданские мотивы, связанные с пропо-

ведью идей крестьянской революции, политическая аллегория (легенда «О двух великих грешниках»). В поэме множество вставных новелл-повествований о судьбе героев, рассказываемых чаще всего не автором, а самими персонажами. Некрасов стремится видеть и оценивать окружающее глазами и устами недовольной массы крестьянства. Отсюда — фольклорность и народность, пронизывающие ткань поэтической стилистики произведения, что блестяще проанализировано в известных работах К. И. Чуковского²³. Некрасову не суждено было довести до конца работу над поэмой. В некрасоведении до сих пор идут споры о том, какова верная, отвечающая замыслу поэта и его воле последовательность расположения ее частей. Учитывая новейшие текстологические разыскания²⁴, мы считаем целесообразным в анализе стиховой структуры поэмы следовать хронологическому расположению ее частей: часть I, «Последыш» (из второй части), «Крестьянка» (из третьей части), «Пир на весь мир». Именно такой подход, соответствуя изменению замысла поэта (а этот замысел, как известно, эволюционировал и существенно трансформировался в процессе 14-летней работы Некрасова над поэмой), позволяет наглядно увидеть, какое вновь и статическое воплощение претерпел этот замысел и на метрико-композиционном уровне. Это возможно, конечно, лишь при условии подхода к частям поэмы не как к разрозненным фрагментам, а именно как к частям единого (пусть не законченного) художественного целого. Что же представляет собой метрическая структура поэмы Некрасова? Основным ее размером является перифростический трехстопный ямб с дактилическими клаузулами (мужские окончания встречаются гораздо реже, используясь, в основном, в концовках стиховых абзацев и ритмико-синтаксических периодов). Детальное (правда, досемантическое) исследование ЗЯ «Кому на Руси...» на уровне ритмики, строфики и единства и тесноты стихового ряда (термин Ю. Н. Тынянова) осуществлено в глубоких и современных по методологии новейших статьях С. А. Рейсера²⁵. Экспрессивный ореол ЗЯ в системе метров поэмы Некрасова проявляется с предельной четкостью — это ведущий повествовательный размер поэмы. Другая важнейшая особенность стиховой структуры «Кому на Руси...» в том, что разные части произведения имеют неодинаковый метрический профиль. Так, I часть и хронологи-

²³ См.: Корней Чуковский, Мастерство Некрасова, изд. II, дополненное, М., 1955, ч. II, гл. «Работа над фольклором».

²⁴ См.: А. И. Груздев, «Кому на Руси жить хорошо», — в кн.: Н. А. Некрасов, Поли. собр. стихотв. в 3 тт. т. III, Л., 1967, стр. 443 след.

²⁵ См.: С. А. Рейсер: 1) Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», — в кн.: Русская советская поэзия и стиховедение..., М., 1969, стр. 192—206; 2) Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», — «Труды по знаковым системам», в. IV, Tartu, 1969, стр. 368—385.

чески идущий за ней «Последыш» представляют собой одно большое монометрическое звено, написанное ЗЯ. «Крестьянка», уже начиная с I главы «До замужества», то и дело перебивается инометрическими вставками, имитирующими фольклорно-песенную ритмику или написанными «кольцовским» пятисложником. Именно в этих песенных вставках сконцентрирована одна из главных лирических тем «Крестьянки»: «Не дело — между бабами || Счастливую искать», что вполне соответствует художественной концепции этой части поэмы в целом. На фоне таких вставок ЗЯ как раз и приобретает свой основной экспрессивный ореол повествовательного метра всего произведения. Последняя часть «Пир на весь мир» дает уже очень дробную полиметрию, во многом напоминающую стих «Современников». Не исключено, что на структуру «Пира» повлиял метрический опыт «Современников» (это предположительно доказывается хронологией: «Современники» — 1875 г., «Пир» — 1876—77 гг.). Вместе с тем, экспрессивный уровень полиметрических структур «Современников» и «Пира» не одинаков: в отличие от размеров «Современников», метры «Пира» получают еще более отчетливую, чем даже в «Крестьянке», аффективную окраску: повествовательный ЗЯ, балладный трехсложник (трехстопный дактиль баллады «О двух великих грешниках»), сдвоенный пятисложник народного рассказа «Крестьянский грех», концевочный, дающий смысловой *pointe* всей поэмы шестистопный хорей и т. п.

Осуществленная беглая характеристика типологической специфики «Современников» и «Кому на Руси...» имеет в данной статье чисто служебный характер (это особая тема специального исследования), необходимый лишь для уяснения вопроса о том, в какой мере Блок — автор «Двенадцати» — использовал богатейший опыт зрелой Некрасовской эпической полиметрии.

Думается, что в стиховой структуре поэмы «Двенадцать» синтетически объединены оба главных типа Некрасовской полиметрии. Отмеченная выше при описании метрической композиции «Двенадцати» калейдоскопичность стихового членения, напоминающая типологический принцип полиметрии «Современников», совпадает как раз с началом поэмы — памфлетно-сатирическими зарисовками представителей рухнувшего «страшного мира» (старушка, писатель — вития, поп и др.). Однако здесь ощутима одновременно и блоковская специфика: метры I главы получают свою достаточно ясную экспрессивную окраску, в чем уже проявляется не столько типологическая традиция «Современников», сколько — поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Как и в последней поэме Некрасова, в «Двенадцати» Блока наблюдаются сходные принципы метрического членения всей вещи по отношению к ее столь же четко выделенным главам: в произведениях обоих поэтов можно говорить о двух видах этого метрического членения: а) одни главы сами состоят из разнометриче-

ских звеньев; б) другие, напротив, объединяются в одно монометрическое звено. Что касается прозаических вставок, то этот конструктивный момент роднит «Двенадцать» вновь с «Современниками», хотя, в целом, прозаические вставки для полиметрии Некрасова не характерны. Наконец, еще одно качество стиховой структуры поэмы «Двенадцать», роднящее ее, правда, косвенно с поэмой «Кому на Руси жить хорошо», — это ведущая смысловая функция какого-то одного метра (последний признак, как показано выше, полностью отсутствует в сплошь дробной, калейдоскопичной структуре «Современников»). У Некрасова эту функцию выполняет белый трехстопный ямб, у Блока — рифмованный четырехстопный хорей. Сходство художественных функций этих различных метров лишний раз говорит о том, сколь сложна проблема «метр и смысл», сколь опасно прямолинейно связывать определенный размер со столь же определенным содержанием. На деле зависимость метра от смысла гораздо сложнее, чем это кажется на первый взгляд: во всяком случае, исследуя полиметрические структуры, можно говорить об экспрессии данного метода прежде всего в данном контексте, с большой осторожностью привлекая внетекстовый историко-литературный сопоставительный материал, учитывая лишь экспрессивные ореолы и жанровые тяготения тех или иных стихотворных размеров, но отнюдь не напрямую и не однозначную их связь с конкретным содержанием.

Итак, известную творческую связь Блока — создателя сложной полиметрической структуры поэмы «Двенадцать» — с крупнейшими полиметрическими поэмами Некрасова можно считать в принципе установленной. В том, что при создании монументального эпического произведения, пафос которого состоит в утверждении «державного шага» народных масс, Блок обратился именно к некрасовской традиции, есть своя историко-литературная закономерность: среди предшественников Блока в русской поэзии никто, за исключением Некрасова, не смог подняться на столь высокий уровень демократической народности.

Дальнейшие пути исследования внетекстовых связей полиметрической структуры поэмы «Двенадцать», вероятно, должны быть направлены в сторону изучения полиметрических поэм Хлебникова и Маяковского, богатейшего стихового опыта которых Блок также не мог, разумеется, не учитывать, создавая в 1918 году свою итоговую эпическую поэму о революции.

Наконец, вершинным этапом семантического анализа художественно-речевой структуры поэмы «Двенадцать» должен быть анализ этого произведения на уровне стихового слова. Последнее станет возможным лишь в результате создания частотного словаря поэмы, что в недалеком будущем вполне может быть осуществлено по методике, разрабатываемой З. Г. Минц и ее учениками.

И. А. Гончаров и газета «Голос»

П. С. Рейфман

Революционные демократы неоднократно высмеивали мелочность т. наз. либерального «обличительства». Типичным примером такого «обличительства» являлись материалы, печатавшиеся в разделе «Петербургская хроника» газеты А. А. Краевского «Голос», под рубрикой «Петербургские отметки» (иногда они просто назывались «Отметками»). В них как бы сосредоточились наиболее характерные особенности либерального «обличительства», доведенные до карикатуры.

Хотя «Отметки» не занимали в «Голосе» много места, они, в значительной степени, определяли лицо газеты, стали символом ее крохоборческой критики. Слово «отметчик» приобрело в 1860-х гг. нарицательный смысл, обозначая хроникера, снабжающего «Голос» материалами, сующего всюду свой нос, но обращающего внимание лишь на незначительные неполадки. Где-то на втором плане подразумевалось, что «отметчик», следя за происходящим, может использовать свои наблюдения не только для газетной хроники, но и для информации иного рода.

Передко при чтении «Отметок» «Голоса» возникает впечатление, что речь идет о пародии на либеральную обличительную литературу. Но «отметчики» вовсе не шутили. С полной серьезностью повествовали они о том, как стыдно получать прибыль от продажи розог в настоящее время прогресса и благотельной гласности (1864, № 97), о ложбине на Невском проспекте, мешающей переходить улицу (1864, №№ 15, 33, 45, 54), о неудобстве водостоков со снятыми решетками (1864, № 87), о важности устройства общественных уборных (1863, № 301).

Тем не менее элемент пародии в «Петербургских отметках» «Голоса» все же имелся. Он был связан с сотрудничеством в газете Краевского И. А. Гончарова. Свидетельством этого сотрудничества являются письма Гончарова редактору «Голоса»¹. А. А. Мазон поместил в «Русской старине» публикацию по этим письмам². А. Д. Алексеев в «Библиографии» И. А. Гончарова³, основываясь на публикации Мазона, относит к наследию Гончарова «Петербургские отметки №№ 50, 124 за 1864 г. и №№ 1, 70 за 1865 г. Но, видимо, участие Гончарова в «Отметках» названными статьями не ограничилось. Ему почти наверняка принадлежит статья о собаках «Одно из неудобств уличной жизни», напечатанная за подписью И. А. в № 276 (1863) и непосредственно примыкающая к «Отметкам». Не исключено, что Гончаров — автор заметки о пользе общественных уборных в № 301 (1863). Возможно, он послал Краевскому и некоторые другие «Отметки».

¹ Рукоп. отд. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 391 (А. А. Краевского), И. А. Гончаров. В дальнейшем: ф. 391.

² А. А. Мазон, Материалы для биографии и характеристики И. А. Гончарова, «Русская старина», 1912, № 3, В дальнейшем: Мазон.

³ Л., 1968.

А. А. Мазон, говоря о сотрудничестве Гончарова в «Голосе», комментирует этот факт следующим образом: «Литературные достоинства этих статей, по правде сказать, весьма незначительны и, в большинстве случаев, даже совсем ничтожны. Поэтому считаем лишним приводить их все целиком или хотя бы длинные цитаты из них»⁴. Мазон полагает, что Гончаров в «Отметках» предстает типичным бюргером, с упорным безразличием ко всему, что «выходит из круга его мелких интересов»⁵. С такой характеристикой можно вполне согласиться, если иметь в виду ту маску автора писем, под которой выступает Гончаров. Но вряд ли можно утверждать, что принадлежащие Гончарову «Отметки» отражают подлинный облик самого писателя. Авторская ирония слышится довольно отчетливо и в «Отметках» и в письмах Гончарова Краевскому: «Посылаю Вам ещё импровизацию о собаках, вылившуюся у меня вчера при чтении фельетона «Голоса»: не найдете ли Вы возможным напечатать ее в числе Петерб. заметок завтра или послезавтра? А если не угодно, то бросьте под стол. Я ведь пишу не из славы, а из ревности к общему благу и потому еще, что боюсь собак (...) Это, полагаю, последнее мое мнение о собаках. Затем надюсь перейти к общественным нужникам, так как меня и некоторых моих сверстников (может быть, и Вас тоже) к старости моча одолевает и часто приходится всенародно, на улицах, обнаруживать человеческую немочь»⁶.

В аналогичном тоне выдержаны и другие письма. Так, 21 февраля 1864 г. Гончаров перечисляет многообразие тем своих заметок: «Извозчики, собаки, музыка, вот будут в следующем раз общественные нужники; наконец Шекспир! Это оттого такое разнообразие, что «ничто человеческое мне не чуждо»⁷. В письме 4 мая 1864 г. Гончаров сообщает Краевскому, что ему хотелось бы «похвалить одну помаду, которая препятствует мне быть таким седым, как Вы, и таким плешивым, как Водозовов (...) но этот подвиг я полагаю свершить, вернувшись из заграницы, где обдумаю его основательно»⁸. Вряд ли возможно принимать подобные рассуждения всерьез. Вернее всего, Гончаров умело пародирует мелочность обличений «Петербургских отметок». Появление пародии в том же издании, которое пародировалось, представляло собой особую пикантность, хотя и скрытую от читателей.

Видимо, насмешки Гончарова относились не только к общему направлению «Петербургских отметок», но и к конкретным материалам, помещенным под этой рубрикой. Гончаров сам сообщал, что его заметки «выливаются» при чтении фельетона «Голоса» (см. выше). Его статья в № 124 — непосредственный отклик на фельетон № 121. Возможно, что обещание Гончарова написать об нужниках — отзыв на «Отметку» № 301, так что последняя не принадлежит перу Гончарова, а лишь причина иронического упоминания о нужниках в письме Краевскому.

Не исключено, что гончаровские «Отметки» в какой-то степени ориентированы и на подчеркнуто-будничное изображение действительности, противопоставленное «приподнятым» описаниям. Такая ориентировка вообще характерна для творчества Гончарова. Во всяком случае, «Петербургские отметки», написанные Гончаровым, отнюдь не являются свидетельством погруженности писателя «в бытовые заботы», как предполагает Мазон⁹. Здесь почти несомненно использован определенный художественный прием, служащий выражению авторского замысла.

Трудно сказать, угадывал ли иронию сам Краевский. Во всяком случае, он делал вид, что принимает материал всерьез и охотно использовал его.

⁴ Мазон, стр. 550.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 555—556. Ф. 391, л. 28.

⁷ Мазон, стр. 558. Ф. 391, л. 30.

⁸ Мазон, стр. 561. Ф. 391, л. 32.

⁹ Мазон, «Русская старина», 1912, № 6, стр. 492.

Ниже печатается текст статьи № 276, примыкающий к заметкам, указанным Мазоном, и, по нашему мнению, написанной Гончаровым. В пользу такого предположения свидетельствует и сам текст статьи, почти буквально перекликающийся с известными заметками Гончарова о собаках, и упоминание в письмах Краевскому, что он посылает еще импровизацию о собаках, и псевдоним «И. А.», который мог означать инициалы писателя.

ОДНО ИЗ НЕУДОБСТВ УЛИЧНОЙ ЖИЗНИ (Письмо к редактору)

М. г. В вашей газете, 12 октября, высказано было несколько весьма дельных заметок о разных мелких неудобствах, так часто встречаемых публикою на наших улицах.

Прибавим к высказанным заметкам еще одну, капитальную, в справедливости которой может убедиться каждый житель Петербурга. Впрочем, вопрос о том, о чем мы хотим заявить, поднимался и в литературе, и в городской администрации, но он падал, никем энергически не поддерживаемый. По нашему мнению, однако, откладывать совсем в сторону этот вопрос не следует, тем более, что он откладывается не все только по равнодушию большинства, а отчасти и потому, что предмет его составляет мелкое неудобство, т. е. относительно других более насгоятельных потребностей — однакож, неудобство само по себе довольно неудобное.

Неудобство это — множество собак на улицах. Стоит выйти часов в десять утра на улицу, и увидишь, что собак почти столько же на ней, сколько и людей. По вечерам, особенно в некоторые месяцы, то же самое. Наконец, во всякое время дня собаки бегают по всем направлениям, по самым многлюдным улицам, в тесной толпе прохожих, болтаются в ногах, перебегают дорогу, сидят кучами у ворот, на крыльцах — всюду. В «Голосе», если не ошибаемся, было заявлено, что дума опять озоботилась вопросом о намордниках. Остановимся на минуту на этом способе и посмотрим, действителен ли он, т. е. приложимо ли это средство на практике и поведет ли за собой уменьшение собак? Намордник, конечно, вернейшее средство к укрощению злых собак: но в силах ли и в средствах ли полиции уследить за всеми вольнопроживающими на улицах и дворах собаками, чтобы на каждой был надет намордник, когда под глазами у наших городских стражей, как справедливо упомянуто в вышеприведенной статье «Голоса», и люди на каждом шагу делают беспорядки, таскают тяжести по тротуарам, носят ведра с красками, раскидывают переносные лавочки на непоказанных местах, дерутся, ругаются и т. д.? А ведь большинство собак на улицах именно и составляют те в одиночку и кучами бегающие собаки, которые, повидимому, никому не принадлежат, пролетарии — собаки, но которые, по первому свисту какого-нибудь мальчишки, по лаю мимо бегущей собаки, слетаются с разных сторон и мгновенно образуют или побойще, или другое, более мирное, но отвратительное зрелище...

И вот оне, эти-то собаки, истинные виновницы неудобств, а иногда и серьезных опасностей, но во всяком случае разрушительницы общего спокойствия, и избегают намордника, как будто бы не имеющие хозяев, вольногуляющие. И намордник всею тяжестью своею падет на породистых, большею частью достаточным людям принадлежащих, собак, дрессированных, следующих послушно за своим хозяином — следовательно, безвредных, или же на миниатюрных болонок, стриксов и шарло, что, конечно, поведет за собой тысячи мелких и неприятных столкновений между хозяевами и хозяйками таких собак и теми, кому будет поручено следить за исполнением предписания надевать намордники, как это уже и случается теперь в Летнем саду, куда стражи не пускают маленьких собак с хозяевами, а крупных, проскакивающих сквозь решетку, выгнать не могут.

Казалось бы, ближе к цели обратить строгое и упорное внимание на этих вольных собак, напоминающих не помнящих родства бродяг. В случае ответственности и хозяева отрекаются от владения своими собаками.

В самом деле, кто же хозяева этих собак? Для решения этого вопроса стоит опять-таки попристальнее взглянуть в движение на улицах — и загадка разрешится легко. Кому не случалось встречать на улицах бегущего мальчишку-лакея в булочную или из булочной; в лавочку или из лавочки, и около него и вместе с ним скачущего пса, иногда барского, а иногда и своего, или так взятого со двора, вовсе не породистого, грязного, гадкого? Сколько кухарок идет утром на рынок в сопровождении одной, иногда двух собак? То дворник, как патриарх, сидит у ворот, положив руки на головы двух псов; мужик с возом сена, провизин тянется на рынок — за ним тянется и собака; кучера, лакеи, повара — все это любит и держит собак. Это бы не беда, если бы лица эти постоянно могли держать их только около себя, но они этого или не хотят, или не могут делать, и дают собакам полную свободу отлучаться одним на улицу, во всякое время дня и ночи. Вот, большей частью, какие собаки бегают одне, собираются кучами, пугают или беспокоят лаем прохожих, а в глухих, малолюдных улицах и бросаются. Спросите, чьи — вам почти никогда не скажут, между прочим и потому, что оне — ничьи; и это правда, то есть у них нет хозяина: оне живут на дворе, в людской, в конюшнях; кто их принес, завел, достал, того уже и нет давно, скажут вам. Уменьшить число этих ничьих собак или и вовсе перевести их, как совершенно ненужных в городе — вот первое и главное устранение неудобства, а этого можно достигнуть положительным запрещением держать их на дворах и, в случае появления их там и на улицах без хозяина, забирать, а если потом окажется хозяин, то взыскивать с него или с дома, откуда выбежала собака одна, штраф. За эту первую мерю можно уже будет ввести в употребление и намордники. Но и первая мера, если ее настойчиво привести в исполнение, непременно поведет за собой уменьшение собак. Едва в прошлом году заговорили о пошлинах на собак, мы встречали немало людей простого звания, продававших своих собак, и, между прочим, одного мастерового, который сказал, что он не в состоянии платить пошлину и потому желает сбыть свою собаку.

В заключение скажем, что есть как будто откупленные места у собак, для их общих присутствий около рынков, например, на Царицыном луку, около сквера Михайловского дворца и т. д. Не так давно мы в конце Сергиевской улицы, у Фонтанки, видели стаю до шестнадцати собак: оне лаяли, грызлись, а прохожие бозливно переходили на другую сторону. Мы сказали об этом стражам у Летнего сада и спросили, отчего бы не разогнать? «Нельзя нам, мы в наряде», — отвечали оне. «Что это такое наряд?» — подумали мы, глядя издали, что они делают. Ничего: мирно беседуют и поюхивают табачок.

Встретили мы недавно также кучера и прачку, кативших тележку с бельем на реку, а около их на улице носились три собаки, как на охоте, бросаясь, с лаем, то к прохожим, то к лошадям. «Зачем это вы собак водите?» — спрашиваем мы, — «ведь полиция запрещает» (мы сказали наугад, не зная, запрещает ли полиция). Сначала и кучер и прачка сказали, что это не их собаки, а потом, когда одна собака, бросив охоту, пристала к ним, с некоторой гордостью объявили, что собака принадлежит их хозяину, генералу. Конечно, неправда: собака дворная, простая, грязная, которой погнушался бы не только его превосходительство, но и всякий коллежский регистратор. Очевидно, что собака живет только на генеральском дворе и никому собственно не принадлежит, или, пожалуй, принадлежит всякому, живущему в доме. С одним она сбегает на рынок, с прачкой на реку, с лакеем в аптеку, или увяжется бежать за экипажем барина.

В другой раз, когда с одного дровяного двора собака выскочила с лаем из ворот и испугала даму, шедший с ней мужчина обратился с сердитым вопросом к дровянику, чья собака; тот грубовато отвечал: графская. Мы полюбопытствовали спросить, какого графа, и узнали, что графу принадлежит место, занимаемое двором, а сам он живет в своем доме в другой

улице, давно находится за границей и, конечно, о существовании этой дрянной собаки не подозревает.

Наша прислуга, в простоте души, думает еще, что генерал и граф предписаний полиции слушаться не обязаны. Когда кончится это печальное заблуждение ... прислуги?

И. А.

«Голос», 1863, № 276, от 19 октября.

Л. Н. Андреев — почетный член тартуского студенческого общества «Социетас» (1903 г.)

С. Г. Исаков

В 1903 г. внимание московской охранки, перлюстрировавшей переписку Л. Н. Андреева, привлекло письмо к нему из Юрьева (Тарту) от 10 марта 1903 г. студента-медика А. И. Смирнова, председателя студенческого общества «Социетас» («Societas»). В делах Департамента полиции, хранящихся в настоящее время в Центральном государственном архиве Октябрьской революции в Москве (ЦГАОР), сохранились выписки из этого письма.

«Члены студенческого общества «Социетас» постановили просить Вас быть почетным членом этого общества. Ваши рассказы установили между Вами и нами крепкую связь. Они художественно рисуют психологию и психопатологию современного человека и освещают такие изгибы души человека, в которых прячутся инстинкты зверя-человека. Вы смелой рукой рисуете ужасные, но правдивые картины и тем самым пробуждаете членов русского общества и заставляете их не так сонливо глядеть на то, что совсем близко около них и в них совершается. Все эти рассказы интенсивно содействуют достижению нами целей нашего общества, состоящих в выработке возможно ясного и логического мирозерцания.

Просим Вас ответить нам на наше предложение по следующему адресу. Юрьев, Петербургская ул., 24, Председателю общества «Социетас».¹

Департамент полиции в отношении начальника Лифляндского губернского жандармского управления от 20 марта 1903 г. за № 2872 под грифом «совершенно секретно», сообщив об этом письме, запросил «надлежащие сведения о студенческом обществе «Социетас», его личном составе, задачах и целях».²

Как явствует из ответа временно исполняющего должность начальника Лифляндского губернского жандармского управления Департаменту полиции от 9 июля 1903 г. за № 3282 всё под тем же грифом «совершенно секретно», общество «Социетас» еще до этого обратило на себя внимание жандармов. Обычно достаточно нерасторопные и плохо разбиравшиеся в местной обстановке чины жандармского ведомства в Тарту на этот раз оказались хорошо осведомленными и представили начальству весьма основательную информацию.

Общество «Социетас» было в это время одним из основных и наиболее левых, революционных объединений передового тартуского студенчества. На важную роль его в истории революционного движения студентов Тарту в

¹ ЦГАОР, ф. Департамента полиции (ДП). Особый отдел (ОО), 1898 г., ед. хр. 3, ч. 213, т. 5, л. 12.

² Там же, л. 15.

конце XIX — начале XX в. исследователи указывали неоднократно.³ Однако история общества, его внутренняя жизнь и состав в этот период еще не прояснены.

Что же собою представляла эта организация?

«Социетас» возникло как полулегальное общество студентов Тартуского ветеринарного института, вероятно, в 1883 г. Его основатели до этого входили в университетское Общество русских студентов, с которым новая организация долго поддерживала тесную связь. Существование «Социетас» было санкционировано лишь устным разрешением директора Ветеринарного института, никакой отчетности от его руководства не требовали и оно фактически находилось вне всякого контроля со стороны учебного начальства и полиции. В 1880-е гг. общество было оплотом народничества, во главе его стояли видные участники народнического движения Е. Д. Сивницкий, Н. Н. Ткаченко, старый народоволец К. Я. Шамарин и другие. Многие члены «Социетас» были причастны к революционной деятельности народников.⁴

Цитаделью народничества «Социетас» оставалось и в 1890-е гг.⁵ Однако постепенно характер общества стал меняться. В его состав вошли и студенты университета, вскоре главенствующее положение, хотя номинально должностными лицами общества числились студенты Ветеринарного института. В обществе крепнет интерес к актуальным общественным проблемам.

В 1899 г., когда в Тарту впервые вспыхнули открытые студенческие «волнения», члены «Социетас» высказались в их поддержку и приняли в них самое активное участие. Представитель «Социетас» вошел в руководящий центр студенческого движения в Тарту — Союзный Совет Дерптских объединенных землячеств и организаций. «Одновременно с этим, — как отмечалось в жандармской справке, — в обществе стал возникать интерес к ознакомлению с рабочим вопросом, учением Карла Маркса и историей революционного движения в России. К числу лиц, старавшихся возбудить в членах общества «Социетас» интерес к означенным вопросам, главным образом принадлежали состоявшие в этом же обществе студенты Юрьевского университета Василий Алексеев Десницкий, Константин Иванов Покровско-Водоватовский и Александр Иванов Виноградов». ⁶ В. А. Десницкий (в будущем известный литературовед) и К. И. Покровско-Водоватовский (активный участник революционного движения) в 1902 г. были арестованы как руководители студенческих выступлений, они в это время уже были сторонниками марксизма.

К 1902—1903 гг. общество «Социетас» приобрело вполне социал-демократический характер. Хотя в его состав входили представители разных левых партий — и эсеры, и бундовцы, и анархисты, но руководящую роль в нем играли социал-демократы. В обществе в 1902—1903 гг. студентом В. И. Синайским и другими был прочитан цикл рефератов по истории революционного движения в России.⁷ Читались также доклады об историческом материализме, по аграрному вопросу и т. д.⁸ На заседаниях общества часто выступали гости из Петербурга, Риги и других городов, которые привозили

³ См. Э. Янсен, О революционном движении среди тартуских студентов в конце XIX и начале XX веков. — «Ученые записки ТГУ», вып. 35, 1954, стр. 9, 19, 25; Н. Moosberg, Marksistlikud ringid Tartu Ülikoolis ja Veterinaaria Instituudis XIX saj. 80—90-ndatel aastatel. — «Ученые записки ТГУ», вып. 114, 1961, стр. 216 и след.

⁴ Об этом подробнее в нашей статье «Тартуское студенчество 1880-х годов и движение народников». — Ученые записки ТГУ. Вопросы истории Эстонской ССР (печатается).

⁵ «Пролетарская революция», 1923, № 14, стр. 598.

⁶ ЦГАОР, ф. ДП. ОО, 1898 г., ед. хр. 3, ч. 213, т. 5, лл. 26—26 об.

⁷ Там же, лл. 26 об., 28.

⁸ Eduard Ott, Mälestused põrandaalusest tegewusest Tartus. — «Proletaarne rewolutsioon Eestis», 1927, nr. 2 (3), lk. 26.

с собой и нелегальную литературу.⁹ После докладов обычно разгорались оживленные дискуссии. Особенно много споров вызывал вопрос об индивидуальном терроре. В 1903 г. в «Социетас» возникло два кружка по изучению политэкономии.¹⁰ Общество имело свою библиотеку и кассу.

Помещение «Социетас» нередко было местом проведения собраний тартуских нелегальных кружков. Когда в 1903 г. возникла тартуская группа РСДРП, в которую вошли многие члены общества, то заседания группы также обычно стали проходить в помещении «Социетас», пока это не привлекло внимания полиции.¹¹ После 17 октября 1905 г. группа РСДРП вообще переместилась в квартиру «Социетас»,¹² которая таким образом стала своеобразным штабом революционного движения в Тарту.

Новые члены в состав «красного общества», как называли «Социетас», принимались только после тщательной проверки. От них, в первую очередь, требовалось сочувствие к революционному движению, а позже и к идеям социал-демократии. Каждый поступающий должен был гарантировать честным словом выполнение тайного устава общества и дать обещание не разглашать внутренние дела общества, то, что происходит на его собраниях.¹³

Из жандармских документов нам известен состав общества в 1902—1903 гг. (т. е. как раз в то время, когда было написано письмо к Л. Н. Андрееву).¹⁴ Как выясняется, членами «Социетас» были многие руководители студенческого движения в Тарту — члены Союзного Совета и тартуской группы РСДРП. Кроме уже упомянутых В. Десниченко, К. Покровско-Водоватовского, А. Виноградова, В. Синайского, в «Социетас» входили М. Брашеван, Ф. Платонов, П. Гросул (в будущем видный ученый), К. Руга (эстонец по национальности, активный участник революционного движения 1904—1905 гг.), Г. Курганский, Н. Казанский, М. Рассказовский, Н. Тананаев и другие. В 1904 г. во главе общества стоял латыш Э. Аболтынь (Е. Аболтин), большевик, погибший с оружием в руках в годы первой русской революции. Членом правления «Социетас» в 1905 г. был видный участник революционных событий этого года в Тарту и в Таллине социал-демократ Д. Лиознер.¹⁵

Особенно важно, что общество проводило большую работу по пропаганде марксизма среди эстонской учащейся молодежи. Представители последней часто бывали на заседаниях общества, слушали здесь марксистские доклады и диспуты вокруг них, получали отсюда нелегальную литературу, в том числе искровскую, труды К. Маркса, Г. В. Плеханова и т. д.¹⁶ Э. Аболтынь лично организовывал несколько кружков учащихся.¹⁷ «Социетас» выделял из числа своих членов для этих кружков пропагандистов. Как единодушно отмечается в воспоминаниях деятелей революции 1905 г., общение тартуской эстонской молодежи с членами «Социетас», посещение его заседаний сыграли едва ли не решающую роль в революционизировании этой молодежи, в переходе лучших ее представителей на позиции социал-демократии.¹⁸

⁹ Там же. См. также: E. d. Ott, Rewolutsioonilisest liikumisest Tartus enne 1905. aasta oktoobrit, там же, стр. 23.

¹⁰ N. Tshudowski, Lehekülg mälestusi Tartust. — 1905. aasta Eestis. Kirjeldused. Mälestused. Dokumendid, Leningrad, 1926, lk. 133.

¹¹ Там же.

¹² K. Maxim, Mälestused 1905. a. ja eelmistest aegadest Tartus. — «Proletaarne rewolutsioon Eestis», 1931, nr. 11, lk. 33.

¹³ ЦГАОР, ф. ДП. ОО, 1898 г., ед. хр. 3, ч. 213, т. 5, л. 27.

¹⁴ Там же, л. 27 об.

¹⁵ Punased aastad. Mälestusi ja dokumente 1905. aasta liikumisest Eestis. I. Toimetanud Hans Kruus, Trt., 1932, lk. 68.

¹⁶ Там же, стр. 34—35, 39, 53, 60, 68, 73, 76.

¹⁷ Там же, стр. 39.

¹⁸ Многочисленные свидетельства этого можно найти в ряде мемуаров, опубликованных в лит. выше сборнике «Punased aastad. Mälestusi ja dokumente 1905. aasta liikumisest Eestis», а также в воспоминаниях Эд. Оття.

Итак, Л. Н. Андреев в 1903 г. был избран почетным членом фактически социал-демократического общества, которое стояло в авангарде революционного движения в Тарту. Между тем, как отмечалось в жандармской справке, «в почетные члены избираются обществом лица, заслужившие особое уважение общества».¹⁹ К этому времени почетными членами «Социетас» в числе прочих были уже Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, Н. К. Михайловский и Г. А. Джашиев (последние, без сомнения, были избраны почетными членами еще в народнический период в истории объединения).

Чем же мог привлечь членов «Социетас» Л. Н. Андреев?

Ответ на этот вопрос можно найти в воспоминаниях бывшего члена общества В. А. Десницкого. «Накануне революции 1905 года каждый новый рассказ молодого талантливого писателя являлся литературным событием, — писал В. А. Десницкий; — о произведениях Л. Андреева шли оживленные споры в обществе, в печати.

В восприятии радикальной интеллигенции Л. Андреев был одним из самых ярких светил в плеяде «Знания», его имя ставили рядом с именем М. Горького; горячо спорили, кто из них талантливее, кто больше дает литературе нового (...)

Сам Леонид Николаевич верил, что и он провозвестник революции, слуга истины, правда, песен, чем буревестник М. Горький, но певец одной и той же революции, которая даст свободу всякому таланту, раскроет путь творческой жизни всем представителям социальных низов.»²⁰

Без сомнения, радикальной молодежью той поры Л. Андреев воспринимался как революционный писатель, критикующий буржуазное общество, его ограниченность, протестующий против порядков, унижающих человеческое достоинство.²¹ Даже такие черты его творчества и миропонимания, как подчеркивание звериного начала в человеке, пока что воспринимались еще как проявление протеста против дурного общественного устройства, как призыв понять его сложность и противоречивость и, осознав это, попытаться изменить его к лучшему. Передовой молодежи той предгрозовой поры, конечно, импонировало и то, что Л. Андреева преследовали власти, полиция, жандармы, что он привлекался к ответственности за свои выступления.²² Всё это создавало вокруг него ореол писателя-революционера. Это и объясняет факт избрания Л. Андреева почетным членом общества «Социетас».

Отметим, кстати, что Л. Андреев был весьма популярен в среде тартуского студенчества вплоть до начала 1910-х гг. Об этом свидетельствуют многочисленные доклады о нем и о его творчестве в студенческих обществах и вечерах, постановки его пьес и т. д., хотя после революции 1905—1907 гг. отношение к писателю стало несравнимо более сложным.

¹⁹ ЦГАОР, ф. ДП. ОО, 1898 г., ед. хр. 3, ч. 213, т. 5, л. 27.

²⁰ В. Десницкий, А. М. Горький. Очерки жизни и творчества, М., 1959, стр. 218—219.

²¹ Об объективных предпосылках такого восприятия см.: Б. В. Михайловский, Избранные статьи о литературе и искусстве, М., 1969, стр. 353 и след. Ср. также: С. В. Касторский, Писатели-знаменцы в эпоху первой русской революции. — Революция 1905 года и русская литература, М.—Л., 1956, стр. 69—72.

²² См. С. В. Касторский, цит. соч., стр. 74—75.

Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913—1917)

Публикация и комментарии Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова

I

Письма Леонида Андреева к руководителям Московского Художественного театра, представляющие большой интерес для изучения как истории театра, так и творческого развития андреевской драматургии, уже привлекали внимание исследователей. Небольшие выдержки из писем Андреева приводились в книге Н. Эфроса «Московский Художественный театр 1898—1923»,¹ в примечаниях В. Чувакова к текстам андреевских драм², в летописи жизни и творчества Вл. Немировича-Данченко³ и в статье Н. Гужиевой «Драматургия Леонида Андреева 1910-х гг.»⁴ Широко использован материал писем также в работе В. Беззубова «Леонид Андреев и Московский Художественный театр»⁵, в которой подробно освещены взаимоотношения драматурга и театра. Незначительная часть писем Андреева к Станиславскому и Немировичу-Данченко опубликована. Два письма Андреева к Немировичу-Данченко (от 12 сентября 1912 г. и 12 февраля 1913 г.) были в 1934 году опубликованы в журнале «Театр и драматургия».⁶ Три письма к Станиславскому и шесть писем к Немировичу-Данченко, написанные Андреевым в 1906 году, опубликовал В. Беззубов.⁷ Письмо Андреева к Станиславскому

¹ См.: Николай Эфрос, Московский Художественный театр 1898—1923, М.—Пб., 1924, стр. 266—267, 270, 294—296, 298—302.

² См.: Леонид Андреев, Пьесы, М., 1959, стр. 563, 565—567, 570, 537.

³ См.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, Летопись жизни и творчества, М., 1962, стр. 283, 290, 292, 294, 302—305, 310, 313.

⁴ См.: Н. Гужиева, Драматургия Леонида Андреева 1910-х гг. — «Русская литература», 1965, № 4, стр. 66, 73, 74.

⁵ См.: В. И. Беззубов, Леонид Андреев и Московский Художественный театр, Уч. зап. ТГУ, вып. 209, Тарту, 1968, стр. 122—242.

⁶ См.: Два письма Леонида Андреева к В. И. Немировичу-Данченко. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 43.

⁷ См.: Незданные письма Леонида Андреева. (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Вступительная статья, публикация и комментарии В. И. Беззубова. — Уч. зап. ТГУ, вып. 119, Тарту, 1962, стр. 378—391.

от 3 февраля 1912 года напечатано в газете «Неделя». ⁸ Орывок из письма Андреева к Немировичу-Данченко от 24 сентября 1913 года приведен в подборке З. Карасик «А. М. Горький в переписке современников (1895—1916)» ⁹. Извлечения из писем Андреева к Немировичу-Данченко напечатаны также в семьдесят втором томе «Литературного наследства». ¹⁰ Двенадцать писем Андреева опубликовала в 1966 году Н. Балатова. ¹¹

Настоящая публикация является продолжением публикации Н. Балатовой. В отличие от предыдущей публикации, в которую из-за недостатка места была включена лишь часть наиболее интересных писем, написанных Андреевым за период с 1906 по май 1913 года (из 42 писем опубликовано 12), в настоящей публикации приведены все известные нам письма за период с сентября 1913 года по 1917 год.

Андреев в основном переписывался с Вл. И. Немировичем-Данченко. В этот период он лишь в 1916 году во время болезни Немировича-Данченко дважды пишет К. С. Станиславскому.

Письма Андреева печатаются по подлинникам, хранящимся в Музее МХАТ СССР им. М. Горького. Публикуемые письма ранее полностью нигде не печатались.

1.

Дорогой Владимир Иванович! Вчера пришел на «Далском» ¹ в Ваммельсу, ² вернулся из летних скитаний по морю и сегодня — вот уже пишу письмо. Подумайте: два месяца не писал писем, не читал газет, не вел литературных разговоров, почти не задумывался о работе, ходил с бритой рожой цвета мореного дуба, читал Дюма ³ и Купера. Суденышко у меня маленькое, а море большое, а волны какие!

Но конец. Кабинет еще пахнет нафталином, но бумага на месте, машина открыта, с почты воз газет и журналов — и что-то уже успело рассердить меня, зашевелилась писательская желчь. Ненавижу лжецов! А через дватри дня сажусь за работу — тороплюсь! — и вот о работе несколько слов предварительных.

