

ИСКУССТВО

1927
КНИГА I

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

1927
КНИГА I

МОСКВА

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН
15 октября 1926 г.

Ученый секретарь *А. Сидоров*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Еще в предисловии ко второй книжке „Искусства“ было заявлено, что это издание превращается в периодический журнал.

Оставаясь органом Государственной Академии Художественных Наук, „Искусство“ ставит себе целью:

во-первых, отражать научно-исследовательскую работу самой Академии над основными проблемами методологии, теории и истории искусств;

во-вторых, следить за ходом современной художественной жизни как в России, так и в других странах

и, в-третьих, освещать движение научной мысли в области искусствоведения русского и иностранного.

Книжка журнала в ее полном составе распадается на пять отделов: первый—посвящается исследованиям методологического, теоретического и исторического характера; во второй—войдут статьи, касающиеся крупных явлений в современной художественной жизни; третий отводится обзорам научной литературы по искусствоведению; в четвертом будут помещаться новые материалы с необходимыми к ним комментариями, а пятый предназначен для дискуссий по вопросам, возбужденным Академией.

„Искусство“ будет выходить четыре раза в год, выпусками приблизительно по восьми листов каждый. Четыре выпуска за академический год составят отдельный том.

Считая предыдущие два номера за особые тома, настоящим выпуском мы начинаем III том „Искусства“.

I. ИССЛЕДОВАНИЯ

ПРИЗНАКИ СТИЛЯ

Несколько лет тому назад нам пришлось написать для подготавливаемого к печати словаря изобразительных искусств небольшую статью об „Ампире“. Статья была принята, но вместе с тем, по просьбе редакции пришлось дополнить ее указанием „конкретных признаков“ стиля ампир („веночки, элементы античных ордеров и т. п.“). Эта дополнительная работа, давшаяся кстати сказать с несравненно большим трудом, чем первоначальная, по определению „существа“ стиля, впервые заставила задуматься над проблемой сущности и признаков стиля. Что эти две стороны одной кординальной проблемы стиля должны быть различаемы, в этом не может быть никаких сомнений, но на практике провести это различие не так легко. Искусствознание по преимуществу оперирует при помощи терминологии описательной (процесс атрибуции); эпитет—ее излюбленный аргумент (процесс оценки). Вместе с тем одну из своих главных задач оно видит в установлении сущностных положений (проблема генезиса). Характерно то, что так наз. формальная школа искусствознания, в конце концов, выявила это принципиальное противоречие с несравненно большей остротой, чем, напр., описательно-„археологическая“ история искусства во Франции или конкретно-аттрибуционистское направление в Германии (Фридлендер). С другой стороны следует указать на то, что французские ученые (Quatremère de Quincy, Lassus, Vitet, Viollet le Duc, Havard, Dugrieu и др.) более всего сделали в области установления признаков стиля, а немецкая школа искусствоведов работала, главным образом, над проблемой стиля, как такового. Впрочем, как и было указано выше, прямое различение общих задач не так легко провести.

Второе столь же частое смешение происходит, когда историю стилей выдают за историю искусства вообще, или что то же—содержание последней определяют, как развитие стилистических форм. Можно указать три источника популярности категории стиля в искусствознании и вместе с тем обозначить три фазы научно-искусствоведческой мысли: а) экстенсификация изучения художественно-историче-

ских явлений со времен романтизма, когда складываются понятия национальных стилей, локальных школ (в особенности Северной Европы—круг *Voiessté* в Германии), открывается автономная ценность иных, кроме классического, стилей—готики, напр. и пр. Недаром Катмэр де Кэнси в своем „Словаре архитектуры“, вышедшем в 1822 году, решительно выставляет положение, неоднократно впоследствии оспаривавшееся, а именно то, что выражение „данное произведение лишено стиля“ не имеет никакого реального смысла, поскольку при этом не имеется в виду какой-либо определенный исторический стиль. Утверждение совершенно немыслимое, напр. в устах Винкельмана, для которого понятия стиля и классического искусства были почти что синонимами, и следовательно всякий художественный памятник, не относящийся к последнему, может быть объявлен лишенным подлинного стиля;

б) биолого-генетическое направление в искусствознании, связанное с фактом влияния дарвиновского учения на филологические дисциплины. В истории искусства его проводником был Земпер с его работой „Стиль“¹⁾;

в) увлечение истолкованием художественных форм методом вчувствования, повлекшее за собой невероятное заполнение искусствovedного языка психологической терминологией, базировавшейся на далеко не всегда отчетливом представлении о стиле.

Однако, по мере приближения к нашим дням, все три вышеуказанных направления изживают постепенно себя, а вместе с ними стухает и центральная проблема стиля²⁾ на фоне новых исследовательских интересов. В особенности знаменателен тот факт, что неоромантическое движение последних десятилетий, вызвавшее колоссальнейшую экспансию искусствознания на новые очаги художественной культуры (*Neuland*, по выражению Стжиговского), сделавшиеся предметом нового страстного увлечения—примитивное детское, древне-американское, африканское, искусство рисунка, душевнобольных, кино и др.,—на этот раз не столько повело к разрушению единой идеи о стиле стилей, сколько смягчило остроту самой идеи классических традиционных, стилей, недавно еще столь популярную... Разочарование в методе последовательного генетизма и, в частности, в теории непрерывного прогресса в области художественного творчества человечества вызвало естественное охлаждение и к „истории стилей“, а гипертрофия формализма—такую же реакцию по отношению к стилистике, как определенному методу. В этом же направлении действовал и анархизм современных художественных группировок и течений, их бесконечные дробления при абсолютной непримиримости и догматизме каждого из них в отдельности. Но замечательно то, что, именно, современное искусство, при всей разногласии его, проявило в последние годы определенное тяготение к стилю. Господ-