Будет две драмы, ⁴ одна неделя через две, другая к концу сентября. По замыслу мне нравятся обе, но дальше что сказать? Прочтете и увидите. Для Художественного может подойти и та и другая, но кто знает? Может не подойти ни та, ни другая. Разница в том, что первую может недурно сыграть и другой театр, а вторую может только ваш, да и то она провалится — как же ей не провалиться?

Пришло, как только будет готова, даже без окончательной правки.

Может быть, это излишек веры, но Ваше молчание несколько не удивило меня и не родило ни малейших сомнений в Вашем дружеском ко мне отношении. Не пишет, стало быть почему-нибудь нельзя, думал я. А письмецу Вашему все-таки обрадовался.

И жму руку.

Ваш Л. А.

17 августа 1913

(Ваммельсу)

⁸ См.: Мудрец и мастер. — «Неделя», 1963, № 2, стр. 4.

⁹ См.: А. М. Горький в переписке современников (1895—1916). Подготовка текста и примечания З. Карасик. — «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 98.

¹⁰ «Литературное наследство», т. 72, М., 1965, стр. 50, 538, 544—546, 549—550, 555.

¹¹ См.: Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. Публикация и комментарии Н. Балатовой. — В сб. «Вопросы театра. Сборник статей и материалов 1966», 1966, стр. 275—301.

Дорогой Владимир Иванович! Хотя пьеса моя «Не убий», по сообщению газет, уже принята в Художественном театре, — я считаю не лишним послать ее Вам. А серьезно вот что:

Как Вы увидите, «Не убий» примыкает к типу пьес «Савва» и «Дни нашей жизни», а в драматической литературе вообще идет следом за Островским, «Власть тьмы», горьковским «Дном», — конечно, отличаясь резко от упомянутых самой трактовкою сюжета. Оставаясь ненавистником чистого реализма, я стусил краски, некоторые положения и характеры довел до крайности, почти до шаржа или карикатуры, ввел изрядное количество «рож» и даже черных масок: вообще на старой литературной квартире расположился по-своему. Насколько это вышло удачно, судить не мне, сами увидите.

Важно то, что пьеса вышла — да я так и хотел — не столько даже режиссерская, сколько актерская: конечно, хорошо ее поставить, но еще лучше — сыграть во всю силу легких, смачно, густо и от души. Отсюда, от ее актерских свойств, я пришел к некоторому решению, о котором и сообщаю Вам, с некоторым страхом и смущением, именно: я хочу отдать «Не убий» в Петербурге Александринскому <театру> и завтра вступаю по этому поводу в переговоры с Теляковским.¹ Может быть, я слишком рано вздумал делить шкуру неубитого медведя (в пьесе есть некоторый душок), но мне мечтается увидеть Савину,² Варламова, Давыдова, Ходотова³ и других в ролях, настолько для них подходящих.

И вот: я буду счастлив, если Художественный возьмет «Не убий», но только для Москвы, оставив в моем распоряжении Петербург и провинцию. Есть еще одно соображение, позорное, но увы! весьма настоятельное: мне нужны деньги, я расточитель, и отказ от провинции и Петербурга окончательно продырявил бы мой герцогский карман. Хотя Художественный и платит хорошо за петербургские <ургские> гастроли, но он убивает пьесу для следующих сезонов; это плохо. А тут вдобавок печатание пьесы и разные другие комбинации, в которых Х <художественный> т <театр> связывает меня по рукам и ногам. Но печатание — если Вы возьмете пьесу — я могу и отложить.

Так.

Теперь, если вы «Не убий» не возьмете, я отдам ее в Москве Свободному⁴ или Незлобину⁵, а для Вас буду торопливо соорудить следующую драму: «Собачий вальс». Вещь эта меня волнует, и я не уверен даже, что сумею в такое короткое время, осилю ее написать. Как вам сказать? — по форме это будет несколько приближаться к «Катерине Ивановне», но пойдет еще дальше в смысле психологического углубления и отрешения от театрального шаблона. Герой — мужчина; тема — задуманное, пережитое, но невыполненное преступление. Мрачно, сурово, застегнуто, не договорено, почти без улыбки — и очень, очень странно.

Оканчиваю письмо, ибо укладываюсь в СПб, где пробуду дня четыре; потом возвращаюсь и пишу «Собачий вальс». Пьесу «Не убий» я написал в две недели (некоторые акты написав по два и даже по три раза), а вот с собачками так быстро не управится.

Крепко и неизменно дружески жму Вашу руку — и буду ее жать так же крепко, если и ни одной пьесы не возьмете: не на этом зиждется мое к Вам отношение. Ну ладно. А если ответите скоро, то очень обрадуете меня; кстати, у меня почти непрерывная головная боль, с каковой пишу пьесы, письма и шлю приветы. Вообще же — как это ни глупо — здоров и очень, очень мил!

Ваш Леонид Андреев

9 сентября 1913
(Ваммельсу)

Владимир Иванович, миленький — позвольте мне быть нахалом, в лучшем случае эксцентриком, и обратиться к Вам с советом: взять мою драму. В вашем хорошем письме нет, как всегда, только одного: Ваших личных и Вашего театра планов и намерений. Что вы хотите делать <в> этот сезон — я не знаю; может быть у вас есть в плане превосходная пьеса и вообще программа стоит крепко — тогда не о чем и говорить. Но я, руковождаясь, к сожалению, только слухами и разговорами, вынужден думать, что Художественному в этом году грозит некоторая опасность. Андреева¹ и Горький, Свободный театр, очень достоверный слух о том, что в редакции «одной большой газеты» уже лежит лист с подписями: протест против постановки реакционных «Бесов»² — и многое другое.

При этих условиях если мое «Не убий» появится в Свободном театре или у Незлобина (о Малом я думал и думаю меньше всего), то это, несомненно, причинит Вам какой-то вред: небольшой, если пьеса пойдет средне, очень большой, если будет иметь успех. А судя по всему — даже по тому необычно большому количеству заметок и пересказов в заграничных газетах, какого не было, кажется, еще ни об одной моей пьесе, — по разговорам, отзывам, восторгу актеров «Не убий» должен иметь успех вроде «Дней нашей жизни». И хотя я великолепно понимаю, что СПб вам необходим, но сезон-то, в конце концов, проходит в Москве, одна Москва чего стоит. А «Не убий» может идти и не один сезон, это вполне вероятно. И не забудьте, дорогой, сколько раз Вы выражали сожаление, что не взяли в свое время «Дни нашей жизни», пьесу несомненно слабейшую, называли это ошибкой. А вдруг и теперь отказ Ваш от «Не убий» — ошибка?

И отсюда я, безо всякого самолюбия и гонора, еще раз настойчиво предлагаю Вам драму, советуя, как друг. Упрека в том, что я заранее отдал пьесу в Александринку³ и, стало быть, не друг — принять не могу. При Вашей личной дружбе ко мне Художественный театр в общем держит меня на таком отдалении, так мало дает мне веры, что мои вещи нужны для него и желательны, что было бы дерзостью с моей стороны заранее отрезать себе ломоть. Да ведь вдуматься только в смысл настоящего моего письма!.. Вот Вы, кстати, пишете о «Собачьем вальсе», чтоб я «не торопился». Что это значит? Хорошо, если мовегон, а то ведь может и хуже! Может быть, за этим «не торопитесь» стоит уже готовое решение не ставить или запрыгать в глубину сезонной преисподней — откуда мне знать? Но факт тот, что мое горячее желание работать для вас ставится на лед и превращается в какое-то клубничное мороженое... и я действительно готов не торопиться.

Зная, как Вы заняты, я не жду длинного ответа; достаточно будет, если Вы телеграфируете «нет»: я пойму, что мое незнание ваших дел вовлекло меня в ошибку, и только. Все же остальное по-прежнему... и разве только о «Собачьем вальсе» нужны бы некоторые пояснения.

Сейчас у меня инфлуэнца, мне нечего делать, и я гуляю по кабинету: можно поболтать о «Не убий». Ваш отзыв о первых и четвертом акте⁴ несколько удивил меня и очень обрадовал. А относительно остальных — линии Вас<илисы> Петровны — я хочу немного защититься. Штука в том, что если эти акты принимать как реальность, то они плоски: ну что такое эта дурацкая свадьба, и даже «с генералом»? Да и сватовство; да и первая половина нятого акта? Но это не реальность — как шест-вие Анаемы;⁵ все, что хотите, я слов боюсь, но только не реальность. Ведь на свадьбе все — фантазмагория, как говорит генерал; и князь-женех, спящий на диване, и другой женех, столь похожий на самое смерть не реальность; и уж, конечно, никакого тут обличения дворянства нет, это пустяки — да и князь-то чудеснейший призрак. И это потому, что вся Василиса — а значит и вся линия ее — в призрачной мечте, в несуществующем, в неистовом желаньи сотворить себе свой мир. То-то и страшно

(хотя Андреев напрасно пугает)⁶ на той же свадьбе, что никакой свадьбы нет и не было, а все только сочинено Василисой. Чтобы это почувствовать, прикиньте такую нелепую вещь: вдруг Вы решили жениться, серьезно жениться, притом оставаясь Владимиром Ивановичем, непременно оставаясь им, но свадьба происходит на сцене, и попа играет известный вам Массалининов⁷, а невесту Барановская⁸, и все играют, а Вы только один серьезно женитесь. И разве не призрак, не фантом милейший Зайчиков, весь составленный из обрывков ролей, абсолютно лишенный способности речи и где-то в глубине, под внешним покровом пьянства, грязи и лжи живущий святой и печальной жизнью? А милый князь — разве он не святой из святых?

Скажу больше: свят и Яков, и все они святые — и это только обман зрения, что кажутся они пьяницами, ворами, убийцами. Это только наряд дьявола на них. И отсюда, повторяю, грубость красок, нарочитость шаржа, грим лиц и декорации ихней призрачной жизни. Нет тут реальности!

Но довольно. Крепко жму руку и желаю всего хорошего. До Вашего ответа, надеюсь, скорого, подожду отдавать в Москве «Не убий». Телеграфируйте: Терюки, Леон<нду> Андрееву, я все время дома.

Сердечно жму руку

Ваш Леонид А.

<Между 13 и 24 сентября 1913 г.>

4.

Дорогой мой Владимир Иванович! И не сержусь, и в настроении хорошим, и был бы осел, если бы сердился, когда так все делается. Если кому и хуже, то не мне — я сейчас отчаянно самонителен! — а театру: и это единственное, что огорчает меня.

Касательно протеста¹: меня тревожила здесь возможность того массового психоза, при котором правых не разбирают, бьют гуртом и походя. И только в этом я видел опасность для театра. Другая же опасность, более серьезная, в том, что «политическая» сторона «Бесов» уж очень тщательно будет обойдена при постановке; и это может исказить вещь. Отняг от Ставрогина «Ивана Царевича» есть не только ампутация — пусть бы ковылял на одной ноге! — а очень серьезная и опасная для жизни операция. Мне уже сейчас не нравится заглавие «Н. Ставрогин»² — такой вещи у Достоевского я не знаю.

И вот последнего я теперь боюсь, ибо протест, сочиненный Горьким, оказался не так страшен, как его малевали. Больше скажу: нельзя было написать более самоубийственной вещи, чем сделал это Горький — и смех и слезы! Трудно представить, чтобы нашлись желающие следовать за таким наивным и беспомощным — в данном случае — человеком.

Теперь, дорогой Владимир Иванович, о дальнейших делах. Во-первых, как мыслите о «Собачем вальсе»? Недели через две пьеса будет готова (уже написал полтора акта). Скажу заранее: вещь о-ч-е-н-ь странная! Не найдется ли местечка для странной вещи? А пайщикам и вообще бюлестелям капиталов, когда пойдет речь о «странной» вещи, скажите: ведь еще ни разу материального ущерба театр от меня и через меня не терпел! Шутливый тон да не скроет, однако, моего серьезного отношения и к этому вопросу.

Второе дело, и тут я дружески прошу не задерживать меня с ответом: могу ли я располагать «Катериной Ивановной» в СПб-ге? Жалко, что замаринуется пьеса, я бы ее тут поставил. На гастроли вы вряд ли ее возьмете³, так и пропадет ни за табак. Да и бюджет надо вытянуть: ох, страшно думать, а с 30 тысячами в год я еле управляюсь — нет не управляюсь! У меня одних стипендий 4—5 тысяч в год.⁴ Пора бы начать обирать заграницу, да вот не клеится: морально успех, а материально сущие гроши.

О моем чувстве к Вам умолчу, могу впасть в сентиментальность. Крепчайше жму руку.

Ваш Л. А.

24 сент<ября> 1913 г.

Р. С. Ваш ответ Горькому хорош.⁵ Мне жаль Горького и жаль литературу, к<отор>ую он в своем лице поставил в столь горькое положение. Противно, когда приходится рукоплескать Аршыбашеву, ставящему в угол М. Горького.⁶ Хотел я и сам писать, да теперь уж и не знаю.⁷

5.

Дорогой Владимир Иванович! Если Вы и впредь станете мучаться, что не пишете мне, я скоро стану Вам противен — это я по своему опыту знаю. Тем, кого любишь, надо писать, когда хочется: врагам же и посторонним — когда надо. От этого врага еще больше возненавидишь. Правда, я человек мнительный и есть я меня эта скверная способность привязываться к любимому предмету с вопросом: скажи, любишь или нет? — но в вашей дружбе я почему-то крепко уверен, постоянных доказательств даже в душе я не требую. Будьте же другом, голубчик, и не забудьте обо мне, когда не нужно.

Работаю я сейчас, как изверг. Пишу — Вы подумайте! — статью о театре¹, в частности о Х<удожестве>нном, т. е. о Вас, ибо сейчас весь Х<удожествен>ный театр есть Вы. Скоро кончу; тогда до печати пошлю Вам — тон статьи у меня самоуверенный и даже наглый, но в душе я нуждаюсь апробации со стороны людей сведущих, боюсь наврать. Вопрос же — серьезен чрезвычайно.

«Собачий вальс» кончил, но... Странная это вещь и стою я перед ней, разинув рот — а еще автор! Может быть, и очень хорошо, и есть это новая драма, как и «Кат<ерина> Ив<ановна>», та самая новая драма, о которой сейчас пишу статью; а может меня драть надо батогами. Горький-то уж, наверно, выдерет, да и публика, пожалуй, опять обидится, но конечно вопрос не в этом... Кстати: по всей провинции, повидимому, идет «Кат<ерина> Ив<ановна>» при полном театре и даже с успехом. «Сторицын» же почти совсем не идет. Сие многозначительно и очень радует меня: стало быть все-таки еще можно писать.

На днях отдам переписать «Собачий вальс» и пришлю Вам: посмотрите.

Не знаю, довольны ли Вы, что не взяли «Не убий» — я уже снизу доверху чувствую себя ослом. И откуда мне пригрезилось, что Александринка есть театр? В конце концов это просто шайка заслуженных, незаслуженных и капельдинеров; то как нищие на паперти они вымалывают рольку, то как те же нищие обиженно вопят и в окна кланут благодетеля. Сплетни, шепоты, бессильный и индифферентный Котляревский? — да и Теляковский бессилён. Каждый в отдельности почти что хороший человек, а есть и в действительности хорошие, а в совокупности — беда! Так скучно с ними, что перестал интересоваться и пьесой, точно чужая стала в этих чужих руках.

Кончил «Письмо о театре», и почти все оно о Х<удожестве>ственном и о Вас.

Вероятно, меня будут клясть, в частности огорчится Станиславский и обидится Венуа, а я стал сердит и пусть на меня сердятся. Ваши постановки Достоевского я считаю столь же важным для театра делом, как и постановку Чехова — это новая вершина, Казбек после Ай-Петри. Надо Вам послать «Письмо»? Печатать его, вероятно, буду в «Шиповнике» для пушечного торжества идей.

Тороплюсь переписать «Собачий вальс»
Крепко жму руку, сердечно хочу видеть Вас.

Ваш Леонид Андреев.

Крепко жму Вашу руку, В<ладимир> И<ванович>, и желаю успеха неизменного.

А. А.³

22 октября 1913

<Ваммельсу>

Дорогой Владимир Иванович!

С Александринкой я разругался, заявил, что нога моя там не будет, и пусть пьесу ставят сами: не пойду ни на репетиции, ни на представление. Не будь бы так поздно, в смысле сезона, взял бы у них «Не убий» обратно. Да и у меня плохой год, убыточный и дефицитный, надо работать, как репортеру, безо всякой важности. Но так мне, ослу, и надо!

Статью вам посылаю¹: только прочтя ее, увидите и то, как важен для меня был последний ваш спектакль и как интересно свыше всякой меры то, что Вы пишете о работе над Достоевским². Каждое слово Ваше глотаю с наслаждением. Думаю, что рассеются при чтении и всякие опасения относительно «имен»: тут я очень мягок и не хочу «разделять», хотя вовсе и не хочу за постановку Мольера венчать Станиславского и Бенуа³. Если же есть резкости в характеристике некоторых постановок, то падают они, резкости эти, не на театр вообще... и даже не на театр, а на драму. Вас отдельно я упоминаю, и не могу не делать этого, особенно теперь, когда письмо Горького именно Вас поставило под обстрел. Статью я уже сдаю в набор, и если у Вас найдутся существенные поправки, черкните на полях рукописи и пришлите, я поправлю в корректуре.

Очень Вы меня растревожили Вашей надеждой, что я напишу совершенную драму.⁴ Дорогой мой, разве я сам не хочу этого, как черт! Но не выходит, чего-то не хватает: пороку, должно быть.

Вот написал я «Собачий вальс» и... почему я знаю, что это за вещь. Лежит уже месяц, никому не читал даже, а на той неделе сяду за переработку весьма существенную. Буду стараться, чтобы недели через две Вы получили готовую пьесу, но безо всяких претензий. Понравится Вам, буду очень рад, до чрезвычайности рад; не понравится — решу, что не вышло, постараюсь написать другое, лучшее. Странно сказать, но порой я верю Вам больше, чем себе... а я человек крайне самоуверенный, несмотря на явный недохват пороха.

Работаю я сейчас до крайности много, сплю не больше 6—7 часов. Устал, но еще работать могу и очень хочу. Жалею об этом только потому, что не могу написать Вам такое письмо длинное, спокойное, хорошее, как хотелось бы. Масса планов у меня, относительно которых не обходим с Вами посоветоваться до отъезда за границу, а уеду я в декабре и до лета — постараюсь увидеться с Вами и отниму у Вас несколько часов. И хочу видеть Достоевского: ведь я еще не видел! Кстати, ничего не стоит статья Эфроса⁵, но очень интересная статья Ярцева⁶ — конечно, не критической своей частью, а описанием данных Вами сцен.

Помните ли Вы у меня рассказ «Мысль»⁷ — о некоем д-ре Керженцеве, который притворился сумасшедшим, чтобы убить, а сам потом разобрать не может — притворялся он или действительно он сумасшедший? Явился у меня шальная идея: сделать из этого драму... интересно ужасно, но и опасно! Очень опасно! Как Вы думаете, стоит или нет?

Прочел на днях «Розу и Крест» Блока⁸, и показалось мне, что эта пьеса могла бы пойти в Художественном: есть в ней душа. Видел в театре «Ревность»⁹, — боже, какая это пошлость, как это бездарно! И какая же дуря публика!

Это мое марање не считайте за письмо. Буду еще писать.

Уже кончил письмо, стал думать о работе, о «Собачьем вальсе» — и вот к каким неожиданным выводам пришел. Повторяю, думал долго и серьезно.

«Собачий вальс» в каком-то отношении сейчас представляет для меня почти непреодолимые трудности, я не могу его закончить. Чего-то в нем я еще не нашел и не могу найти, мысль останавливается перед стеною. Возможно, что начав его перерабатывать, я потеряю время и последние силы

(я уже несколько утомлен работой) — и все-таки ничего не сделаю. Надо что-то дожить, а на это требуется время и время. И вот я сделаю как — все в надежде на Вашу дружбу: посылаю Вам пьесу в том виде, как она есть, прочтите. И если окажется, что при некоторой переработке «Собачий вальс» может стать интересным и ценным, я напрягусь и переработаю, сделаю, что могу.

В то же время я сажусь писать драму на тему рассказа «Мысль». Это не инсценировка, а совсем самостоятельная работа, так как рассказ написан без лиц и без диалога. Привлекает меня эта работа чрезвычайно: я чувствую возможность дать еще более, чем в «Кат(ерине) Ив(ановне)», нечто весьма правдивое, серьезное и важное. Никаких поз, игры, нарочничанья, заигрывания с залом, никаких эффектов. Важность же темы, когда-то затронутой мной и до конца не разработанной, те некоторые новые мысли, которых я не мог дать тогда, оправдывают для меня самый факт переделки рассказа в драму. Буду работать, а если Вы найдете «Собачий вальс» пригодным для жизни, — брошу и возьмусь за собачек.

В «Мысли» есть одна опасность: сила и захват настроения безумного; если это писать всюю, не стесняясь, то можно дать вещь просто недопустимую для сцены, убийственную. Но эту сторону я хочу смягчить тем, что безумие, в рассказе торжествующее, властное и единое, я подчиняю в драме некоторому новому началу: царственной силе бессознательного, категорически утверждающего радио жизни вообще. Повторяю, все это крайне интересно, а главное, укладывается в те простые, правдивые и хорошие сценические формы, о которых все время мечтается.

Ох, черт возьми! Трудно-то как и страшно — и просто расплескался я. Если бы можно было работать все 24 часа, а то надо еще спать и вообще, когда тут все успеешь и испробуешь.

Итак!

Крепко жму руку, обнимаю.

Ваш Леонид А.

31 октября 1913
(Ваммельсу)

7.

Дорогой Владимир Иванович!

С бешенством принялся за работу — и вот драма почти готова¹, написано три акта и одна картина, остается только одно действие. И это меньше, чем в четыре дня!

То, что вышло — мне нравится. Нет типов ни сценических, ни литературных, а есть просто живые люди — очень живые, как в «К(атерине) И(вановне)». И есть большая внутренняя драматичность, не ослабевющее напряжение; и есть какая-то большая правда и большая серьезность.

Завтра, надеюсь кончить и привезти к Вам в СПб, если только не положит на спину начавшаяся инфлуэнца: сейчас сижу скрючившись, пошалапински, от прострела. И здорово устал! Если приеду, то значит в субботу. Ах, как надо поговорить!

И если бы у меня одна драма, а то еще всякая другая спешная, срочная работа. Вот навалилось!

Остроты в сумасшествии, мне кажется, удалось избежать: центр тяжести в другом, просто в страдании. Все характеры, кроме Керженцева, пришлось создавать сызнова, да и действие также: в рассказе эта часть сделана очень плохо, я тогда совсем еще не умел писать простых, живых людей, задавался на макароны. Заглавие такое: «Доктор Керженцев». Можно поставить, если нужно, подзаголовок «Мысль».

Крепчайше жму руку.

Ваш Л. А.

6 ноября 1913
(Ваммельсу)

Кончил драму «Мысль», мне нравится. Завтра днем вам посылаю. Забудьте «Собачий вальс». Когда прочтете, телеграфируйте, где увидеться. Надо хорошо поговорить. Сердечно целую, желаю успеха проклятой казенке.¹

Андреев.

(8 ноября 1913)
(Терноки)

Дорогой Владимир Иванович!

Отношение Совета¹ к «Мысли» очень радует меня; по поводу же некоторых сомнений, которое вызывает «мрачное» содержание пьесы, и по вопросу о времени постановки я считаю необходимым высказать следующие соображения.

Поскольку Художественный театр дорожит временем, поскольку он хочет работать дальше и закрепить те приобретения, которые им уже сделаны в области драмы и театра психологического, — постольку необходимо и вполне целесообразно ставить пьесу еще в этом сезоне, а не делать из нее нового года. Отложить пьесу — это значит потерять год не только мне (о чем, как о личном, скажу потом), но и театру. Постановка в настоящем сезоне всякой другой, непсихологической драмы на месте «Мысли» только продлит то состояние внешней неопределенности, которая сейчас и ставится главным образом в минус театру; а как сколько внутренне важна и целесообразна работа над «Мыслью», показывает тот факт, что даже при переносе пьесы на осень работу вы считаете нужным начать теперь же. Той спешке, которая давила бы голову и мешала серьезной и планомерной работе, взятыя неоткуда: времени до великого поста еще очень много, вполне достаточно. А если отложить, то вместо нужной медленности и серьезности может получиться простое растягивание работы — вещь еще более вредная, чем спешка. Процесс художественного творчества, как процесс беременности имеет свои сроки; и нельзя носить плод вместо девяти месяцев года в надежде, что вместо младенца сразу родится студент.

Касательно мрачности и могущих быть упреков за сезон — не стану уверять, что это совсем невозможно. У нас сейчас все возможно, возможно и это — ведь оказалось же возможно и самого Достоевского зачислить в «злые» гении? Во многих головах, как кол дубовый, засела мысль о какой-то бодрости и жизнерадостности, но в чем таковые заключаются, никто из вопиющих и сам не знает. Больше скажу: попробуйте дать, чего они просят — и они совсем уйдут от вас, ибо вся эта внешне бодрая литература по существу есть самая унылая и безнадежная, — мрачно то, что бездарно и надумано.

Но даже и при наличии этого курьезного требования внешней бодрости я не думаю, чтобы упреки и возражения против «Мысли» могли быть сильны, хоть мало-мальски значительны. Во-первых, это трагедия, т. е. протекает она в тех нагорьях жизни и мысли, где вопросы уже не рассматриваются под углом обывательского настроения, где мерки иные, иные и слезы. Признать «Мысль» мрачной — это признать мрачным и негодным для сегодняшней сцены всего Ибсена, Гауптмана, Чехова — почти всю литературу — признать мрачной всякую драму или трагедию... Что же останется?

Во-вторых, по самому существу своему «Мысль» отнюдь не есть тенденциозно пессимистическая вещь: трагически погибавшему Керженцеву, одинокому носителю голой индивидуальной мысли, весьма резко противопоставляется Маша, выразительница твердых и бесспорных начал коллективной, почти мировой жизни, развенчанной мысли противопоставляется жизнестойкая, царственная интуиция.

Я и сейчас продолжаю еще работать над пьесой, и то, что предположено сделать (не касаясь пьесы в основном), имеет целью свою еще больше

осветить роль Машин в этом смысле. Но пусть я и ничего не прибавлю. Маша ясна и в таком виде: кое-кому из литераторов я читал пьесу, и Маша доходит, вызывает интерес не меньший, чем сам почтенный Антон Игнатьевич².

В-третьих, и это очень важно, в этом я уже убедился на том же чтении пьесы — до постановки постом «Мысли» появится моя статья о театре³. Какова статья ни есть по достоинствам своим, факт тот, в этом я готов поручиться, что она вызовет переоценку моих пьес не только у критиков, но и у зрителей ваших. И, пожалуй, вызовет переоценку не только одних моих пьес, но и всего репертуара; во всяком случае поставит его под угол зрения психологичности, а не оптимизма горьковско-вересаевского. Очень возможно, что и Вам и мне при этом здорово едет (особенно мне, конечно), но язвять будут не за «мрачность» — о ней к тому времени позабудется, — а за психизм, за претензии, за неудачный выбор пьесы, за то, что я нахвастал, а сделать ничего не сумел. Ведь и критик и зритель давно блуждают в пустыне бездорожья: и какой столб с нарисованной рукой и пальцем им сейчас ни поставь, они всякому будут рады. Поставил Горький указующий перст: «держи к бодрости!» — туда и держат; появится перст с «держи к психизму!» — туда и повернут.

И вполне возможно, что «Мысль» пройдет через пороги как раз на той небольшой хотя бы волне, которую поднимет статья, но для этого абсолютно необходимо, чтобы пьеса шла в том же сезоне, в каком выйдет и статья. Новый сезон — новая эра, старое забывается вплотную. Скажу дальше, что и для театра важно, поскольку моя статья утверждает его новое бытие, чтобы постановка «Мысли» утвердила в свою очередь и укрепила основные тезисы статьи, не позволила ей заглухнуть до будущего года, как обычным сезонным цветам.

Теперь — личное. Для будущего сезона я уже задумал для вас некую психологическую пьесу⁴ — и как раз в тоне большой и светлой радости (отнюдь не именинного горьковского кисловосторга). Может быть, она и не удастся, конечно, — но удастся другая, третья, которую я для вас же буду писать... перенесение же «Мысли» на осень отнимет у меня год жизни, как у художника. Внутренне, как для художника, который хочет идти вперед, это столь важное для меня соображение, что я готов скорее совсем уничтожить трагедию «Мысль», чтобы только освободить себе дорогу для нового.

Самая мысль Ваша о моей с театром совместной, неторопливой работе над трагедией мне необыкновенно дорога: ведь это есть то самое, о чем я мечтаю, — но и тут судьба кладет решительные и неустрашимые препятствия: я уезжаю до лета за границу. Будь бы поездка эта для удовольствия только, я бы отложил ее без колебаний, но она необходима мне и физически и опять-таки как художнику, желающему идти вперед. Но препятствие это только в том случае, если постановка откладывается, — если же пьеса идет постом и если я понадоблюсь лично, я могу отложить отъезд на месяц и приехать к Вам в Москву около Рождества или когда Вы найдете нужным (но не позже половины января).

Будьте другом, дорогой, и изложите все мои соображения Совету, если в том будет нужда. Вас же крепко благодарю и вообще... жму руку!

17 ноября 1913 г. Ваш Л. А.

Анна⁵ моя сегодня в торжественном настроении, строга даже со мной.
(Ваммельсу)

Дорогой Владимир Иванович! Вы что-то там все решаете: по-видимому ищите способов, чтобы обойтись без андреевской «Мысли». Не думайте, голубчик, что это я говорю с раздражением: я слишком понимаю «соотношение реальных сил», чувствую все трудности вашего положения. И теле-

грамму¹ не я Вам посылая: это жена выдумала, беспокоится до чрезвычайности, я же спокоен, как турок.. Будет то, что должно быть — говорю я фаталистически; со своей стороны я сделал все, а над судьбой я власти не имею.

Но все же хочу на веса Вашего решения бросить и это мое письмо: иногда и золотник полезен. Так вот, сударь, какая история: на будущий сезон я имею в мозгу даже не одну, а две весьма интересные пьесы. Одна — драма с великолепным молодым настроением²; и не драма в сущности, а этакое «Будьте здоровы» — конечно, психологическое, на строгом основании законов Х(удо)жественного театра. Занятно! Другая вещь — обратите внимание! — трагедия³, но не обыкновенная старая трагедия, которыми торгуют теперь татары вместе со старыми студенческими штапами, а трагедия, построенная чисто психологически, исключительно на переживаниях, без тени позы и жестокой декламации. По одному тому, насколько для меня самого нова и интересна до захвата эта последняя работа, можно заключить, что и действительно это будет в некотором роде «новое» слово. И факт, что напишу хорошо.

Теперь подумайте, какое это будет прискорбие душевное, если «Мысль» скакнет на тот сезон и станет пробкой в нашем с вами художественном горле. Это будет такое прискорбие, что у меня уже начинает созревать в мозгу глупость, несомненная и очевидная, но в то же время какая-то неизбежная: чтобы освободить место для будущего... нет, даже говорить не хочется. Все будет так, как должно быть — и в «Книге судеб» достаточно места и для анекдотов.

Если бы не дурацкая физическая усталость, сейчас же сел бы за трагедию — вернее, не сходя с места зажарил бы картинку — две. Люблю работу! В конце концов, это самое интересное и острое, тут живешь. А когда вижу много народу или много болтаю, то становится плохо и скучно жить: как раз так было со мной последнее время, и вот теперь, входя в кабинет, я не могу отделаться от неприятного чувства: будто где-то под диваном сидит дурак.

Крепко жму Вашу руку. Думайте спокойно — и не обо мне, пусть наши отношения будут выше этого, — а о настоящих пользах и выгодах Х(удо)жественного театра. Серьезно, в моих словах нет ни на грош лицемерия: вероятно, так строго я настроился от задуманной трагедии.

Ваш Л. А.

28 ноября 1913 г.
(Ваммельсу)

11.

Дорогой Владимир Иванович! Наконец-то и меня разобрало: был-был здоров, да вдруг и сбрендил, вторую уже неделю хвораю, как осел. Сердце не работает, голова болит, да как болит! Должно быть переутомился, перегрузка маленькая. И это обидно, так как несколько еще не сыт работой, а тянет к новой.

Значит так насчет «Мысли»: пойдет постом с Леонидовым.¹ Что же, может пойдет. Я прилежно раскинул мозгами, и вот к чему пришел.

С Качаловым игра наверняка; он может быть хорош более или менее, но ни в каком разе не плох. А если войдет (вошел бы!) по-настоящему, то мог бы создать нечто в его галерее единственное, образ пластичный и строгий. Одна опасность: не пере-анатэмил² бы, не дал бы слишком большого мороза, не потащил бы слабого зрителя на слишком крутые, холодные и чуждые вершины. Ведь что там ни говори, а для зрителя младшего возраста, каковых большинство, трагедия «Мысли» весьма мало доступна: он еще не решил вопроса, что такое дважды два — четыре или стеариновая свечка, и это есть его истинная драма, а не то чтобы Керженцев.

И вот в этом отношении Леонидов может оказаться лучше. Он не даст такого высокого интеллектуального образа, но зато весь вопрос вместе с мыслью он переведет в сферу эмоциональную (в которой он сильнее Кача-

лова), даст живое страдание, может вызвать слезы и тем очеловечить Керженцева. А последнее — очеловечить Керженцева — чрезвычайно важно; и важно не только для угождения зрителю, но и для той самой философии, чистый образ которой мог бы дать Качалов.

Но нужна большая лепка. Прямо скульптура! Керженцев фигура характернейшая — не только внутренне, но и внешне. В нем нет ничего безразличного, общего, безликого — у него все его собственное. И нос, и лоб, и сюртук, и походка — все собственное, индивидуальное, отличное от других. Например: у него невежливый взгляд. Он не смотрит вскользь, прилично, не разглядывает исподтишка: он может, что называется, уставиться глазами, выпятив буркулы и невежливейшим манером разглядывать человека, даже не сразу отвечать на вопросы. Далее, он человек сердитый, не то, чтобы вспыльчивый, а именно сердитый, грубоватый, легко взъерошивается. Когда он ругает своего лакея Ваську, он должен кричать на весь дом, стаканы на столе звякают. Где бы он ни был, в комнате или в зале, всегда кажется, что он занимает все помещение; поворачивается он, как большой американский пароход в маленькой и тесной гавани. Молчит он также невежливо, молчит всем лицом.

Ваша работа способна творить чудеса, а с Леснидовым даже и не потребуются такого чуда, чтобы привести его к настоящему. Главнейшее в пьесе: найти темп, простоту, серьезность и искренность, а это Вы найдете, что толковать. Но вот, что еще важно: Лилина для Маши... ах, как важно! Тут нужен циркуль, мадам Лейзер, необходима точность аптекарских весов, психология идет на грани.

И есть еще одна роскошь, о которой мечтается: что если бы профессора Семенова сыграл... Станиславский? Не пройдет? А для правдивости всей вещи Станиславский сделал бы превосходное дело, он дал бы самый запах правды. Одной манерой взглянуть, улыбнуться, войти он дал бы мудрость — в конце концов, ведь это важнейшая фигура, этот Евгений Иванович с его собачьим видом. Без Станиславского многие зрители младшего возраста не поймут этой картины, а Станиславский очарует их и тем заставит понять.

Но прежде, чем все это писать, надо бы решить вопрос, должен я приехать в Москву или нет. Ехать мне трудно, нездоров, настроение соответствующее и прочие разные обстоятельства, но если необходимо, конечно, — приеду. Необходимо ли только? Насколько я соображаю пьесу, в ней все ясно и бесспорно — трудно, но ясно. Это даже не «Катерина Ивановна», где можно было совсем по-разному взглянуть и на самое, и на Ментикова, и на Коромыслова³. И никаких особых авторских толкований, в сущности, не требуется, а нужен только режиссер — штурман, который проведет по фарватеру. Все и все знаки на местах, дело в твердой руке, которая будет держать румпель, а такая рука есть. Нужно не толкование, повторяю, а именно работа, детальная разработка каждого момента и характера, установление темпа — и что здесь я могу добавить к тому, что сделаете Вы? Ничтс!*

Если это интересно, я могу дать письменно мое точное представление каждой персоны и всего в целом. (Кстати: посоветуйте актерам не читать рассказа «Мысль», это только помешает им, материал для переживания достаточно дан в драме и местами сильно различается от рассказа). Вообще, дорогой мой, я весь в Вашем распоряжении.

Сейчас я занят тем, что хочу дать для газет правильное и толковое изложение «Мысли»⁴. Уйти от этого все равно не уйдешь, и лучше предупредить вранье репортеров, чем потом бороться с ним. И вот еще вопрос: как я говорил, я никому, кроме Художественного, пьесу не даю и даже печатать ее не хочу. Но удобно ли для театра, что пьеса совсем не будет напечатана⁵? Руководясь только слухом, критики будут врать больше обычного, и еще того хуже: полезут в рассказ за материалом и совсем раскарячатся.

* Nichts (нем.) — ничего. Андреев печатал письма на машинке и поэтому иностранные слова у него обычно даются русскими буквами.

Но с другой стороны... так ли это важно? Во всяком случае, и здесь я готов печатать или не печатать — как вам удобнее.

Очень рад, что «Мысль» ставится, и, что там ни говорите, Совет Советом, а без Вас не проскочить ей через стремнины. Вот я и придумал от благодарности: послать Вам мой портрет, осыпанный бриллиантами. Вы же как-то говорили, что таковой нужен Вам на дверку библиотечного шкафа. Бриллианты я вышлю отдельно, впоследствии, наложенным платежом, а портрет теперь же.

Подумайте: судьба преследует меня, как Эдипа: если бы Эдип был драматургом, с ним случилось бы то же в то же.

1. Катерина Ивановна забеременела, хотя Георгий Дмитриевич⁶ и уверял, что она не хочет детей.

2. Директор Теляковский и академик Котляревский оба сразу забеременели от Савиной и вот тайный плод любви несчастной

— «Не убий» — тю-тю.⁷

3. Миниатюра «Происшествие», хорошенькая, зарезана цензурой.⁸

4. Миниатюра «Попугай»⁹ дана театру Фальковского,¹⁰ а театр не позволяет открыть строит(ельная) комиссия, (сколько взяток!) и что там делается, беда!

5. Дал «Попугай» Балиеву¹¹ — Союз¹² не позволяет членам ставиться у Балиева.

6. Опять забеременела голландская королева.

Крепко жму Вашу руку, очень крепко.

Ваш Леонид А.

25 дек(абря) 1913.

(Ваммельсу)

12.

Дорогой Владимир Иванович! Все готово, брюки уложены, — еду! Туда мне и дорога, ибо устал изрядно, ошалел от народа и от русской бестолковщины. Завтра до лета прощаюсь с кабинетом и моей милой машинкой, для заграницы купил новую, карманную, удобную для писания миниатюр. Как на ней выйдет трагедия, пока трудно представить.

И крепко жму Вашу руку, прощаясь. Без меня вы поставите «Мысль» — буду в Риме с тревогой ждать известий, и вдруг: «Мужайтесь крах провал треск жую руку». Впрочем, я фаталист, будет то, что будет. Мне, главное, почему нужен успех: чтобы Художественный не отказался от намерения привлечь меня поближе, очень хочется поработать с Вами, подышать театром, а не только издали воспевать его. Еще никогда я не был так театрален, как теперь, и впервые, кажется, серьезно задумываюсь, что лучше: запах весенней березы или свеженамазанных декораций. Настроение же у меня в общем такое, как будто я не выпустил еще ни одной книги, не имею прошлого, а только будущее.

А статья о театре имеет успех и читателей. Много статей и заметок, больше хвалебных. Есть даже такое заглавие: «Статья умного человека». И сам Философов,¹ мой столетний враг, с мучительной неохотой, жемпирясь и гримасничая, промямлил сквозь зубы что-то вроде похвалы; и вид у него такой, будто он по глоткам пьет морскую воду. Довожу об этом до сведения Вашего Превосходительства в виду того, что статья весьма чувствительно затрагивает наши общие интересы. И еще должен донести Вашему сиятельству, что андреевские акции вообще поднялись, почему я и купил новую машину в целях расширения производства. Любопытно, что Рейнхарт² взял «Не убий», и Яшку будет играть Моисей³ — что это получится?

Желаю Вам всего доброго, не забывайте меня, как-нибудь черкните строчечку, а то трудно будет так-таки ничего и не знать. Свой адрес из Рима я пришлю. Отъезжающая жена моя также шлет Вам свой дамский привет.

Ваш Леонид Андреев.

16 января 1914 г.

(Ваммельсу)

Дорогой Владимир Иванович — помните, что Вы говорили о моих любимых словечках: «миленький», «голубчик» и вообще о моей сентиментальности, столь не идущей к моему мужественному лицу. Так это совершенно верно, я сентиментален и на алтарь чувств, особенно дружеских, готов возложить материальное, как жертву. И не то меня огорчает в сегодняшнем Вашем письме, что Вы как будто сомневаетесь в успехе «Мысли»¹, а некоторая... как бы это сказать — холодность тона. Мне же — хотите верить, хотите нет — важнее наши отношения, какими отличились они за последнее время, нежели случайный, вне нашей воли находящийся провал пьесы. Здесь, за границей, вокруг меня кончилась обычная суета, конфетти и серпантин отношений, как выразился бы салонный писатель; и с особенной остротой я чувствую, насколько туги или слабы связи с немногими близкими и друзьями. Может быть, я ошибаюсь, и Вы делаете большее, чем теплый тон, работой над моей пьесой — такой работой, — но сомнения и некоторое беспокойство все же остается. Не сердитесь и не бранитесь.

По существу же — что сказать? Вы уже все сказали. Сегодня Анна после Вашего письма заявила, что быть бы теперь в Художественном при такой работе, как Ваша, интереснее всякого Рима с его Каракаллами — и это верно. Ваша воля к работе столь сильна, что заражает даже в письме, где вы только рассказываете; если же попасть прямо под обстрел, то здорово забегает, я думаю. И мне, как в первый день творения «Мысли», стало горячо.

Если и при этих условиях наш друг² не сделает всего, что надо, то, стало быть, требования наши больше теперешнего хорошего актера, и что нам надо еще подождать. А может быть у Вас то недовольство автора, которое всегда есть при настоящей работе — ведь между чашей и устами художника всегда остается пространство; и о таком недовольстве никогда не догадывается публика, а по прошествии времени и сам автор, став в положение зрителя, забывает о нем. Надо быть Гомером или самим Юшкевичем³, чтобы не знать этой мучительной тоски вечных промахов, которые зрителями принимаются, как удачи — с аплодисментами. Что мне из того, что я убил — но в самое сердце-то я не попал, убивая!

Жалко, жалко, жалко, что я сейчас не причастен Вашей работе и могу только празднословить. Ах, если бы мне удалось написать «Самсона», как я хочу и вижу, или хотя бы приблизительно — вот тогда поработаю, стану в положение ученика Х(удожественного) театра, как и про себя искренне сказал Бенуа. Только необходимость в отдыхе загнала меня сюда, а то разве ушел бы я от такого мучительного блаженства, какое у Вас теперь — в борьбе с той же враждебной материей, какой при письме является слово, при осуществлении — актер. Но празднословие, празднословие!

Последнее время я нехорошо хвораю: разладилось сердце почти до припадков и тоски, постоянные боли, от которых корчишься — нехорошо. Но — Самсона напишу. Не думайте мрачно, что я хочу снова принести в ваш театр ходули и царскую походку; и тут я хочу правды, одной вечной правды души. Сказано это ходульно, ничего, я поправлюсь.

Не буду отнимать времени своим письмом — до свидания, крепко жму руку, горячо желаю — не успеха, а Вам удовлетворения. Но не хочу быть длинным и лучше потом напишу другое письмо.

Ваш Л. А.

8 марта (1914 г.)

261, Via Nomentana, Roma.

О моих чувствованиях мне сейчас не хочется говорить, дорогой Владимир Иванович — позвольте мне быть только рассуждающим.

Либо одно, либо другое: либо мы хотим действовать по шаблону (хотя бы и самому прекрасному шаблону самого прекрасного театра), либо мы

действительно хотим создать на сцене нечто новое. В первом случае результаты постановки совершенно точно измеряются и определяются старыми же мерками «успеха» и «неуспеха», аплодисментами, вызовами и статьями рецензентов. Вызывали автора и пришел в восторг Игнатов¹ — значит, достигнуто; нет — стало быть, провал и дело кончено. Во втором случае, поскольку ново то, что делается — совершенно меняются и меры: уже одного Игнатова с компанией и аплодисментов недостаточно. И вообще, как можно ожидать даже, чтобы у зрительного премьерного зала был обыкновенный, старый, привычный вид, раз совсем непривычно представление. И в этом смысле все, что я читал о постановке (а прочел кажется все), говорит об успехе нового дела, о Вашем и моем успехе.

Далее. Если ставить и писать по прекрасному шаблону, то и для автора, и для режиссера есть постоянная и твердая основа: сравнение со старым. Похоже на прекрасное старое — стало быть, хорошо, стало быть, можно внутренне удовлетвориться; непохоже — дело табак, надо каяться перед чьей-то тенью. Но как быть, если нет предшественников и образцов? Тогда все дело в крепости внутреннего убеждения, в том — способен ли художник, оставаясь мертвецки спокойным среди разногласного шума и гама, среди противоречия своих собственных голосов, установить точно границы достигнутого и неосуществленного, вывести точный бухгалтерский баланс, и, выведя такой баланс, спокойно решить — стоит игра свечей или предприятие надо бросить, как негодное. Но опять-таки в этом отношении я совершенно не понимаю Вашего отвратительного настроения², если только оно не естественное переутомление от чрезмерной, отчаянной и порою мучительной работы над материалом: достигнуто очень многое. И достигнуто не старое прекрасное, что и раньше бывало, а нечто от нового, совершеннейшего театра. В том же мрачном письме Вашем Вы пишете и подчеркиваете, что в первый раз театром достигнута такая «проникновенная простота». А ведь эта простота — Вы сами это знаете — есть истинное основание нового театра правды, о котором мы с Вами мечтаем.

Достигнута и та, ни с чем не сравнимая сила впечатления, на которую все так или иначе жалуются: только глупцы, у которых каша во рту, говорят про скуку, не зная настоящего слова: — но и те через две строки начинают откровенно выть, подобно остальным. Жалобы на «силу впечатления» — это характернейший признак нового театра правды: равно как и отсутствие аплодисментов. Вы уже давно отменили в Вашем театре аплодисменты и вызовы, чувствуя, насколько противоречат они правде — и как смешны ядовитые упреки газет, что на «Мысли» мало рукоплескали! Да и рукоплескали — то, я уверен, сознательные, для оказательства, а не от чистого сердца и петроунтого ума: какне могут быть рукоплескания после четвертой картины!

Достижением нашим я считаю и то, что трагизм вещи превратился из толстой скорлупы, как полагается, почти что в пар, в смутное и легкое облако: живой человек, если он живой, всегда отодвинет идею; и совершенно основательно такие ослы, как Игнатов, умеющие разбираться только по писаному, а в правде живой ничего не понимающие, решили, что никакого трагизма и нет. Он есть — но он придет позже и только к достойным.

Достижением нашим я считаю и превосходную игру Леонидова, его успех. Как пишут, только в двух ролях он поднимался на такую высоту: в Дмитрие Карамазове³ и в Керженцеве. Сыграл он в жизни сто ролей, а только в двух так высоко поднялся: что же это значит? Разве это не доказательство, что мы — Вы еще с Достоевского, как я писал. — стоим на верхней ступени пути — и достигаем. А не поставь Вы Карамазовых, а не будь Керженцева, как нашел бы Леонидов исход тому своему превосходному таланту, который был замуравлен в нем почти наглухо. И как можно говорить о каком-то несоответствии наших индивидуальностей, моей и театра вашего, раз два ваших артиста, Качалов в «Анатэме» и здесь Леонидов, могли так полно, почти исчерпывающе проявить себя, вскрыть свои силы! Не в Гамлете же явил себя Качалов⁴.

Достижением нашим считаю я и этот удивительный курьез, что Леонидов даже ватным пресс-папье не решился ударить Берсенева (и в публике это видели), и что Берсенева боялся за свою жену, что она и вправду сочтет его убитым и закричит в зале. Это доказывает, что правда их ощущений, убийцы и убиваемого, была велика почти до иллюзии, и что написано мною правильно, иначе откуда бы правда, и что все, и Вы сами, верите в убийство совершенно. Да, если хотите: здесь сцену можно было оборвать, а после занавеса выйти кому-то в пиджаке и просто сосбщить публике: Керженцев убил Савелова. Вот тут, может быть, есть моя ошибка: я еще не знаю, какое острое и страшное орудие — правда.

Чем больше я читаю о постановке «Мысли» — тем больше расходятся морщины на моем челе. Дорогой мой Владимир Иванович, неужели Вы сомневаетесь, можете усомниться хоть на минуту, что победа — Ваша? Все, решительно все, что говорится о «Мысли» — твердит об успехе театра; положительного не помню, когда бы так ясно звучало это во всех самых неприятных речах. И наоборот, вопреки сомнениям Вашим, я начинаю чувствовать гордость: все рецензии свидетельствуют только о том, что спектакль был силы и необыкновенной. Именно: силы, именно сильнейшего, непреодолимого воздействия, заразительности, власти впечатления. Все эти их жалкие остроты о необходимости брома для зрителей, страхи, что зрительный зал мог завять, чуть ли не проклятия на мою голову — все это твердит о небывалом захвате, о близости спектакля к какому-то событию.

Им кажется, что сила такого воздействия оттого, что тут выведен сумасшедший дом. Но разве мало и раньше выводили сумасшедших на сцену? Но разве был в «Катерине Ивановне» сумасшедший дом? — а они и там волновались до остервенения. И дай я, а Вы облеки в ту пропикновенную простоту — самоубийство, просто смерть, все, что угодно — разве не получилось бы то же? Но как в Катерине они в первый раз увидели женщину, которая действительно изменяет и мучается, так и в Керженцеве после сотни своих дико смеющихся и болтающих театральных привычных сумасшедших они увидели человека, который действительно на грани сумасшествия. И испугались, и завопили — и чуть что не зовут для расправы Горького с полицией! И ведь почти все они пишут: никогда не забыть, как Леонидов... никогда не забыть как... Что же значит это: никогда не забыть? А ведь Керженцев-то не сумасшедший, а ведь я в изображении больницы тщательно удалил все, по-настоящему пугающее. В рассказе-то ведь Керженцев ползает и на четвереньках, у меня же единственный его припадок — за дверями.

Конечно, я догадываюсь о недочетах спектакля, о недостигнутом — том самом, что привело Вас, ищущего последнего преодоления, к печальным мыслям, к дурному настроению. Да, не все достигнуто — несмотря на колоссальный Ваш труд, несмотря на то, что Вы были всем в этом спектакле, несмотря на то, что под чарами истинного искусства родились к жизни совсем новые артисты. Да, это тяжело — но, дорогой мой, это же и есть тот Ваш тернистый путь, которым Вы сами хотите идти! Разве не могли бы Вы ставить с улыбочкой и так, чтобы кругом все улыбалось, — но Вы хотите творить с болью. Вы болеете, творя, как болел и я во время этой работы, как болел и милый Леонидов. Вы пишете: может быть, нужно быть героем — да, конечно, нужно быть героем, но вы и были им, того не подозревая. Вот оно искусство, которое требует жертв, после «Красного Смеха»,⁵ написанного в восемь дней, восемь месяцев был болен; да и во что весь-то я теперь превратился?

Жму крепко Вашу руку и хотел бы целую ночь говорить с Вами — и радоваться.

Ваш Л. А.

26 марта 1914 г.

(Рим)

Дорогой Владимир Иванович! «Самсона» я начал, написал одну картину — и отложил до осени или до зимы. Причина — в несоответствии моего настроения теперешнего с укладом и душой всей этой вещи. Да и нет необходимой сосредоточенности, живу я во всех смыслах окнами на улицу, где пыль, жара и идут итальянские солдаты с музыкой. Под визг трамвая и пустую многоголосицу улицы трудно уйти мыслью в необходимую даль и еще более необходимую глубину.

Пишу другое, — кажется, я Вам уже говорил об этой вещи. Нечто молодое, слегка романтическое, но в то же время и простое, на основах правды. Предполагаемое заглавие: «На заре туманной юности». Главным двум героям — 22 и 24 года, девушке — восемнадцать; кроме того родители, матери и тетки. Из пяти предполагаемых картин — три на природе, одна полуприродная и только одна совсем комнатная. Есть и драма, и смерть, но общий смысл радостно-печальный: вечно бегущий поток жизни, старость и младость, любовь и любовь.

Сейчас вчерне сделал две картины; думаю кончить к отъезду и либо сам привезу Вам, либо пришлю. Как любитель высокого стиля и сумасшедших дивов, сам я к вещи отношусь только с снисхождением.

Про «Осенние скрипки» я читал в «Дне», что принята и пойдет в сезоне¹, но сам заговаривать не хотел, ибо очень дурно отношусь к Сургучеву-драматургу, да и писателю. Его «Торговый дом»² возмутил меня. В этой первой драме своей С(ургучев) точно малолетняя литературная проститутка: грудей нет, лет всего восемь, а уже знает все приемы арс аманди* и хрипит от луэза. Сделана пьеса старательно, первым учеником, по лучшим признанным образам, но без души, без намека на искренность, без порыва и без тени настоящего своего. Любую плохую вещь я предпочту этой сравнительно хорошей литературной подделке, в которой нет Духа Святого. Ваше сдержанное отношение к «Осенним скрипкам» заставляет меня предполагать, что здесь С(ургучев) только фронтит настроениями от лучших портных и цветным галстуком а ля русская печальная литература.

Работаю я много и упорно — при скверном здоровье и отвратительном самочувствии — и оттого не пишу Вам подробного и долгого, как поповские волосы, моего обычного письма. И еще руки устают от дрянной машинки, а старую хоть и получил сегодня — полтора месяца шла! — но не мог пустить в ход, что-то за что-то зацепилось, кто-то куда-то заперся, черт ее знает. Завтра пошлю за техником.

Кондратьеву напишу (его п(ревосходитель)ству, знаю).³

Но о постановке «Мысли» и о незримом успехе нашем, а наипаче того, Вашем — по-прежнему двух мнений не имею, смеюсь и даже улыбаюсь. Конечно, «сладко, сладко отдохнуть мне с подружкой милой» — но что же поделаешь, можно и без отдыха. Глупо то, что ведь им на самом деле это все нравится. Прочел я сегодня Глаголя в «Молве»⁴ — до чего ведь пугает человек, сам у себя отнимает удовольствие. Впечатление «потрясающее», шел домой, ошалелый, даже не понял, хорошо или плохо играют, но «первый опыт с бездейственной драмой» едва ли удался. Керженцева видел «живого», а не понимает, какое это имеет значение — Керженцева видеть живого. И драмы никакой нет, лучше бы просто перечесть рассказ, а в то же время: «мне казалось, что я был не в театре, а на квартире у К(ерженцева) и Савелова и приходил навещать первого в больнице» и «казалось, что перед моими глазами проходила драма самой жизни. Но во второй раз...».

Во второй раз! Ведь не пойдет же он после первой любовной ночи с женщиной на вторую ночь только за тем, чтобы проверить: правильно он получил удовольствие, или неправильно. А в театр идет и думает, что поступает в высшей степени хорошо. И думает, что уж он-то свободен от при-

* Ars amandi (лат.) — искусство любви.

страстия к Андрееву: как же, второй раз пошел посмотреть, каким местом его целовали.

Совсем забыл о деле: обращающихся к Вам относительно постановки «Мысли» направляйте, пожалуйста, к черту и ко мне, а я, вторично послав к черту, попробую подождать будущего октября, ибо раньше не дам. А то, может быть, и в октябре не дам.

Крепчайше жму руку. Анна изо всей силы хочет видеть «Мысль» и Вас.
Ваш Л. А.

1 апреля (1914 г.)
(Рим)

16.

Дорогой Владимир Иванович!

Наконец я кончил пьесу и сейчас занимаюсь ее отделкой. Название «Образы жизни» (еще может быть изменено). Сами увидите, что такое у меня вышло; меня же смущает, не потаю, уж слишком большая ее простота и полное отсутствие внешнего драматизма. Возможно ли вообще так писать пьесы? Во всяком разе только Ваш театр может сделать из сего драматического представления, и если Вы откажитесь, я пьесу ставить совсем не буду, не стоит идти на явный, неизбежный и уже настоящий провал. Только идею скомпрометируешь. А за идею «простоты и правды» я держусь цепко: и вот четвертый акт я писал три раза, все понижая крик и драму до скромнейших полутонов. Ей-богу, в конце концов не понимаю, что вышло.

Устал я и нездоров — как избитый на базаре вор. Еле дотягиваю. Буду в СПб около десятого мая и еще застану Вас. Получил ли мое письмо, посланное ошибочно на Москву?

Вчера у Вас была первая петербургская «Мысль»¹ и, вероятно, с теми же последствиями. Меня это не беспокоит, а если я и беспокоюсь, то только за Вас. А как и в каком смысле — поговорим при свидании.

Крепко жму руку.

Второе предполагаемое заглавие: «Младость» (не «Молодость» «... и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...»).

Ваш Л. А.

11 апреля 1914, Рим.
261, Via Nomentana.

17.

Дорогой Владимир Иванович, либо Вы чего-то не договариваете, либо я не все понимаю. В чем дело? Что именно дает Вам тяжелое чувство, что никакой победы в постановке «Мысли» нет — чуть ли не чувство какого-то раскаяния? Вы тут же перечисляете ряд постановок (Чехова и Достоевского), когда при внешнем неуспехе Вы чувствовали себя победившим, а перед данным случаем Вы останавливаетесь!... и что-то недосказанное, во всяком случае, непонятное видится мне в этой остановке.

Ведь может быть только одно из двух: или Вы думаете про себя, что при постановке пьесы Вы встали на неверный путь, совершили какие-то Вам известные ошибки, и отсюда — каков бы ни был успех или неуспех пьесы — казните себя, как художника. Либо же Вы убедились уже при постановке пьесы, что это вещь слабая, не имеющая тех достоинств, которые есть у вышеупомянутых, не удовлетворяющая условиям Вашей именно работы, Вашим требованиям. Другими словами: казните как художника, уже не себя, а меня, автора.

О первом Вы не говорите. Те маленькие ошибки, случайные или стихийные недочеты (силы актеров), которые Вы называете «нашей виной», конечно, не могут дать основания для опорочения всей работы и для того чувства художественного самоосуждения, которое Вы настойчиво испытываете. О том же, чтобы Вы в основном плане работ стали на неверную дорогу, Вы не упоминаете. Стало быть, остается второе: виноват я, Вы спшиблись в пьесе, при чтении и приеме она показалась Вам не тем, чем явила себя в Вашей

правильной работе. И на это второе как раз есть в Ваших письмах полно-весные намеки.

Но если так — почему Вы прямо не скажете мне об этом? У меня достаточно силы и самоуверенности, чтобы выдержать и этот — неожиданный — удар, а относительно дешевого авторского самолюбия и дурацких обид не может быть и речи, конечно. И наоборот: поскольку я искреннейше уважаю и ценю Вашу работу и вкус, Ваше критически-отрицательное (хоть и запоздалое) отношение к «Мысли» дало бы мне случай проверить и свою работу, и свой вкус. Ведь Вы знаете, что я не слепой драматургический ценник, который лягает как бог и подражательность на душу ему положат, — я преследую в драме совершенно определенные цели, ишу не вообще чего-то сладкого, а воплощения весьма определенных драматических ценностей. Но путь нов, и на нем возможны всякие ошибки — и Ваше прямое, на работе добытое обоснованное отрицание «Мысли» могло бы послужить мне только на пользу. А если я и здесь не ошибаюсь, и наши — Ваши и мои — задачи новой драмы совпадают, то польза была бы и для театра.

Пока же Вы этого мне не сказали и не объяснили, чем слаба «Мысль» — я остаюсь при старом моем мнении о художественной ценности спектакля и о несомненной, хотя и неполной победе. Сегодня вместе с Вашим письмом я прочел почти все петербургские газеты о «Мысли» и о других постановках нынешних гастролей: многое в «провале» стало для меня яснее, я осозательнее почувствовал второстепенные недочеты исполнения, я больше понял публику, и даже критиков — по основной победный смысл спектакля для меня остался тот же. Поясню.

Конечно, и говорить нечего, что новый театр есть лишь новые способы к пробуждению старых чувств, все тех же основных театральных эмоций... но вот тут и возникает вопрос: одних ли старых, или же новый театр может и должен пробудить в зале те новые эмоции, которые раньше не входили в сферу чистой театральности, хотя в жизни и существовали? Как раз на этот вопрос я отвечал в статье, доказывая, что в сферу театральных эмоций должна быть введена мысль, интеллектуальные переживания³. Так ли это — сейчас доказывать не буду, но «Мысль» в значительной степени соответствует этой задаче... Но отсюда же и «провал», недоумение и гнев критики.

Привычки со сцены воспринимать только эмоции чувственного характера, публика и здесь с настоящей остротой восприняла только чувственное: боль, страдание, крик, слезы, горячую рубашку, больничный коридор, а интеллектуальное, непривычное, да и вообще-то трудное для недисциплинированных мозгов просто-напросто съела с квасом. Отсюда и кривизна, односторонность впечатления, отсюда и вопли, что рассказ мой был лучше, психологичнее и «больше мыслей». А дело просто в том, что при чтении рассказа и при слабом своем воображении всю чувственную сторону (слезы, крик, бешенство и пр.) читатель воспринимал как раз слабейше, а интеллектуальную сильнее — вот теперь ему и кажется, что я вшиват. Он, читатель-зритель, не только в театре, но и в жизни таков же: если ему рассказать, как Ницше при только начинавшемся еще безумии говорил гениальные вещи, ставил завязки тяжелейших умственных драм, он ответит: удивительно! прекрасно! Но если бы ему показать самого Ницше как раз в этот момент, он не понял бы и, пожалуй, не услышал бы ни одного его разумного слова, а только пялил бы глаза на нищевский халат.

Но есть ли такое отношение зрителя закон, которому должны подчиняться театр и драма? Конечно, нет. Вспомните, как Садовский⁴ рассказывал о купцах и их впечатлении от Гамлета, ничего даже не услышав в его «Быть или не быть», они восприняли только внешнюю фабулу, снабдив ее своей уже психологией. Таких купцов еще много, но зритель все же растет — должен, подлечь, расти! — и тянуть его вверх может именно только

театр. И на «Мысли», кроме купцов, были люди, увидевшие больше, чем халат Керженцева, и их было немало (сужу по газетам), но и эти, запутавшись в извилинах собственного мозга, застряли где-то на полдороге. Но есть ли это провал без кавычек?

Кроме интеллектуальной стороны, в «Мысли» я пытался приблизиться к наибольшей правде, широкому психизму, восстанавливающему всю остроту притупленных впечатлений от людей, вещей и обстановки. Но уж тут ни о каком провале и говорить нельзя: как бы ни односторонне было чувственное впечатление, оно было до крайности сильно и остро, оно было тем, про что писал Глаголь: «впечатление потрясающее». Но об этом Вы и сами читали и знаете достаточно.

Есть скрытый намек на слабость «Мысли» в Ваших словах: «... и если бы победа даже и была, я считал бы ее фуксом, случайностью. Ничего до такой степени не притягивает и не приковывает мое впечатление, как самое честное, самое добросовестное искание настоящей (кавычки Ваши) правды, глубоко, от сердца, до дерзости смело и в то же время в высшей степени скромной, той правды, которая дает мне право на мертвецки спокойный тон».

Если последнему, вполне правильному утверждению Вы противопоставляете «Мысль», то мне кажется, Вы не совсем правы и поддались некоторой аберрации зрения. «Нескромность» «Мысли» в «нескромности» самого вопроса, ею поставленного, в исключительности и нескромности положений, в исключительности героя, всем своим складом отступающего от простой и скромной правды повседневности. Вообще все трагическое нескромно, — но самая обработка темы в «Мысли» едва ли может заслужить этот упрек. А что все это идет от сердца — тут доказывать нельзя.

Вот на днях посылаю Вам «Младость» — здесь нет трагедии, нет исключительного, ибо оно не нужно было. А вышло ли хорошо или плохо — не знаю, и мучаюсь этим. Ответ на «Младость» и весь наш разговор грядется отложить до СПб: Ваше письмо здесь уже не застанет меня. Но так как победу морем через турок, то в СПб буду лишь около десятого — неужели не застану? Переволновался я с этой простенькой «Младостью» до черта и временами хоть в огонь. Вообще жить трудно, и живому писателю нужно поскорее делаться мертвым, чтобы и самому одуматься и прочесть о себе толковое.

Крепко жму Вашу руку и жажду разговора. Анна кланяется. Нынче она совсем ошалела от петербургских писем (особенно хорош Азов⁵) и все спрашивает: что же это такое? Да неужто же? Да как же это? Да куда же это и зачем? — вообще целый ряд неразрешимых вопросов.

15 апреля 1914, Рим.

Ваш Л. А.

Да, совсем позабыл сказать относительно интервью⁶ и его заключительных строк.

Мое подлинное и настоящее заключается только в изложении «Мысли», последнее же присочинил от себя Брюсянин⁷. Правда, я говорил ему как-то раньше и вообще о недостаточности наших драматических терминов: улыбаясь, громко, шепотом и т. д. — но о том, что Художественный театр нуждается с моей стороны в каких-либо потных значках, а без таковых может дать неверный тон, конечно, не говорил⁸. Мои опасения возбуждала и возбуждает провинция. И мне было неприятно то, что без дурного умысла, но нетактично написал Брюсянин).

И если вообще встретите что-нибудь, якобы, от меня с выражением недоверия Х(удожественно)му театру, то заранее знайте, что это неправда.

Л. А.

18.

Дорогой Владимир Иванович!

За бытность мою в Петербурге¹ мне пришлось довольно много говорить о Художественном театре и ко многому присмотреться; и то, что я увидел и понял относительно Вашего театра, заставляет меня писать настоящее

письмо. Боюсь только, что не выйдет оно сейчас таким красноречивым и убедительным, как надо: я сильно простудился, сердце совсем не работает, голова также и вообще плохо. Даже сам писать не могу, а диктую Анне. И, пожалуйста, не сердитесь на меня, если что-нибудь в письме будет сказано неладно: единственной целью моей является благо Вашего театра, и не любви я так вас обоих, ни за что бы сейчас, больной, не стал бы писать.

Мне кажется, что положение театра в данную минуту очень серьезно и даже тревожно; насколько я заметил, Станиславский, артисты и близкие театру люди чувствуют это, испытывают тревогу и даже страх. Будущее представляется темным и ненадежным, ни в ком нет настоящей уверенности, раскисли и даже слишком, по-видимому, всех сильно напугала печаль, а зритель держится неопределенно и подозрительно. Разговоры же о театре на стороне, в литературских и зрительских кругах еще того хуже: тут прямо говорят о падении и чуть ли не смерти театра, ехидничают, льют крокодильи слезы, с наслаждением повторяют басню о барышниках и пустом театре. Разговоры эти общи и эпидемичны; и отсутствие обоснования часто придает им характер гипноза — театр попал в полосу отрицательного внушения, слепого и почти стихийного недоверия. И это меня пугает больше, чем самая жестокая, резкая, но обоснованная критика: с последней, как со всем рациональным, можно бороться и словами, и фактами, а против слепого внушения даже факты почти бессильны. Или нужны какие-нибудь особенные, громкие, резкие и ясные факты, которые могли бы повернуть критику, газету, сознательных зрителей, а вместе с ними сдвинуть с ее позиции и ошалелую толпу.

По счастью, гипноз только еще начинается, театр еще только вступил в эту полосу и течением не подхвачен — и вполне возможна борьба с надеждою на счастливый исход. И вот что замеченное мною и обдуманное мною хочу я дружески представить Вашему вниманию.

Конечно, все дело в репертуаре, и скажу я — странно и даже невозможном репертуаре. Ваше несчастье, что Вы хотите ставить только три пьесы в сезон. И если это допустимо и хорошо в спокойное и определенное время, то в период теперешней театральной смуты, борьбы старого с новым, исканий и потерь, три пьесы ставят Вас в положение человека, который свою горячую защитительную речь, произносил бы по одной фразе в месяц. Надо много бить, кричать, говорить, резко вычерчивать линию своего пути, ставить вехи и заборы, определять себя настойчиво, резко, безостановочно. Если бы о театре судили, ну, скажем, хотя бы по десятилетиям, тогда дело другое, тогда и двух пьес достаточно; но судят о нем по одному сезону — при этих условиях три пьесы могут повести только к большой смуте. Главное же, что даже и эти три пьесы не выдерживаются театром в определенном и ясном направлении, стиле и духе, а самым прискорбным образом противоречат друг другу. «Трактирщица»² — превосходная шутка, и будь она десятой или двенадцатой постановкой, я с удовольствием провел бы вечер смеха и забавы; но когда она составляет треть сезона и стоит непосредственно рядом с Достоевским и «Мыслью», я не могу ее принять: нельзя на колочкольно взбираться по трем ступеням, нет такого размашистого шага. И репертуар, состоящий из «Ставрогина», «Мысли» и «Трактирщицы», как будто умышленно рассчитан только на то, чтобы создать и оставить врагов: те, кто принял «Трактирщицу», неизбежно враги «Ставрогина», кто принял «Ставрогина» и «Мысль», тот с недоумением и гневом говорит о «Трактирщице». А таким образом, по простому сложению выходит, что всю публику вы делаете своим врагом: одних обидев «Трактирщицей», других обозливши «Мыслью».

И если в будущем году Вам не удастся сразить печать и публику, каким-нибудь большим художественным успехом, если и в будущем году останется та же чересполосица, нерешительность и неопределенность, то театр действительно может пошатнуться.

Вместе с тем, намекаемый Вами репертуар таков, что надежды на такой успех совершенно, по моему мнению, не имеется.

«Смерть Пазухина», «Коварство и любовь», «Осенние скрипки»³ — дорогой Владимир Иванович, поверьте мне как другу: скучно становится, когда только подумаешь о таком уныло постном и плоском сезоне. Вкратце о каждой постановке. Щедрин в конце концов только память и юбилей, нечто полуофициальное, радостей или каких-либо особых одолений художественных ждать от него не приходится. «Коварство и любовь» — как бы его не поставили и не сыграли — чистая скука, вопиющая ненужность, изжитая и пережитая даже самими немцами. Сыграв пьесу даже великолепно, театр не делает шага вперед, что как раз сейчас для него так необходимо.

Про «Осенние скрипки» я буду говорить уже в связи с тем моим предложением, которое составляет единственную практическую задачу этого письма. Именно: я снова напоминаю Вам о трагедии Блока «Роза и крест»⁴, о которой писал еще осенью, и всей душой моей заклинаю Вас поставить ее вместо сургучевской ремесленной драмы. Поставив ее, Вы будете иметь и тот успех, который необходим театру, Вы будете иметь на своей стороне и серьезную печать, Вы, наконец, исправите некоторую огромную историческую ошибку, которая в конце концов может лечь пятном на имя лучшего русского театра.

Когда Вы расцветали, еще колебались между реализмом и символизмом, ставила Метерлинка⁵ и частью Ибсена⁶, — в России символизма не было, он был представлен тогда жидко и слабо крикливой и несерьезной кучкой молодых людей, похожих на теперешних футуристов. И естественно, что в дальнейшем становясь все прочнее на путь реализма, Вы связали свою судьбу с той частью русской литературы, которая широко и несколько неопределенно может быть названа «знаниецами»: Чехов, Горький, Андреев, Найденов, Чириков, даже Юшкевич⁷. (А так как один из упомянутых, Андреев, состоит из символизма и реализма, то постепенно даже его символизм: «Черные маски»⁸ и другое вы отбросили). Но теперь времена изменились, изменилось и соотношение литературных сил: знаниецкий реализм в лице Горьких и Найденовых жестоко ослабел за счет заметно выросшей и окрепшей другой половины. Правда, они бывшие враги наши и Ваши — до сих пор не являли себя заметно в области театра, но уже есть за ними, за тем же Сологубом и Блоком пьесы, не только не уступающие вещам Чирикова, Найденова, Юшкевича, но много превосходящие их. Трагедия же Блока «Роза и Крест» вещь поистине замечательная, что могу говорить с особенной спокойной уверенностью, не состоя с оными символистами ни в дружбе, ни в свойстве. И если можно было до сих пор хоть с некоторой натяжкой обходить Сологуба и Блока, и остальных, то теперь, когда в наличии имеется такая вещь — упорство театра переходит в односторонность и несправедливость. Если же подумать, что при наличии «Розы и Креста» вы хотите ставить ничтожную, безличную, ремесленную пьесу эпигона-знаниеца Сургучева, который сумеет повторить только чеховские зады, — становится совсем дико, становится похоже на вызов и насмешку над целой талантливой и влиятельной литературной группой.

Насколько до сих пор выяснилось из наших бесед, наши взгляды на задачи новой драмы очень близки. по существу казались даже тождественными. И если бы драма Блока не находилась в намеченном плане, я конечно не стал бы указывать на нее. Но как я уже писал когда-то, «Роза и Крест» психосимволическая вещь, причем психо очень много, а символа очень мало, да и тот прост, естествен и необходим. Ставя ее, театр насколько не отойдет от заветов правды и простоты: лишь в новых и прекраснейших формах даст эту правду и простоту. Но в этом Вы убедитесь сами, если прочтете или перечтете трагедию.

Позволю себе статью и на совсем практическую, даже подлую почву: о печати. Каких друзей в печати приобретете, если поставите Сургучева? Никого. Разве только господина Багюшкова⁹, скучнейшего и бездарнейшего в мире человека, журнальное недоразумение; даже Кугель¹⁰, даже Яреву, даже идет Арабакин¹¹, и те не обрадуются. С Блоком же Вы будете иметь самую влиятельную и самую талантливую печать, которая просто-

напросто не даст вам провалиться, как не дали провалиться в Петербурге «Заложникам жизни»¹². В самом деле, разве это не примечательное явление, что Александринский ультрабытовой театр поставил символических «Заложников», и они не только не провалились, а имели шумный и продолжительный на два сезона успех? Поставив Блока, Вы будете иметь в «Русском слове»¹³ всего Мережковского с семьей, будете иметь Ауслендера¹⁴ со всей компанией малолетних преступников из «Речи»¹⁵, будете иметь Сологуба, Чеботаревскую¹⁶, Комиссаржевского¹⁷ и всех других, действительно талантливых и влиятельных театральные критиков. Если на мою «Мысль» «Русское слово» нагло и развязно посылает Мамонова¹⁸, то на Блока пришло из самого Петербурга самых серьезных и талантливых людей.

Про себя я уже писал Вам, что я опасен сейчас для театра ввиду жестокого моего таланта и жестокой репутации — и как раз прямой противоположностью явится для вас Блок, который кажется один не имеет врагов совершенно, которого все любят мечтательно и нежно, как он свою прекрасную Незнакомку. Вот кто в высокой степени литературно чист, горд и не тронут. Но даже и себя я предпочел бы видеть в Художественном театре, даже с «Собачим вальсом», как это ни опасно, чем Сургучева или «Коварство и любовь». Со мной, по крайней мере, будет хоть скандал, хоть шум, хоть свист, а с упомянутыми театр захлебнется тихо, как в болоте, и только у Кугеля из носу пойдут пузыри восторга.

Чувствую, что написал скверно, неубедительно и даже бестолково, но лучше сейчас не могу и, дорогой мой, пожалуйста, не сердитесь за непрошенные советы: меня очень волнует судьба театра и, по совести, не могу же я считаться совсем чужим человеком. Скажу еще, что отставная Блока, я действительно преследую некоторый личный интерес: мне хочется по-прежнему гордиться честью, что я ставлюсь в Художественном театре, а если у Вас пойдет Сургучев, то Вы просто приравняете себя к обычному театру, где ставятся все, даже Сургучев. Оговорюсь кстати, что с этим господином я ничем лично не связан и сужу о нем только по его литературе.

Крепко жму Вашу руку. Очень мы жалели с секретаршей¹⁹, что смерть Артема²⁰ не дала Вам отдохнуть и в Киеве. Очень жалко Артема. Теперь без Савицкой²¹ и Артема — Чебутыкина «Трех сестер» и смотреть не захочется. Да, в чеховских пьесах так привыкаешь к исполнителям, что других душа не принимает. Как ни не люблю я Андрееву, но все-таки другой Ирины²² не знаю и представить не могу.

Крепко жму Вашу руку.
Ваш Л. А.

20 мая 1914 г.
(Ваммельсу)

19.

Дорогой Владимир Иванович! Чтобы я да в такой момент молчал, да ничего бы Вам не писал, да не лез бы с вопросами — для такого пассажи нужны обстоятельства чрезвычайные. И они есть: целый месяц я глупейше нездоров, что-то вроде женха с насморком — несерьезная и неопасная, но мучительная невралгия руки, боль непрерывная, совсем как зубная. Ни думать, ни писать, ни даже власть поболтать, как при инфлуэнце — ничего! И злось же я!

И конечно все время пытаюсь соображать о вас: как и в каком виде переживете вы, т. е. театр ваш, это время. Что с труппой, как с бюджетом вашим колоссальным, что будете ставить? Но знаю, что Вам некогда сейчас и ответа не жду, хочу только показать, что и я думаю о Вашем.

Мои дела — то же и так же. Деньгами я, видимо, до конца войны как-нибудь обойдусь, но все равно работать очень хотел, и разнообразно: и статьи хочется писать, и для кинематошки штуку было задумал (конечно, военную), и пьесу думал соорудить. Но — невралгия, чтоб ее черт! У меня от Суходольского¹ еще до войны попросили что-либо, и я им совсем почти

дал и «Собачий вальс» в отделке и усовершенствованную «Младость», но война изменила мои намерения. Не годятся эти вещи сейчас, куда там! Пусть лежат, ну их к богу. Но в виду любезности ихней (Санина² и Дуван-Торцова)³ неопределенно обещал им «Самсона», если выздоровлю и напишу. Кажется мне, что сохраняя приличную художественную форму, «Самсон» по настроению может очень подойти к важности момента.

Не знаю еще, прав я или ошибаюсь, но кажется приходит праздник и на мою улицу. Говорю о трагедии, которой несомненно суждено возродиться: посмотрите, как размахист жест событий, в какую позу становятся народы, как патетически декламируют пушки! Маленькая, интимная, местная, по вопросам местной морали и местной философии, сугубо туземная драма — куда она сейчас, кому она сейчас? Герой, масс героическое в массах и личности, широкий мазок и крайняя стилизация, самые громкие слова и рискованные позы, трубный глас, гимны, чудеса и откровения, Синай и Саваоф, — вот настоящее и вот будущее наше на добрый десяток лет. Герой безвременья, тусклый Иван Иванович перестал кончать с собой — нет самоубийств! И уже никто не обливает его тусклую рожу серной кислотой, и сам он не душит идиотски женщин от мозглявой ревности — боже мой, какой груз снят с русской несчастной литературы: нам не нужно доказывать теперь этому глупцу, что самоубийства не надо, серной кислоты не надо, душить не надо и платки таскать из кармана тоже не надо!