ство новых идей культурного порядка, которые в противоположность несколько туманной и расплывчатой идеологии либерализма, недавнего прошлого, должны быть охарактеризованы, как идеи дисциплины, организации, авторитарности, сильной личности, выражающей коллективные идеалы (народа, класса), четкой дифференциации по отношению к другим и чисто боевой сплоченности внутри самих себя борющихся общественных элементов и т. п. идей, явившихся в целом несомненным отражением новых конъюнктур в экономике и политическом режиме современности, новых методов организации в первую очередь общественных сил,—господство новой идеологии поставило на очередь вопрос о стиле в жизни³). Не случайно возрождение интереса к проблеме стиля и в искусствознании⁴).

Говоря об атрибутах стиля, следует различать несколько значений понятия „стиль“. Так, а) стиль, как категория историческая, или то, что Франкль⁴) называет естественной морфологией стиля (готический, романский и т. д.), и внеисторическая. Первое имеет в виду стиль, как своеобразную, неповторимую форму единства и предельной индивидуации художественных явлений определенной эпохи, места и т. д.; а второе—стиль, как некоторую типичную форму искусствовыражения, могущую с теми или иными вариациями воплощаться в реальных исторических стилях, напр. конструктивный и декоративный стили. Замечательная особенность методологии искусствознания последнего времени заключается в том, что каждый исторически определенный стиль возводится в ранг внеисторической категории, как то было напр. с импрессионизмом, экспрессионизмом и др., которые из строго локализованных явлений превратились в общезначимые формулы известных типов творчества, что давало таким образом возможность говорить об античном, средневековом и др. экспрессионизме, или об экспрессионизме античности, готики и т. д.⁵). Впрочем, то же самое имело место и в старой историографии искусства: в глазах Вазари, напр. *maniera greca* была не только исторически иной, чуждой Италии, художественной школой, но и принципиально враждебным художественным мировоззрением, могшим иметь вневременный характер. С другой стороны, тот или иной исторический стиль (напр. Возрождение) может быть, признан, как единственно-центральный, идеальный и т. д. и, следовательно, также превратиться во внеисторическую норму, критерий оценки и т. п. Так было у Винкельмана, и если недавно еще нам несравненно ближе был шатобриановский историцизм, для которого дороже всего была неповторимость явлений во времени и пространстве, то не более ли современно сейчас мировоззрение классицистов, с их резким разделением художественных явлений на стильные и бесстильные?

б) „Исторические“ стили в свою очередь распадаются на стили определенного времени, места, нации, класса, школы, мастера и даже

отдельного произведения. Чаще же всего приходится иметь дело со сложными стилистическими явлениями, определяемыми сразу по нескольким координатам реальности, как напр. „поздний стиль нижне-рейнского мастера XV века“.

в) Само собою разумеется, исторические стили предполагают общие понятия стилей личного, локального, стиля данного искусства (напр., графический, живописный стиль) или материала (стиль бронзы, акварели).

г) Каждый из хронологически или топографически определенных исторических стилей предусматривает различные более мелкие дробления, при чем в зависимости от степени широты охвата данным стилем, меняется и принципиальная конструкция входящих в него элементов. Так, напр., понятия готического стиля и позднеготического (Spät- или Sondergotik) разнятся друг от друга не только тем, что к совокупности атрибутов первого a присоединяется n каких-то новых частных признаков для того, чтобы дать $a+n$ атрибутов этого последнего стиля. Здесь скорее происходит модификация и самих атрибутов, и соотношения отдельных элементов, напр. основным признаком делается не конструкция стен и сводов, а постановка и разрешение новой проблемы замкнутого пространства. Естественно, общий стиль готики, создававшийся на протяжении веков и на чрезвычайно пестрой еще по своему этническому и географическому составу территории, принципиально должен разниться от стиля так наз. поздней готики, принадлежавшего одному — двум поколениям и небольшой округе Южной Германии. В этом последнем случае, повторяем, должно быть иным не только самое материальное содержание стиля, но должна меняться самая логическая форма и путь образования соответствующей категории стиля.

д) Качественные определения стилей: классический, гибридный, упадочный, переходный, зрелый, ранний и др.

е) Стили, обусловленные внешними заданиями и обстановкой: траурный, торжественный, казарменный и др.; в истории музыки: церковный, театральный и камерный (по терминологии XVIII в.).