Поверьте мне: вам теперь надо ставить трагедию (не могу не вмешиваться!). Какую хотите, о чем хотите, пусть и совсем не будет похожа на теперешнюю, пусть будет даже «Ромео и Джульетта» — только тем, что оно трагично, оно будет созвучать настоящему, выйдет в него, как шлага в ножны. Долой «Дни нашей жизни» со присными, долой «Младость» — и да здравствует Лоренцо⁴, «Анатэма», «Океан», «Жизнь человека» и прочие, еще не родившиеся по причине невралгии! Я смеюсь, но серьезно: помню всего прочего, чем радует меня эта война, я безмерно рад за воскресение трагического в литературе — я сам воскресаю в этом. Для меня так печально было это последнее пятилетие, когда мое чувство трагичности жизни сталкивалось ежедневно с торжествующей драматизацией жизни, мой масштаб тысячи верст в дойме оказывался непригодным для коротких пешеходных тропинок, лазеек и кротовых нор. С каждым днем я чувствовал себя все более и более ненужным — это факт — так я чувствовал себя.

Ставьте хотя тысячу раз «Дни нашей жизни» и «Анфису», но если вы не ставите «Анатэму», забыли «Жизнь человека», смеетесь над «Черными масками» и равнодушно прошли мимо «Океана» — вы осудили меня на смерть, вы оставили мне тело, но душу мою выбросили в окно. А теперь я иду на кладбище, где схоронены мои неродившиеся дети: «Революция», «Мир и война», «Навуходоносор», «Агасфер», «Самсон»⁵ и кричу: вставай, ребята! Нас зовут.

27 августа (1914 г.)

Подумайте: хочу писать военную пьесу, самую настоящую из теперешней войны⁶. Герои — по секрету! — Метерлинк, король, Вандервельде и прочее. Конечно, отнюдь не патриотический мотив, а нечто вроде «драматической летописи войны», немного в формах «Царя-Голода», а главное в настроениях. Долго колебался, прежде, чем решиться, но факт тот, что быти и носказательным как-то стыдно, и нет ни спокойствия, ни отвлечения для чисто художественной работы. Буду уж прямо жарить. Конечно, настоящее не может быть материалом для чисто художественной вещи, но мне кажется, что взяв Бельгию, я дам то необходимое расстояние, которое должно отделять сцену от зрителя. Одним словом, попытаюсь... как только пройдет невралгия. Сейчас мне на копейку стало легче, хотя голова совсем еще не моя, словно она по назначению.

Крепко жму руку и тысячу приветов Станиславскому, читал, что он также претерпел⁷.

Ваш Л. А.

Дорогой Владимир Иванович!

Я с удивлением прочел в «Рампе и жизни» прилагаемую заметку¹; если это не выдумка журнала, а точное воспроизведение протокола заседания Художественного театра, то я обязан сказать несколько слов и от себя.

В Художественном театре шли четыре мои пьесы: «Жизнь Человека», «Анатэма», «Катерина Ивановна» и «Мысль». По количеству поставленных пьес я иду вторым автором за Чеховым; конечно, количество еще не определяет качества, но, надо думать, что и не зря же театр отдавал столько места Андрееву.

Теперь же, обсуждая общее положение вещей и утверждая театр как чисто художественный и в этом смысле строгий, вы говорите:

«Старый репертуар должен быть пересмотрен и очищен от всего, что мало значительно как по форме, так и по содержанию».²

И, сказав это, вы оставляете в репертуаре Чехова, Тургенева и Горького и не оставляете ни одной моей пьесы из четырех. Единственно логический и для всех ясный вывод может быть только один: все ранее поставленные нами пьесы Андреева малозначительны как по форме, так и по содержанию; и они есть то самое, от чего должен быть очищен Художественный театр.

Конечно, с такими выводами я примириться не могу при всей моей любви к Вашему театру; и чем больше была моя любовь, чем искреннее было мое отношение, тем незаслуженнее наносимое мне оскорбление. Кто был судьями моих пьес, когда они принимались и ставились? Если театр, то такая внезапная перемена во взглядах является непонятною, неестественною и ничем не объяснимою. Приходится думать другое: что театр, выбрасывая мои пьесы как малозначительные, лишь подчинился голосу толпы и отказался от священного права каждого художника — быть своим собственным судьей.

Такое начало очень мало соответствует гордому тону манифеста, утверждающего неизбежность искусства даже во время мировой войны. По отношению же ко мне этот акт является актом предательства, неожиданного, как всякий удар в спину.

Если газеты наврали, то конечно, все сказанное я беру обратно и выражаю сожаление, что так нехорошо заподозрил вас. Во всяком случае, прошу Вас внести в заметку соответствующее исправление, из коего было бы видно, что мои пьесы не были сором на сцене Художественного театра.

Если же заметка вполне правдива, то я навсегда отказываюсь от чести быть сотрудником Художественного театра. Конечно, этим самым я возвращаю себе право на постановку моих пьес во всяком другом московском театре.

Отделяя мое личное отношение к Вам от отношения к театру, я шлю Вам мой привет

Леонид Андреев.

Мой адрес: Петроград, 5 Рождественская, Частная лечебница д-ра Герзони. Л. Н. Андрееву

3 октября 1914 года.

P. S. Конечно, театр вовсе не был обязан возобновить и ставить мои пьесы — это вопрос чисто технический; но он не должен был так громоздочно выкидывать их из репертуара.

Грубо это и несправедливо до того, что не хочется верить. Еще в нынешнем августе я послал Вам длиннейшее и дружеское письмо, где выражал сочувствие театру и беспокойство за его ближайшее будущее. И в то время, как я искренне и вчуже беспокоился за театр, всеми силами своими желая прийти ему на помощь — этот самый театр выкидывает мои пьесы из репертуара как негодный сор!

Л. А.

Дорогой Владимир Иванович — одно дело — Шекспир, другое — я. Если вы выключите из репертуара «Юлия Цезаря», то никто не подумает и не скажет, что вы очищаете его от сора. Опять-таки другое дело с безразличными. Я — голим, это раз; я — так или иначе выступаю с определенными требованиями и взглядами к театру, это два. Оставление или неоставление меня в репертуаре не есть факт случайный и безразличный, это уже касается самого направления театра. Можно мои пьесы признавать или отрицать, но невозможно просто забыть о них.

Мне не важно, чтобы театр именно теперь ставил меня, я вообще не о выгодах толкую. А по тому, как было написано, не один я решил, что Андреев упразднится. И если наше согласие не было шуткой, то необходимо поправить. Дайте заметку, что театр хочет возобновить хотя бы «Анатэму» — фактически это ни к чему не обязывает, но направление дает. Мы же не враги, а друзья, и нельзя к другу относиться с такой небрежностью. Вы сами понимаете.

Простите, что коротко пишу, трудно, рука болит.

Привет.

Ваш Леонид А.

6 октября 1914 г.
(Петроград)

22.

Дорогой Владимир Иванович! Как я могу Вам не верить? Раз Вы так сказали, то, конечно, верю безусловно.¹ Сгорчило меня лишь то обстоятельство, что заметка была составлена без надлежащей осторожности и дала возможность повесить на меня еще несколько собак. А так как собаками я увешан не менее, чем старый генерал орденами, то я и возроптал на гноище моем. И мой единственный подлинный орден, который я имею: Анна на шее, тоже возроптала, и дети потребовали от отца отчета. Так оно и вышло. Но если Театр считает для себя неудобным дать опровержение, я за таким пустяком гнаться не стану: пусть висят лишние собаки. На самом деле важны мне не собаки, а Ваше и театра истинное отношение ко мне; и раз оно хорошо, я доволен, Маша, я доволен.²

Ваше решение создать теперь исключительно художественный строгий репертуар мне кажется для Вашего театра правильным. И это несколько не расходится с тем фактом, что сам я пишу бельгийскую пьесу, но могу не отзыватьсь всем моим художественным нутром на происходящее. И если бы вы сами сочиняли для себя пьесы, я и от вас (театра) потребовал бы отзывчивости к великим событиям, но вы, театр, при всем вашем устремлении в эту сторону, не имеете иного голоса, кроме того, каким благоугодно говорить или пищать авторам. А известно, какую мерзость художественного запустения дают сейчас патристические авторы; из одной же — двух хороших пьес такого рода (причем хорошая написана только одна, моя, о другой только слухи) репертуара не сделаешь, а цельность его нарушишь.

С другой стороны — *арс лонга**, как и служба в церкви, не должно прекращаться и останавливаться; его приостановка, как приостановка биения сердца, грозит опасностью самой жизни. И когда на землю спустилась ночь войны, заря искусства не должна погасать — пусть это будет белая ночь, кусочек дня среди волчьих потемок. Но строг должен быть театр, как весталка, иначе исчезнет смысл служения, добро превратится в ужасное зло.

Мне кажется, что правильно разрешен Вами вопрос и о том, должны ли быть репертуар интернациональным, как само искусство, или его надо ограничить рамками русского творчества. Вы, кажется, остановились на последнем, и правильно. Поскольку русское искусство есть лишь часть общего — вы несколько не отступаете от задачи, а в то же время выполняете и большую национальную работу: наряду с силой армии нашей вы показываете и силу нашего мира, наших художественно-культурных дости-

* *Ars longa (lat.)* — искусство долго, велико.

жений. Это называется: жарить их в хвост и гриву, бить передом и задом.

Но наша нервность и наш больничный режим, к сожалению, не позволяют распространяться.

Дорогой Владимир Иванович, сходите в Драматический, посмотрите мою пьесу³: прав ли я в моем хвастливом о ней отзыве. Видите ли, я попробовал вещь, по теме злободневную, разработать по началам психизма — и, кажется, мне удалось разрешить трудную задачу: на тему нынешнего дня написать не злободневную пьесу. Верно ли это.

Жму Вашу руку.

Ваш Л. А.

13 октября 1914 г.
(Петроград)

23.

Дорогой Владимир Иванович! Вы помните, конечно, как я относился к молчанию, когда оно случайно являлось в нашей корреспонденции. Но на этот раз за Вашим упорным и длительным молчанием мне чувствуется что-то большее, нежели случайность; и как враг положений неопределенных и двусмысленных, я и пишу это письмо.

Как все это началось?

Осенью я послал Вам вполне и глубоко дружеское письмо — не только к Вам, но и к театру. Ответа не было, понял так, что Вам просто некогда. В сентябре я, не желая ставить Вас и себя в неловкое положение отказом, послал пьесу «Король» в Драматический; я знал, что для Х(удожественного) т(еатра) она по его заданиям неподходяща. Далее, в газетах я прочел то заявление Х(удожественного) т(еатра) об «очистке репертуара», с которого собственно и началось это, чего понять я не могу. На мою просьбу исправить ошибку в редакции постановления, которую Вы и сами признавали, Вы ответили, что Х(удожественный) т(еатр) по существу относится ко мне хорошо, а по форме — не имеет обыкновения ни опровергать, ни исправлять, ни возражать; в качестве свидетельства о благонадежности Вы предлагали мне воспользоваться Вашими телеграммами, чего, конечно, делать я не мог и не стал. И хотя я знал, что Х(удожественный) т(еатр) в тех случаях, когда для него это важно, умеет и опровергать и возражать; и хотя внешне удар был мне нанесен и публикой засчитан, я предпочел существо форме, в каком-то смысле и послал Вам письмо. И опять оно было дружеским, как всегда, но ответа на него не последовало.

Но и это молчание, огорчив меня, в то же время не причинило бы беспокойства и не внушало сомнений, следуй Ваш театр той своей программе, которую он строго помнит и во имя которой производилась столь строгая чистка репертуара, что даже «Мысль», шедшая в Москве только для абонентов, не была возобновлена. Раз Пушкин, раз классический репертуар, то что толковать, — я не классик. Но вот у вас не Пушкин ставится, а Сургучев — «Осенние скрипки»... что же все это значит тогда? Почему не может ставиться «Мысль» и «Катерина Ивановна»¹, раз ставятся... «Осенние скрипки»?

Объяснение может быть только одно: репертуар, в котором остаются Чехов и Горький и даже... Сургучев, очищается исключительно от моих пьес. Очень трудно, а по совести и невозможно, найти другое объяснение.

И убеждаюсь я, что в Х(удожественном) т(еатре) кто-то или что-то не любит меня упорно и решительно. Конечно, это не Вы лично, а что-то или кто-то, кого назвать и определить я точно не сумею. Факт тот, что ли продолжительная наша совместная работа, ни те же «Письма» мои о театре, которые будто так ясно установили нашу идейную и художественную близость; ни мое доподлинно и искренне хорошее отношение к театру, заслужившее даже некоторую благодарность со стороны Совета; ни Ваше за меня стояние — не могут избавить меня от пассажи, подобных настоящему. После всех наших дружеских разговоров, даже толков о совместной работе (помните, у Бенуа?) безо всякого повода с моей стороны — Х(удожественный) т(еатр) откровенно и — простите! — грубо поворачивается ко мне спи-

ной. Боже мой! я вовсе не хочу оспаривать ваши основания, почему театр снимает «Мысль» с репертуара², но поверьте, если бы я был Х(удожественным) т(еатро)мом, а Вы Андреевым, я сделал бы это иначе, с большим вниманием и большим уважением к Андрееву.

И для меня нет сомнений, что идя по этому пути неуважения к Андрееву и непризнания его заслуг перед театром и сценой вообще, Художественный театр целиком следовал внушениям прессы, нечистых Эфросов и ничтожных Игнатовых с подобными. Конечно, это сделалось бессознательно: сознательно Х(удожественный) т(еатр) слишком уважает и почитает себя, чтобы признать свою духовную зависимость от кретинов и нечистых на руки людей, — но факт вне сомнения. Эта злобная и тупая травля, которая растет вместе с моим ростом, отравила ваших актеров, администрацию, даже капельдинеров и швейцаров у подъезда, лишила их понимания действительной ценности моих вещей, заставляет бояться меня, как чумного. Нужно быть сверх-рыцарем и героем, чтобы при этих условиях начертать на знамени и мое имя рядом с именами Чехова и Сургучева; нужно обладать высоким критическим умом, чтобы крику и свисту журнальной черни противопоставить свое твердое и спокойное убеждение. Ваша одинокая борьба за меня была и осталась гласом в пустыне; кончилось так, как и должно было кончиться — позиции сданы, и на месте андреевской «Мысли» воцаряются «Осенние скрипки». Плохо.

Но я еще жив, я работаю, Ваши телеграммы уверяли в хорошем к мне отношении театра — и надо же мне понять, что делать дальше. Вот и сейчас готовлю некоторые опыты «нового театра» без зрелища, на темной сцене³ — куда мне с ними идти? Если верить прежним словам о «совместной работе», то к вам; если верить «Скрипкам» и молчанию, то куда угодно в другое место. Вот я оканчиваю для будущего сезона «Самсона в сковах», вещь, которую уже давно в мыслях я готовил для Художественного — а с нею куда? Или «Самсона» втиснуть в Художественный, чтобы она прошла восемь раз для избранных абонементов, а когда начнется война Японии с Китаем — быть радостным свидетелем, как на месте «Самсона» засвистит какая-нибудь «Свистулька»? Ведь «Самсона» тоже будут ругать Игнатовы, как ругали они «Анатэму» и все остальное.

Будьте в последний раз другом: ответьте на мои эти вопросы. Мне нужна только искренность и правда. Как ни тяжело мое положение драматурга, который знает себе цену и сидит без театра, я предпочту жечь свои пьесы, нежели причинять ими неприятности неповинным людям. Вы можете сомневаться или верить, но я еще раз повторяю: для меня всего важнее внутреннее, что в отношениях; важнее, чем можно думать. Может быть есть у театра какие-нибудь соображения, которых я не знаю. Они могут быть ошибочны (ибо снятие «Мысли» и постановка «Скрипок» — факт), но они могут смягчить и хоть как-нибудь объяснить странность положения. Пусть слова о совместной работе были легким излишеством, но отсюда до спины — дистанция большая; и может быть «Самсон» будет встречен театром с известной радостью, а не со скрытой тоской и ужасом. В последнем случае надо избавить обе стороны от длительной и тяжелой процедуры, исход которой заранее предreshен.

Но еще раз оговариваюсь: Ваша борьба за меня, как бы неудачен ни оказался ее исход, не теряет для меня своей огромной ценности, и лично к Вам — как бы вы сами ни смотрели в сторону — я сохраняю те же чувства дружбы и любви. Вы сделали для меня много, а этого я никогда не забываю — факт, честное слово!

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Леонид Андреев.

28 декабря 1914 г.
(Ваммельсу)

Дорогой Владимир Иванович! Я закончил «Самсона в оковах». Это большая по размеру и внутреннему значению трагедия, многокрасочная, широкая, подобная «Анатэме». Действуя согласно моему взгляду на новый театр, я дал трагедию на переживаниях, не формальную, психо-реальную, что было довольно трудно при историчности и экзотичности сюжета. Насколько это удалось, Вы увидите сами. По настроению и мысли вещь подъемная, и при отсутствии намека на войну была бы как раз к настоящему серьезному времени. Но ставить ее хочу только после окончания войны, когда пройдет очумение. Для постановки потребуется много сил и денег, но результаты могут окупить — так мне кажется. Недели через полторы, когда перепишут, пришлю Вам, тогда и поговорим, а сейчас не стоит. И то написал кое-что только потому, что все мысли еще заняты ею.

Относительно моих бочек, в которых находится по ложке дегтя, скажу так. О третьей картине «Мысли» не спорю, может, Вы и правы,¹ это надобно обсудить сообща на представлении. Ведь игра-то была не та? Не спорю и о настроении ее, по Вашему не подходящем, и не стану ссылаться на то, что она идет повсеместно и россияне ходят на нее с большей охотой, чем на другие.

О «Кат(ерине) Ив(ановне)» скажу иное: здесь я непоколебим, как финский гранит. Настроение ее отнюдь не из таких, которые были бы недопустимы по чрезмерной тяжести: она менее мрачна, нежели рассказы Аверченко. Так, плачущая невеста больше веселит чувствующего тайну брака, нежели золоченый прекрасный гроб с кистями. И уж не так квелы россияне, чтобы их прятать даже от ветра. Убежден в моей правоте и касательно четвертого акта:² он такой, какой должен быть. Для меня факт — он был поставлен не только неверно, а местами противоположно настоящему. Освободите талантливого Москвина от непосильного бремени: играть неподходящего Коромыслова, дайте мне вмешаться в режиссуру, — и я докажу фактом мою правоту. Так я говорю, но за всем тем допускаю, что могу и ошибаться, — но этого по отношению «Катерины Ивановны» я никогда сам не увижу.

О «Скрипках» что говорить? Мне не хочется ни огорчать, ни сердить Вас, но не скрою, что для меня постановка этой дешевки одна из печальнейших страниц в жизни театра. Будущее покажет. Печально и то, что постановщик эта совсем смазывает принцип строгой художественности, к какой обязывает момент: будь она одна при десяти других, а то ведь одна на три, из коих первая опять-таки Пазухин, а другая еще только предвидится. Даже в микроскоп при этих условиях принципа не разглядишь. А что она безобидна,³ так это все равно, что хвалить жениха за отсутствие зубов во рту. И когда, Ваш ангел-хранитель придет в театр и увидит, что вместо «Карамазовых» стонут скрипки, он непременно заплачет или засвистит, честное слово!

Со мной был такой казус: я решил издать сборник, художественный, с предисловием, что так-то де и так-то: будем как всталки поддерживать неугасимо... и проч. Но когда оказалось, что суют обычную рядовую беллетристику, будничную селедку с луком и щи с котлетами, — я отказался от затеи. Ибо где тогда мне оправдание? Я могу отказаться от душевного участия в войне во имя храма, но не накрытого стола на 10 персон с прошлогодним меню.

Не сердитесь: я друг, а не критик. И «Карамазовых» мне жалко. Я сейчас в довольно хороших отношениях с Горьким, а все-таки скажу, что горьковщине уступать не надо. Если искусство, так уж искусство. А если считаться с настроениями, то какая разница будет с теми, кои для настроения ставят «Реймский собор»⁴? Только что те погнулись в одну сторону, а вы в другую. Пишу «вы» с маленькой, чувствуя, что Вы с большой думаете то же, что и я, и я даром «ломаюсь у открытой двери», как говорит Гржебин.⁵

Да, театр дело трудное. Может, Вы и правы, и я не знаю его, но думаю о нем постоянно. Положение мое аховое. Вот уж приближаюсь к

50-летию юбилею, а все не знаю, где ставиться. Напишу пьесу и смотрю на нее, как баран на новые ворота: и зачем ты уродилось, проклятие? Будь деньги, завел бы «портфель» и складывал туда написанное: покойся, милый прах...

Это не упрек Вам: Ваше отношение к себе я знаю. Но есть, друг Горацио, многое такое, что не снилось мудрецам. Например, мудрецы; наверно, не видели во сне такой критики, как писания душепродажного Эфроса.⁶ А дальше публика — этот скверный сон мудрецы, положим, видели и называли его кошмаром. Кошмар! Не могу же я завтра умереть, чтобы они начали любить меня и тонко понимать, я еще на моторе покататься хочу!

Кстати, я не здоров. Какое-то особенное вздутие желудка, еще невиданное в натуре. Доктор в восторге, а я задыхаюсь. И вот, поверьте мне, написал я вещь, которую ценю, кончил, подписался — Леонид Андреев, а радости никакой, меньше, чем если бы блоху поймал. Анна утешает, что мне наверно поставят памятник на Собачьей площадке, и что критики накажет бог, а меня это столь же мало касается, как капиталы Вандербильда. Конечно, я привираю, и в душе есть твердость: ставиться перестану, а писать не брошу, но все же это как шуба на сосседе, идея тепла есть, а лытки мерзнут.

Будьте здоровы и опасайтесь вздутия желудка: противно. И руку Вашу жму крепко.

Ваш Л. А.

17 января Нового (1915) года

(Ваммельсу)

25.

Дорогой Владимир Иванович! Это письмо должно прийти дня на три позже рукописи «Самсона», каковая уже отправлена.

Мне ужасно интересно, какое на Вас впечатление произведет трагедия, хотелось бы читать самому и тотчас после чтения поговорить. Знаю, что одним из решающих моментов является важный вопрос: как может разойтись пьеса? И по этому поводу у меня уже есть, конечно, кое-какие соображения. Самого Самсона может играть только Качалов — лишь его благородие способен очертить образ со всей его полнотой и силой, одухотворить его. Необходимую силу Качалов добудет в себе: после Анатэмы я убежден, что Качалову имеет тайные достоинства, среди них и силу. Он же даст образу и наилучшую внешнюю картинность и убедительность, задача — быть слепым на протяжении всей пьесы и в то же время действующим — не из легких: нужен такт и большое искусство. Если Качалов сробеет, то мне даже трудно представить замену.

Для Галиала вполне подходящ Вишнеvский, именно он. Его превосходительство не отходя далеко от себя самого, с тем оскалом зубов и темпераментом, какие у него есть, даст интересную фигуру; даже и акцент его, столь вредный для Годунова,¹ здесь будет на месте. Правда, у него больше шума и движения, чем темперамента, но и это в данном случае отнюдь не вредно.

Ягаре — Бурджалов.² Остальные мне неизвестны и особенно женщины. Бог даст, найдутся.

Художник — хорош бы Сарьян.³ Вы знаете его? Он умеет дать Восток ярко и без дешевки; только не упростил бы слишком в погоне за стилизацией. И я не знаю еще каков он, как декоратор.

Вообще постановка «Самсона» трудна, но если удастся, вещь может сделать сезон; мне так кажется. Отзывы больших литераторов, знакомых с вещью, вполне благоприятны. Если театр возьмет, и если мое присутствие может быть полезно, я приеду на месяц в Москву перед постановкой. План работ мы можем обсудить сообща в Петрограде, во время ваших гастролей. Если...

Волнует это меня очень, а так как волнение вредно, как Вы знаете, для вздутия желудка, то не томите меня ответом. Совету вашему скажите:

Андреев божится, что свистеть не будут. (Между прочим, я еще произведу кое-какие словесные поправки, не меняющие сути. Но они неважны настолько, что можно и не производить — так, не хочется сразу отходить от вещи, снимаешь пушинки, как портной).

Ваша исповедь о вздутии утешила меня: раз Вы до сих пор не умерли, то с какой стати стану я? Но для юбилея должен дать и я определенные даты: моему вздутию уже лет 12 с хвостиком. Одно несчастье: вы можете блисти себя и держать вздутие в руках — я не могу. Сегодня я наелся блинов, разве это хорошо?

У нас оттепель, и с крыши сползает снег такими лавинами, что дом содрагается до основания, как от землетрясения. И все в белом тумане. Только недавно разъехались масленичные гости: по выражению сына Савки,⁴ приехали, напахали и уехали. И сегодня вечером я должен был поехать к соседу Горькому,⁵ но ослабел и люди надоели. А работы! А работы! Можно востану сбрендить. Что вздутие? — недавно после ряда петроградских заседаний, ночью, меня постигла на полчаса п а с т о я щ а я слепота: вдруг ослел. Вот это вещь, могу похвастаться, что и у Вас не было!

Жму Вашу руку и жду ответа, как влюбленный. Не уходи, побудь со мной, — я так давно тебя люблю!..

Ваш Л. А.

1 не то 2 февраля, (1915) г. после блинов, одним словом.
(Ваммельсу)

26.

Дорогой Владимир Иванович! Не скрою, что Ваша вчерашняя телеграмма¹ огорчила, обеспокоила и смутила меня. Почему я огорчился, говорить об этом сейчас не стоит; причиной же для беспокойства моего является неопределенность Вашего отношения к пьесе, а стало быть неопределенность всего положения для данного момента.

Как я уже писал Вам, «Самсона» я считаю одною из лучших моих вещей, и его судьба в смысле постановки имеет для меня очень большое значение. Обычно я таких вещей про свои пьесы не говорю и, если Вы помните, в некоторых случаях даже сам советую их не ставить: таково, между прочим, было и есть мое отношение к «Собачьему вальсу», внутренняя ценность которого для меня очень велика, но ставить который я Вам в свое время — посылая рукопись для просмотра — не советовал. «Самсон» — иное дело. И если Художественный театр по каким бы то ни было своим соображениям откажется ставить его, мне необходимо теперь же принять самые энергичные меры к тому, чтобы найти для трагедии достойный театр и достойную труппу.

Все это, как Вы понимаете, требует времени и усилий. Быть может, мне теперь же придется ехать в Москву, чтобы наладить дело, а быть может, даже сызнова организовать его. Повторяю, для меня «Самсон» настолько важен, что, вопреки моей обычной инертности, я решил принять все меры к достижению моей цели. И поэтому я очень прошу Вас дать мне наивозможно скорый и категорический ответ, возьмет ли Художественный театр пьесу и когда именно ее поставит (в будущем сезоне, не позже, как второй пьесой).²

Кстати, занимаясь благотворительным писанием в разных органах, я оцупил некоторую нужду в деньгах и буду просить под пьесу аванс в двести тысяч рублей.

Я знаю, что Вы очень заняты новыми постановками, и времени у Вас мало, и тревожить Вас мне неловко — это правда. Но одно соображение успокаивает меня: если является делом и работою для театра новые постановки, то не меньшим делом является и принятие новой пьесы; таким образом, время Ваше Вы отдадите не мне, а все тому же Вашему театру. Но и при этих условиях я, конечно, не стал бы торопить Вас и тем хотя бы на минуточку становиться Вам в тягость, если бы для меня самого вопрос не

стоял так остро, — именно в деловом отношении. Надеюсь, что Вы поймете меня и не заставите терять напрасно слишком дорогое время.

Статью для «Дня печати»³ порядочно попортила цензура. Мне приятно, что статья Вам понравилась, но это — увы! — доказывает, что Вам не попадались на глаза другие мои, много лучшие статьи. Вот скоро выйдет книга статей моих,⁴ я Вам ее пришлю, и Вы убедитесь, что я несколько не привираю.

Жму Вашу руку. Привет.

Ваш Л. А.

15 февраля 1915 г.

(Ваммельсу)

27.

Владимир Иванович, дорогой! — мне очень, мне до чрезвычайности жалко, что в моем обращении и разговоре с Вами я должен соединять личное с официальным. Вы большой друг мой (для меня, во всяком разе) и Вы — директор Художественного театра, важное лицо, от которого зависит Немирович-Данченко, наконец, то единственное звено и единственный мостик, через который я сношусь со всем театром. В одном письме и к одному единственному лицу я должен соединять и то, что я хочу сказать Вам одному, и то, что через Вас нужно мне сказать о деле, предложить, устроить; гневаясь на театр, который не есть Вы, я вынужден гнев свой изливать как бы через Вашу голову, фыркать перед Вашими глазами и обнаруживать свой дурной характер. И хотя сам я для себя строго отделяю кесарево от божьего, но не всегда уверен, что и для Вас разделение это столь же ясно и ощутимо, что порою мое официальное и личное не сливается для Вас в единый цельный и довольно противный образ. Мне вот очень неприятно подумать, что увидев мой конверт, Вы не обрадуетесь, а вздохнете и быть может, даже отложите письмо: прочту потом, когда вообще буду заниматься неприятным.

И трудно писать — хоть в две краски печатай. Ибо с одной стороны — я действительно сейчас полон гнева жесточайшего, осуждаю и непримиримо смотрю исподлобья, как бык, а с другой — полон к Вам самого искреннего дружелюбия и — не улыбайтесь! — особенно крепко поцеловал бы Вас. И прошу Вас, не забывайте этого при дальнейшем чтении, и когда я стану где-нибудь кричать, не принимайте крика на свой счет... избави бог! Если я и кричу, то перед Вами, как перед другом.

Так вот, значит, о «Самсоне в оковах». Но предупреждаю еще: эта часть пока не официальная.

Когда я прочел Вашу телеграмму,¹ — знаете, какие первые две мысли пришли мне в голову? Самая первая такая: я этого ожидал, и я это знаю; и вторая попозже: «кончилась твоя жизнь, Аввакуме, и началось житие». А потом пришла и третья мысль: о том, что этот день, когда Художественный отказался ставить «Самсона в оковах», есть день исторический и для меня, и для театра. Конечно, здесь речь идет о той истории, которая, вероятно, некогда и не напишется, что не мешает ей быть самой подлинной и настоящей историей.

Здесь дело даже не в Качалове, хотя он оказался хуже того, чем я о нем думал; и теперь мне смешно и несколько стыдно вспомнить, как еще не особенно давно, я мечтал поделиться с ним моими трагическими замыслами (именно об Агасфере), и как я писал ему, а он не приехал. Качалов здесь является только частностью, как частностью является и весь театр Ваш, и сами Вы, как его директор. Дело — в оскудении трагического, в потере вкуса к большому и важному, в душевной слабости, которая не хочет и не терпит «холодных» высот, а ищет для себя уютных и зелененьких долинок. Как бывают моменты, когда живописец-художник не хочет писать ни Христа, ни дьявола, а судака на тарелке, и в этом искусстве достигает большого совершенства, — так и Качалов с современники от Гамлета спланировал

к Чацкому в очках,² приземился, прижизнился. Но они и все приземились и прижизнились: посмотрите, если охота, московскую литературу Бунных и Шмелевых,³ и А. Толстых⁴ — сколь все это приближено к земле, опрощено, в лучшем случае обтургенено. Но и все театры валят туда же, поближе к земле; и похвала писателю «землей, знаете, пахнет» считается ныне самой высокой, хотя землей от могилы пахнет не меньше, чем от свежей нивы — даже острее внезапный запах.

О театрах я не стану говорить, Вы сами знаете их репертуар: комедия, фарс, драма, драма и драма. Трагедии — нет; но так как без трагедии, как и без духа святого, не проживешь, то допускается вводить в драму малые доли трагического, упрощенного, умаленного и приспособленного для беззубых, как рубленая котлета. Но еще лучше для большинства совсем без трагедии — и отсюда такой рост этого лопуха, Арцыбашева, ныне процветающего под каждым забором. Приземиться! Приземиться! — вот лозунг наших дней в России, да и во всем буржуазном мире; и ему следуют почтене.

Сейчас только на одном великом театре идет великая трагедия — это война; но посмотрите, с какой тоской и отвращением принимаются ее страшные трагические формы и суть, с какой поспешностью тысячи маленьких театров стараются заглушить ее синайский голос писком петрушек, с какой яркостью растревоженных кур ее дикой мощи и грозным привывам противопоставляют свои драмки и комедийки. Ты там сколько хочешь будь трагедия, проклятая война, а я тебя придушу драмой и фарсом, я тебя сгною в «Кривом зеркале», оплую в «Летучей мыши».⁵ Под предлогом любви к чистому искусству отворачиваются от книг и произведений о войне; грязными сплетнями об оторванных подметках, о ком-то пьяном, о ком-то струившем где-то и когда-то — всеми силами стараются заглушить голос войны.

Ибо что это значит: услышать голос войны? Это пойти на исповедь и покаяние, переоценить себя, жену, детей и дом, перестроить жизнь, поднять душу и напоить ее крестными страданиями, уста ожечь уксусом и желчью. Услышать войну — это услышать самого разгневанного бога, — нет, лучше пусть кричит Петрушка — Балиев и тихий, как туфля, Тургенев рассказывает про подобие драм и подобие любви у индеек!

И Вы, Немирович, совершили ошибку, которую и я совершил бы вместе с Вами: думая, что пафос войны захватит всех и поведет к крайностям и уродствам, Вы решили ее «звериному гласу» (таким он предполагался тогда) противопоставить голос бессмертного искусства. Казалось бы, правильно, но что вышло? А вышло то, что божий голос звучит на войне, а звериный — дома; оказалось, что не один Художественный, а все театрики и бордели также с пеной у рта проповедуют «чистую художественность» и в противовес войне ставят «Ревность» и прочее, что есть в печи горячего. Оказалось, что и молитва, и подвиг, и дерзания, и красота — все на театре войны, а на наших театриках вопль пошлости, а литература приземилась, а герои прижизнились. Поистине не хватает, чтобы завтра расцвела махровая порнография и золоченый нос футуриста затмил золотой крест на Айя-Софии. Подлое время! Хоть бы передохло скорее это поколение бессильных, истасканных бездельников, которые даже онанировать сами не в силах, а навивают лакея!

Да, мы ошиблись. Мы ждали, что война разбудит зверей, и приготовились к защите наших человеческих ценностей, а она только расшевелила щотов, двуногих имитаторов человека, которые также в соломинку тянут из чаши искусства. Мы думали, что потоп отрывает Ноя, а Ной все также пьянствует в ковчеге, а Хам смотрит в щелку, и дочери Ноевы дерутся у печного горшка — обманул бога хитрый Ной!

Конечно, придут новые и сметут весь этот мусор метлою. А может, разгневанный бог даст нам пятилетнюю войну и спустит шкуру даже с Рябушинского, пронзит страданиями даже подлого интеллигента, — тогда прозреть

и теперешние, на карачках поползут каяться. Но пока... но пока... Трудно жить и глазам больно.

Все это я говорю — именно о «Самсоне в оковах». Куда же при всех этих ужасных условиях — Качалову играть, а театру ставить? Кому нужно? Кто смотреть пойдет? Где в душе найти необходимую силу, чтобы пойти на такой подъем и даже просто почувствовать Самсона? Ах, если бы он назывался Самсон Ильич и жил в Пятисобачем с Далилой Савишной и разделял бы под орех половую проблему при содействии забелого кобеля — вот тут душа актера встрепенется; как пробудившийся орел, тут и зритель начнет «эмоционировать». А то — Бог! Синай! Пророк! Кому это надо? Я убежден, что теперь Качалов не стал бы играть и Аватэму, как и весь театр сотню своих скрытых воль отказался бы ставить его: не интересно.

Следуя за поганым временем, уже давно Художественный валится в яму душевного спокойствия, культивирует художественную и идейную тишину — ибо что такое Тургенев, Островский, Грибосдов, «Трактирщица» и Мольер, как не культ тишины, исповедание безобидности и застоя? И уже давно он превратился бы в «бывший театр», в художественное болото, если бы Вы не вздернули его на дыбы Достоевским, и частью — малою, конечно, Андреевым. Достоевский всегда трагичен — особенно и единственно, пронзительно трагичен, он всегда между богом и дьяволом, его страданий не измерить драматическим аршинчиком. И на некоторое время Достоевский спас театр, снова поднял его на высоту «небывалую», как писал я в статье⁶. Он возвратил театру и пол, ибо не в том пол, чтобы о нем говорить, этим занимаются импотенты, а в том, чтобы действовать, трагически волею, побеждать или гибнуть. После импотента Тургенева он был благостной грозой и снова насытил электричеством и залу вашу, и фойе.

Но вот «демократия», мало-мало подумав, подняла свой голос против Достоевского. Она вовсе не хотела ни зла, ни тишины, — эта чистая демократия — она просто ничего не понимала; и от того ли, от причин ли общих — вот уже не ставится и Достоевский. И стало пусто на месте святе. Театр стал тих и спокоен. В него можно ходить для отдыха и для кейфа, как в Садуновские бани: художественные банщики произведут лишь легонький массаж, приятно и укрепляет здоровье.

Конечно, это не Вы — то, что происходит. И «Самсона в оковах» отклячиваете ставить не Вы, а вся та сотня незримых воль, что составляет театр и поддерживается тысячами зрительских воль. Я до сих пор не знаю Вашего отношения к «Самсону», но если Вы напишете, что <Самсон> Вам не нравится, — я не поверю Вам. Так-таки и не поверю. Как Вы ни сильны, но Ваша борьба с театром должна была утомить Вас, и сейчас, как мне кажется, Вы переживаете период сопротивления, некоторой пассивности, естественной для борца, который долго и в одиночку прал против рожня. И сейчас Ваше мнение о «Самсоне» — не Ваше. Оно навязано Вам всей этой сотней воль, неудачным Гамлетом, всем соотношением «реальных сил», господствующих в Газетном московском переулке. Не думая того, Вы к пьесе подошли уже с предубеждением, чего не было бы, будь присланное драм-ой; как человек глубоко и настояще театральный, Вы и читать не можете, не увидев тотчас же, при первых строках, образа актера. А кого Вы могли увидеть? Одряблевшего Качалова? Известно, что он откажется. Леонидова? Вам достаточно и «Мысли». Кого? А в зале Вам представились Эфросы и Яблоновские⁷ — и стало скучно читать заведомо пикетную вещь, и вторично погиб мой Самсон под развалинами Художественного театра.

Дорогой мой, пусть не смущает Вас общая резкость моих выражений. Вы знаете, что за нею стоит самое глубокое к Вам уважение и искреннее чувство. Я ведь не фальшивый человек. И теперь, как и прежде, Вы остаетесь в моих глазах единственной надеждой на возрождение театра, его будущее в Ваших руках... поскольку вся эта масса изживших и уставших не окажется механически сильней. Тогда, конечно, конец театру.

Но есть у меня одна маленькая надежда еще, некая соломинка — а может, и не соломинка. Ведь не может же быть, чтобы так все и осталось,

чтобы теперешняя прострация стала законом и восходящего дня. Как ни прячется, народишко (не народ!) от отчищающих страданий, как ни затыкает уши ватой, голос бога проходит, и творит свое творческое дело нынешняя война. Вот еще летом останутся без дач и курортов, да придет милостивая госпожа наша Холера, а то и сама Черная Чума — тогда начнут кое-что соображать и о трагедии. Хотя и во время чумы бывает пир, но это уже не «Кривое зеркало» и не Арцыбашев, тут уже надрыв, а стало быть, Достоевский, а стало быть, опять уже трагедия. Жалко, что у Качалова нет дедушки на войне, которого бы убили и тем нарушили тишину его актерской внутренней работы. Но может быть, и без дедушки кое-что поймет. Мне рассказывали, что он плакал на представлении моего «Короля», значит, есть и у него большая душа, подчиненная трагическому, но затуркан он действительностью и плывет по течению.