Со всей определенностью следует, однако, указать на то, что возможны иные классификации значений термина „стиль“, и что напрасно Утиц считает ⁶⁾ данную им примитивную схему непреложной или исчерпывающей. Тем более, что в области методологии стилистики, приходится все время иметь в виду два положения:

I. Все значения термина „стиль“ отличаются вариативностью: а) так напр., когда говорили раньше о том, что подлинный стиль немыслим без надлежащего отношения к материалу, то имели в виду нечто совершенное иное, чем теперь, когда говорят о стиле, обусловленном данным материалом (напр. железобетонном стиле). Прежде имели в виду рациональное использование технических

особенностей материала, а сейчас думают о целой философии материала как художественного средства;

б) перенося терминологию современной художественной жизни на явления прошлого, дают стилистическим определениям новое содержание и, в сущности говоря, модифицируют атрибуты совершенно отчетливо, казалось бы, очерченных стилей; когда, напр., исходя от экспрессионистов современной Германии, говорят об экспрессионизме крестьянской живописи по стеклу, русской иконы или романской миниатюры. Здесь происходит амальгамирование представление о двух различных художественных культурах или явлениях и получается какое-то новое надстилевое значение, которое в свою очередь окрашивает в своеобразный цвет представления о конкретных выражениях того же экспрессионизма;

в) когда внешне-стилевые (напр., по месту или времени) определения оформляются во внутреннелогические или принципиальные категории (мыслим и обратный процесс): так напр., термин древнехристианского искусства, первоначально служивший лишь для обозначения промежуточных, лишенных в глазах историка искусства определенных стилистических черт, памятников, созданных в эпоху от поздней эллинистики до романского стиля, сейчас обозначает целостное художественное мировоззрение, а произведениям этого стиля приписывают совершенно определенные формально-психологические признаки. То же самое происходило с понятиями готического стиля, архаики, палеолита и др.

II. Новые сдвиги, происходящие в художественном сознании, смена художественных направлений, открытия новых художественных культур или памятников, как это было, напр., недавно с негритянским искусством,—все это способствует образованию и оформлению новых стилистических категорий. Искусство детей и „детский стиль“. Пока еще последний термин звучит несколько чуждо, но только потому, что самый „факт“ детского искусства, как своеобразного и стилистически оформленного явления еще далеко не всеми осознан и принимается. Ведь то же самое было, недавно сравнительно, с примитивным искусством и примитивным стилем. Здесь мы имеем дело не с обогащением известной ранее какой-либо стилистической категории новым признаком или группой новых признаков и не с модификацией установившегося ранее содержания понятия того или иного стиля (как то было, напр., с термином барокко), а с созданием нового класса стилеобразований, со своеобразной морфологией стилистических признаков. Другим примером может служить так наз. синтетическое искусство. Пока, правда, здесь можно говорить только о некоторых тенденциях, поисках новых форм такого синтетического искусства (комбинация цветоцветозвука, многофактурная—с участием вертящихся вентиляторов, заведенных механизмов и т. п.—живопись и скульптура).

Но даже сейчас уже теоретически можно говорить о стиле синтетического искусства, о синтетическом стиле в искусстве, что, само собой разумеется, не одно и то же. Можно было бы еще сослаться на пример новых популярных социологических категорий „крестьянского“ ⁷⁾ и „пролетарского“ искусства, а следовательно, и соответствующих „стилей“.

До сих пор, кстати сказать, очень мало сделано в области как изучения онтогенезиса основных стилистических категорий, так и установления более или менее твердого репертуара признаков стиля, а также соотношения и сравнительной значительности их в пределах определения данного стиля. Прежде всего, каковы формальные признаки стиля, как такового? Если Зульцер насчитывал их шесть: гармония, соответствие формы содержанию и т. д., то сейчас предпочитают оставлять, как бесспорный, один, а именно, единообразие или формоподобие (*Einförmigkeit*, *Gleichförmigkeit*, *Gleichformigkeit* ⁸⁾). Французский ученый выразил это следующей формулой: „*Le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe*“. К сожалению, этого единообразия нет в определении конкретных исторических стилей. Так напр., Navard ⁹⁾ для романского стиля приводит ряд наименований, каждое из которых дано было не случайно, а очевидно по тому признаку или началу, которые считались основными для данного стиля: романский, ломбардский, германский, стиль центральной (круглой) арки и т. д. Сплошь и рядом для одного и того же стиля, в качестве основного, выбирается то расовый, то художественно-формальный признак (готический стиль—стрельчатый). Или же—как это, напр., имеет место по отношению к барокко—одновременно одному и тому же стилю в качестве основного признака приписываются то пафос и динамика (чисто психологический атрибут), то живописность (частью формальный, частью психологич.), то субординация частей в отличие от координации в Ренессансе (формально-структурный признак ¹⁰⁾). В этом процессе смены основного признака стиля, есть и своя закономерность, весьма характерная для историографии искусства: первоначально стиль определяется охотнее всего по расовому признаку, затем по формально-структурному, с тем, чтобы впоследствии снова вернуться к этно-психологическому. При этом важно отметить связь выдвигаемых на первый план атрибутов стиля с теми центральными идеями, которыми руководствуется наука в ту или иную эпоху: так, если в свое время антитезу дорийского и ионического стилей видели в различиях главного элемента двух архитектурных ордеров—колонны, то впоследствии, когда ее обобщили до понятий дорического и ионического начал в эллинском искусстве и культуры вообще, центр внимания естественно перенесся на организацию пространства в сооружениях общего типа, или на соотношения структурных и декоративных элементов и т. д. Также в связи с изменением качествен-

ной оценки стиля меняется и та совокупность атрибутов, которые связываются с ним, и на место отдельных элементов выступают комплексные особенности, как это, напр., отчетливо сказывается в классической работе Хаманна о Магдебургском Соборе ¹¹⁾. Если можно говорить о логике и грамматике стиля, то первой соответствуют признаки его, а второй приметы. И тут замечательно то, что по отношению к стилям, еще недостаточно абсорбированным и научно оформленным, охотнее пользуются приметами (т.-е. внешними атрибутами), чем признаками (т.-е. атрибутами, органически увязанными со всей внутренней структурой стиля). Так напр., характеристика византийского стиля в иконописи допускает гораздо более строгую и продуманую формальную терминологию, чем русское искусство, где тот же самый исследователь или довольствуется внешними атрибутами, или отделяется общей фразой о настроении ¹²⁾. Следует отметить также, что иногда „приметы“ возводятся в ранг стилистической категории, как то было напр. с „линеализмом“ Боттичелли. Бросающийся сразу в глаза интерес мастера к остро подчеркнутому линейному контуру повел к обоснованию особого „линеального“ стиля. Бывает, впрочем, и обратное, когда общее понятие (напр. настроение) из категории становится неотъемлемым атрибутом данной разновидности стиля ¹³⁾.

Отмеченная нами аконстантность признаков стиля и трудность создать прочную схему значений термина „стиль“ заставляют нас расходиться и с высказанными взглядами на конструкцию самого учения о стиле или стилистике, вернее на пути конструирования этого учения. В основном их было три:

1) путь искусствоведческий, складывавшийся из а) эмпирического изучения истории конкретных стилей, истории искусства, б) формально-психологического анализа основных стилеобразований (Вельфлин с его учением о „зрительных зонах“ и „основных категориях искусствознания“) и в) типологии стиля (Франкль).

2) путь философски-эстетический, сводящийся к дедуктивному установлению основных типов стиля, долженствующих покрыть собою все то разнообразие и ту пестроту их, которую философ находит в конкретном искусствоведении. Так напр., Kainz предлагает два основных типа: описательного и ценностного стиля.

3) путь литературоведов, с преобладающим здесь влиянием учения Гёте. Так, Castle ¹⁴⁾ видит три ветви стилистики: а) язык словесных форм и выражений (грамматика, синтаксис и др.); б) исторические стили: местные, отдельных мастеров и т. д. в) стиль, как типовое явление. Каждая из приведенных здесь конструкций в известной степени закономерна—тем более что они часто взаимно дополняют одна другую. Важно, однако, вновь подчеркнуть то, что сейчас идет в разрез с убеждениями многих из искусствоведов, а именно: стилистика не покрывает собою искусствознания, подобно тому, как история сти-

лей не исчерпывает собою истории искусства, а стилистический (Stylkritische) метод изучения искусства не есть универсальный метод искусствознания. В сфере художественных явлений стиль—лишь один из многочисленных ликов и связей искусства, вдобавок воспринимаемый наименее непосредственно, если не стать на точку зрения своеобразного солипсизма и не утверждать, что каждое художественное произведение является носителем собственного стиля, формирующего по-своему каждый раз общее восприятие мира искусства зрителем. Впрочем, и в таком случае в художественном произведении оставались бы другие „связи“—напр. техника или отношение к природе. В области научно-художественной терминологии стиль есть одна из категорий, правда, наиболее, быть может, организующая художественное сознание. Стилистика же есть одна из ветвей общей науки об искусстве и, как всякое ответвление, в какой-то момент она становится периферийной по отношению к ней, т.-е. как-то выходит за границы содержания и методологии данной дисциплины.

Стилистика есть дело будущего—на этом повидимому сходятся все,—и поэтому сейчас преждевременно спешить даже к тем выводам к которым приходят наиболее осторожные и эмпирически настроенные искусствоведы. Это необходимо прежде всего во имя уничтожения того разноязычия в стилистических определениях, на которое справедливо жалуются философы. Более того, к единому синтетическому представлению о данном стиле (напр. барокко), которое охватывало бы его проявления во всех областях художественной жизни и духа, следует идти от отдельных частных дисциплин искусствознания (живопись, скульптура, графика, камерная музыка и т. д.), на ряду с одновременной разработкой методического учения о стиле, которое включает в себя следующие разделы:

А. Общая идея стиля или философия стиля.

Б. Типология стиля.

В. Морфология стилей. Здесь именно и занимает центральное место проблема признаков стиля,

Г. Биология стиля (пути зарождения, роста вымирания, перерождения и наследование стилистических форм).

Д. Историография стилей.

Подробное рассмотрение этой схемы увело бы нас далеко от предмета данного изложения. В этой общей части стилистики нам мыслится обязательной и вполне возможной договоренность и общий язык для искусствоведения в широком смысле слова, т.-е. охватывающего все виды художественного творчества и даже житнетворчества, вообще. Ибо, если вполне праздно пока может казаться мечта о единой истории всех видов искусства, то может ли не быть „всеобщей“ стилистика? Не включает ли в себе самая идея стиля требования такого объединения? И если теоретику XVIII века (Зульцеру) пред-

ставлялось, что стилей столько же, сколько человеческих физиономий, то не покажется ли нам сейчас вполне законным признание того, что на почве стилистики с успехом договорятся друг с другом и искусствовед, изучающий изобразительные искусства, и литературовед и историк музыки, до каких то границ идущих каждый своими путями?

М. И. Фабрикант.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Данная статья представляет сокращенное изложение доклада, прочитанного в соединенном заседании Философского Отделения и Теоретических подсекций ГАХН.