И возможно, что почувствовавшись в жизни, возродится трагедия и на сцене; тогда другим покажется и «Самсон в оковах», нынешний неуместный и несвоевременный гость. «Надо молиться, Фара! Надо, чтобы и камни в храме молились, и были горячи, как огни! А это что! Придет Самсон, и услышит безмолвные камни, и покажется ему храм пустым и не имеющим бога, — и кто остановит его руку, если поднимется на нас?..»⁸

Но в ожидании, пока камни станут горячи, я чувствую себя изрядно-таки скверно, вроде Аввакума; кроме шуток. Все мое духовное устремлено к трагедии — и одинок я как перст в прорванной перчатке: всем тепло, и ему холодно, хотя и небо видит он...

Пока же вот что, дорогой Владимир Иванович. Мы не державы и не Пуанкаре с Георгами, чтобы телеграммами решать вопросы и объявлять войну. И я очень прошу Вас написать мне хорошее письмо, чтобы не было у меня никаких сомнений и недоумений, оставленных телеграммами. И пусть вопрос о «Самсоне» будет покончен так же, как он решен теперь (хотя и теперешнее мне не совсем ясно: совсем ли отказывается театр или на год?), мне будет особенно важно и интересно узнать Ваше настоящее мнение о вещи, свободное, не связанное с вопросом о Качалове и постановке. Далее: я вовсе не хотел такого скоропалительного ответа; все случилось так быстро, что я даже не знаю: читал ли Качалов вещь, а если читал — то думал ли? Или он так быстро думает? И на всех этих основаниях Вашего телеграфного ответа я не буду считать окончательным до письма — как было и с «Че убий» — и никаких шагов к устройству «Самсона» на другой сцене пока не стану предпринимать.

Здесь кончается часть неофициальная... ох, и расписался я! Но еще раз повторяю: как бы ни кончилась история с «Самсоном», и пусть даже судьба заставит меня разойтись с Художественным театром, мое отношение к Вам неизменно. И если «Самсон» не пойдет, я не менее крепко пожму Вашу руку и не менее искренне, чем это делаю сейчас. И Ваше мнение о моих вещах всегда будет для меня особенным и единственным, с которым я внутренне считаюсь. Ладно?

О деле же вот что я попрошу Вас передать театру, вообще поставить на какое-то рассмотрение. Если «Самсон» не пойдет, то для меня с некоторой остротой встает вопрос о том, «где мне столоваться», и положение «Мысли» и «Катеринны» приобретает новый дополнительный интерес. И я прошу театр дать мне заверение, что хоть одна из них будет возобновлена и дана мне под оную некоторый аванс; при отказе, я, естественно, должен буду забрать обе, как ненужные для Художественного театра, и передать их другому. Этим самым, конечно, закончатся и мои отношения с Художественным. Далее. Если «Самсон» не пойдет, я постараюсь весной же написать некоторую задуманную мною драму, которую я считаю, конечно, ниже «Самсона», но которая сама по себе будет не плоха, как мне кажется. Но, может быть, мне не удастся сделать ее весной, я утомлен — и я прошу театр оставить мне условно место в репертуаре будущего года на третью, в крайнем случае на четвертую, постановку. Конечно, в этом оставлении

места нет никакого обязательства ставить: хороша будет — пойдет, а нет, так нет. Все это называется «житие», но этого Вы театру не говорите.

Кончил с официальным — и ну его к черту!

Желаю Вам всего доброго и, так как уже начал об условиях, то и Вам хочу поставить некое. Когда будете с театром в Петрограде, обязательно на денек приезжайте ко мне. Вы должны это сделать, иначе где же на свете справедливость? И я хочу показать Вам свою живопись, коей снова занялся — да, опять мажу. В сущности, это мое несчастье, но время проходит, как в запое... чего же лучше?

Крепко жму Вашу руку. И телеграммы, и письма адресуйте на Териоки, отнюдь не на Райволу. Впрочем, Вы так и делаете, но другие часто путают, и я всех предупреждаю.

Ваш Леонид Андреев

23 февраля <1915 г.>

<Ваммельсу>

28.

Сегодня Анна, перебирая письма, указала мне на Ваше письмо от 24 марта прошлого года, в Рим. И следующие строки показались мне интересны:

«На будущий год мы остановились прочно пока на 2-х пьесах «Смерть Пазухина» и «Коварство и любовь». Принята еще пьеса Сургучева «Осенние скрипки», но я отказался категорически ставить ее в очередь. Так что она будет репетироваться, как у нас выражаются, «студийным порядком», т. е., без меня, актерами самостоятельно, только иногда с моими гастрольями. И, если она будет готова к посту, то пойдет в сезоне, в противном случае перенесется на следующий. Скажу Вам по секрету, что я имею в виду Вашего «Самсона». По секрету потому, что я этого никому не говорю».

Последнее несколько взволновало меня: я как-то забыл, что и я предупреждал о «Самсоне» и Вы, дорогой Владимир Иванович, несколько подготовлены к нему. Взволновало меня соображение о каком-то злом роке, который стоит между мною и Х<удожестве>нными и разрушает все планы.

Привет!

Ваш Л. А.

24 февраля 1915 г.

<Ваммельсу>

29.

Дорогой Владимир Иванович! Сегодня прочел, что пушкинский спектакль откладывается на пасху¹, следовательно, Вы снова заняты и настоящего ответа ждать от Вас нельзя в ближайшие дни. А в то же время сам я на первый день уезжаю в Львов и Перемышль, провожаю брата², который семь месяцев был на позициях и приезжал сюда на поправку. Сколько там пробуду, не знаю; хочется повидать войну поближе. Нездоров я по-прежнему, так что и это может прогнать обратно.

И выйдет, что ответ Ваш я узнаю очень поздно. Жаль, жаль, потом будет трудно устроить.

Что-то «делается» с Художественным? Так говорит народ, и мне самому чудятся у вас какие-то нелады. Это всячески грустно и даже пугает. Как будто расщепилась единая воля, ведшая театр, и выпирает из мешка какое-то шило. Какое?

Мне хотелось бы, чтобы Вы, давая Качалову пьесу, кое-что объяснили и внушили ему: я лично никак не могу примириться с тем, чтобы сильный актер вроде Качалова прошел мимо Самсона из трусости или непонимания. Пусть он вдумается в роль и поймет, какой богатейший материал дается

именно актеру, сколь ново то, что придется ему изображать. Как актер, воспитанный на переживаниях и требовательный к правде, он не найдет в роли ни одного слова, или жеста, или поступка, которые не имели бы строгой психологической мотивировки; скрытность Самсона (роднящая его, как это ни страшно, с «Катериной Ивановной»), его слепота откроют возможность к новым средствам сценического изображения. Это очень похоже на рекламу, но не реклама.

И в конце концов дело не в Качалове. Если Вы почувствуете Самсона, то почувствует его и Качалов; дело в Вас, господин хороший, а с Вами что поделаешь?

Буду надеяться на судьбу. Все-таки, по чистой моей совести скажу, что Художественный, как таковой, должен бы поставить «Самсона»; если не поставит, то он не будет не таковой. Кто поддержит трагедию, если не Вы и вы? В «Самсоне» есть «глагол» и необходимо, чтобы он прозвучал среди вот этой распутицы; надо хотя бы на вершок подпрыгнуть над интересами Собачьей площадки и Коровьего вала.

Читал я в футуристическом «Стрельце» Евреннова³, носящего Вас и Художественный. Евреннов искренне аморален и пижонист: понял одно основание театра — «театральность», он пижонски прозезал второе: моральность. Любопытна его ссылка на то, что в конце второго века в Риме выродилась и прекратилась трагедия; как пижон он усматривает в этом факте признак несостоятельности самой трагедии и не понимает, что упадок трагедии и трагического был следствием и спутником уже тогда начавшегося падения самого Рима. Обратите, кстати, внимание, что в наше время особо культивировалась трагедия в Германии, самой сильной стране современной Европы; пока у нас футуристы собирали толпы зевак и эстетствовали эстеты, Рейнгард сплошь по целым сезонам зажаривал Шекспира⁴. И «Эдипа» кто привез? Не знаю, видели ли Вы тогда Эдипа, но я после Моисси несколько дней был пьян восторгом. Напишите мне несколько строчек до моего отъезда, чтобы на моей груди, когда я паду от вражеской пули, нашли Ваше письмо.

Адрес: Петроград, Аптекарский проспект, д. 6, Римме Ник<олаевне> Оль⁵, для меня. Я там буду с половины Страстной.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Л. А.

12 марта 1915 г.

<Ваммельсу>

30.

Дорогой Владимир Иванович! Я продолжаю хворать всеми болезнями, включая и последнюю простуду, и сегодня у меня особо скверный день; боюсь поэтому, что письмо мое будет скучно, слабо и плоско, без намека на ту энергию, которая продолжает жить в последнем здоровом вершке моего тела.

О Вашем состоянии в эту зиму я догадывался и даже писал Вам о нем; конечно, Вы переутомились в этой борьбе одного против всех¹, явилась усталость, притупление чувствительности, нашла полоса почти что равнодушия, каковое равнодушие ведь есть также один из видов отдыха. Это естественно. Но не совсем естественно, что в театре, Вами созданном, Вы один и никому не можете передоверить себя даже на время сна. «Увы, я пришел к убеждению, что никто мне не поможет. Либо я сам... либо...» — вот, во истину, печальнейшая фраза.

Отчасти об этом я думал, когда высказывал Вам — помните? — мои спасения по поводу привлечения к делу Бенуа. О его талантливости спорить не приходится, и просто смешно читать, как вчерашние московские его поклонники нынче его хамо-презирают; но беда в том, что Беную Вы усиливали враждебные Вам в театре элементы и соответственно ослабляли себя. В конце концов он только эстет; и «черного хлеба» правды, ему захотелось

не потому, что он голоден, а тоже эстетически: разнообразить меню. И талантов в театре у Вас достаточно, и нужен Вам не красавец, а сильный дух, который стал бы и Вашей опорой, Вашим союзником. Я прочел, кажется, все, что писалось о Пушкинском спектакле²; и впечатление у меня некоторого печального курьеза: словно два талантливых вундеркинда в отсутствии родителей и старших перекарасили по своему все альбомы. Ведь Станиславский — вундеркинд, которому не суждено вырасти; таков же и Бенуа в литературе или еще хуже: он просто литературы не понимает... Кстати, его статьи в «Речи»³ верх нетактичности, и кроме вреда, ничего театру не принесут.

Жалко, что Вы мне не доверяете, думаете: вот хорошо болтает человек, а солидности нет. Нет, уж года три как я стал солиден. Конечно, ни в какие руководители и проч. я не гожусь, но многое понимаю, а главное — очень близок задачам Вашего театра и во многом, пожалуй, даже Ваш ученик. Полоса новой драмы, которая начинается у меня «Екатериной Ивановной» и продолжается «Самсоном» создавалась не без большого Вашего влияния. При этих условиях Вы могли бы хоть немного ослабить силу Вашего одиночества в театре; и для этого нужно только одно: чтобы наши письма не носили характер хоть и дружеской, но практически бесполезной беседы, а имели для Вас оттенок некоторой серьезной деловитости. Когда в прошлом году по поводу «Мыслян» (еще до постановки) Вы писали и говорили, — кажется, даже в присутствии Бенуа, — о том, чтобы меня ближе привлечь к театру, я так немного и понял разговор.

Стыдливо оговариваюсь: я никакой руководитель, и не тот «сильный дух, который...»... нет; но я действительно люблю Ваш театр и понимаю его; возможно, что порою, когда Вы утомлены и, по Вашему выражению, из-за деревьев перестаете видеть лес в целом, я его вижу. Тут мне помогает и некоторое отдаление, почему я никогда не согласился бы на настоящую физическую близость с театром, зная, что в этой близости я тотчас же, по свойствам моего характера, забуду главное.

И очень жалко, что зимою Вы не написали мне: приезжайте поговорить; я бы приехал. А все это потому, что Вы не верите в мою солидность и в зрелость моего театрального ума; вот и в последнем Вашем письме Вы пускаете брандера⁴ в заключительных строках: «Я думаю, и Вы, как большинство театральных людей, стоящих в стороне от внутренней жизни театра и поэтому пишущих яд болезни только в самом театре, а не в отношении к нему общества вообще и специально театральной публики в частности — я думаю и Вы не представляете себе эту болезнь во всей ее полноте». Конечно, это справедливо как факт, но объяснение не верно: если я не представляю, то только потому, что многого фактически не знаю; но значение «публики» и прочего я весьма и чрезвычайно учитываю. Господи — я даже бюджет учитываю, вот до чего я солиден!

И знаете, как мне представлялся наш возможный разговор о «Самсоне»? Идиллически. Будто вопрос ставится так: следует ли нам ставить эту пьесу? И Вы, помотав головой, говорите: нет, не стоит.

— А почему? Изложите пункты.

— Во-первых, потому что... Во-вторых, в-третьих... А вы что думаете?

— А я думаю, что следует поставить. Пункты: во-первых, <во>-вторых и т. д.

Но главное то, что это вовсе не разговор автора с директором, а как бы двух директоров (простите за узуриацино!). И если в моих письмах по поводу «Самсона» я отступал от этой точки зрения и говорил, как автор, то только по Вашему почину; и главная моя обида была не в том, что мой «Самсон» у Вас не пойдет, а в том, что Художественный театр сам отталкивает от себя то, что в настоящую минуту так ему необходимо, так — даже! — спасительно для него.

Но дальше хвалить себя не стану, подожду, когда Вы это сделаете. Во всяком разе, не забывайте Христа ради, что во мне Вы имеете друга, у которого не кочан капусты вместо головы. В частности, относительно данного

момента — я последний, который хотел бы вставить палку Вам в колеса и хоть чем-нибудь отяготить тягость положения Вашего. (Хотя мне кажется, что Ваше положение сейчас, наоборот, великолепно: нашалившие дети ходят на цыпочках и смотрят Вам в глаза, вероятно). Поэтому предоставляю «Самсона» деликом в Ваше (исключительно) распоряжение: рассудите сами, как с ним поступить. И относительно тех двух пьес⁵ распорядитесь, как найдете удобным для театра. Мне кажется, что теперь, после неуспеха, пайщики театра преувеличенно боятся за будущее и три тысячи аванса, о которых писала Вам жена, им могут представляться почти разорением, — так скажите им, что я могу обойтись без аванса. Тут нет большого ума с моей стороны, и дав денег, они больше бы меня уважали — но аванс, как мне чужая, идет через Вас, и я не хочу, чтобы они глядели на Вас кисло и с мучительным упреком во взоре. Наконец: эта моя уступчивость вовсе не есть жест расчетливого «великодушия», уповающего на благодарность — никакой благодарности в деле литературы и театра я не признаю и за скверную драму спокойно зарежу родного сына, как Тарас Андрия.

Особенно крепко жму Вашу руку. В Петрограде мы будем много говорить, нарочно для этого приеду и даже поселюсь. Анна приветствует.

Ваш Л. А.

6 апреля 1915 г.

Подумавши, решил написать несколько слов о «Самсоне» в связи с новыми обстоятельствами. Но поверьте моей искренности: автор здесь отсутствует.

Почти все статьи о Пушкинском спектакле сводятся к следующему: «Художественный театр или должен отказаться от своего метода, или его ждет неизбежная яма. В применении к Пушкину его прием «правды» и «переживаний» оказался непригодным, а так как Пушкин бог и других богов нет, то, следовательно, и вообще и навсегда «правду» и «переживания» надо упразднить. В крайнем же случае, эти «правда-переживания» пригодны для маленьких вещей, для буден искусства, для трагедии же и вообще для высот нужно другое, что Художественный театр пусть незамедлительно и отыщет. Иначе — капут!»

И вопрос теперь о том: захочет ли театр, т. е. Вы, отказаться от «правды» или нет; если отказаться, то «Самсон» должен быть выброшен, если же Вы хотите продолжать, то «Самсон» даст Вам как раз то, чего не дал Пушкин, хотя он, сознаю, значительно талантливее меня.

Ваш руководящий принцип — психология; остальное — реализм, натурализм, бенуавцино-мольеровщина — есть сущая чепуха. Вы — театр Чехова и Достоевского, театр «пайсихе». А по поводу Пушкина я еще в напечатанных «Письмах о театре» сказал дерзко, что он не психолог, как и Шекспир. То, что мы знаем, как психе, есть неразрывная связь духа и тела: у Пушкина и Шекспира дух существует без тела. Это придает духу пушкинских героев очертание божественности, но это в корне уничтожает нашу дорогую психе. Ни у Сальери, ни у Моцарта, ни даже у дон Жуана тела нет. Как это ни дико: у дон Жуана отсутствует даже обыкновенный детородный член — Паганини без скрипки! У Пушкина не чувства, а платоновские идеи чувств: не любовь и зависть, и страх, а идеи любви, зависти и страха.

Конечно, это творчество высшего порядка, и мудрецу здесь лафа, но психологу — делать совсем нечего. Ошибка С<таниславского> и Бенуа, что на пушкинский дух они надели тело, ибо без тела нет ведь и театра (пока); но никакой связи между духом и телом установить они не могли, и никто не может. И получилось то, что бывает в механическом и несовершенном соединении граммофона с кинематографом, когда граммофон опаздывает и звук не совпадает с жестом: фигура уже удаляется, дрыгнув ножкой, а голос еще поет. Моцарта и Сальери либо надо просто, но проникновенно читать, не сходя с места, — либо ставить, окутывая музыкой, пропизвав ею, насытив, — так мне кажется.

«Самсон в оковах» есть опыт трагедии психологической, и опыт удавшийся. Дух остается на трагической высоте, но из тела не вылезает, слит с ним в единое живое; и чувства даны, как таковые, и не в идее, не в божественно-вневременном отвлечении. Самсон — пророк, который и на двор ходит и с богом беседует. И здесь метод правды и переживаний, т. е. психологический подход может получить полное для себя торжество, пожалуй, еще небывалое. Пусть тот же телесный Бенуа заполняет телесностью сцену — он только углубит трагедию, а не задушит ее, как у Пушкина. Пусть он даст Аскалон⁶ так, как он дал никчемный город во время чумы — будет великолепно, и все станут уверять, что Бенуа спас Андреева.

Мой совет может оказаться вздорным по незнанию всех обстоятельств, но я советовал бы: пригласите тайком Бенуа, Станиславского, Качалова, предположите несколько увесистых слов о трагедии психологической (непременно!) и медленно прочтите им «Самсона». Пусть они забудут, что это Андреев (скверно имя!) и с точки зрения своих интересов и целей, и задач художественных обсудят вещь. И если они тогда не ухватятся за вещь, я начну думать, что все в Художественном просто сошли с ума... или я сошел!

Скажу еще. Недавно я клял людишек за отсутствие трагического чувства, но в то же время выражал надежду, что таковые могут появиться: теперь мне кажется, что трагическое уже начинает овладевать душами. И одним из показателей этого является именно неуспех Пушкинского спектакля: год тому назад своей чудесной телесностью Бенуа и в Пушкине так же покорила бы публику, как и в Мольере, а теперь все обижены за трагедию. И поставь театр Мольера теперь, провал был бы ужаснейший!

Отсюда постановка «Самсона» и в этом смысле является своевременной, тем паче, что к осени трагическое возрастет и будет доминировать. Если вначале публика пряталась от войны, то теперь она начинает раздражаться своей пассивной ролью; там продолжают грохотать громы мировой войны, а тут приходится играть в преферанс по маленьки. При таком аккомпанементе-то! И громам войны здесь должны прийти в соответствие другие громы, каковыми и является трагическое. Вас удивило, как могли люди уделять столько внимания театральному событию в разгар такого колоссального события, как война, — но ведь они же рады хоть чем-нибудь крупным занять свое невольно праздное внимание! Нельзя же в самом деле сидеть спокойно и клевать носом, пока там режутся. Кафешантан мы пережили — остается трагедия!

Все сие изложил я по чистой моей совести, а там суди меня бог!

Да, позабыл было спросить: меня очень просят публично прочесть «Самсона» — другими словами, попадет и в газеты, и вообще пойдет шум. До сих пор я неопределенно сглашался, уклоняясь, — и как Вы посоветуете? Пока пьесу знают только несколько молчаливых людей. Один из них Ф. Сологуб, очень порадовал меня: он находит, что в «Екатерине Ивановне» и «Самсоне» я являюсь как бы восстановителем греческой трагедии, мифотворцем, и проводит интересную параллель между этими вещами и Эвридикой и Прометеем.

Совсем нездоровится и устал, но бумага еще есть — два слова о личном. Я снова расхожусь с Горьким, внутренне уже разошелся, не замедлит, вероятно, и внешнее. Началось дурное с возвращения М<арии> Ф<едоровны>⁷ из Харькова: какое ужасное влияние она оказывает! И каких нелепостей полна голова Горького, и как в то же время мало осталось искренности, прямоты и правды во всех его поступках и жизни. Когда-то я очень любил и уважал этого человека и думал эти чувства сохранить до конца — но невозможно!

Ну, довольно. Еще раз жму руку.

Ваш Л. Андреев

<6 апреля 1915 г.>
<Ваммельсу>

Прочел сегодня вторую статью Бенуа¹, и еще больше огорчился. Как он нетактичен! И почему он думает, что отличное знание живописи дает ему право быть знатоком и литературы? Я литературу знаю и понимаю; но если я завтра тем же тоном, каким пишет Бенуа о Пушкине, напишу о Джотто или даже Рафаэле, он же первый вытаращит на меня глаза. Как человек культурный, он может понимать и даже тонко чувствовать Пушкина, но отсюда до кафедры расстояние большое; и учить всех, что такое Пушкин, будучи самому только образованным живописцем и бойким фельетонистом — дело очень рискованное. Я нисколько не удивлюсь, если защита Бенуа установит против театра и тех, кто иначе остался бы благожелателем. В его статьях звучит одинаково неприятно и скороспелое, навязное «мы», на которое у него нет прав, и достаточно надоевшее «я» со ссылкой на венецианское происхождение. Да и не в стиле это Художественного театра, который всегда был силен своим молчанием и высокой дипломатией в лице Владимира Ивановича, который одной тактичной и своевременной фразой умел разогнать целую стаю собак. Кое в чем я даже согласен с Бенуа, но писать этого не следовало. Впрочем, насколько я знаю, Бенуа и всегда был плохим защитником, даже в живописи, и его статьи за всегда давали огромное количество против.

И откуда эта настойчиво проводимая жалоба, что все до постановки уже говорили, что Х<художестве>нный не смеет браться за Пушкина? В действительности дело стоит как раз наоборот, а своей жалобой Бенуа сам умаляет значение и имя театра. И о травле не следует говорить: если травля существует, то упоминание о ней покажет только бессилие театра и увеличит свору, а если не существует — то зачем накликать и приглашать? Меня травят уже 8 лет, а я ни разу в печати не произнес этого слова, и не произнесу; а уж у меня ли не было поводов к «самозащите»! Хотя бы та же «Екат<ерина> Ивановна», где и позиция у меня была великолепная, и аргументы не пришлось бы выковыривать из носу.

Раз уж я полез в непрошенные советчики, то вот еще совет. В газетах сообщают усердно, что в будущем году театр ставит «Завтрак у предводителя» — новый тургеневский спектакль. Впечатление от этой заметки, как от уксусной эссенции. И следовало бы дать совсем другого рода заметку: театр в будущем сезоне ставит Шекспира, Софокла, Сервантеса, Байрона, черта и дьявола; всего этого можно и не ставить, но надо показать, что театр не только не отказался после провала от «вершин», но наоборот, еще с большей уверенностью и дерзанием идет к ним. Тогда вас будут бранить почтительно, а теперь появились подлецы, которые уже снисходят: это самое опасное. Это уже шаг к тому, что завтра станут говорить об отсутствии сборов в Х<художественном> театре, и к дальнейшему непроходимому гипнозу. ... помните, что я писал о себе: в то самое время, когда тираж «Пивы» с моими сочинениями² поднялся до небывалой цифры в 40 т<ысяч>, — Арабажины по всей России читали лекции о моей «непопулярности».

За сим, дорогой Владимир Иванович, честь имею пребывать Вашим доброжелательным

Маккиавели.

7 апреля 1915 г.

<Ваммельсу>

И вот заведение: удаляюсь под сень струй в больницу Герзони. Это вместо Львова, весны и прочих удовольствий. Так и прошел год между стрептококком, вздутием и невралгией; теперь опять разболелась рука, болит, как зуб, и нет спасения. Все остальное также в расстройстве.

И теперь уже писать не буду, нечем, с такой рукой, которая воеет при каждом ударе по буквам, не распишешься. В больнице подожду Вашего приезда¹. Побывать там придется 2—3 недели в лучшем случае. О Вашем приезде и вообще, как увидеться, известите по адресу: Петроград, 5 Рождественская, лечебница доктора Герзони.

Крепко жму руку и целую. Радуюсь, что во мнении публики чувствуется доброжелательство и поворот к Художественному: это значит, что даже прогрыши на Пушкине равняется выигрышу.

Ваш Л. А.

12 апреля 1915 г.

33.

Дорогой Владимир Иванович!

Я свободен по утрам от десяти до 12-ти, и по вечерам (кроме, впрочем, завтрашнего). Но повидаться надо поскорее; нельзя ли сегодня вечером урвать час? Буду ждать Вашего ответа. Ответить можно по телефону 53—96, под этим номером живет мой тесть, Илья Ник<олаевич> Денисевич, который уже мне и передаст.

Ваш Л. А.

25 апр<еля> <1915 г.>

<Петроград> 5 Рождественская, Герзони

34.

Дорогой Владимир Иванович

Посылаю Вам мою книжицу¹.

Вчерашнее свидание, наряду с приятным, оставило и довольно-таки горький осадок. Может быть это объясняется и моей излишней чувствительностью в некоторых отношениях. Во всяком разе, когда я понадоблюсь по поводу «Самсона», я к Вашим услугам; завтра я еду на день в деревню, но все остальное время, как я уже говорил, я пребываю в больнице (5 Рождествен<енская>, Герзони или тел. 53—96).

Жму Вашу руку

28 апреля <1915 г.>

<Петроград>

35.

Когда при выходе от Вас Анна сказала мне, что Вы нарочно не топили комнат с целью скорее выкурить нас — я ей не поверил. Мог ли я допустить такую степень коварства и жестокости! Но теперь вижу, что она была права; и только одно утешает меня: я заметил, что Вы сами два раза чихнули и, стало быть, первый пали жертвой собственного коварства. Но этот картуз на Вашей голове!... Следовательно, он не был честною реальностью, а символом?

Ах, дорогой Владимир Иванович! Шутки шутками, но порою я бываю совершенно невыносимым человеком — и это как раз тогда, если уж слишком хорошо отношусь к человеку. И горечь у меня вовсе не от «Самсона», разговор о нем мне был и понятен, и приятен; горечь у меня от собственного чрезмерного накала. Все думается: «и куда я лезу? И чего я горячусь и стулья ломаю? И кому это надо?» Чувство неприятное, но Вы с ним не должны считаться, да и сам я постараюсь не давать для него повода.

Но ни о каком долге по отношению к «Самсону» Вы не должны говорить — это совершенно исказило бы истинную суть наших отношений.

основанных, как мне кажется, на доверии и дружбе, но не формальном долге. Подчеркиваю: я очень огорчусь, если «Самсон» не пойдет, но ни малейше не усомнюсь в Вашем ко мне отношении и в том, что Вы искренне хотели дать этой вещи дорогу.

Побеспокою Вас еще раз просьбой касательно двух билетов на Пушкина (хоть бы на среду, когда неабонементный спектакль). Или посоветуете мне обратиться к Румянцеву? О результате, пожалуйста, звякните 53—96. В городе я побуду до 10-го, и было бы желательно за это время еще раз потолковать о «Самсоне» — буде, конечно, есть в этом надобность.

Простите за скверный стиль: пишу на чужой машине, и глаза с непривычки идут враскось. Пробовал рукой писать, но совсем не могу, отвык; занял машину, огромную и страшную, как грузовой автомобиль. Вчера был у себя в деревне: и до чего там хорошо!

Крепко жму руку. Между нами та разница, что Вы должны хорошо знать и все мои мысли и желания, а я о Ваших должен главным образом догадываться: отсюда и толчки в моем отношении и перемена скоростей, как у шофера, плохо знающего дорогу и едущего ночью. Меня Вы знаете, как нумен, а я Вас — как феномен. По-видимому, это просто разные характеры — но ведь пока это сообразны!

Ваш Л. А.

1 мая 1915 г.
<Петроград>

36.

Дорогой Владимир Иванович! Анна передала мне разговор с Вами, и я еще раз, с радостью, услышал о Вашем добром ко мне отношении¹. Но по существу дела — касательно «Самсона в оковах» — я решительно отказываюсь принять настоящее положение дел, как нормальное.

«Самсон» по своему значению может идти в Вашем театре только первой или второй постановкой. Перенести его на конец сезона и заканчивать год тем, с чего он, по моему мнению, должен бы начаться — не соответствует ни ценности вещи, ни моему авторскому отношению к себе. Да и дальнейшие колебания с самим вопросом о постановке мне кажутся уже излишними; и если у театра хватит решимости, какой хватило для «Будет радость»² и других, просто и прямо принять вещь, то у меня достаточно решимости, чтобы взять ее обратно. И я очень прошу Вас прислать мне рукопись и считать вопрос о постановке «Самсона» аннулированным.

Поверьте, дорогой Владимир Иванович, что не лустые причины заставляют поступать меня таким образом и что мое личное хорошее к Вам отношение остается в стороне от этого вынужденного и печального акта. И я не отказываюсь ни от сотрудничества с Художественным театром, ни от возможности в будущем дать пьесе, если к тому представится случай, но «Самсона» дать на третью постановку я ни в коем случае не могу: еще больше чем с Вами, я не хочу ссориться с самим собой и ставить себя в положение, мне не соответствующее. Пусть лучше лежит у меня в столе и прее, а потом пойдет детям в наследство.

Простите, что, зная о Вашей усталости, я лишний раз подвергаю волнению и беспокою Вас; но я и сам чрезвычайно устал — и я ведь долго ждал, неправда ли? Что же, значит не судьба, на том и порешим. Поймите меня, как я Вас понимаю, и не сердитесь, не трогайте нашего личного, как и я стараюсь не касаться его.

Если меня не будут печатать, как я нахожу для себя достойным, я просто перестану печататься; если вещь не может быть поставлена должным образом, пусть совсем не ставится. И вообще я предпочту не быть совсем,

чем существовать «относительно». Поймите это дружески — и Вы поймете, почему я прошу Вас возвратить мне «Самсона», но сохранить Вашу дружбу.

Жму руку

Леонид Андреев

26 мая 1915 г.

<Ваммельсу>

37.

Раз отставка не принята¹, то и ладно, пусть так останется. Я доволен — Маша, я доволен. Но откуда эти вспышки? Ах, дорогой мой Владимир Иванович, не корите меня, не осуждайте. Разве я сразу дошел до жизни такой? Мой характер испортила критика. Мне уже не больно, когда меня походя ругают; но мне бывает особенно и остро нехорошо, когда поношение критики таким отсветом ложится на отношение ко мне людей достойных. Пусть это только кажется мне — я уже взволнован и лезу на рожон.

Но не уверяйте, что судьба моя в X<удожестве>нном независима от газетной травли. Это не создается, но это существует. Факт. Конечно, Вы стоите и здесь особняком. Вы мыслите самостоятельно и даже не читаете ругани. Но воздух? — в нем носятся частицы отрицания Андреева: вдыхая, Вы каждый раз вдыхаете «не». Самые большие друзья мои, самые близкие люди не могут от этого уйти; я сам отравлен. Вы знаете мои тайные мысли? Выйграть двести тысяч и бросить литературу и театр; писать только про себя, держать в столе — или печататься под псевдонимом.

Временами я с большой серьезностью думаю, что я просто — не нужен. Моя воля к работе падает, на письменный стол я смотрю как опытный пекарь на червяка: вкусно, но потом самого съедят. Не хочется воображать, думать, искать, творить. Живу я одиноко, как осина на бугре, и все ветры меня треплют. Подопришь я Философовым, как Мережковский и Горький, вероятно, мне было бы легче; но душа этого не принимает. Так вот я и существую.

Вообразите человека в таком состоянии живущего — и Вам понятны станут его вспышки. По отношению же к Вам дело осложняется мсей чувствительностью и некоторым романтизмом! Факт! Я был уверен, что с Вашим приездом у нас произойдет этакий словесный пир, — а что вышло? И значит — вы меня не любите? А кого-то любите больше?

Сейчас у меня просветление и я как будто понимаю причины: усталость, не то настроение, суета. В сущности, я это очень хорошо понимаю, и сейчас мне смешно на себя, но взорваться я должен был неминуемо. Вот я и взорвался.

Теперь о «Самсоне». Оставим его на лето совсем — ладно? Отдыхайте вполне и не думайте ни о нем, ни обо мне, ничего мне не пишите, чувствуйте себя хорошо. А осенью поговорим. Я тоже буду отдыхать и собирать силы: осенью мне надо написать две хорошие пьесы для существования, а может и для искусства.

И когда Вам среди отдыха случится вспомнить обо мне, вспоминайте легко и без неприятного чувства досады. Все утрясется и пойдет ладно.

Крепко обнимаю Вас и желаю здоровья, здоровья, здоровья. И жена присоединяется.

Какая у вас погода? У нас непрерывно ветры, штормы, солнце, дождь, град. Сегодня всю ночь лило и сейчас льет. Дачники стонут, а я радуюсь за мои посадки и траву, лист крупен и свеж, зелень сочна, как римский салат. Дней через пять я уезжаю в плавание по странным местам: начиная ст Москвы по Москве-реке и шлюзам — до Нижнего. Пароход казенный и пассажиров — я с другом.² Но как я тоскую без мсря!

Ваш Л. А.

1 июня 1915 г.

<Ваммельсу>

А рука все болит!

Ау!

Люди летом в лесу аукают, а мы осенью. Как живете, дорогой Владимир Иванович? Удалось ли отдохнуть и хоть мало-мал забытья. Читаю Вашу речь о театре,¹ и мне понравилось. Правильно и основательно. Думаю, что сейчас вы уже кипите в работе, поэтому и ответа скорого на сие письмо не жду, не обольщаюсь. Молчите спокойно.

Я — и не отдохнул, и никаких удовольствий не получил, и никто меня не хвалит, и Арабжин еще жив, и болен я вдоль и поперек, снизу доверху, окончательно и положительно. Думал от скуки теперешней переселиться куда-нибудь в город, прицелился было к своему родному Орлу, но там есть беженцы, зато нет ни квартир, ни дров. Хочу еще попытать Москву, не удастся ли найти готовую с мебелью квартиру на несколько месяцев — и конечно не удастся! Тогда останусь в Финляндии и буду в город только наезжать на гастроли, один, без семейства, которое пусть мерзнет себе в деревне.

Начал работать. Соорудил пьесу, каковую даю в Драматический.² Потом хочу соорудить вторую — комедию! — да, да, комедию...³ наверное, ничего не выйдет. Но соблазн большой. Главное же — хочется в работе опьяниться и уйти на время от проклятой действительности... подробности письмом.

Жму Вашу руку с обычной силой и желаю бодрой работы.

Ваш Л. А.

7 сентября 1915 г.

<Ваммельсу>

Дорогой Владимир Иванович! Наконец после двух недель петроградской толкотни добрался до дому и до машины, и поспешно строчу Вам сие. Всегда поспешно, подлый характер!

Почувствовалась мне наемки в Вашем милым письме, что мой «Самсон» может неожиданно выскочить на свет из своей темницы — ей-богу, не знаю, хорошо ли это будет или плохо. Не соображу никак. Правда, время по своему повышенному строю уже приблизилось к вещи, отсутствие сахара и дров повысило чувство трагического, плен и борьба Самсона уже не покажутся ненужностью расстроенному обывателю, но с другой стороны... эвакуация и прочее. Не знаю. Все-таки для «Самсона» нужна большая и хорошая работа, а способен ли к ней театр в условиях нынешнего дня?

И опять с другой стороны: при работе в «Самсона» можно влить такое содержание, дать ему такой подъем, что при полном соблюдении художественности он станет необходимым и для сегодня, для народа, борющегося за жизнь. Ведь единым Духом сильны мы и его только можем противопоставить филистимлянской культуре, мечам и богатству!

Вот и не знаю ничего.

Однако, наш магазин не без товара, и имею предложить следующее моему постоянному и достопочтенному заказчику. Думаю я теперь писать рассказ очень важный для времени, вроде «Красного Смеха» (но по-другому),¹ и совсем было успокоился: буду писать рассказ. И вдруг мне приснилось... именно приснилось и именно сегодня — чудеснейшая тема для комедии: нечто простое и ясное, как палец необходимое, как дрова, широкое и общее. Не кружковое, не классовое, а народное. Конечно, пока стоит это голым, не обросло, некий бутон, который даже страшно колупать мыслью, вытаскивать из нитуции. И конечно, всё это можно написать очень дрябно, да еще голова будет болеть, да еще цензура вступится... и мало ли что!

И вот — полетел к черту мой рассказ, и думаю я: не закажете ли вы мне комедии для нынешнего сезона, и не заменит ли оная комедия «Самсона»... или все это пустяки? Если закажете, брошу рассказ и буду комедию; иначе — рассказ. Ибо ставить комедию желаю у Вас и не иначе. Но если

заказ, то формальный (80-копеечная марка и штампель театра), с указанием срока для выполнения заказа, с неустойкой, пустырями и убытками.

Ничего не знаю. Может и «Самсон» хорошо, может и это будет хорошо — нехорошо только, если не будет ни того, ни другого. Но Вы это и сами знаете, т. е. не про меня, а что репертуарная ваша наличность имеет некоторые пробелы. От добрых людей слышал вдобавок, что «Будьте здоровы»² скучно до бешенства, а «Месяц в деревне» зрителю кажется за целый год. Нужно что-нибудь.

По-секрету: устройте как-нибудь, чтобы Вам потихоньку от автора, не беря на себя обязательств, прочесть пьесу Сологуба «Семья Воронцовых»,³ хотя она и касается войны, но есть в ней нечто, может Вам и понравится. Впрочем, не решаюсь советовать, не уверен.

Буду в Москве числа 10-го. Но если вздумаете заказать, то раньше и даже телеграфом: ибо если сяду за рассказ, то с пьесой стоп. Так как в Москве буду я к вам приходить, а не Вы ко мне, то буду видаться часто и говорить до слюнотечения.

Крепко и дружески жму Вашу руку, очень рад, что скоро увижу.

Ваш Леонид Андреев

25 сентября 1915 г.

<Ваммельсу>

40.

Дорогой Владимир Иванович, я просто в отчаянии. Мне так нужно поговорить с Вами, а я сегодня никуда не гожусь: всю ночь не спал от жестокой головной боли, и сейчас болит. Это у меня бывает, и есть то самое, что по рукам и ногам связывает меня.

До театра я постараюсь порошками и горчицей привести себя в чувство, а свидание — будьте другом! — перенесите на другой день. Я останусь еще для этого воскресенье и понедельник и буду оба дня в Вашем распоряжении.

Извинитесь за меня перед Екатериной Николаевной,¹ которая, как хозяйка, должна возненавидеть гостя, не пришедшего к обеду.

Жму вашу руку. В театре Ваша ложа директорская, где буду только я с Вами.

Ваш Л. Андреев.

13 ноября <1915 г.>

<Москва>

Эти головные боли заставляют меня отказаться от лекций, от поездки на войну, от всего.

Вдобавок и сердцебиение.

41.

Дорогой Владимир Иванович! Терпеливо и с полным доверием к серьезности причин, заставляющих Вас молчать, я ждал с марта вестей относительно «Самсона» и вообще нашей совместной работы, о которой говорилось. Вестей не было, а вместо этого в газетах стал появляться ряд странных заметок, хотя и мало правдоподобных, но могущих несколько смутить человека, подобного мне — с умом мрачным и опытом печальным. Вот что, напр<имер>, прочел я в последнем номере «Рампы и жизни»¹ (вырезку прилагаю).