1. Strzygowski. Krisis der Geisteswissenschaften. 1923, S. 45.
2. M. Friedländer в только что вышедшем третьем томе своих „Altniederländischen Meister“ (1925) констатирует сильное общее ослабление способностей стилистического анализа и чувства стиля подлинных мастеров.
3. Риккерт. Философия жизни, 1922.
4. P. Frankl. Stillgattungen und Stilarten—в „Zeitschrift f. d. Aesthetik usw.“ XIX B (1925); Fr. Kainz. Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils—ibid., 1926, H. 1; Noack, Vom Wesen des Stils—в „Akademie“ 1925, IV Heft.
5. См. нашу статью „Теоретики экспрессионизма“ в журнале ГАХН „Искусство“ № 1 (1923).
6. Uitz. Was ist der Stil? 1911,
7. Г. В. Жидков. О крестьянском искусстве (Обзор литературы) — „Печать и Революция“ 1925,
8. Frankl. о. с.
9. Histoire et Philosophie des Styles 1900.
10. А. Н. Бенуа в нов. изд. Энциклопедии Брокгауза-Ефрона; Вельфлин Ренессанс и барокко и A. Riegl. Die Entstehung d. Barockkunst.
11. „Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen“ 1909.
12. M. Alpatoff— „Byzant. Zeitschrift“. 1925 S. 351.
13. K. Gerstenberg. Deutsche Sondergotik, 1913. В нашей ненапечатанной еще диссертации на тему „Настроение, как категория искусствознания“ (1924. Институт Археол. и Искусствознания в Москве) была сделана попытка вложить вполне определенное и удовлетворяющее требованиям формально-художественного анализа содержание в это обычно крайне расплывчатое понятие. До сих пор большинство терминов науки об искусстве, даже самых основных, остаются без таких специальных исследований — в том числе и понятие стиля.
14. E. Castle. Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil — „German-Romanische Monatsschrift“ 1914, Heft 3.

ГРАНИЦЫ НАУЧНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.

(Окончание *).

Б. ГРАНИЦЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.

§ 5. — И д е и.

а) Нехудожественные свойства идей.

Речь идет об общих абстрактных мыслях, выраженных в словесных произведениях и обнимающих часть их словесного состава. Напр., *Der Wahn ist kurz, die Reu ist lang* (Шиллер „Колокол“). Не считаться с ними литературовед не может; но они интересуют его далеко не во всех отношениях. То, что важно для идеи в других применениях, с эстетической точки зрения является совершенно безразличным.

а) Так, от идеи художественного произведения не требуется новизны, т.-е. затасканность идеи не мешает эстетическому впечатлению. Примером, конечно, могут служить 90% всех т. наз. лирических стихотворений:

Любовь одна веселье жизни хладной,
Любовь одна мучение сердец,
Она дарит один лишь миг отрадный,
А горестям не виден и конец.

На этой банальной мысли построено не только это пушкинское стихотворение, но и множество ему подобных; однако, художественности их никто не отрицает.

б) От идеи не требуется, ни убедительности, ни логической аргументации. Напротив, когда писатель применяет слишком много приемов убеждения, мы говорим о „тенденциозности“, как о чем-то мешающем художественному впечатлению. Напротив, на идею „Любовь сильнее Смерти“ написано огромное количество произведений и многие читают их с удовольствием, несмотря на то, что эта идея, как общее положение, не может быть доказана.

*) См. II том „Искусства“ (1925).

γ) Далее идеи в художественном произведении не должны быть ясно выражены. Вся поэзия символистов построена на обратном явлении.

δ) От писателя не требуется последовательности в утверждениях. Альфред де-Виньи в стихотворении „Samson“ утверждает, что женщина есть исчадие ада, а в „La Maison du Berger“ превозносит ее до небес. Это не мешает без отвращения читать оба стихотворения под ряд.

Словом, идея обладает целым рядом анэстетических, не художественных сторон, рассмотрение коих литературоведа не интересует.

б) Художественные функции идей.

Каковы же эстетические функции идей?

α) Возьмем выражение: „Der Wahn ist kurz, die Reu ist lang“. Область нашего интереса, как сказано, лежит не в самой идее, а в способе ее выражения, в данном случае, в фигуре антитезы. Но, не будь этой идеи, не было бы и данной антитезы. Поэтому мы можем сказать, что идея для литературоведа играет служебную роль при стилистических конструкциях.

β) То же самое можно сказать и о тематических конструкциях. Идея „wer immer strebend sich bemüht...“ определяет сюжет последней сцены „Фауста“, т.-е. связывает между собою все мотивы, входящие в состав этой сцены. Здесь идея тоже является орудием спайки формальных элементов.

Эта спайка не имеет ничего общего с логической аргументацией. Образы суть как бы произвольно выбранные примеры: от них требуется только, чтобы они не противоречили идее. Это соответствие идеи образам и мотивам, ею объединяемым, обычно называют „художественной правдой“.

Особенно ясна связующая роль идеи в баснях и прочих дидактических произведениях.

γ) Но к этому, собственно, вся ее эстетическая функция и сводится. Многие исследователи приписывают ей и другие свойства, которые мы решительно отвергаем.

Во-1-х, мы не верим, что идея „порождает“ всякое произведение, (т.-е. что в мозгу автора непременно прежде возникает идея, а потом уже прочие элементы) так как этого нельзя доказать.

Во-2-х, мы не верим, что во всяком произведении непременно есть общая идея и всячески протестуем против придумывания идеи для произведения, занятие, которому предаются весьма многие. Какая, например, идея заключается в былинах о Добрыне и Маринке-еретице (Рыбн. № 143) и тысяче подобных произведений? Добрыня, несмотря на материнское предупреждение едет к Маринке, которая оборачивает его оленем рыскающим; бабушка-задво-

ренка по просьбе Амельфы, возвращает ему прежний вид, а Маринку оборачивает сукою. Можно, конечно, „найти“ здесь целую массу идей: „многие женщины коварны“, „надо слушаться матери“, „старухи умнее молодых“ и т. д. Но есть ли смысл в этом элементарном упражнении ума?

В-3-х, мы отрицаем, что доминирующая идея (наличность которой вовсе необязательна) способна объединять все художественные элементы произведения, что с нею можно привести в согласование метрику и все стилистические обороты. В сколько-нибудь крупном произведении она даже не может объединить всех мотивов. С какой общей идеей „Бориса Годунова“ согласована сцена у фонтана или разговор немецкого офицера с французским?

В-4-х, идея не является таким элементом, при изменении коего все произведение непременно должно распасться. Так Бедье (*Legendes Épiques* III) доказывает, что *Chanson de Roland* есть исконная версия поэмы, так как все мотивы в ней объединены идеей „героической миссии Франции“, без которой, по его мнению, не могло быть целостного произведения. Но из поэмы Конрада „Карл Великий“ (ок. 1130 г.), которая есть явная переделка той же *Chanson*, эта идея удалена, а, вместе с тем, мы имеем перед собой вполне целостное произведение.

Итак, роль идеи в произведении не следует преувеличивать.

§ 6. — „Чувства“ (эмоции и волевые акты).

а) Так наз. „порождающая“ эмоция.

В области эмоции, или, как говорят, „чувства“, обычная ошибка заключается в смешении а) чувства „порождающего“ (чувства автора) и б) чувства вызываемого произведением с в) чувством выраженным. В одном письме Полонского к Л. И. Поливанову от 13/III—1896 г. (любезно сообщенным мне И. Л. Поливановым) поэт так отзывается о критике Ю. Николаеве: „Мой критик во всех стихах моих ищет только какой-то наивной мечты, граничащей с какими-то чуть не детским целомудрием—даже эту великую добродетель находит в моем стихотв. „Пришли и стали тени ночи“—стихотворении, из которого я когда-то выкинул следующее четверостишие:

Грудь слышит грудь в слияньи знойном,
И весь я трепет, и—слегка
Скользит в порыве беспокойном
Нетерпеливая рука.

Правда, что стихи эти писал еще девственник. Но никак нельзя сказать, чтобы в этом поэтическом настроении фантазия его была целомудренной. Но если так хочется моему критику, что же делать? Не спорить же с ним“.

К этому надо добавить, что без вышеприведенной строфы, стихотворение действительно, ничего не целомудренного в себе не содержит и что удаление этой строфы не нарушило цельности стихотворения.

Из описанной Полонским ошибки критика можно сделать следующие поучительные выводы.

Во-1-х, между готовым произведением и переживанием автора в момент творчества зияет бездонная пропасть, так что совершенно безнадежно восстанавливать второе по первому, а стало быть, и вывести первое из второго ¹⁾).

Во-2-х, малое изменение в тексте, не нарушающее цельности произведения, способно изменить его эмоциональный характер в диаметрально противоположную сторону. Так как подобные изменения в период творчества (порой очень длительный) всегда возможны, то и это отнимает у нас надежду, когда-либо привести литературные факты в связь с исконным эмоциональным переживанием поэтов.

В 3-х, если мы, наконец, узнаем, что поэт испытывал в момент творчества нецеломудренные чувства, неужели мы можем назвать это литературным фактом, могущим с какой-либо стороны интересовать литературоведа? Ведь подобные чувства могут испытывать все, но только Полонский написал данное стихотворение. Мы не можем усмотреть в чувствах Полонского то специфическое отличие от сходных переживаний других людей, которое вызвало к жизни именно такие стихи, с таким именно стихотворным размером и такими именно образами. Словом, мы не можем привести переживания автора в связь с предметом нашего исследования. Поэтому, обнаружив в произведении какую-либо эмоцию, мы можем каждый раз принимать соответствующее переживание поэта, как данность вероятную, но ничего нам не объясняющую, а, стало быть, не подлежащую обсуждению.

На основании же всего вышеизложенного следует изъять из литературоведения всякие упоминания об „искренности“ чувства в поэзии.

б) Вызываемые эмоции.

От произведения не требуется, чтобы эмоции, в нем описанные, сообщались читателю. Вообще, художественная литература никаких реальных эмоций, кроме эстетической, возбуждать не обязана. Агитационная и порнографическая литература потому-то и ощущаются неко-

¹⁾ Надлежит помнить, что относительно 999 из 1000 стихотворений мы не располагаем даже и столь незначительными биографическими сведениями, так что судить о переживаниях поэта мы можем только по тексту произведения.

торами, как „нехудожественные“, что вызывают такие посторонние эмоции ¹⁾ мешающие чисто эстетическому восприятию.

Фактически художественные произведения вызывают лишь представления об эмоциях, и только этим представлениям принадлежат разные эстетические функции.

в) Выраженные эмоции.

а) Смыслы слов, вызывающие такие представления об эмоциях, мы можем условно назвать эмоциональными образами.

Казалось бы, что равные по природе чувственным образом, они должны были бы равняться им и по эстетической потенции. Но есть одно обстоятельство, подвергающее это равенство известному сомнению. Мы тщетно ищем в простой художественной прозе сколько-нибудь значительного отрывка, составленного из одних эмоциональных образов, вводимых без помощи стилистических фигур. В стихах и в риторически изукрашенной прозе мы встречаем, хотя и редко, такие тирады. Пример: „Я вас любил; любовь еще быть может.....“ (только 2 чувственных образа: „угасла“ и „безмолвно“).