Я убежден, что правды в заметке малая часть, но все же мне хотелось бы услышать от Вас несколько слов, дружески подтверждающих неизбежность всего того, что в течение многих лет — и еще недавно — высказывалось Вами касательно моего участия в Художественном театре.

Жму Вашу руку.

Ваш Леонид Андреев

7 июня 1916 г.

<Ваммельсу>

Дорогой Владимир Иванович!

Я безусловно верю в то, что Вы любите меня, но думаю, что Вы смешиваете два рода любви: к человеку просто и к художнику. И любите Вы меня как человека просто, но художника во мне Вы до сих пор мало видите и мало признаете. По-видимому, есть что-то в Андрееве — художнице и драматурге, что решительно противоречит всему Вашему художественному складу и родит в Вашем подсознательном даже некоторую вражду ко мне. Чтобы поверить, что я художник, Вам каждый раз нужно что-то продумать, вспомнить и самому себе доказать; а если спросить Вас спросонок или невзначай, то Вы, пожалуй, не сразу и ответите. Отсюда и все колебания Ваши и полное противоречивое поведение и письмо. Подумайте: с одной стороны, такое милое письмо, как Ваше последнее, а с другой, я всесторонне вышиблен из Х<удожестве>нного театра, и даже имя мое два года в стенах его не слышится. Прочсть все газеты; заметки за эти два года о Х<удожестве>нном театре, так ведь даже не догадаешься, что существует на свете драматург Андреев.

И ведь это пустяки, что «Катерина Ивановна» не возобновляется потому, что нужен новый Коромыслов и проч<не> пустяки! Хотя Вы по-настоящему и по-настоящему любите пьесу, она давно бы возобновилась, и все эти новые Коромыслы не стояли бы такими неприступными горами, как сейчас они рисуются. Пустяки! А если не верите моим «субъективным» рассуждениям о Вашей любви, то возьмите такой «объективный» и в высшей степени показательный факт: много раз ставив мои пьесы, Вы ни разу не выразили сожаления, что ставили — и в то же время Вы неоднократно сожалели, что той или другой моей пьесы Вы не поставили. Такое сожаление Вы высказывали о «Днях нашей жизни» (многократно), об «Анфисе», о «Сторичьисе», о «Тоте». ¹ Если это любовь, то во всяком случае не слепая. При любви скорее поставишь неужное, и потом будешь сожалеть. И сколько нужно было... не любви, а жестокой мнительности и недоверия, чтобы создался такой любопытный факт!

Когда-то все это сильно мучило меня; теперь говорю почти спокойно, как о большом и трудном, но уже оплаченном счете. Много раз со всех сторон стучался я в двери Художественного театра, лез с советами, напрашивался с работою, ждал и верил — теперь успокоился и никаких надежд не имею. Не знаю, в чем здесь причина, помню Вашего недоверия, которое Вы часто дружески преодолевали, но до конца преодолеть не могли... Засилье ли пайщиков и первого абонементов, Вишневский с компанией или сомнения Качалова, но для Художественного театра я оставался чужим и пришлым, мужем даже законным, но нелюбимым. Ведь были и восторги пережиты, хотя бы с «Анатэмой», никто о них не помнит и не жалеет.

И что мне сказать относительно «Самсона»? Делайте как хотите, ставьте или не ставьте. Кстати, напоминаю, что у меня есть еще «Собачий вальс», вещь очень большая (это мое мнение), но и о нём я напомнил Вам случайно, к слову пришлось, а практически решительно ничего не жду. И возобновлений не жду. И вообще — Ваш театр и Ваша воля, т. е. хочу сказать, Ваша коллективная воля. Конечно, нигде я «Самсона» или «Вальс» ставить не буду (просто — негде), если представится удобный случай, я напечатаю, а нет — и печатать не стану. Возможно, что осенью напишу нечто вроде «Тота», но если от Вас не услышу ясных слов о желании Вашем поставить вещь, отдам ее кому-нибудь, потом мы можем вместе пожалеть, что не в Х<удожествен>ном.

Чрезвычайно рад, что Блок так идет у Вас — помню, как я горячо советовал, и Вы спросили меня, где купить этот альманах «Сирин», чтобы прочсть «Розу и Крест», и как потом я навязчиво лез к Вам с этой чудеснейшей вещью... и в высокой степени удивлен, что идут «Романтики» ² — словно Вам недостаточно оказалось одного «Будьте здоровы!» «Романти-

ки!» — неужели Худ<ожествен>ный театр настолько позабыл о существовании театра, что даже не понимает всей глубочайшей антитеатральности этого литературно-исторического труда. «Романтики». Когда для театра пишут романтическое, то называют это «Сирано де Бержерак» или даже «Бранд», а это название, боже мой! Боже мой!

И неужели Вас не пугает Мережковский? Ведь это нежит, ведь он приходит только к умирающим и мертвым, и когда он идет, звенит колокольчик, как у католического пастера, идущего причащать умирающего. Вы не слышите этого звона? И неужели Х<удожествен>ный театр настолько мертв, что уже настало время для Мережковского и отходной?

Мое спокойствие относительно «Самсона» и прочего объясняется еще одним обстоятельством, весьма для меня радостным. Я вступил в одну новую газету в Петрограде членом редакции и заведующим целыми тремя отделами: театра, беллетристики и критики.³ Сейчас газета только организуется и выходить начнет осенью. Мое положение в ней совершенно независимое, и я впервые имею полную возможность широко и всесторонне провести мои взгляды на наше искусство. Газета очень богата и намечается в самом широком масштабе; будет второе издание в Москве. Нас, ближайших членов редакции только трое: Горелов,⁴ (быв<ший> редактор «Биржевых») и Амфитеатров,⁵ но в близких сотрудниках уже числятся Гримм,⁶ Гредескул,⁷ Александров⁸ (член Гос<ударственной> Думы) и другие весьма почтенные лица.

Вам, вероятно, придется много услышать и прочесть нападок и клеветы на эту новую газету, а может быть, и на меня — но это будет только ярость и лай испуганных конкурентов. Зная меня, Вы легко поверите, что направление и весь строй газеты будет строго прогрессивным. Меня лично особенно занимает и естественно волнует два эти мои отдела: критики и театра. Здесь впервые я получаю возможность высказать все то, что так часто под сурдинку приходилось мне шептать в моих письмах к Вам и другим. Сейчас я занят соответствующим подбором сотрудников, ишу всюду и особенно в Москве. Сам писать буду мало, не настолько я мастер этого дела, но изредка буду давать рецензии и статейки; буду, пожалуй, ездить в Москву на Ваши премьеры. Во всю мочь буду бороться против Арцыбашевых, «Осеиних скрипок» и того обывательски ничтожного репертуара, что заполнил провинцию и частью столицы. Одним словом, то, что я уже не раз писал Вам, теперь произнесу громко. От Вас, по старой дружбе, буду просить, чтобы Вы для целей информации держали меня в курсе Ваших дел и намеченного репертуара. Кстати, думаю давать статьи о пьесах не только по фактам, когда они известны, но и до постановки — так, на первых же шагах буду приветствовать постановку Вами Блока.

Хороши и денежные условия: жалования я получаю 36 т<ысяч> в год, 1500 рублей с листа и т. д., и для них всякие неустойки, а для меня большая свобода: могу, напр<имер>, уйти при наличии принципиальных разногласий в любую минуту. Договор на пять лет. Важно это для меня потому, что имея верных и спокойных 50 т<ысяч> в год, я могу писать, но не ставить пьесы, становлюсь независимым от рынка, критического ажиотажа и воли издателей.

Все последние годы меня томило безделье, я горел в себе самом, невидимо для других, подобно той усовершенствованной пещке, которая и дым свой глотает, не выпуская его наружу. Смотрю на свой кабинет и думаю: боже мой! сколько здесь похоронено и растрачено мыслей и огня в разговорах с Шиповниками и иными слушателями, на которых я набрасывался со своими мыслями, как тигр на бедного ягненка, предлагал, проектировал, излагал, проводил, изображал, освещал — до какой головной боли доводил я и их и себя. Впрочем, голова болела только у меня, а они спали.

Должно быть, и возраст сказывается. В мои годы люди становятся кардиналами и начинают тихонько подумывать о папской тиаре. Кроме шуток: для меня давно уже недостаточно одной беллетристики, этого вечного самоггорания, и недаром прошлой осенью я с таким наслаждением сам ставил

своего «Тота»,⁹ и недаром статьи записал, и недаром все норовлю удрать из деревни. Я и хворал-то главным образом от безделья, теперь буду здоров.

Жалко, что до осени не придется повидаться с Вами и влѣсть наговориться, писать некогда, много работы с первоначальной организацией дела. Верочаю мозгами до бессоницы, но это ничего, это здоровая бессонница. Вас я очень люблю, дорогой Владимир Иванович, и очень хотел бы, чтобы мои печатные выступления не отравили Вашего отношения ко мне, как и мое отношение к Вам не страдает от Вашего репертуара.

Крепко жму Вашу руку. А на Философова и те разговоры¹⁰ плюньте — это совершенное ничтожество.

Ваш Леонид А.

26 июня <19>16 г.

<Петроград>

43.

Дорогой Владимир Иванович! Обстановка: болен, жестоко простудился, сижу в неуютной чужой квартиры, своя еще не готова. Работы уйма, а часы проходят в преступном безделье. Злѣю. Ох как злѣю! И домой поехать нельзя. Боже мой, а мне еще пьесу написать надо. Жалко руки мараить, а то застрелился бы.

Дорогой мой, я очень искренне и серьезно люблю Вас, ну а если сентиментализм — так что поделаешь?! Нрав такой, наследственность и дурное воспитание. Ревнив. Подозрителен, мнителен и часто неоснователен. Вѣдчив. Вспыльчив и придирчив. Но — отходчив!

Отшел и в этот раз. И как Ваши уста, читая, шептали непроизвольно: какая чепуха! — так мои уста меланхолически отозвались: что с него возьмешь! Это с Вас — именно, с Вас нечего взять. Такой Вы есть, причем люблю искренне и серьезно. Факт и стоп!

Конечно, меня балуют. Недостаток, а они говорят: достоинство! Особенно мама. Ну, а Анна тоже, она вообще влюблена в меня и наедине зовет меня Леонид Андреев. Но сам я чтобы был равнодушен — это досконально неверно, и в этом могу принять присягу! Тут не в равнодушии дело — говорю о «Ка<ерине> Ив<ановне>», — а в разности наших взглядов. Вы убеждены, что 4-й акт плох, а я убежден, что хорош, лучше не надо. Но в Вашем театре 4-й не вышел, это верно: а вот Полевицкая¹ производит особое впечатление «гениальности» именно в четвертом, и рецензенты это утверждают. Даже рецензенты! По пальцам, на счетах! могу указать, в чем причины слабости 3-го и 4-го актов, но Вы не хотите внимать и говорите против меня Екатерине Николаевне:² какой тщеславный идиот. Она сама мне передавала.

Но это я хоть понимаю, а насчет «Собачьего вальса» и «Самсона» — не понимаю. Вы говорите: опять вызов публике, бой. В чем он? В содержании? В форме? В отдельных словах, вроде слова «выкидыш» в «Кат<ерине> Ив<ановне>»; ведь говорят, что даже маститые капельдинеры краснели при этом звуке? Ну — относительно «Собачьего вальса» я еще согласен: вальс, да еще собачий — ведь это почти сукин сын, это нестерпимо для публики, я ей сам глубоко сочувствую. И я понимаю, что можно писать даже «сбавлю свадьбу», но называть ее надо нежно и мягко «Скрипки»: но «Собачий вальс»!

Согласен я и с Вами, — не с публикой! — что «С<обачий> в<альс>» по самому существу своему и, конечно, по форме — вызывающ. Это правда, тут пахнет порохом и Гинденбургом. Не представление, а сражение. Но что «вызывающего» в «Самсоне» — этого я, честное слово, ни с какой точки зрения усмотреть не могу. Самая скромная вещь, Ну, а если это, что Самсон чешется — так ведь ваш театр в присутствии всего абонемена даже клопов давил,³ и ничего! Пустяки. Ей-Богу, не понимаю. И где там заключено то, что Вы называете специально моими недостатками, догадаться не могу.

Допустим однако, что как автор весьма субъективный я не замечаю просто тех элементов боя и вызова, к<отор>ые в этих пьесах заключены, но они существуют. Пусть так, это возможно. Но почему все-таки не ставить вам пьесы, в к<отор>ых бой и вызов? По Вашему письму выходит так, будто вы заботитесь обо мне: довольно я подражал, чего опять лезть! Но мне кажется другое, и не мне нужен бой, а театру, именно театру. Вы хотите избавиться от рискованности, шума и треска настоящего боя; и здесь мы снова сталкиваемся. Помните, что еще много лет назад я упрекал Х<удожестве>нный в том, что он «театр душевного спокойствия»? Тогда это было скорее бон мотом* или случайностью в театре, а сейчас, судя по Вашим словам, становится принципом.

Зачем спокойствие? Не надо! А борьбу и вызов надо. Необходимо, честное слово. Все же борются, и в этом жизнь и удовольствие. Особенно теперь и завтра, когда кругом такой грохот и треск. Все равно, из живых людей музея Вы не сделаете; да что говорить! Вот Вы и о Мережковском мне ничего не ответили, а ставить наверно будете; и это показывает Ваше твердое намерение протянуть ноги и похорониться по хорошему литер<атурному> обряду. А зачем умирать? Зачем хорониться?

И на Вашем месте я не склонял бы Андреева к пацифизму и нейтралizmu, а еще поддал бы ему жару: дерись! вызывай! проваливайся! Именно: «проваливайся», а не «проваливай» — тут большая разница. А что касается моих «недостатков», то куда же я их дену, вы подумайте! Сорок лет живу с ними. Поверьте мне, дорогой Вы мой, бой Вам нужен, ведь вы тоже театр военных действий не меньше румынского.

Вот и новая пьеса, к<отору>ю я все-таки напишу. Из всех моих тем выбираю я самый серенький ситчик, но что тут хорошего для Вас и для меня? А вдруг и эта окажется с вызовом — разве я могу за себя поручиться! И недостатки будут, и все такое. Конечно, пришла ее для просмотра, но совет мой искренний и горячий: ставьте «Собачий вальс». Расходился хорошо, денег не требует и провал будет знаящий, громокипящий. Скажите, и я немедленно приступлю к разработке пьесы, пока еще сырой.

На третий акт «Самсона» — не согласен трижды. Как автор, как неблаготворитель и как последователь Х<удожестве>нного театра. Ибо решительно не понимаю: как, не пережив в первого и второго, театр будет давать третий? Как Вас<илий> Ивзюнич, не почесавшись в первом, не будучи проклят во втором, развеличивается в третьем? В основе рушится мир, не понимаю. А если переживать первый и второй, то почему уже не четвертый и пятый: причины, как каровоз, идут двойной тягой и спереди и сзади?

Нет, ставьте «Собачий вальс», история благословит Вас и на Собачьей площадке будет два памятника: Ваш и мой — «пали смертью храбрых». Дуле эт декорум эст про патриа мори!**

Сатис.***

Жестоко работаю над организацией для газеты театрального отдела. Хорошо будет, молодо, требовательно и горячо. Из Москвы беру некоего 22-летнего Крестова³, вашего поклонника и хулителя, как все теперь ваши поклонники. Нечто писаревское этот Крестов, и вообще все у нас будет Писаревы и Зайшевы. Внимание моих театральных Писаревых распределяется так: первое — большие, интеллигентские театры, театр «как таковой». Второе — «народный» театр, вопросы, теория, практика народных театров; этому будет уделено особое внимание и благоволение, и ярость наша. Третье — мешанские буфы и миниатюры, о коих у нас будет торжественное молчание. Наше счастье, что ни в объявлениях, ни в бутербродах мы не нуждаемся.

* Bon mot (франц.) — острое словцо, каламбур.

** Dulce et decorum est pro patria mori (лат.) — стих Горация. «Славно и достойно умереть за отечество!»

*** Satis (лат.) — довольно, хватит.

И тут, относительно народного, большая моя просьба к Вам: поддержите словом и делом, напишите сами, привлекайте людей, кому это дело действительно дорого. Буду о том же просить Станиславского. Так как газета не столько размышление, сколько воля, то хочется увенчать это практически, разжалобить миллионеров, взбодрить мыслящий пролетариат и заманить актеров. Пожалуйста, помогите, голубчик! Вы об этом уже много думали и много знаете, и много можете сделать.

Теперь писать буду редко, некогда на самом деле. Сегодня с половиной инфлянцы еду-таки домой, попытаюсь работать над пьесой³. . . да что! Не хочу я душевного спокойствия.

А если Вы решите объявить войну публике, то телеграфируйте кратко: готовьте «Собачий вальс», жребий брошен. Ибо, сев за другую работу, к «Вальсу» уже не в силах буду присосаться. В сентябре буду в Москве.

Крепко жму руку и дружески обнимаю. Не сердитесь, если есть какие резкие слова, мое отношение крепко и твердо. И конечно, я всегда знаю и Ваше отношение, а так, горячусь.

Ваш Леонид Неоквартиров-Аматуров-Погорельский.

19—20 августа <19>16 г.

<Петроград>

44.

Дорогой Владимир Иванович! Написал два акта новой пьесы — и бросил, не идет в горло. Да и глупо потеть над новым, когда есть хорошее старое, весьма еще не поставленное. Не говорю о «Самсоне», «Самсону» крышка. Но вот сажусь и кончаю «Собачий вальс» — и официально посылаю на рассмотрение Ваше. Этот страшный миг наступит скоро.

А пока — дорогой мой, во имя Вашего хорошего отношения ко мне! — прочтите внимательно и серьезно обдумайте вопрос, не годится ли для Вашей постановки «Младость». Когда-то она мне очень не нравилась, о чем я Вам красноречиво и доложил, советуя не ставить; но вот проходит время, и с каждым днем вещь эта все более захватывает и даже умляет меня. Еще вчера попалась она мне в руки — и я прочел ее всю с величайшим удовольствием, местами даже хихикал от удовольствия.

Нужно, правда, сказать, что и критика ее весьма одобрила, что с моими вещами бывает редко; даже противная горьковская «Летопись» прогнусавила похвалу ее бодрости¹. (Напечатана весной в «Слове»)?. К постановке ее я запретил, но почему? — просто не доверял театрам, ибо до сих пор имею несчастье Ваш театр считать единственно настоящим и всемогущим. Но вещь просят; еще совсем недавно некий известный режиссер и артистка уверяли меня, что вещь «замечательная» и что они весь день плачут от нее. Вероятно, отдам театрам.

Что сам я думаю? Возможно, что у вас она не разойдется, не хватит молодежи талантливой; но если хватит, то вам следует ее ставить не меньше, чем когда-то «Дни нашей жизни» и даже больше: тонз ее как раз в тонах Вашего театра. При сугубой реалистичности своей, она — символична. Свечечка, которую донес Вася, это, знаете, не на всякой Дерибасовской сочинят! Фигурален Всеволод, но очень хорош Нечаев, можно сделать очаровательнейшего офицера! А Катюшенька? А отец и эта ночная картина смерти, б<ыть> м<ожет>, самое-самое сильное и правдивое, что я когда-нибудь писал о смерти! Одним словом: мировая сенсация и монополия.

Но беда быть автором двух замечательных вещей: а вдруг вы действительно примете «Младость» и не захотите моего милого «Собачьего»? Нет, лучше в 1000 раз «Собачий». А уж если «Собачий» совсем не захотите, то «Младость». А уж если «Младости» не захотите, то ставьте «Романтиков», а я в новой нашей вальмьесуской церкви закажу панихиду об усопших боляках Владимире и Леониде.

Ночь. Льет дождь. Столбами ходят прожектора. Дом спит, а я не сплю. Анна поехала мучиться с квартирой. Дела зовут в город, а приютиться все

негде: арматура нас заела и шкафы. Вместо Крестова, кажется, будет у меня А. Койранский², тоже Ваш благожелатель и критикос.

Крепко жму Вашу руку и чувствую живейшую потребность поглотить с Вами.

Ваш Л. А.

25 августа <1916 г.>
<Ваммельсу>

45.

Дорогой Владимир Иванович! Долго, с захватом работал над «Собачьим вальсом» и привел его в полную боевую готовность.

Буду совершенно серьезен: вам надо ставить эту вещь. Попробуйте взглянуть на нее свежими глазами, подумайте, что сейчас 1907—8 год, и прикиньте ее на весах искусства, на весах Художественного театра. И вы согласитесь с моей оценкой. Я же думаю, что это одна из моих вещей, немногих, которые входят в сознание и душу, которые смутное и темное имя мое внесли в историю души.

Анна настаивает, чтобы я сам ехал в Москву к Вам: бороться за эту вещь — настолько это важно. Но я в тисках редакционной работы: и уж будьте Вы моим ходатаем — и перед театром, и перед Немировичем-Данченко. Приеду я только недели через три, раньше не смогу. Ах, надо бы самому прочесть и самому насесть на Качалова: протереть ему глаза брением.

Для постановки, притом скорой, все удобства. Роли крупные и всего их четыре; для призывного возраста только одна. Декорациям грош цена и неделя времени. Все — в искусстве театра, игры, в таланте, в человеческой душе. Мрачно? — но мы не куплетисты. Остро, беспокойно, тревожит, раздражает мещанина? — но мы искусство.

Четыре фигуры — четыре достижения; как их можно вылепить. А «счастливая Жения» — пятая? И Качалову скажите: он может рисовать и лепить, воистину создать образ¹.

Голубчик, решайте без меня, не ждите моего приезда, не кунктаторствуйте! Если же решите не ставить, пришлите мне рукопись, это собственно-ручная и нужная мне.

Не знаю, как быть с Харьковом и вообще провинцией. Ждать Вашего ответа? Или прямо давать? В Александринке некому играть, некому ставить, некому смотреть. Единственный, да и то Мейерхольд². А вдруг сможете?

Итак — «в путь дорогу», «форвертс», «фрам» и «аванти!» Буду молиться, чтобы прошло.

С 5-го я в Питере; адрес: Мойка, 1.

Крепко жму руку.

Ваш Л. А.

4 сентября <19> 16 г.

Р. С. Феклуша — Москвин. Счастливая Жения — Шевченко³. Какая это получится штука! Не смейтесь надо мною: я ужасно доволен «Собачьим вальсом»!

4-го. Сейчас получил Ваше письмо. — и прежде всего какой Вы милый, что не сердитесь на меня за мои писания! Это делает меня насквозь искренним и самому доставляет удовольствие писать. И вообще я очень люблю Вас и был бы в большом затруднении, если бы судьба как-нибудь разделила нас.

Вам кажется заглавие ужасным: «Собачий вальс». Да, оно резко, не менее, чем «Тот, кто получает пощечины» — но и не более. Ибо, как и «Тот, кто получает пощечины» есть широкое обобщение и точно и счастливо найденное выражение для весьма сложной группы явлений, своя Америка (см. статью Сологуба о «вкклоунившемся»)⁴, так и «Собачий вальс» не есть озорство или вызов, или погоня за пикантностью — нет! «Собачий вальс» —

это такое же обобщение, как и «Тот»; «Собачий вальс» — это самый потайной и жестокий смысл трагедии, отрицающей смысл и разумность человеческого существования. Уподобление мира и людей танцующим собачкам, которых кто-то дергает за ниточку или показал им кусочек сахара, — может быть кощунством, но никак не просгым и глупым неприличием.

Конечно, пока вещь не понята и не растолкована понимающими, это заглавие будет щипать в носу и исторгать шокинговы слезы, но это ненадолго. Когда вещь уже была написана, я узнал случайно, что «собачий вальс» затронул не одно мое воображение: оказывается, ряд замечательных композиторов сочинили вариации на тему собачьего вальса⁵ — видимо, искали и находили в нем какое-то богатство хотя бы музыкальных возможностей.

Что и говорить, вещь вообще ответственная и ставить ее надо с сознательной смелостью: лаврами не увенчают, а терниями весьма украсят, не пожалеют и желчи с укусом. Я сам, по натуре, вовсе не вояка, люблю мир и тихое семейство, но что же поделаешь в конце концов?! Стоит паровозу одним колесом сойти с рельса — и уже крушение; стоит у нас только на пядь отойти от шаблона, и уже война, шум, вместо рецензий пишут протокол! Это мешает, это ест здоровье и силы, но что поделаешь!

Добавлю еще, себе в похвалу, что недаром я столько носил в душе и кармане «Собачий вальс», недаром столько работал над ним — грань его очень хороша. А в пояснение «Вальса» брошу еще одну мысль, только что посетившую меня. Генрих Тиле есть не кто иной, как Екатерина Ивановна — со всею разницей мужского и женского начала, композиции, бидимых форм падения. Но этот параллелизм скрыт глубоко, и говорю о нем с опаской.

Сердечно обнимаю Вас и жду ответа. Пишите в Петроград, Мойка, 1.

Л. А.

<4 сентября 1916 г.>
<Ваммельсу>

46.

Еду на Вы, дорогой Владимир Иванович: по делам газеты приезжаю на несколько дней в Москву. Буде это в четверг-пятницу 23*-го. Занят буду чрезвычайно; будьте другом, оторвите и от Вашего времени несколько часов для дружеской ругни.

Писать уже не хочется. Крепко жму руку и до свидания!

Ваш Л. А.

16 сентября <1916 г.> * Вернее 25-го.
<Петроград>

47.

Дорогой Владимир Иванович! По изменившимся обстоятельствам мой отъезд в Москву откладывается на неопределенное время, и снова надо стучать на машине вместо того, чтобы легко и беззаботно молотить языком.

Итак?!

Жду резолюцию Вашего Святейшества с возрастающим нетерпением. Чувствую, что у Вас там какие-то тяжелые раздумья и беспокоюсь. А уверенность в том, что театру надо ставить моих собачек, возросла еще больше. Я дал кое-кому почитать пьесу; и отзывы самые увлекательные. Воскресенье Андреева — вот это что.

Итак?!!!?

Да, больше ничего не скажешь, кроме итак! Будьте другом, на колени перед Вами встану, в церковь пойду, как Феклуша — ответствуйте. У меня живот подтянуло, как у гончей собаки.

Жму руку Вашу. Анна тоже жмет. А дети мой? О них подумайте.
Ваш Л. А.

20 сентября <19>16 г.
<Петроград>

Если что нужно изустно передать, позвоните или позовите к себе Голоушева, он едет ко мне.

Любопытно, что в двух отзывах о пьесе, пришедших из совершенно разных концов, повторяется почти дословно фраза:

«... этот безумный стук одинокой души человеческой в пустоту мира и жизни...»

«... этот гениальный (!) жуткий стук в пустоту...»

Гениальный, мы это оставим, а что оба говорят о «стуче в пустоту» — занятно!

48.

Дорогой Владимир Иванович! Пожалуйста, поторопитесь с ответом. По разным обстоятельствам мне надо теперь же решить судьбу «Собачьего вальса», а если он не пойдет в Художественном — я, вероятно, совсем не буду его ставить. Или поставлю в одном-двух театрах, но непременно в моем присутствии и под моим руководством. А еще вернее первое: не буду ставить совсем и подожду «Андреевского» театра, где у меня будет своя публика и свой особенный строй.

Привело меня к этому решению отчасти презрение к публике и особенно к публике премьер, а отчасти — самая значительность произведения: не годится и его бросать в добычу улице. «Собачий вальс» — мистерия, к нему нужно сзывать колокольным звоном, а предпосылать ему похоронный марш — кто может слушать сейчас мистирию и какой театр осилит эту слишком земную толпу, которая подъезжает к театру?

Ваш театр еще мог бы осилить, и в нем я могу ставить «Собачий вальс». Но другим просто не стоит давать, просто не стоит. К сожалению, я сообразил это несколько поздно и уже веду некоторые переговоры, которые готовлюсь, однако, прервать в связи с Вашим ответом. Все это похоже на то, что сейчас решается на некоторое время вопрос о моем театральном существовании.

Скажу без обиды, но с полной ясностью, что отказ Х<удожественного> театра от постановки «Собачьего вальса» будет и моим отказом от всякой дальнейшей работы в Худ<ожественном> театре. Вместе с «Вальсом» присылайте мне и «Самсона» — им одна дорога. Вы поймете, конечно, что мною руководит не пустой каприз и не игра душевного самолюбия: тут вопрос более серьезный — о самом искусстве, о его судьбах и о нас, художниках. Аванс я выплачу, хотя и не сразу.

Крепко жму Вашу руку и, сам идя спать, желаю Вам спокойной ночи.
Ваш Леонид Андреев

29 сентября 1916 г.
<Петроград>. Мойка, 1.

49.

Дорогой Владимир Иванович! Видно, у меня и мозги устроены как-то иначе: при всем моем самом горячем, самом искреннем желании войти в суть письма и Ваших (театра) переживаний — вынес в общем я не много. Правильнее: очень мало понял и понимаю. Считайте это письмо официальным или неофициальным, как хотите (лично я не склонен к внешнему, каким всегда является официальное), — но вот что я думаю в сумятице моих мыслей, разбитых Вашим письмом¹ и вот что говорю.

Я просто измучен Художественным театром, измучен, как художник. Что я его люблю и уважаю, об этом стыдно было распространяться: каждое мое письмо, должное или не должное, каждое слово в нем, самое резкое, свидетельство моего исключительного от-

ношения к театру. Мое неизменное, например, решение уйти совсем из Художественного есть акт почти самоубийства; и вообще нет в меня других любовниц и возлюбленных. И это не внешнее почтение, которому грош цена: нет, я уважаю самую Вашу работу, Вашу мысль, горение Станиславского, чудесную художественную душу актеров; кривые деревья, вроде «Осенних скрипок», не мешают мне видеть леса. Нисколько не шутя, говорю: отказавшись быть автором в Художественном, я по-прежнему был бы рад быть его учеником, смотреть на его работу, входить в нее, разыскивать скрытые для глаз профана художественные основания. Был бы я свиной полосатой, а не художником сам, если бы не умел уважать и ценить творчества.

Но я сам художник и я измучен Вами. Кажется, я уже писал как-то о разнице между коллективным художником, как Ваш театр, и единоличным, подобным мне: разница простая и понятная. Для вас Андреев часть ваших работ: его и три, и пять лет не будет у Вас, и вы будете продолжать жить через Блока, Рабиндраната² и других. Вы долги, как само а р с, я короток, как всякая индивидуальная личность. Вы, как коллектив, более гибки и можете иметь целую историю естественных переходов и законных метаморфоз: а р с часто меняет формы, оставаясь а р с; я, как личность, более ограничен в сфере х<удожестве>нных изменений, более целен и равен себе самому. Вы от Чехова можете уйти к Блоку, я от Андреева могу только прийти к Андрееву.

И вот подумайте, и пусть весь Ваш Совет подумает, как должно переживаться мною все то, что творится между нами целые годы и теперь приняло такую резкую форму. Разве я не шел на всякие уступки и ожидания?! Но я не понимаю, что от меня требуется; я вижу только, что с каждым годом дело идет у нас все хуже. Почему?

Да и что может требоваться от меня? — вообще, как можно требовать что-либо от художника — личности с его фатальной неизменностью? Я есть я, и ни Чеховым, ни Шекспиром, ни Сургучевым стать не могу. Вы можете ставить Чехова и Блока, а я могу писать только Андреева и больше никого. Это не значит, конечно, что я в него влюблен, но я на нем жеман нерасторжимо, поймите! И при чем тут мой приезд и наши «беседы», из которых вдобавок может «ничего не выйти»?

О чем нам беседовать? Что вы — Художественный театр, а я Андреев? Так это и так слишком известно. Ведь мы же не графы Витте, которые в Портсмуте вырабатывают условия мира, находят какой-то модус вивенди*, торгуются и уступают, находят равнодействующую. Или вы надеетесь доказать мне, что хорошо делаете, не ставя «Вальса»? И я заплачу от умиления и скажу: какие художники! как они верны своему знамени!

... Ну, допустим, что я заплачу и скажу это — что же дальше делать? Больше не писать «Собачьих вальсов»? Но ведь это моя молитва, это я сам, это я навсегда такой и не другой.

Или я вам докажу, что Вы должны ставить «Вальс», и уж тут вы заплачете от умиления и скажете: какой он художник, как он!.. и т. д.? И я не понимаю, всей головой не понимаю, какие у нас могут быть беседы, о чем и зачем. Вы только вдумайтесь, дорогой мой, в один маленький фактик, и Вам станет понятнее, почему я так измучен: ведь Вы, говоря обо всем, ни единым словом не обмолвились о пьесе: будто ее и нет. Хороша она? Плоха? Что в ней есть такого, что делает ее неприемлемой для Х<удожестве>нного? Основной ли андреевский тон ее и замысел, которого нельзя исправлять, или какие-нибудь технические частности? И только смутно можно догадаться, что пьесы вы не хотите ставить — но и тут еще возможны толкования. Представьте же, как эта неопределенность, из которой я не могу выскочить, как из тупика, может действовать на человека, просто на его нервы, не говоря уже о его бессмертной душе!

* Modus vivendi (лат.) — образ жизни.

О чем нам беседовать? Не понимаю, не понимаю. Скажи Вы, что «Собачий вальс» приемлем, но вот есть такие-то такие исправимые частности — это уже тема для беседы, это понятно. Но теперь о чем? Во имя чего, собственно, брошу я важную работу и поеду в Москву? И на сколько? И в чем же дело, наконец?

Допустим, что Станиславский прав и что я, как драматург, стою на той же высоте, что Тагор и Блок³. (В искренности С<таниславского> я не сомневаюсь и очень рад, что он так думает). Допустим, дальше, что Тагор прислал Вам три пьесы... как Вы ему ответите? Скажете, что нужно побеседовать? — «О чем?» — спросит Тагор — «О каких-то противоречиях, к<отор>ые есть между нами и не позволяют ставить ваших пьес» — ответите Вы. Ну и что же Тагор? Конечно, Вы так ему не ответите.

Было бы неуважением к Вам и театру, если бы я только допустил мысль, что вы станете подлаживаться, лгать или идти на требования, несовместимые с вашим к<удожестве>нным кредо и достоинством. Но, уважая меня, не допустите же Вы такой мысли и относительно моих работ? Конечно! И опять — и опять я не понимаю смысла наших дальнейших бесед. В этом отношении и мое последнее письмо отнюдь не было и не могло быть требованием ставить то, что Вам не по душе, — нет, мне просто стало необходимо разорвать этот гордиев узел, разорвать эту канительную сеть, в которой и Вам нехорошо, и мне совсем уж невмоготу. Поверьте, я действительно устал. И я действительно художник, к<отор>ый, подобно Вам, также искренне работает, волнуется, думает чего-то достигнуть, борется за свою душу и свое искусство. Кстати: о каком самолюбии, о каких газетных силетнях и шумихе Вы говорите? Вот уж к чему я воистину равнодушен (теперь по крайней мере), и все мое огорчение в действиях театра, а не пустой болтовне репортеров. И разве я когда-нибудь ставил вопрос на такую «самолюбивую» почву: раз в вашем театре и поднесь идет Сургучев, то Андрееву вы не можете отказывать в постановке его пьесы? И кто настаивал на постановке Блока, как не я? О, господи — какое тут самолюбие! А Сургучев — это ваш Ментиков, и в этом случае мне только за вас больно и горько, дорогая Екатерина Ивановна!

Факты так ясны, что все семь мудрецов на моем месте не могли бы найти, в чем есть и может быть недоразумение, требующее долгих и трудных бесед. Вам предложен мною (после «Самсона» и «Младостия») «Собачий вальс» — вещь не случайная, не художественный мой ляпсус, не оговорка запутавшегося писателя; в этой вещи выражен я весь, я в нес верю, я ее уважаю, как честный работник должен уважать свой честный и удачный труд; и скажи мне бог, что она плоха — я не поверю самому богу. Ибо — поверь я, что это плохо, мне и жить бы нельзя, всего надо насмарку, крест и на свалку.

И что может ответить театр? Одно из двух: 1. Идет. 2. Не идет. Т. е. — может быть, эта вещь и хороша, но нам не нравится и не подходит; а поскольку в ней выражен весь Андреев, постольку и весь Андреев нам не нравится и не подходит. А так как Андреева нельзя переделать в Иванову, и сами мы не можем и не хотим переделываться, то — остальное ясно. Или: вот это наше, вот это хорошо — ставим! («А может быть, даже пока и не ставим, но очень огорчаемся, что не можем, мечтаем о времени, когда можно будет поставить»).

Третьего нет, сколько его не ищите, и всякое третье — только дальние проводы и лишние слезы. Не по дороге, так не по дороге, а стоять на углу и тащить друг друга, и не пускать и ждать, что угол уничтожится и две улицы сольются в одну — звание печальное, а для меня и мучительное. Не понимаю, не понимаю...

Или разгадка в том, что театр, как Вы пишете, переживает трудное и смутное время и сам не знает, куда ему идти, по какой из двух дорог? Оттого и с Андреевым не знает как поступить: ставить это или не ставить; больше того: по причине смутности своих переживаний, охваченный сомнениями и колебаниями, даже и того решить не может хорошо это или

плохо. Если бы дело действительно происходило так, то и мой приезд и беседы становятся логичны и понятны. Но тогда речь опять-таки будет идти не обо мне, как художнике: я достаточно определился и иным быть не могу, а только о театре и его возможных распустьях: тогда и решение о «Собачем вальсе» естественно откладывалось бы до той поры, пока театр не станет твердо на ту или иную дорогу.

К сожалению, такого смысла в Вашем письме и решении Совета не усматривается; несмотря на то, что я не смутен, а Вы смутны — речь все же идет обо мне, и исключительно обо мне. Очень характерно, что мне хотят даже дать ансамбль для опыта — «чтобы утвердить в нем драматурга, талант которого театр высоко ценит», — а не думают о том, чтобы самим себя проверить на каком-нибудь опыте. Точно я шатаюсь, а не вы, хотя шатаетесь именно вы, и Вы сами тут же в письме это признаете.

Повторяю, я просто изучил, как живой человек, и вот мое последнее и окончательное решение. Формулирую его так:

Или Художественный театр, найдя в пьесе «Собачий вальс» для себя близкое, художественно необходимое и ценное, ставит его.

Или, окончательно убедившись по этой вещи в непримиримой разности художественных организаций Театра и Андреева, не ставит пьесы, и тогда — Андреев забирает все свои пожитки и отправляется по свету искать себе карету.

Кончено.

Очень возможно, что я и приеду в Москву — если только гозволят дела по газете, — но предупреждаю, что иного решения, кроме высказанного мною, нет и быть не может. Мы честны, — будем же и прямы. Конечно, и при этих условиях я остаюсь самым верным другом Художественного театра, т. е. поскольку он ставит Тагора и Блока, а не «Осенние скрипки». Просто — боролся, сколько мог, устал и больше не могу.

Жму Вашу руку. Передавайте мой привет Станиславскому.

Ваш Леопид Андреев

Будьте другом, представьте это письмо Совету, каждый день для меня душевно много стоит.

7 октября 1916 г.

<Петроград>

50.

Дорогой Владимир Иванович! Еще детей не видел, а уже пишу Вам, и пишу, конечно, гадости. Т. е. ничего не пишу, а посылаю вот эти две рецензии о Гайдебуровском театре! давно не читал столь восторженного! И вот что хотелось бы читать о Художественном. Как доказать С<танислав>скому, что не боги горшки обжигают и что дело не в дыхании и даже не в постановке голоса и походке, а вот в этом внутренне важном и серьезном творчестве! Как вспомню я этот Тургеневский спектакль²... эх! И Качалову покажите: грустно мне смотреть на этого приятного блондина с хорошим голосом. Вот они не испугались, что «Свыше наших сил!»³

Жму Вашу руку еще теплой от последнего пожатия рукой.⁴ Анна же, супруга наша, шлет Вам сентиментальный вздох.

Ваш Л. А.

21 октября <1916 г.>

<Ваммельсу>

51.