Ниже этого минимума в отношении чувственных образов, кажется, не спускается ни одно литературное произведение.

Напротив, чувственные образы могут встречаться в очень большом количестве самостоятельно, т.-е. без помощи метрических или стилистических украшений, а также эмоциональных образов.

„Ланчинский увидел, действительно, перед собою низенькие ворота, редко убитыми впоперек положенными досками, какие и теперь можно видеть почти у каждого малороссийского поселанина. Лай собак залился по лесу, и старая женщина в накинутом на плечи тулупе вышла отворить ворота. Глазам нашего путника представился небольшой дворик, обнесенный забором из болотного тростника, несколько сараев и хлевов, укрытых таким же тростником, и обыкновенная малороссийская хата“. и т. д. (Гоголь: глава из истор. ром.). Все описание двора и внутренности дома, куда заехал Ланчинский составлено из чувственных образов при весьма ничтожной фигурации. Еще чаще это бывает с фантастическими образами. Scheerbart, Liwuna und Kaidoh: „Dem Kaidoh stockt beinahe der Atem. Der Weltendurchflieger weiss gar nicht mehr, wo er ist. Unter sich sieht er eine grosse dunkelgrüne Fläche, die er für eine Wiese hält. Es ist aber wie Liwuna erklärt, keine Wiese—sondern ein grosses herrliches Meer, in dem ungezählte

¹⁾ Эта кажущаяся нехудожественность остается, например, за агитационным произведением до тех пор, пока оно продолжает возбуждать у читателей реальную ненависть или зависть. Но, когда ситуация теряет свою остроту, или, когда предмет ненависти перестает существовать, произведение может восприниматься чисто-эстетически, т.-е. так, как мы сейчас воспринимаем диатрибы Томаса Мурнера против лютеран (напр., Vom grossen Lutherischen Narren) или стихотворение бл. Августина „Против Донатистов“.

Millionen von Smaragdsteinen das Wasser bilden. Und aus dem sogenannten Meere ragen braune und türkisblaue Korallengebirge heraus. Das sind aber, wie Liwuna wieder erklärt, keine Gebirge—sondern Sternriesen, die wahrscheinlich baden“.

Но важны даже не столько эти случаи чистого употребления чувственных образов, сколько неизмеримое численное преобладание их над эмоциональными в общей массе мировой литературы. Из этого как-будто напрашивается следующий вывод: эстетическая потенция эмоциональных образов слабее, чем потенция чувственных образов. (В чистом виде первые стоят посередине между последними и чистыми анаэстетическими абстракциями).

В чистом виде, они, как сказано, редко встречаются. В подавляющем большинстве случаев их художественная функция—чисто вспомогательная. Она сводится к психологической детализации человеческих образов („Клянет ревнивого супруга или докучливую мать“), либо к просопопее образов неодушевленных („любопытные ветви нагибаются со всех сторон“). Поэтому практически приходится говорить не столько об эмоциональных образах, сколько об эмоциональной окраске чувственных образов, уясняющей представление об них¹). Эта способность эмоциональных образов объясняется тем элементарным фактом, что мы воспринимаем чужие переживания по внешним проявлениям; поэтому эмоциональная окраска образа ассоциируется с каким-либо чувственным представлением. Если сказать: „вбежала большая свирепая собака“, то все слушатели гораздо яснее (хотя и по-разному) представят себе внешность и движения собаки, чем если бы сказать просто: „вбежала большая собака“.

Итак, эмоциональная окраска образов есть первая художественная функция выраженной эмоции.

β) Далее, выраженная эмоция может служить объединяющим принципом для других эмоциональных и чувственных образов целого произведения или его части, т.е. играть такую же роль, как идея или как центральный мотив. Тогда мы можем назвать ее эмоциональной концепцией произведения. Так, концепция всякой элегии есть „печаль“. Напр., в элегии Пушкина „Умолкну скоро я, но если в день печали...“ элегической концепцией ассоциативно объединены по меньшей мере, следующие образы: „Умолкну скоро я...“ „день печали“, „задумчивая игра струн“, „молча внимающие юноши“, „любви моей мучения“, „печальные стихи“, „прощальный мира звук“, „смертный

¹) Поэтому даже в редких случаях „чистой лирики“ (напр., „Я вас любил“....) можно (для упрощения схемы) чисто-условно трактовать эмоциональные образы, как эмоциональную окраску образа поэта. Однако, никогда не следует забывать об условности этого научного приема, т. к. возникновение конкретного „образа поэта“ вовсе необязательно: читатель может представлять себе чистые эмоции.

сон“, „урна“. 9 печальных образов на 14 стихов и придают стихотворению характер элегии.

Эмоциональная концепция есть, стало быть, не что иное как эмоциональная окраска большинства образов данного произведения, т.е. изучение ее входит в состав учения об образах (иконологии). В этой своей функции эмоциональная концепция обладает теми же свойствами, что и идейная.

Во 1-х, она никогда не объединяет всех элементов произведения. Так, даже в таком несложном стихотворении, как вышеприведенная элегия никак нельзя установить какой бы то ни было связи между „печалью“ и ямбом, ибо ямбом тот же Пушкин пишет и героические и сатирические вещи.