Дорогой Владимир Иванович! Я поехал на несколько дней к себе в деревню, чтобы отдохнуть и окончить новую пьесу — которая для вас не годится — и дорогой серьезно захворал, какое-то желудочное отравление, температура, ослабел, едва в силах написать эти строки. Болезнь ломает

мои планы и я не знаю, смогу ли я теперь приехать в ноябре, ибо около 20-го надо быть на месте для выпуска газеты. Напишите, голубчик, очень это Вас расстроит, если я приеду 15-го декабря?

С Саниным два раза выдался, говорили долго и ни, по-видимому, готов танцевать собачек¹. Показалось мне, что он в чем-то самолюбиво не доверяет Х<удожестве>инному театру, но желает идти на совместную работу.

Кружится голова, не могу писать. Все это время работал по 24 часа в сутки. Между прочим, лично поссорился с Блоком, — я его почти не знал, и у малого оказался грубоватый характер² — что еще увеличивает мою симпатию к «Розе и кресту». А Мережковский заражает публику трупным ядом и рекламист дурного тона. А некие капиталисты хотят в Питере ставить цыкл моих пьес, и это не реклама.

Жму крепко руку. До сих пор пребываю под светлым впечатлением последнего свидания.

Ваш Л. А.

7 ноября <1916 г.> Ваммельсу.

В городе буду числа 10-го.

52.

Дорогой Константин Сергеевич! У меня есть уговор с Владимиром Сергеевичем, по которому я — прежде чем отдавать новую пьесу какому-нибудь московскому театру — даю ее на прочтение Влад<имиру> Ивановичу. Теперь, как сообщил мне Санин и другие, В<ладимир> И<ванович> серьезно нездоров, почему я и позволю себе обратиться к Вам и просить Вас прочесть «Милые призраки». Времени у меня очень мало, меня ждут, и поэтому я вынужден просить Вас сделать это, если возможно, скорее. Если до понедельника, 28-го, я не получу от Вас никакого известия, я пущу пьесу в ход.

В Москве я хочу отдать ее Коршу¹, минуя Малый и другие театры, так как чувствую и благодарность и симпатию к Коршу за отличную постановку «Дней нашей жизни» и «Гаудеамуса». Конечно, во всех смыслах хорошо было бы отдать ее Художественному, если бы у Вас уже не было затора из моих пьес и если бы постановка могла осуществиться в этом сезоне. И только для Москвы. Тогда я мог бы — сколь это ни грустно и жалко — обойти бедного Корша.

Насколько «Милые призраки» подходят для вас? — Боюсь высказать свое мнение, Вы сами увидите — но в некоторых отношениях эта вещь весьма подходяща для Худ<оже>ственного и хорошо расходится, занимает безработных. Правда, в смысле строгой художественности и значения идейного «Собачий вальс» и «Самсон» стоят выше, знаменуя собой (по моему мнению), некоторые этапы философско-худ<ожественной> мысли, чего нет в «Призраках», вещи простой, ясной, широко доступной и не новой в идеологич<еском> смысле. Но зато в «Призраках» есть волненье, много смеха и слез — это есть нечто в высокой степени театральное, как высказались критики, бывшие у меня на чтении² и обещающие пьесе судьбу и успех «Дней нашей жизни». Кругель определил пьесу как удачное сочетание самого строгого реализма с романтикой. А романтики и «благородства» много! Я нарочно усилил эту сторону, чтобы противопоставить ее теперешнему растленному репертуару и дать зрителю нечто и для души. (Между прочим: как хорошо, что Х<удожестве>нный не поставил «Романтиков» Мережковского — бездарная и больше того: пасквильная вещь, из которой и скучно и стыдно сидеть).

Одним словом — поглядите сами, дорогой Константин Сергеевич, и о Вашем решении уведомите. В частности, обратите внимание на капитана Гавриила Прелестнова³.

Сам я смогу приехать только числа 15-го, да и то ввиду лишь необходимости, как наставляет Санин — так я занят отчаянно! А то бы теперь же

приехал, чтобы самому прочесть Вам «Милые призраки» и просто повидать Вас. Последние наши встречи оставили такое хорошее впечатление, что и до сих пор не могу не вспоминать о них без приятного волнения.

Крепко жму руку.

Ваш Леонид Андреев.

21 ноября 1916 г. Мойка, 1, кв. 12.

P.S. Если экземпляр не понадобится, будьте другом, пришлите его мне.

53.

Дорогой мой и милый Владимир Иванович! Узнал о Вашей болезни и огорчен очень-очень! Черт с ними, с делами, все это в конце концов пустяки и переходящее, а здоровье, здоровье! Сам все это время хвораю, как целый полевой лазарет: что-то скверно с брюхом, и астмические припадки, и вдруг опять невралгия руки, и гол<овная> боль — а тут, к несчастью, не только нельзя хоть бы неделю отдохнуть, а надобно, наоборот, работать в пять рук. Невинную газету нашу, невинную, как неродившийся младенец, до того густо обмазывают ложью и клеветой самой бессмысленной, что похоже становится на буйное отделение сумасшедшего дома. Оказывается, и теперь это всем известно, что мы куплены немцами. Да-с!

Пьесу свою, проявив силу воли необычайную, таки кончил и деньги за нее буду иметь, но Вам ее не посылаю, так как Вам не до пьесы, а посылаю Станиславскому. Если захочется — не дела! — а легкого и веселого чтения, возьмите ее у К<онстантина> С<ергеевича>. Правда, легко и весело, и никаких собачек.

Какое счастье, что не поставили «Романтиков»! Видел я их и, сколь ни плохо думалось раньше, — оказалось стократ хуже¹. Как художество — холодное, скучное и дешевое драмоделие, подделка под драму и театр; внутреннее же — гнусно. Бакунин измазан христианскими экскрементами.

... Так отчаянно занят, и нездоров, и занят, что нет пяти свободных минут для письма. Бурная травля против газеты и нас, по своей бессмысленности и дикому безудержу напоминающая сумасшедший дом, заставляет нас проделявать лишнюю и такую же бессмысленную работу — искать способы для борьбы с безумием и доказывать, что дважды два четыре... чему все равно никто не верит.

Вообще делается невообразимое: точно вся Россия охвачена психозом подозрительности, панических страхов, раздражения, готового каждую минуту перейти в драку (инцидент Маркова², предполагаемая дуэль Протопопова — Пуришкевича, Родзянко — Маркова и т. д.). Убийства среди бела дня, маскарады громил, самозванцы — совершенно сумасшедший Протопопов — вот когда бы писать «Красный смех»! Стремительным течением, вертя в водоворотах, нас несет к обрыву, к пропасти, к дымящемуся хаосу, где все дико, смутно и лишено очертаний.

Очень хотелось бы поболтать с Вами, но уже ждет меня телефон — начинается день тревоги, смут и диких неожиданностей. К несчастью, еще бессоница: легши в четыре-пять, с семи я раздраю глаза, свечу электричеством над одурманенной головой, читаю фантастические романы, пока не просыпается дом и мне не подадут столь же фантастические газеты. По правде — романы менее фантастичны.

Крепко целую Вас и жму руку и желаю скорейшей поправки. Всей душой сочувствую Вам и крепко люблю.

23 ноября <19>16 г.

<Петроград>

54.

Дорогой мой Владимир Иванович, как я рад, что Вы поправились! Тут мне черт знает, чего наговорили о Вашей болезни, и я был в большом беспокойстве — и просто скучно было, что Вы нездоровы.

289

Ну, ладно, хорошо.

Отдаю «Милые призраки» Коршу и словно совершаю измену. Знаю, что невозможно Х<удожестве>нному вместить столь плодовитого автора, а все будто неладно и припахивает адюльтером с мезальянсом. Всегда, с самого детства, стремился к законному браку и, почитая Х<удожестве>нный, как истинную, богом данную мне спутницу, страдаю угрызениями. Просил меня — «умолял» — Незлобин дать ему эти пьесы, но не люблю его театр, где все пьесы, как отдельные кабинеты: в одном литературный юбилей справляют, в другом — растлевают гимназистку, в третьем — одинокая Мария Федоровна¹ проповедует прибавочную стоимость и бесплатно жаждет лавров. А милейший Федор Адамыч², с его постоянной «утечкой и усущкой» в кассе, все же настоящий театралный человек и в «Синей гтиде» мог бы играть душу театра; и у него на моих пьесах много неподдельной, не гиппиусовской³, молодой молодежи, на которую приятно смотреть. Если «Призраки» удадутся ему, они создадут в его театре мой постоянный репертуар; он пишет, что и так «Дни н<ашей> жизни» идут у него наравне с «Ревизором» и «Грозой»⁴.

Конечно, пусть Студия берет мою «Младость»⁵, мне это приятнее, чем опять все та же незлобинская комбинация. Ведь если это хорошо сыграть, то получится пьеса, и я сам с удовольствием погляжу, а в другой театр даже не пошел бы. Относительно же гонорара — не могу и теперь стать жаднее, чем всегда был, и в некоторых случаях готов отдать даже даром. Пусть платят, что могут, и гарантий не надо. Вместо гонорара я скорее попросил бы, чтобы они убрали «Кольцо», но и тут буду скромнее — пусть и «Кольцо» играют, если только не боятся, что ложь этой вещи не привется к ихней душе и таланту.

А какая ложь этот Мережковский! Захваченный «Романтиками», я сразу прочел «Будет радость» (раньше не читал) и пришел в нестерпимое раздражение, когда хочется даже щипаться. И вы это ставили! Бездарно насквозь, ни единой, даже случайной искры, хотя бы той, какую извоищичья лошадь случайно высекает подковой из бульжника; жжет настойчиво, жжет холодно и смиренно, жлет нагло и бесстыжо, как христианский сивый мерин. Вот ханжа проклятая, способная опорочить все сословие святых! И непременно, чтобы быть святым, чтобы наши эскимосы ахнули: ах, какой святой человек живет среди нас и издается у Вольфа!⁶ «Слекулянт» — как назвал его некто осторожный, кого я люблю. Ханжа проклятая! Сам еще про себя не знает, кто он: он, она или оно, а христианство расковыривает.

С здоровьем неважно — правда⁷, устал физически, бессонница, живот все болит. А работы много и все прибавляется. И все-таки ряд газет: без этой работы до изнеможения, наедине с Бухарестом и эскимосами — сдох бы.

Крепко целую и опять рад, что здоровы. Рад и за Екатерину Николаевну, к<отор>ой все время добродетельно собирался нависать о ее супруге, да так и не собрался.

Ваш Л. А.

29 ноября <19>16 г.
<Петроград>

55.

Крепко рады Вашему выздоровлению. Для студии «Младость» согласен. Сердечный привет Вам, Станиславскому

Андреев.

<29 ноября 1916 г.>
<Петроград>

56.

Дорогой Константин Сергеевич! С «Милыми призраками» дело уладилось, передаю пьесу с благословения Владимира Ивановича Коршу. «Мла-

дость», согласно его письму, с величайшим удовольствием отдаю во вторую Студию и с превеликим интересом буду ждать результата.

Да, искренне говоря, — ненавижу Гиппиус в ее «Зеленом кольце», но судя по отзыву Ю. Соболева¹, коему доверяю — студии удалось вдохнуть новую жизнь даже в эту мертвечину. И это пустяки, что «Зеленое кольцо», оно пройдет, а студия останется и будет делать свое дело. Чрезвычайно хочется посмотреть своими глазами, и не будь я так баснословно завален работой и людьми — теперь же приехал бы.

А для Художественного театра буду теперь стараться писать вдвое лучше: такое впечатление произвела на меня его глубокая искренность и серьезность, и так я дорожу его доверием. Не знаю, может от этого только хуже получится, но так мне хочется настоящего, большого и дружелюбного! И с великим тщанием буду я работать над комедией — первой моей комедией, которую задумал для вас уже давно, но все не решался делать. Боюсь только, что очень я плодовит и из двенадцати щенков, которых я приношу каждый год, одиннадцать надо топить, а одного оставлять.

Крепко жму Вашу руку и благодарю за сердечные и хорошие слова.

Искренне уважающий и любящий Вас

Леонид Андреев.

30 ноября <1916 г.>

<Петроград>

57.

Дорогой мой Владимир Иванович!

«Милые призраки» — пустяки, играли <по>александрински¹, и только ювенес* надрывались и помахивали мне платочками. Да, у публики успех, но автору кисло: точно скандал в общественном месте устроил и мочился в зале 1-го класса. Дня три мне было «неприлично». А вот когда в Михайловском провалилась «Екатерина Ивановна», мне было прилично и гордо. Люблю проваливаться!

Кроме того, люблю видаться с Вами. Ах, как много надо мне сказать Вам — как пишут мне гимназистки. Во-первых, о «бы». Его не нужно так много, это просто банковские газеты роскошничают. Напр<имер>, «если бы я бы пошел бы» — явно амбара деривесс*, как выражаются в Н<ижнем> Новгороде. Одного «бы» достаточно вполне.

Мне не весело. Внутри газеты у нас не совсем ладно, есть редакционные нелепости, о которых долго писать. И глупости. В соединении с цензурой это делает газету весьма-таки бездарной и мальчишеской. Перефельетонит. Но боремся и надежды не теряем. Я в том отношении осел, что предавшись чему-нибудь, уже не вижу ничего другого, и если я теперь не пишу для «Русской воли» или не ругаюсь с «Русской волей», или не говорю о «Русской воле», то как будто мне и жить незачем. Глупо! И годы проходят, все лучшие годы. Разве я не мог бы быть любим женщинами? О, весьма. А живу, как подвижник, и только дважды обожрался блинами. Но что такое блины и дважды?!

И меня мучает еще мороз. Ни одну зиму я так не страдал от холода. В квартире тепло и страдаю я отвлеченно, при взгляде в окно. Совсем не выхожу, а выйдя — тряусь. Безбожно, до проклятий небу хочу юга, юга, юга, но он так далек от нас! И подумать, что я никогда не попаду в Лос-Анжелос, откуда однажды, от какой-то испанки получил нежное письмо. Лос-Анжелос! Бразилия. Куба. Ямайка, Пуэрто-Рико, Цейлон, Целебес, Ява, Суматра, Индокитай, Индостан.

Глупо и непонятно. Мне сорок пять лет. Не то, не то! Куда-то в сторону жарит жизнь, и все никак не поймешь, никак ее не схватишь. Плохой я житель, неспособный. Недавно, поздно вечером, я писал скучную статью, и было мне холодно и умно, и в комнате тихо. Телефон. Слушаю: далекий

* Juvenes (лат.) — юноши.

** Embarras de richesse (франц.) — затруднение от избытка.

оркестр, скрипки, нежность и мечта, и говорит женщина. Ушла от музыки в дальнюю комнату и говорит со мною: и в голосе у нее слезы, мечта и музыка. Потом сразу все стихло. И будто передо мной открылся занавес, за которым иная, настоящая жизнь, а я... снова статья, снова холодно и уму. Какому это черту нужно?

Вероятно, на второй неделе приеду в Москву. Буду говорить с Вами о жизни, а не театре. Да, чепуха.

Сегодня высылают Амфитеатрова: вечером выезжает в Иркутск². До-ехал-таки Протопопов! А что делается-то? Все здесь ждут 14-го, и никто ничего не знает. Однако запасемся кепосином.

Крепко целую Вас и хочу видеть. Сейчас добавил бы что-нибудь понеж-нее, да знаю, как Вы не любите сентиментальности и — молчу.

Ваш Л. А.

12 февраля 1917 г.

<Петроград>

58.

Итак, гражданин — «Савву»-го будем ставить? ¹

«Пророк я или нет?» — как говорит Самсон.

Нет, курьезно, что 23-го февраля я пригрозил, что скоро у нас будет временное правительство и членом его будет пораженец Горький. Когда я рассказал это Анне, она дико хохотала и с презрением смотрела на меня, 26-го, когда все интеллигенты сидели, повесив носы и уверяли, что начавшееся движение создано провокацией (о провокации все твердили с ужасом) и что оно будет разгромлено, я сказал Гредескулу, что жду временного правитель-ства. Он вытаращился на меня, как на больного, а вслух кротко упрекнул в оптимизме... через день же поздравлял, как человека «правильного мышле-ния».

Это как будто слишком лично — но я не могу не радоваться, что я с первой минуты войны стал на правильную дорогу, что мне не приходится раскаиваться ни в одном слове. А как меня поносили и презирали — тот же Горький! (...)

Но это пустяки. Главное — рыжий Николай в тюрьме. Здорово хорошо! Я нездоров, как клиника, а все же ликую, как Исайя! И в будущее гляжу спокойно и с уверенностью. Главное — верю в народ. Он никогда не был глуп, а война организовала его и пробудила в нем чувства патриотизма, гражданского долга и ответственности. Было поразительно, как с первых ча-сов революции, когда всюду еще валились от выстрелов, по всему народу зашумел клич: «организоваться!». Положительно каждый на свой лад стре-мится к организации и, ломая правой, левой уже торопливо строит. Это — война сделала!

Наша квартира была в центре событий² (на наших глазах начался и разгорелся первый военный бунт павловцев, включая убийство командира), а благодаря телефону, ежеминутно дававшему мне сведения из разных кон-цов города о ходе событий, я находился как бы в штабе революции. Особенно поразителен был день 27-го, когда за окнами шла стрельба, а телефон последовательно доносил о «преображенцах, идущих на приступ арсенала с развернутыми красными знаменами», кончая взятием Петропавловки. Все эти дни я выходил на улицу, когда днем, когда ночью, а 1-го был в Думе — вошел туда без пропуска, через популярность и ура — видел свеженьких арестованных Горемыкина и компан<ню>, видел необычайную картину Таврического дворца, видел непрерывные шествия с музыкой солдат, крики ура, стрельбу из засад и прочее.

Посылаю так, а то никогда не кончу.

Ныне ложусь на 2 недели отдохнуть в лечебницу Абрамова, где Вы были у меня в прошлом году. Совсем развинулся.

Крепко жму руку. Черкните строчку.

Ваш Л. А.

14 марта 1917 г.

<Петроград>. Мойка 1.

Убедительно прошу, дорогой друг, ответить телеграммой, что именно из моих запрещенных вещей хотите ставить. Меня осаждают запросами. Новый театр просит «Савву», Малый просит «К звездам». Провинция также.

Ваше упорное молчание ставит меня <в> трудное, нелепое положение.
Андреев.

<8 мая 1917 г.>

Дорогой Владимир Иванович!

Будьте другом, дайте Кожебаткину¹ рукопись «Самсона» для прочтения, а у меня нет.

Привет!

Ваш Л. А.

22 окт<ября> <19>17 г.
<Петроград.>

Примечания.

1.

1. Моторно-парусная яхта Л. Андреева.
2. Название местности на Карельском перешейке (сейчас Черная речка), где Андреев в 1908 году выстроил себе дом.
3. Андреев любил историко-авантюрные романы А. Дюма, читал он их обычно во время отдыха или в периоды тяжелого душевного настроения.
4. См. след. письмо.

2.

1. Теляковский Владимир Аркадьевич (1860—1924) — директор императорских театров в 1901—1917 гг.

2. Предложив М. Г. Савиной роль Василисы Петровны, Андреев уверял ее, что пьеса «написана в реальных тонах, близких к Островскому». Ознакомившись с пьесой Андреева, Савина категорически отказалась в ней участвовать. Об отношении Савиной к Андрееву и о возникшей между ними переписке в связи с предполагаемой постановкой «Не убий» в Александринском театре см. И. Шнейдерман, Мария Гавриловна Савина, Л.-М., «Искусство», 1956, стр. 302—304. Отказ влиятельной премьерши явился одной из причин снятия пьесы Андреева с репертуара Александринского театра. Кроме того, в пьесе были найдены намеки на Распутина. Газета «Театр» в № 1397 за 1913 г. в статье «Загадочная отмена» так комментирует это событие: «В Петербурге дирекция казенных театров решила снять с репертуара драму Андреева «Не убий», предполагавшуюся к постановке в непродолжительном будущем. В результате пьеса снята. Фигура старца Феофана будто бы напоминает Григория Распутина. В результате экстраординарной отмены «Не убий» выиграет только Незлобин, у которого эта пьеса пойдет не только в Москве, но теперь, конечно, и в Петербурге.

3. Ходотов Николай Николаевич (1878—1932) — артист Александринского театра, несколько лет был в приятельских отношениях с Андреевым. В пьесе «Не убий» для Ходотова предназначалась роль Якова. В своих воспоминаниях Ходотов пишет: «В этом же сезоне <1913—1914 — Н. Б. и В. Б.> Леонид Андреев написал пьесу, в которой главную роль писал специально для меня, но цензурой пьеса не была разрешена к постановке на Александринской сцене. Первый раз мне пришлось слушать пьесу в Куоккале, где я погостил у писателя два дня. Им тогда же были внесены в текст не-

которые изменения по моему совету» (Н. Н. Ходотов, Близкое-далекое. М.—Л., МСХХХІІ, стр. 362).

4. «Свободный театр» был организован в Москве в 1913 г. К. А. Марджановым, просуществовал лишь один сезон.

5. Незлобин Константин Николаевич (1857—1930) — антрепренер, режиссер и актер. В 1909 г. организовал в Москве драматический театр. В театре Незлобина были поставлены многие пьесы Андреева, в том числе и «Не убий» (декабрь 1913 г.).

3.

1. Речь идет о М. Ф. Андреевой.

2. См. примеч. 1 к следующему письму.

3. В письме к Андрееву от 13 сентября 1913 г. Немирович-Данченко отказывался от пьесы «Не убий» на том основании, что она уже отдана в Александринский театр и не может быть включена в репертуар гастрольных спектаклей в Петербурге.

4. Вл. И. Немирович-Данченко писал Андрееву: «Первые впечатления таковы: первые полтора акта совершенно замечательные, небывалые. Я их прочел два раза. Во второй — чтобы доставить себе удовольствие!

Если бы даже для литературы остались только эти две картины, то и то были бы большой ценности, первого сорта.

Из остальных меня забрал акт на постоялом дворе, почти целиком. Это приблизительно на той же высоте, как и те две картины. Такова и вся линия Якова. А линии В(асилисы) П(етровны) не понял. Ничего не могу пока сказать — не понял. Мелькает подозрение, что в акустике театра, где во всех щелях и выбоинах засели разные аналогичные мелодии — Зайчиков и с князем, и со свадебным обедом покажутся трафаретными. Если же взглянуть с точки зрения цензуры, т. е. антидворянской тенденции — то неинтересными в чисто художественном отношении. И последний акт мне не показался «вытанцевавшимся» (Архив Музея МХАТ, ф. Немировича-Данченко, № 11321).

5. Андреев имеет в виду эпизод из четвертой картины пьесы «Анатэма».

6. Андреев повторяет живо подхваченный и искаженный газетами отзыв Л. Н. Толстого. (См. А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 114).

7. Массалитинов Николай Осипович (1880—1961) — артист МХТ.

8. Барановская Вера Всеволодовна (1885—1935) — артистка МХТ.

4.

1. Имеется в виду открытое письмо М. Горького «О карамазовщине», напечатанное в газете «Русское слово» 22 сентября 1913 г. (№ 219).

В письме к Андрееву от 20 сентября 1913 г. Немирович-Данченко писал по поводу горьковского протеста: «С художественной точки зрения протест, разумеется, немислим. С политической он узок и, главное, протестующие не имеют понятия о том, что и как Художественный театр инсценирует в «Бесах». И уж, конечно, не в руку реакционным движениям. А с точки зрения общественного психоза, который якобы Достоевским расплывается, то нам ничего не стоит доказать, как дважды два четыре, что постановка Достоевского достигает результатов, как раз диаметрально противоположных — подъема созидательного, а не разрушительного, возбуждения и жажды громадных положительных идей, а не отрицательных. Если бы протестующий побыл хоть бы на одной репетиции Достоевского, то очень смутился бы, увидя себя в тупике, поняв, как мелочны его мотивы в сравнении с благородным подъемом артистов».

2. Спектакль «Николай Ставрогин» по роману Ф. Достоевского «Бесы» был впервые показан на сцене МХТ 23 октября 1913 г. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко.

3. Пьеса Андреева «Екатерина Ивановна», поставленная в МХТ 17 декабря 1912 г. Немировичем-Данченко, входила в репертуар гастрольных спектаклей в Петербурге весной 1913 г. Пьеса пользовалась большим успехом и должна была идти в следующем сезоне.

4. В. Беклемишева в своих воспоминаниях пишет: «Часто к Андрееву обращались за помощью, и он легко давал деньги. Узнав случайно, что я иду к С. В. Паниной, чтобы попросить у нее пятьсот рублей для одного большого литератора, сказал:

— Возьмите у меня.

— Но я не знаю, когда он отдаст их.

— Отдаст, когда сможет. Только не говорите, что взяли у меня. Может это будет стеснять.

Когда нужны были деньги на какие-нибудь общественные дела, и Римма Николаевна (сестра Л. Н. Андреева — Н. Б. и В. Б.), и я, мы спокойно шли к Леониду Николаевичу, и он никогда не отказывал» (Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., «Федерация», 1930, стр. 210). К. И. Чуковский рассказывает об аналогичном случае из своей жизни: одно время он тяжело и долго болел, нужно было поехать лечиться в санаторий, но денег не было. Неожиданно он получил крупную сумму денег от неизвестного лица. И лишь в 1919 г. после чтения воспоминаний об Андрееве в зале Тенишевского училища, к нему подошла одна дама и сказала, что деньги были посланы Андреевым. (К. Чуковский, Современники, М., 1967, стр. 204).

5. Художественный театр ответил М. Горькому коллективным письмом, напечатанным в газете «Русское слово» 26 сентября 1913 г. (№ 221): «В разгар нашей трудной и радостной работы над постановкой второго романа Достоевского, Ваше выступление в печати нам особенно чувствительно. Нам не то смущает, что Ваше письмо может возбудить в обществе отношение к нашему театру, как к учреждению, усыпляющему общественную совесть, — репертуар театра в целом за 15 лет ответит на такое обвинение. Но нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес «Братьев Карамазовых» в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а «Бесы» — для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что великому богоскателью и глубочайшему художнику Достоевскому Вы предъявляете обвинение в растлении общества. Наша обязанность, как корпорация художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых Вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы считаем основным назначением театра. Если бы Вам удалось убедить нас в правоте Вашего взгляда, то мы должны были бы отречься от всего лучшего в русской литературе, отданного именно тем самым «запросам духа».

6. Андреев всегда очень резко отзывался о творчестве М. П. Арцыбашева. В данном случае имеется в виду выступление Арцыбашева против Горького, напечатанное в газете «Вечерние известия» 24 сентября 1913 г. (№ 286) под названием: «М. П. Арцыбашев о выступлении Горького против Художественного театра».

7. Прямо Андреев в печати не выступил. В газете «Утро России» 26 сентября 1913 г. (№ 221) была лишь напечатана заметка «Леонид Андреев contra М. Горький». «Нам сообщают что Л. Н. Андреев намерен выступить с защитой постановок Художественным театром Достоевского. По мнению Андреева, такие корифеи русской литературы, как Достоевский или Толстой, не могут быть рассматриваемы в узких пределах современного общественного движения. Их значение глубже и шире, и задачи, решаемые ими, не суть элементарные задачи сегодняшнего дня, но задачи мировые и общечеловеческие. Интерес к стихийным творениям Достоевского, в частности, может свидетельствовать лишь о зрелости общественной мысли, не боящейся соблазна реакционных взглядов Достоевского. Да и самые взгляды эти, по мнению писателя, могут иметь для нас глубокий психологический и исторический интерес».

1. Речь идет о втором «Письме о театре», напечатанном (вместе с первым) в 22-й книге альманаха «Шиповник» за 1914 г.

2. Котляревский Нестор Александрович (1863—1925) — историк литературы и театральный деятель, в 1908—1917 гг. заведовал репертуаром Александринского театра.

3. Последние строчки приписаны рукой Анны Ильиничны Андреевой.

1. См. прим. 1 к предыдущему письму.

2. В 1913 г. в журнале «Рампа и жизнь» (№ 40) была опубликована статья Немировича-Данченко «Актеры и Достоевский», в которой он писал: «Работая над созданием Достоевского, углубляясь в те страшные великие и глубокие вопросы, которыми мучился он, актер находит благодатную пищу для своего роста не только как профессиональный художник, но и просто как человек. Так близко прикоснувшись к тому огромному, что есть в Достоевском, он чувствует, что жизнь его становится ценнее, приобретает в его глазах уже новое значение. Когда актерам приходится играть в произведениях, затрагивающих такие важные и большие запросы духа, но лишенных той проникновенной прозорливости, которой насыщен Достоевский, тогда и образы, создаваемые ими в таких вещах, часто получаются «картонными», и душа их только тоскует. Достоевский же врывается в их личную жизнь, направляет ее, помогает им осознать ее, углубить, духовно расширить. Они уже стали после Достоевского иными, богаче духовно, духовно сложнее и, вместе с тем духовно проще, облагоустроеннее, истинно человечнее... Достоевский как гениальный художник дает актеру материал для реального переживания и непрерывно вдохновляет его фантазию идеями, парящими над жизнью».

3. 27 марта 1913 г. в Художественном театре состоялась премьера мольеровского спектакля, состоящего из двух комедий: «Брак поневоле» (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко) и «Мнимый больной» (режиссер К. С. Станиславский). Художник А. Н. Бенуа.

4. Повторив свое критическое замечание о несовершенстве отдельных картин пьесы «Не убий», Немирович-Данченко писал Андрееву в недатированном письме: «Теперь у меня сложилась мечта: ставить Вашу пьесу — прекрасную по всем линиям».

5. Эфрос Николай Ефимович (1867—1923) — театральный критик и историк МХТ. Андреев имеет в виду статью Н. Эфроса «Николай Саврогин» («Рампа и жизнь», 1913, № 43).

6. Ярцев Петр Михайлович (1871—1930) — драматург, театральный критик и режиссер. Андреев имеет в виду статью П. Ярцева «Театральные очерки», опубликованную в газете «Речь» 29 октября 1913 г.

7. Рассказ «Мысль» был написан Андреевым весной 1902 г.

8. Драма А. Блока «Роза и крест» была опубликована в альманахе «Сирин», сб. 1 (СПб., 1913).

9. Речь идет о пьесе М. Арцыбашева «Ревность», которая шла в петербургском театре Незлобина — Рейнке с В. Л. Юреновой в главной роли.

1. Речь идет о пьесе «Мысль».

Телеграмма адресована Вл. И. Немировичу-Данченко. Дата на телеграфном бланке.

1. Андреев желает успеха в связи с возобновлением пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» в Александринском театре. Премьера состоялась 11 ноября 1913 г.

1. Совет — высший орган управления в Художественном театре. Он ведал вопросами репертуарной политики театра, распределением ролей и др. Бесспорными членами Совета были Станиславский и Немирович-Данченко, а также крупнейшие пайщики театра.

«Мысль» Л. Андреева, судя по письму Немировича-Данченко, была действительно хорошо встречена Советом: «Вчера прочел Вашу пьесу Совету, еще ни одна из Ваших пьес до сих пор не была прослушана с таким хорошим вниманием. Те из членов Совета, которые заслуживают наибольшего Вашего доверия, находят у Вас какой-то решительный поворот и относятся к этому повороту с открытым, явным расположением. Качалову пьеса и роль решительно понравились, я не ожидал, что он так скоро схватит мысль и увлечется ролью. Даже те из членов Совета, которые относятся к Вам по меньшей мере сдержанно, высказались в том смысле, что мимо этой вещи пройти нельзя. На всех приятно действовало благородство тона, глубина и простота развития».

2. Маша, Антон Игнатьевич Керженцев — персонажи пьесы Л. Андреева «Мысль».

3. Имеется в виду статья Л. Андреева «Письма о театре» («Шиповник», кн. 22, СПб., 1914).

4. Очевидно, речь идет о пьесе «Младость».

5. Андреева Анна Ильинична (1885—1942) — жена Л. Андреева.

10.

1. О какой телеграмме идет речь, установить не удалось.

2. См. прим. 4 к предыдущему письму.

3. Речь, видимо, идет о замысле трагедии «Самсон в оковах». Работу над новой трагедией Андреев начал весной 1914 г. в Риме, кончил в 1915 г. «Самсон в оковах» опубликован уже после смерти Андреева в сборнике «Эпоха» (1923).

11.

Часть письма со слов «И в этом отношении Леонидов...» до слов «...психология идет на грани» была опубликована в кн. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., «Федерация», 1930, стр. 84—85.

1. Постановка «Мысли» в МХТ была осуществлена 17 марта 1914 года Вл. И. Немировичем-Данченко. Роли исполняли: доктор Керженцев — Л. М. Леонидов; Савелов — И. Н. Берсенева; Татьяна Николаевна — В. В. Барановская; Маша — В. В. Соловьева; Крафт — Е. Б. Вахтангов; профессор Семенов — В. В. Лужский.

2. Андреев необыкновенно высоко ценит талант В. И. Качалова, особенно он был восхищен им в роли Анатэмы.

3. Ментиков, Коромыслов — персонажи пьесы Андреева «Екатерина Ивановна».

4. Речь идет о статье В. Бруснынина «Л. Андреев о своей пьесе «Мысль» и о театре панпсихе» («Биржевые ведомости», 1914, 31 марта — 3 апреля, №№ 14079, 14081, 14083, 14085).

5. «Мысль» Л. Андреева в 1914 г. была напечатана отдельным изданием в петербургском книгоиздательстве «Прометей». В этом издании было отмечено, что «исключительное право на постановку трагедии «Мысль» предоставлено Московскому Художественному театру».

6. Георгий Дмитриевич Стибелев — персонаж пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна».

7. См. прим. 3 к письму 2.

8. Цензор драматических сочинений, рассмотрев в своем докладе от 29 ноября 1913 года сатирическую миниатюру Андреева «Происшествие», пришел к следующему заключению: «Едва ли удобно допускать на сцену пьесы, изображающие в карикатурном виде администрацию» (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 32, л. 189).

9. Имеется в виду сатирическая миниатюра «Упрямый попугай» («Дурак»).

10. Фальковский Федор Николаевич (1874—1942) — драматург и театральный деятель. В последние годы жизни Андреев поддерживал с ним дружеские отношения.

11. Балнев Никита Федорович (1877—1936) — театральный деятель, эстрадный артист и режиссер, в 1908 г. организовал в Москве театр-кабаре «Летучая мышь».

12. Союз — Союз драматических писателей и оперных композиторов в Петербурге (Драмсоюз, 1904—1930) образовался после отделения от Общества драматических писателей и оперных композиторов. Союз занимался, в основном, защитой авторских прав. В ноябре 1912 г. Андреев вышел из Общества драматических писателей и оперных композиторов, находящегося в Москве, и вступил в Союз.

12.

1. Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940) — литературный критик и публицист, в своих статьях неизменно очень резко выступал против Андреева.

2. Рейнхардт Макс (1873—1943) — немецкий режиссер и театральный деятель. Пьеса Андреева «Не убий» была принята М. Рейнхардтом для «Deutsches Theater» в Берлине, однако поставлена она была в этом театре лишь 8 февраля 1924 г.

3. Моисси Александр (1880—1935) — немецкий драматический актер.

13.

1. В письме к Андрееву от 3 марта 1914 г. Немирович-Данченко, рассказав о трудностях религиозной работы над постановкой «Мысли», высказала серьезные опасения о судьбе предстоящего спектакля: «Нотка грустных предчувствий, которую Вы можете уловить во всем, что я пишу, может быть, является только отзвуком небольшого периода в текущей работе. Очень может быть, что не далее как через 5—6 дней я заговорю бодрее. Но раз это письмо застаёт меня в таком настроении, я не хочу его прятать» (ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160).

2. Речь идет о Л. М. Леонидове.

3. Юшкевич Семен Соломонович (1868—1927) — писатель и драматург, примыкавший к кругу «Знания».

14.

1. Игнатов Илья Николаевич (1858—1921) — ведущий литературный и театральный критик газеты «Русские ведомости». 18 марта 1914 г. в «Русских ведомостях» появилась рецензия И. Игнатова на постановку «Мысли» в Художественном театре.

2. 18 марта 1914 г. в следующий день после премьеры «Мысли», Немирович-Данченко писал Андрееву: «Настроение у меня отвратительное. Нет такого героя, который мог бы равнодушно просидеть около 300 перворяльников первого абонементы, когда на сцене идет просто не совсем обычное и не сразу укладывающееся в этих мешанских душах. И однако все-таки дело не в геройстве, а в отсутствии во мне самой убежденности, что все на сцене так, как надо. Когда я убежден, я спокоен и героичен. Вчера этого не было (...). Главное, что я сам думаю, что как в исполнении оказались не-верности, искривляющие прямую между сценой и зрителями, так и в пьесе есть места, на сцене непреодолимые» (ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, л. 9).

3. Л. Андреев указывает на выдающийся успех Л. М. Леонидова в роли Дмитрия Карамазова в постановке «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского на сцене МХТ.

4. В. И. Качалов исполнял роль Гамлета в постановке, осуществленной на сцене МХТ Гордоном Крэгом 23 декабря 1911 г.

5. Рассказ «Красный смех» был закончен Андреевым 8 ноября 1904 г.; напечатан в «Сборнике товарищества «Знание» за 1905 г. (кн. 3, СПб, 1905). «Красный смех» Андреев писал в крайне возбужденном состоянии, близком к нервному расстройству.

15.

1. 5 марта 1914 г. в газете «День» (№ 62) появилось сообщение: «Московский Художественный театр только что известил г. Сургучева о том, что его новая пьеса «Осенние скрипки» принята к постановке на будущий сезон. Конечно, это редкая честь для молодого драматурга. Как известно, после не совсем удачного дебюта с «Торговым домом» репертуарный совет казенных театров весьма колебался, включать ли новую пьесу Сургучева в репертуар 1914 г. Теперь он может считать себя вполне удовлетворенным».

2. Сургучев Илья Дмитриевич (1881—1956) — писатель и драматург. Пьеса А. Сургучева «Торговый дом» была поставлена в Александринском театре осенью 1913 г., в Малом театре — 5 марта 1914 г.

3. Кондратьев Иван Максимович (ум. 1924) — секретарь Общества драматических писателей. В письме к Андрееву от 24 марта 1914 г. Немирович-Данченко сообщил: «Все забывал написать Вам в Обществе друзей писателей имеются каких-то прибудных Вашего гонорара из провинции на сумму 700 с чем-то рублей. И. М. Кондратьев не знает, куда вам их выслать. Напишите ему: Москва, Брюсовский переулок, Общество драматургических писателей. Кондратьев. Его Превосходительство».

4. Имеется в виду статья Сергея Глаголя «Нечто о «Мысли», опубликованная в газете «Столичная молва» 26 марта 1914 г. Сергей Глаголь — псевдоним театрального и художественного критика Голоушева Сергея Сергеевича (1855—1920), близкого друга Л. Андреева.

16.

1. «Мысль» Андреева была включена в число гастрольных спектаклей МХТ в Петербурге, но и в столице особого успеха не имела. В телеграмме от 7 мая 1914 г., посланной Андрееву в Рим, Немирович-Данченко сообщил о результатах гастрольных спектаклей: «Очень виноват, что не написал после премьеры (в) Петербурге. Страшно занят. Не прибавилось ничего нового. Успех как будто побольше московского, но мое собственное мнение такое твердое, что газетами совсем категорически не интересовался, почти ничего не читал» (ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160). Первый спектакль «Мысли» в Петербурге состоялся 10 апреля 1914 г.

17.

1. Отвечая на письмо Андреева от 26 марта 1914 г., Немирович-Данченко писал о том, что после постановки «Мысли» у него нет такого чувства достигнутой творческой победы, какое он испытывал после постановок «Дядя Ваня», «Трех сестер», «Вишневого сада» Чехова и «Братьев Карамазовых» Достоевского, хотя эти постановки и не сразу завоевали признание зрителей (См. ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, лл. 11—12).

2. О полемике между Андреевым и Немировичем-Данченко по вопросу о театральных эмоциях см.: В. И. Беззубов, Леонид Андреев и Московский Художественный театр — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 209, Тарту, 1968, стр. 224.

3. В первом «Письме о театре» Андреев утверждал: «Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться, в ряд с первичными страстями и «вечными» героями драмы: любовью и голодом — встал новый герой — интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе — вот кто истинный герой современной

жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» («Шиповник», кн. 22, СПб., 1914, стр. 232).

4. Садовский Михаил Прович (1847—1910) — русский актер.

5. Вл. Азов — псевдоним театрального критика и фельетониста Ашкениази Владимира Александровича (р. 1873).

6. См. прим. 4 к письму 11.

7. Брусянин Василий Васильевич (1867—1919) — писатель и литературный критик, был секретарем Л. Андреева.

8. Андреев говорил (в записи В. Брусянина): «Для пьес будущего театра, как оказывается, мало обычных авторских ремарок, руководствоваться которыми приходится и режиссерам, и артистам, нужны еще какие-то «знаки» в виде нотных знаков, чтобы выразить ритм диалогов, нюансы в вибрациях голоса и особые паузы, в которых часто скрыты или мысли героя, которых, быть может, он и не выразит, или чувства его, в которых он сам не разобрался... Боюсь, что отсутствие этих знаков окажет влияние и на постановку «Мысли». И далее Брусянин от себя добавляет: «В самом деле, не оправдались ли предсказания автора; ведь Художественный театр еще не театр по теории Л. Андреева, он и сам еще не приобрел «знаков» для постановки новых пьес для театра будущего».

Вл. И. Немирович-Данченко ознакомившись с интервью Андреева, стал в письме возражать ему: «Прочел в «Биржевых ведомостях» Ваше изложение «Мысли». С удовольствием увидел, что я до последней черточкой понимал верно. Но несколько слов, сказанных еще Вашему интервьюеру о том, что нужны, кроме ремарок какие-то знаки, устанавливающие высоту тона и малейшую вибрацию в голосе актера — эти строки меня совсем ошарашили. Какая же может быть простота переживаний, какая же может быть индивидуальность артиста, какая же может быть свобода, без которой не мыслима сильная и четкая игра, если актеру указывать даже его интонации. Вы понимаете, конечно, что я вовсе не стою за разнужданность актерской индивидуальности, но как же можно связывать ее такими задачами, которые присущи автору, как актеру. Автор вообще делает большую ошибку, когда он играет свою пьесу. Это не его дело» (ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, л. 13).

18.

1. Вернувшись из Рима, Андреев некоторое время пробыл в Петербурге и был на гастрольном спектакле «Мысли». В дневнике спектаклей 5 мая 1914 г. отмечено: «На спектакле присутствовал Л. Андреев».

2. Премьера комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») в новой постановке Станиславского состоялась 3 февраля 1914 г.

3. «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина была поставлена 3 декабря 1914 г. Режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и И. М. Москвин. Художник — Б. М. Кустодиев. «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева были поставлены 14 апреля 1915 г. Режиссер — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и В. Л. Мчедлов. Художник — Б. М. Кустодиев. Намерение поставить «Коварство и любовь» Ф. Шиллера не было реализовано.

4. По совету Андреева с драмой А. Блока «Роза и крест» ознакомился Немирович-Данченко, и она была принята к постановке. Репетиционная работа началась в марте 1916 г. и с перерывами продолжалась до декабря 1918 г., но постановка драмы так и не осуществилась.

5. В МХТ были поставлены пьесы М. Метерлинка «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри» (все в 1904 г.) и «Синяя птица» (1908).

6. На сцене МХТ в 1899—1912 гг. было поставлено семь пьес Ибсена.

7. На сцене Художественного театра в 1898—1914 гг. были поставлены все драмы А. Чехова (всего пять) и спектакль по инсценировке рассказов, три пьесы М. Горького, чегыбе пьесы Андреева, две пьесы С. Найденоза («Блудный сын», 1904 и «Стены», 1907), пьеса Е. Чирикова «Иван Мироныч» (1904) и пьеса С. Юшкевича «Miserere» (1910).

8. Пьесу «Черные маски» Андреев послал Немеиовичу-Данченко 27 сентября 1908 г., но она не была принята к постановке. О причинах отказа см.: В. И. Беззубов, Леонид Андреев и Московский Художественный театр, стр. 171 — 173.

9. Батюшков Федор Дмитриевич (1858 — 1920) — критик и историк литературы.

10. Кугель Александр Рафаилович (1864 — 1928) — театральный критик, редактор журнала «Театр и искусство». О постановках Художественного театра Кугель обычно отзывался очень отрицательно, упрекая руководителей театра в подавлении актерской индивидуальности и в режиссерском самоуправстве.

11. Арабажин Константин Иванович (1866—1929) — критик и литературовед. Написал множество статей о Л. Андрееве, читал лекции о нем, в 1910 г. издал книгу: «Леонид Андреев. Итоги творчества. Литературно-критический этюд». В письмах Андреева фигурирует обычно как образец ограниченного критика.

12. «Заложники жизни» Ф. Сологуба были поставлены Вс. Мейерхольдом в Александринском театре 6 ноября 1912 г.

13. «Русское слово» — ежедневная газета, выходившая в Петербурге в 1805—1917 гг.

14. Ауслендер Сергей Абрамович (1886—1943) — писатель.

15. «Речь» — ежедневная газета, выходившая в Петербурге с февраля 1906 по 1917 г. В «Речи» печатались большие статьи по вопросам искусства, литературы и театра.

16. Чеботаревская Анастасия Николаевна (1876 — 1921) — писательница, театральный критик и переводчица, жена Ф. Сологуба.

17. Комиссаржевский Федор Федорович (1882 — 1954) — режиссер и театральный деятель.

18. Мамонтов Сергей Саввич (1867—1915) — драматург и театральный критик. Выступил с резкой статьей о постановке «Мысли» Андреева в МХТ (см.: С. Мамонтов, «Мысль» Л. Андреев в Художественном театре. — «Русское слово», 1914, 18 марта).

19. Речь идет об А. И. Андреевой, которая до брака с Л. Андреевым служила у него секретарем.

20. Артист Художественного театра Артем (Артемьев) Александр Родионович (р. 1942) умер 16 мая 1914 г., похоронен в Москве 18 мая. Труппа Художественного театра с 17 мая начала гастроль в Киеве.

21. Савицкая Маргарита Георгиевна (1868 — 1911) — артистка МХТ, в «Трех сестрах» исполняла роль Ольги.

22. М. Ф. Андреева исполняла роль Ирины в «Трех сестрах» до 3 февраля 1904 г., потом ушла из МХТ.

19.

1. Московский драматический театр Суходольского (получал субсидию от миллионера В. П. Суходольского) открылся в сентябре 1914 г., просуществовал до 1919 г. Ни «Собачий вальс», ни «Младость» в Московском драматическом театре не были поставлены.

2. Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869—1956) — актер и режиссер, в 1914 г. работал режиссером в Московском драматическом театре.

3. Дуван-Торцов Исаак Ездрович (гг. рожд. и смерти неизв.) — антрепренер, актер и режиссер, в 1914—1916 гг. — управляющий труппой Московского драматического театра.

4. Главный герой пьесы Л. Андреева «Черные маски».

5. Андреев перечисляет замыслы трагедий, из которых осуществлен был лишь «Самсон в оковах».

6. Пьесу «Король, закон и свобода» Андреев написал в сентябре 1914 г.

7. Андреев имеет в виду злоключения Станиславского в Германии, где его вместе с М. П. Лилиной, В. И. Качаловым и Л. Я. Гуревич застало начало первой мировой войны. Впечатления о пережитом Станиславским в Германии были опубликованы под заглавием «Из пережитого за границей» в газете «Русские ведомости» за 14, 16, 20 и 25 сентября 1914 г.

20.

1. Андреев имеет в виду заметку «Репертуарные планы Художественного театра», в которой было написано: «Из старого репертуара по абонементам дадут или одну из чеховских драм, или «Гамлета», или «Братьев Карамазовых». Кроме того, театр сохранит в своем репертуаре «Царя Федора», «Вишневым сад», «Трех сестер», тургеневские спектакли, «На всякого мудреца», горьковское «Дно» и «Трактирщицу» («Рампа и жизнь», 1914, № 39, стр. 7).

2. Андреев приводит слова из заметки «Репертуарные планы Художественного театра» («Рампа и жизнь», 1914, № 39, стр. 7).

22.

1. Письмо Немировича-Данченко, в котором он, очевидно, успокаивал Андреева в связи с заметкой о репертуарных планах Художественного театра, не обнаружено.

2. Слова доктора Керженцева, обращенные к сиделке Маше, из пьесы «Мысль».

3. Имеется в виду Московский драматический театр, в котором была поставлена пьеса Андреева «Король, закон и свобода». Премьера 23 октября 1914 г. Режиссеры А. А. Санин и И. Ф. Шмидт.

23

1. В ответ Немирович-Данченко написал Андрееву: «О Е<катерине> И<вановне>» и «Мысли» постараюсь ответить скоро. До сих пор ни у кого не было сомнений, что эти пьесы с репертуара не снимались».

2. В письме к Андрееву, написанном, очевидно, в декабре 1914 г., Немирович-Данченко объяснял снятие «Мысли» Андреева, «На дне» Горького и инсценировок по романам Достоевского тяжелыми всенными переживаниями: «Я сейчас не могу дать публике, отдыхающей в Худ<ожественном> т<еатре> от переживаний войны, такие тяжелые впечатления, которые требуют здорового, не утомленного организма».

3. Речь, видимо, идет о пьесе «Реквием».

24.

1. Немирович-Данченко советовал Андрееву переделать третью картину пьесы «Мысль».

2. Немирович-Данченко в многих письмах и телеграммах 1912 — 1913 гг. настаивал на переделке последнего, четвертого действия пьесы «Екатерина Ивановна» (См. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко к К. С. Станиславскому. Публикация и комментарий Н. Балатовой. — В сб. «Вопросы театра. Сборник статей и материалов 1966». ВТО, 1966, стр. 293 — 297).

3. В письме к Андрееву, написанном в начале 1915 г., Немирович-Данченко следующим образом отзывался об «Осенних скрипках» И. Сургучева: «Осенние скрипки» вполне приемлемы, потому что безобидны. Водичка с лимоном и сахаром. Вредна не может быть, а спектакль будет милым».

4. Патриотическая пьеса Григория Ге «Реймский собор» была в 1914 г. поставлена в петербургском театре «Луна-Парк».

5. Гр же бин Зиновий Исаевич (1869 — 1929) — художник, издатель, один из учредителей и руководителей издательства «Шиповник».

6. Резкая характеристика Н. Е. Эфроса, очевидно, вызвана его критическими рецензиями о постановках «Екатерины Ивановны» и «Мысли» в МХТ. Можно добавить, что в эти годы и Немирович-Данченко довольно резко отзывался о статьях Эфроса. В одном из писем к Эфросу Немирович-Данченко осуждал его за уход к «внешнему, к ярко-красиво-наружному». Вы точно, — не то что перестали чувствовать правду и душу, — но точно надоели они Вам, и Вы пошли... за толпой! Так веселей, легче! ... Формальную этику принимаете за настоящую, суррогату глубокого поэта хвалы как настоящему глубокому. (...) Чем-то ложным заразились Вы как микробом» (цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. ВТО, 1962, стр. 307).

25.

1. Артист МХТ Вишневецкий Александр Леонидович (1861 — 1943) исполнял роль царя Бориса в постановке «Бориса Годунова» Пушкина (преьера 10 октября 1907 г.).

2. Бурджалов Георгий Сергеевич (1869 — 1924) — артист МХТ.

3. Сарьян Мартирос Сергеевич (р. 1880) — армянский художник, в 1904 г. окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, ученик В. А. Серова и К. А. Коровина.

4. Андреев Савва Леонидович (1909—1970) — третий сын Л. Андреева.

5. С 25 января 1914 г. М. Горький жил в Мустамяках.

26.

1. Очевидно, имеется в виду телеграмма Немировича-Данченко к Андрееву следующего содержания: «Не объясняйте дурно мое молчание, в связи с будущими работами знакомлю театр с Самсоном. Скоро буду писать. Привет сердечный. Немирович-Данченко».

2. Немирович-Данченко 20 февраля 1915 г. ответил Андрееву телеграммой: «Ваш категорический вопрос заставил меня обдумать возможность постановки в будущем сезоне, независимо от моего отношения к пьесе. И вот каково положение. Для главной роли на ближайшее время у нас нет исполнителя. Станиславский решительно отказывается от многосложных трагических ролей. Качалов также настаивает не занимать его в подобных ролях, пока не успокоится в охватившей его внутренней актерской работе. Леонидов серьезно заболел и выбыл из строя трагических ролей, по крайней мере, на год. Немирович-Данченко».

3. «День Печати» — ежедневная московская газета, издававшаяся в 1915 г. в пользу жертв войны. Всего вышло 3 выпуска. 9 февраля 1915 г. в первом выпуске была напечатана статья Андреева «День печати», где он писал: «Выход «Дня печати» отмечает собою событие большого общественного значения. ... Теперь более, чем когда-либо газета служит средоточием всеобщего внимания — выразительницей общественной мысли, воли и чувства. ... Что же значит при таких условиях устройство особого «дня печати»? Почему как раз в эпоху наибольшего распространения и наибольшего значения печатного слова, в ту пору, когда для газеты дорог не только каждый день, но и каждый час — все московские повседневные издания решили не выходить в течение суток и заменить себя единственной ежедневной газетой? ... Этим действительным все московские газеты без различия направлений и партий доказали, что у них есть нечто бесспорное, что возвышается над противоположностью и борьбою их спорных мнений. Есть великое народное де-

ло — дело помощи жертвам войны, которому все они готовы служить. И ради этого святого, сверхпартийного дела, должны хотя бы на краткий миг смолкнуть всякая партийная полемика, вся пестрая разноголосица противоположных мнений».

4. Имеется в виду сборник публицистических статей Андреева «В сей грозный час», изданный издательством «Прометей» в 1915 г.

27.

1. См. прим. 2 к пред. письму.

2. В сценической редакции «Горе от ума» 1914 г. Качалов резко отличался от пылкого молодого влюбленного, которого он играл в 1906 г. Его Чацкий 1914 г. был внешне немного похож на Грибоедова — «в очках, худощавый, чуточку даже как будто сутулый, затянутый в черный костюм» (Н. Горчаков, Качалов — Чацкий. Ежегодник Московского Художественного театра 1948 г., т. II, М.-Л., «Искусство», 1951, стр. 188), выглядел усталым, истерзанным сомнениями, скептически настроенным человеком.

3. Шмелев Иван Сергеевич (1875 — 1950) — писатель.

4. Речь идет о писателе Алексее Николаевиче Толстом.

5. «Кривое зеркало» и «Летучая мышь» — сатирические театры миннатор. Оба открылись в 1908 г.: «Кривое зеркало» в Петербурге, «Летучая мышь» — в Москве.

6. Андреев, видимо, указывал на следующие слова из второго «Письма о театре»: «Театр поднялся на новую высочайшую вершину, называемую «Достоевский»» («Шиповник», кн. 22, СПб, 1914, стр. 262).

7. Яблоновский Сергей Викторович (1870 — 1953) — литературный и театральный критик.

8. Андреев приводит слова Галиала из пятого действия «Самсона в окопах».

29.

1. Премьера Пушкинского спектакля в Художественном театре состоялась 26 марта 1915 г. В него входили: «Пир во время чумы» (режиссеры К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа), «Каменный гость» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа), «Моцарт и Сальери» (режиссеры К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа), Художник А. Н. Бенуа.

2. Младший брат Л. Андреева — Андреев Андрей Николаевич (1885—1920) был признан в действительную армию осенью 1914 г., был на фронте в Галиции.

3. Евреиннов Николай Николаевич (1879 — 1953) драматург, режиссер и теоретик театра. Андреев имеет в виду статью Евреиннова «Об отрицании театра» в журнале «Стрелец» (1915, № 1, стр. 38) в которой он написал: «Кому же и книги в руки, как не ему, Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, такому литературному, такому книжному. Но он... он был ошеломлен отрицанием театра... и, как действительно ошеломленный человек, стал лепетать о том, что театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического творчества, что театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор, стал подбирать примеры, как такой-то автор создал рсль, такой-то и еще такой-то уверяют, что театр, может быть, и не есть подлинное искусство, но он все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера — словом, страшно растерялся и на публичном испытании, устроенном Ю. И. Айхенвальдом, конфузно провалился, бессильный сдать экзамен по театроведению... Начал же Владимир Иванович Немирович-Данченко чисто по-генеральски: Раз, мол, я стою во главе войска, стало быть, войско необходимо, а если оно необходимо, то война явление неизбежное. И то, что он осекал так же быстро, как осекаются провинциальные генералы в ученом разговоре со студентом, и то, что даже бабуш-

кину сказку он рассказывал сбивчиво, неинтересно, неубедительно, со старыми изжеванными словами о «горниле драматического искусства», «переживаниях» и т. п. — все это воочию убедило, что Художественный театр, при всем таланте отдельных членов своих и при всех своих отменных качествах, театр неумный, идейно незначительный, действительно провинциальный театр, и если что и интересно в нем с подлинно культурной точки зрения, то разве то, что это для молодых, как я, уже старинный театр со стереотипными пьесами (Л. Андреев, С. Юшкевич и пр.), старинными приемами (натуралистической игрой, упрощенными или «богатыми» постановками), старинной идеологией (главенством актера и его внутренних переживаний)».

4. В «Deutsches Theater», которым руководил М. Рейнхардт была осуществлена целая серия постановок Шекспира. Рейнхардт поставил «Венецианского купца» и «Сон в летнюю ночь» в 1907 г., «Зимнюю сказку» в 1906 г., «Ромео и Джульетту» в 1907 г.; «Короля Лира» в 1908 г.; «Гамлета» в 1909 г., а также «Виндзорских проказниц», «Двенадцатую ночь», «Укрошенное строитивой», «Комедию ошибок» и «Много шума из ничего», «Макбет», «Отелло», «Бурю». В 1910 г. Рейнхардт поставил «Царя Эдипа» Софокла в передаче Гуго Гофманстала. Роль Эдипа исполнил Сандро Монсси. В 1911 г. «Царь Эдип» с Монсси был показан в Петербурге.

5. Ольга Римма Николаевна (1881 — 1941) — сестра Л. Андреева.

30.

1. Эта фраза Андреева и все письмо в целом — ответ Немировичу-Данченко на его письмо о неудаче Пушкинского спектакля. Немирович-Данченко писал Андрееву: «Пока неудача не ослабляет духа, а только подследствует его, до сих пор он еще жив. Одна из крупнейших неудач, последняя, возбуждает во мне очень большую энергию. Может быть, потому что я ее предвидел и только по вялости, о которой говорил выше, допустил. А может быть, хорошо, что я ее допустил. Что Художественный театр болен — в этом нет ни малейшего сомнения. И это бы еще ничего, потому что болезнь не смертельна, но что он в недрах своих не хочет ясно понять, в чем его болезнь — это уже пахнет катастрофой. Неудача, о которой вы уже осведомлены газетным гулом, настолько шумным, что даже кажется странным, как могли люди уделять столько внимания театральному событию в разгар такого колоссального события, как война — эта неудача, скажу без преувеличения, наполовину является недоразумением. Не только множество спектаклей гораздо худшей ценности имели неизмеримо больший успех, но даже вообще в нашем театре было не так уж много спектаклей таких достоинств, как пушкинский. В этом я совершенно убежден и ясно вижу в чем заключается это громадное недоразумение. И, однако, не проявляю охоту бороться с ним потому, что благодаря ему ясное и категоричнее производится диагноз болезни.

И как она сложна! Я думаю, и Вы, как большинство театральных людей, стоящих в стороне от внутренней жизни театра, и поэтому ищущих яд болезни только в самом театре, а не в отношении к нему общества вообще и специально театральной публики в частности, — я думаю и Вы не представляете себе эту болезнь во всей ее полноте. Так вот и рядом со спешной текущей работой для испития чаши до дна, я опять обуреваем всеми этими мыслями. Кто мне поможет? Увы, я пришел к заключению, что никто мне не поможет. Либо я это сумею сам, либо все пойдет по уклону, то пологому, то крутому, без проблеска надежды на новый подъем».

2. Большинство крупных критиков — Н. Эфрос в «Речи» (29 марта 1915 г.), С. Яблоновский в «Русском слове» (27 марта 1915 года), А. Койранский в «Утре России» (27 марта 1915 г.), С. Глаголь в «Голосе Москвы» (27 марта 1915 г.) и другие — дали резко отрицательные отзывы о Пушкинском спектакле. Спектакль критиковали за плохое актерское исполнение и тяжеловесно-натуралистические декорации А. Н. Велуа.

3. Речь может идти о статьях А. Бенуа «Сверчок» на сцене «Студии» («Речь», 24 февраля 1915 г.) и «Пушкинский спектакль» («Речь», 31 марта 1915 г.). Продолжение статьи «Пушкинский спектакль» было опубликовано в газете «Речь» 7 и 16 апреля 1915 г.

4. Брандер — судно, нагруженное горючим и взрывчатыми веществами, направляемое на вражеские корабли.

5. Речь идет о пьесах Андреева «Екатерина Ивановна» и «Мысль».

6. Аскалон — древний город в Палестине, на берегу Средиземного моря, нередко упоминается в Ветхом завете. Аскалон — место действия пьесы «Самсон в оковах».

7. Речь идет о М. Ф. Андреевой, которая в сезоне 1914—1915 г. работала в Киеве в театре Соловцова.

31.

1. Вторая статья А. Н. Бенуа «Пушкинский спектакль» была опубликована в газете «Речь» 7 апреля 1915 г. (№94).

2. В 1913 г. вышло в качестве «бесплатного приложения» к «Ниве» Полное собрание сочинений Л. Андреева в восьми томах.

32.

1. Художественный театр должен был в конце апреля приехать на ежегодные весенние гастроли в Петроград. Гастроли Художественного театра в Петрограде проходили в 1915 г. с 1 по 31 мая.

34.

1. Речь идет, видимо, о сборнике публицистических статей Л. Андреева «В сей грозный час».

35.

1. Румянцев Николай Александрович (1874 — 1948) — заведующий административно-хозяйственной частью МХТ.

36.

1. После переговоров с Андреевым 27 апреля 1915 г. Немирович-Данченко решил включить пьесу «Самсон в оковах» в репертуар МХТ на следующий сезон. В одном из писем конца апреля — начала мая 1915 г. он писал: «Дорогой Леонид Николаевич! Сегодня ночью среди бессонницы я вдруг прозрел и увидел то «самое внутреннее» зерно, что ли в «Самсоне», чего не уловил, несмотря на чтение 2 раза и долгие размышления, увидел, чего не улавливал, почувствовал тот «аромат» духовный, без которого произведение всегда оставляет меня равнодушным.

Это случилось сегодня ночью и я еще не ответил себе на естественный вопрос: почему же главное было так долго скрыто от меня? Или: что есть в пьесе такого, что ненужное прикрыло главное?».

2. Премьера пьесы Д. Мережковского «Будет радость» состоялась в МХТ 3 февраля 1916 г. Режиссер Немирович-Данченко.

37.

1. Немирович-Данченко написал Андрееву в ответ на требование вернуть рукопись «Самсона в оковах»: «Дорогой Леонид Николаевич! «Самсона» я Вам не возвращаю. Сорьтесь со мной сколько хотите. Я уже сорюсь с Вами... Если Вам показалось, что я собираюсь ставить «Самсона» на такую же позицию, как «Осенние скрипки», то да будет Вам стыдно».

2. В начале июня 1915 г. Андреев отправился в путешествие по рекам Москва и Волга с С. С. Голоушевым.

38.

1. Имеется в виду речь Вл. И. Немировича-Данченко на общем собрании артистов, сотрудников, служащих и рабочих Художественного театра, опубликованная в газете «Петербургский курьер» 22 августа 1915 г. (№ 567). В своей речи Немирович-Данченко говорил о задачах театра в связи с переживаемыми событиями: «Все находится под давлением тяжелой сосредоточенности, все охвачено военными и политическими событиями... Наше искусство не только может, но и должно вливать бодрость, увеличивать запас терпения, помогать залого победы».

2. Речь идет о пьесе «Тот, кто получает пощечины», которая была поставлена в Московском драматическом театре 27 октября 1915 г. Режиссер И. Ф. Шмидт.

3. Задуманная Андреевым комедия не была написана.

39.

1. Речь идет, видимо, о повести «Иго войны», напечатанной в 1916 г. в альманахе «Шиповник» (кн. 25).

2. Имеется в виду пьеса Д. Мережковского «Будет радость».

3. Пьеса Ф. Сологуба «Семья Воронцовых» («Камень, брошенный в воду») была опубликована в 1915 г. в Петрограде в библиотеке журнала «Театр и искусство».

40.

1. Немирович-Данченко Екатерина Николаевна (1858 — 1938). — жена Вл. И. Немировича-Данченко.

41.

1. В хронике журнала «Рампа и жизнь» за 5 июня 1916 г. (№ 29) было напечатано сообщение о предполагаемом репертуаре МХТ: «Новыми постановками будут: инсценировка «Села Степанчицова», «Роза и крест» Александра Блока, «Романтики» Мережковского».

42.

1. Речь идет о пьесах Л. Андреева «Профессор Сторицын» и «Тот, кто получает пощечины».

2. В письме к Станиславскому от 8 августа 1916 г. Немирович-Данченко писал по поводу пьесы «Романтики»: «Я не могу отделаться от привкуса спекуляции возвышенными идеями. Это какая-то особенная спекуляция, не просто, откровенно шарлатанская, не грубая, но липкая, изворотливая» (Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. ВТО, 1962, стр. 320). В конце августа 1915 г. Немирович-Данченко окончательно решил ставить «Романтиков» Д. Мережковского.

3. Имеется в виду газета «Русская воля», выходившая в Петрограде с декабря 1916 г. по октябрь 1917 г. Андреев принимал активное участие в работе редакции газеты как заведующий литературно-критическим отделом.

4. Гаккебуш Михаил Михайлович (1874 — 1929) — журналист, в 1906—1916 г. фактический редактор газеты «Биржевые ведомости». В начале войны сменил немецкую фамилию Гаккебуш на русскую — Горелов.

5. Амфитеатров Александр Валентинович (1862 — 1938) — писатель и журналист.

6. Гримм Эрвин Давидович (1870—1940) — профессор всеобщей истории. С 1911 г. ректор Петербургского университета.

7. Гредескул Николай Андреевич (1864 — ?) профессор права, один из основателей кадетской партии.

8. Александров Михайлович (1868 — ?) — адвокат, член IV Государственной думы от кадетской партии.

9. 20 октября 1915 г. Андреев приехал в Москву, чтобы присутствовать на последних репетициях пьесы «Тот, кто получает пощечины» в Московском драматическом театре. Режиссером этой постановки был И. Ф. Шмидт.

10. В письме к Андрееву от 12 июня 1916 г. Немирович-Данченко передавал содержание выступления Д. Филоسوfoва против Художественного театра: «Философов говорит о том, что наши актеры не умеют играть философских драм и не идут дальше «чеховского быта». Жаль, что меня не было при этом и оппонировать ему не сумели ни Станиславский, ни Стахович. Один Качалов что-то деликатно возражал».

43.

1. Полевицкая Елена Александровна (р. 1881) — русская актриса. Играла Екатерину Ивановну в Харькове и Киеве.

2. Речь идет о Екатерине Николаевне Немирович-Данченко.

3. Имеется в виду постановка «Ревизора» Гоголя в 1908 г.

4. Крестов И. С. — театральный критик.

5. Речь идет, видимо, о пьесе «Милые призраки», которую Андреев закончил в ноябре 1916 г.

44.

1. В заметке, посвященной шестому сборнику «Слово», критик Мих. Левидов писал в журнале «Летопись» (1916, № 4, стр. 334) о «Младости» Андреева: «Идея пьесы — утверждение, радостное приятие жизни, исходящее от «Младости», сопряженное со смертью. Идея эта неожиданна для Андреева последнего периода: будем надеяться, что она не оставит писателя и впредь, и найдет в дальнейшем более художественные формы выявления, нежели в «Младости».

2. Пьеса Андреева «Младость» была напечатана в шестом сборнике «Слово» (М., 1916).

3. Койранский Александр Арнольдович (р. 1884) — поэт, журналист, критик.

45.

1. Андреев надеялся увидеть Качалова в главной роли Генриха Тиле.

2. Обращение Андреева к «театру напсихе» определило в этот период его отрицательное отношение к режиссуре Мейерхольда.

3. Шевченко Фанна Васильевна (р. 1893) — артистка МХТ с 1914 г.

4. Андреев имеет в виду статью Ф. Сологуба «Мечтатель о театре» в журнале «Театр и искусство» (1916, № 1). Разбирая пьесу Андреева «Тот, кто получает пощечины», Сологуб писал: «И создающий идеи дошел до арены цирка, чтобы снова принять заушения».

5. Речь, видимо, идет о цикле музыкальных пьес, написанных Римским-Корсаковым, Бородиным, Кюи и Лядовым.

47.

1. Персонаж пьесы Андреева «Собачий вальс».

1. Письмо Немировича-Данченко к Андрееву от 6 октября 1916 г. опубликовано в кн.: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 336—337.

2. Речь идет об индийском поэте, писателе и драматурге Рабиндранате Тагоре, которым в то время увлекался К. С. Станиславский.

3. Немирович-Данченко писал Андрееву: «Совет согласился с горячо высказанным предложением Станиславского. Станиславский говорил приблизительно так: «Считаю его (т. е. Вас) самым талантливым современным драматургом. Если бы ему это понадобилось, то мы могли бы послать коллективное уверение за всеми нашими подписями. Если исключить Рабиндраната Тагора, то, кроме Блока, не вижу равных ему талантов нигде и в других странах. Но между нами, т. е. театром и Андреевым какое-то важное непонимание друг друга, и с его стороны театр не встречает настойчивой и серьезной попытки понять наше артистическое искусство и помочь устранить, то что мешает нам слиться. Театр готов идти навстречу этой попытке как угодно, не только материально, но и на деле. Например, представить в полное его распоряжение (живи он в Москве) ансамбль для его пьесы, чтобы на самой работе артисты и автор пришли к какому-нибудь гармоническому соглашению» (Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, стр. 336—337).

1. Вероятно, Андреев имеет в виду рецензии в петербургских журналах «Зритель» (1915, № 15) и «Искусство» (1916, № 4—5), посвященные «Первому передвижному драматическому театру» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. В статье «Театр человеческой души» рецензент журнала «Искусство» писал: «Тем, кто за последнее время так много говорил о театре, я советовал бы пойти в этот маленький зал, где делают театр. (...) Принять в себя, пережить в себе чужую человеческую душу, в чем бы она ни проявлялась, в сложных ли терзаниях Подколесина, в душевной ли скрытности метерлинковских героев, в всепобеждающей ли вере пастора Санга, везде отыскать эту душу, ее бытие, пережить и полюбить их, а затем воплотить их в чужие образы, передать не зрителю, а скорее чувствователю. В этом задача театра и только в этой плоскости, вернее, на этой глубине его можно рассматривать» (Б. Г., «Театр человеческой души», — «Искусство», № 4—5, стр. 25).

Критик журнала «Зритель» Ник. Косков писал в статье «На задворках»: «В постоянном своем убежище, в Народном доме гр. Паниной «передвижники» сделали огромное дело. Это был первый и единственный художественный театр, рассчитанный на массу рабочего люда. Они не опрощались, не снисходили к вкусам своей публики, но эту публику неуклонно вели за собой. В этом их большая заслуга (...) Рабочая аудитория на окраине столицы (...) видела то, чего не видела публика избранная первых представлений: тщательность подбора и отбора репертуара, умную постановку и искры неподдельного творчества сценического» (Ник. Косков, На задворках, — «Зритель», 1916, № 15, стр. 8—9).

2. Тургеневский спектакль был доставлен в МХТ 5 марта 1912 г. В него входили: «Где тонко, там и рвется» (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко), «Провинциалка» (режиссер К. С. Станиславский) и «Нахлебник» (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко). Художник М. В. Добужинский.

3. Пьеса Бьернсона «Свыше наших сил» была поставлена в Первом передвижном драматическом театре 15 ноября 1909 г.

4. В середине октября 1916 г. Андреев поехал в Москву по делам газеты «Русская воля». Как сообщала газета «Петербургский листок», «попутно Андреев Л. Н. ведет переговоры с Московским Художественным

театром по поводу своих старых пьес и новой «Самсон в оковах». Вопрос об этих постановках пока не решен и выяснится в связи с некоторыми переменами в жизни театра. Отношения Л<еонида> Н<иколаевича> и Художественного театра очень сложные».

51.

1. В результате переговоров Андреева с Советом МХТ было решено начать работу над постановкой пьесы «Собачий вальс» в ноябре 1916 г. Режиссером постановки должен был стать А. Санин. Постановка должна была осуществляться при непосредственном участии Андреева.

2. В письме от 6 октября 1916 г. Андреев пригласил Блока сотрудничать в газете «Русская воля», Блок от сотрудничества отказался. По поручению Андреева Блоку позвонил В. Брусянин, и Блок ответил незнакому ему голосу «сухо и холодно» (Александр Блок. Собр. соч. в 8 тт., т. 8, М.—Л., Гослитиздат, 1963, стр. 475).

52.

1. Пьесу «Милые призраки» Андреев послал владельцу Русского драматического театра Ф. А. Коршу. В письме к Андрееву от 3 декабря 1916 г. Корш высказал опасение в материальном успехе, в связи с мрачностью сюжета и, хотя обещал поставить пьесу в этом или предстоящем сезоне, был готов передать ее какому-нибудь другому театру (См.: Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 26, лл. 3—4). Пьеса «Милые призраки» была поставлена в Москве в театре Незлобина 21 февраля 1917 г. (режиссер Н. Н. Званцев).

2. Чтение пьесы «Милые призраки» состоялось на квартире Андреева в Петербурге 19 ноября 1916 г.

3. Персонаж пьесы Андреева «Милые призраки».

53.

1. Пьеса Д. Мережковского «Романтики» была поставлена 21 октября 1916 г. в Александринском театре Вс. Э. Мейерхольдом.

2. На заседании в Государственной думе 19 ноября 1916 г. был поставлен вопрос об исключении нескольких членов думы: Н. С. Чхеидзе, А. Ф. Керенского, М. И. Скобелева, В. И. Хаустова, Н. О. Кейниса, А. С. Суханова. Председателем собрания был М. В. Родзянко, против которого выступил Н. Е. Марков (см. «Биржевые ведомости» 20 ноября 1916 г., № 15935, стр. 4). В газете «Русская воля» 16 января 1917 г. появилась заметка: «14 января на квартире Маркова собрались представители провинциальных организаций Харькова, Одессы и Москвы. В ряде речей они благодарили Маркова за его «смелое» выступление в Государственной думе 19 ноября по адресу М. В. Родзянко» («Русская воля», № 15, 16 января 1917 г. отр. 5.).

54.

1. М. Ф. Андреева в 1915—1917 гг. работала в театре Незлобина.

2. Речь идет о Федоре Адамовиче Корше.

3. Андреев имеет в виду пьесу З. Гиппиус «Зеленое кольцо», в которой действует молодежь.

4. В письме к Андрееву от 27 ноября 1916 г. Ф. А. Корш писал: «Имя Андреева не сходит уже который год с моих афиш, я служу ему верой и правдой — и добился того, что «Дни нашей жизни» стали основой репертуара театра наряду с классическими «Ревизором», «Горем от ума», «Гро-зой», «Недорослем» и пр<очими>» (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 26, лл. 1—1 об.).

5. Немирович-Данченко в письме от 28 ноября 1916 г. предложил Андрееву отдать пьесу «Младость» Второй студии МХТ. «Новая студия просит «Младость», — писал Немирович-Данченко. — Советую дать. Соседство, которого вы не хотели, ничему не помешает. (Андреев выражал недовольство, что его пьеса будет стоять в репертуаре Студии рядом с «Зеленым кольцом» З. Гиппиус. — Н. Б. и В. Б.). Студия привлекает очень хорошее внимание. Не знаю только, как быть с авторскими. Но еще вопрос: что выгоднее: если пьесу сыграть 25—30 раз в театре или 150 раз в Студии. Ответьте на этот вопрос скорее, там ждут работы. (...) Относительно гонорара за «Младость» думаю, что нельзя ли гарантировать известный *pinipin*» (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 36, лл. 3—4). «Младость» была поставлена во Второй студии МХТ 13 декабря 1918 г.

6. Андреев имеет в виду книгоиздательство М. О. Вольфа, в котором в 1911—1913 гг. было издано Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского в семнадцати томах.

7. В письме к Андрееву от 28 ноября 1916 г. Немирович-Данченко, сообщив, что прочитал пьесу «Милые призраки» и что она ему «положительно понравилась», приписал в конце: «Но Вы молодец! Когда успели написать? Ох, зарветесь со здоровьем!» (Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 36, л. 4).

55.

Телеграмма Андреева адресована Вл. И. Немировичу-Данченко. Дата на телеграфном бланке.

56.

1. Соболев Юрий Васильевич (1887—1940) — театральный критик и историк театра. В журнале «Рампа и жизнь» 27 ноября 1916 г. (№ 43) появилась его небольшая заметка «Новая Студия Художественного театра», в которой он писал о постановке «Зеленого кольца» З. Гиппиус: «Какой хорошей, чистой, радостной молодостью веяло от спектакля молодой студии! Пьесу З. Гиппиус (...) исполнители сумели оживить, вдохнув в нее настоящую молодость».

57.

1. Премьера пьесы Андреева «Милые призраки» состоялась в Александринском театре 6 февраля 1917 г. Режиссер Е. П. Кагпов. Роли исполняли: Таежников — П. И. Лешков, Горожанкин — Н. А. Шаповаленко, Елизавета Семеновна — Е. П. Корчагина — Александровская, Таня — Н. Г. Коваленская, Монастырский — И. М. Уралов, Паулина — Е. И. Тиме, Гавриил Прелестнов — В. Н. Давыдов, Незабытов — К. Н. Вертышев, Григорий Аполлонович — Л. С. Вивьен.

2. А. В. Амфитеатров был выслан в Иркутск за критический выпад против министра внутренних дел А. Д. Протопопова в «Русской воле» (1917, 22 января, № 21). До Иркутска Амфитеатров доехать не успел: началась Февральская революция.

58.

1. Пьеса «Савва», написанная Л. Андреевым в 1906 г., была запрещена драматической цензурой.

2. Квартира Л. Андреева на Мойке выходила окнами на Марсово поле.

59.

Телеграмма Андреева адресована Вл. И. Немировичу-Данченко. Дата на телеграфном бланке.

Записка Андреева написана на визитной карточке.

Г. Кожебаткин Александр Мелентьевич (1884—1942) издатель, владелец издательства «Мусагет».

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Лотман. От редакции	3
Е. В. Душечкина. Нестор в работе над житием Феодосия. Опыт прочтения текста	4
С. Г. Исаков. Журналы «Esthona» (1828—1830) и «Der Refraktor» (1836—1837) как пропагандисты русской литературы	16
Б. Ф. Егоров. Эволюция в понимании народности литературы в русской критике середины 1850-х годов	53
П. С. Рейфман. Журнал «Женский вестник». Статья I	71
З. Г. Миц. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок)	124
П. А. Руднев. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать»	195

Публикации и сообщения

П. С. Рейфман. И. А. Гончаров и газета «Голос»	222
С. Г. Исаков. Л. Н. Андреев — почетный член тартуского студенческого общества «Социетас» (1903 г.)	227
Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немровичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913—1917). Публикации и комментарии Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова	231