Во 2-х, эмоциональная концепция не должна быть единой. Напротив, чем сложнее и обширнее произведение, тем больше в нем разных эмоций: напр., любовные или комические сцены в героических трагедиях Шекспира.

Итак, эмоциональная окраска образов и эмоциональная концепция — вот все, что в области эмоции подлежит изучению литературоведения.

§ 7. — Чувственные образы.

Здесь мы подходим к самостоятельной области литературных форм, к чувственным образам, которые мы в дальнейшем будем называть просто образами. Эти образы и их комбинации подлежат рассмотрению литературоведа с различных сторон.

а) Образы в отношении к чувственному представлению.

При делении образов на зрительные, слуховые, обонятельные и т. д. надо принимать во внимание два положения уже ставшие общим местом:

1) полнота образов не соответствует полноте чувственного восприятия соответствующих им предметов и 2) образы воспринимаются разными людьми с различных сторон. При слове „труба“ у одного возникает образ зрительный, у другого слуховой.

Поэтому объективное литературоведение имеет право относить образ в одну из вышеуказанных категорий только тогда, когда в тексте есть определенное указание на эту категорию. „Гремящие трубы“ — образ слуховой, „запах роз“ — образ обонятельный. И даже тогда эти определения будут весьма относительны, ибо невозможно помешать тому, чтобы при восприятии слов „запах роз“, у слушателя не появилось, например, зрительное представление розы. Поэтому, строго говоря, можно утверждать только то, что здесь подчеркнута обонятельная сторона образа, т.е. можно говорить только о „чувственной окраске“ образов.

Здесь и пролегает граница возможности такой классификации. Огромное количество образов объективная наука должна признать „общими“ (напр., „роза“, „труба“), т.е. не поддающимися делению по характеру чувственного представления.

б) Образы в отношении к реальному субстрату.

Классификация образов, мотивов и сюжетов, т.е. всего иконологического материала, в отношении его к предметам и явлениям внешнего мира, составляет вряд ли не самую обширную часть иконологии.

Начнем с того, что вообще нельзя понять образа, не зная выраженных в нем свойств реального субстрата, как источников образа. Эпиграмма Марциала XIII—LXXIX: *Spirat in advecto, sed iam piger, aequore mullus languescit. Uivum da mare: fortis erit,* — непонятна, если не знать, что (согласно Seneca Quaest. III, 17) барвена (*mullus*) подавалась живою на стол в стеклянных сосудах с морской водой (*advectum mare*).

Только сравнение с реальным субстратом способно определить различие между образами реальными („босяки“ у Горького), и фантастическими („золотые горы“), установить понятия типизации („купцы“ у Островского), идеализации (Иоанна Д'Арк у Шиллера), детализации (см. вышеприведенное описание „двора“ у Гоголя) и пр. иконологических приемов. Изучение реалий является, стало быть, одним из важнейших пособий литературоведения.

Итак, нас как-будто интересуют предметы внешнего мира, т.е. вещи, не входящие в состав самого произведения. Да. Но интерес этот имеет свои границы, которые можно формулировать так.

Реальный субстрат образа интересует литературоведа постольку, поскольку в образе содержатся черты с ним сходные или несходные.

Это значит, что мы изучаем реалии не сами по себе, а лишь в отношении к литературному факту (образу), т.е. лишь как вспомогательный элемент. Все то, что в субстрате содержится, но никак не выражено в изучаемом произведении, должно быть нам безразлично. Если мы читаем у Лермонтова: „седовласый Шат“, то мы спрашиваем только, действительно ли Шат-гора покрыта снегом, а не имеются ли в ней какие-нибудь руды и т. п. А, между тем, один исследователь толковал стихи Пушкина: „Брожу ли я вдоль улиц шумных, вхожу ли в многолюдный храм“ — так, что улицы, место „делового“ „движения“ „противополагаются“ храму и пиру, как убежищам праздности, в то время как, на самом деле, здесь образы, судя по эпитетам, „сопоставляются“, как места людских соборий и все вместе контрастируют с образом углубленного в себя поэта. С тем же успехом можно было бы утверждать, что улицы и храм сопоставлены по

тому признаку, что оба—каменные или еще что-нибудь в том же роде.

Конечно, еще хуже, если исследователь вносит в толкование образа черты, которых нет ни в субстрате, ни в образе. Цитирую статью пр. Л. В. Щербы из книги „Русская Речь“, стр. 50—1: „Ночи тень“ (стих. Пушкина „Воспоминание“)..... в связи с „полупрозрачная“ и „наляжет“ дает впечатление какой-то полупрозрачной завесы, опускающейся на город, может быть, „крыльев, какой-то волшебной птицы-ночи“. Почему „крыльев птицы-ночи“, а не „шлейфа девы-ночи“, не „хвоста дракона-ночи“ и т. п? Надо думать, что и сам автор не придает большой цены подобного рода толкованиям.

Приведенное ограничительное правило относится и ко всякому историческому исследованию литературных произведений. При определении исторических источников литературовед исходит из мотивов литературного произведения и сравнивает их с историческими фактами, а не наоборот. Исторический факт есть такой же субстрат литературного мотива, как и всякая другая реалья. Впрочем, историков словесности этому учить не приходится. Как раз, историческая интерпретация литературы хорошо разработала свои методы, а потому и достигла весьма блестящих результатов. Отдельные ошибки не в состоянии опорочить вполне удовлетворительного состояния этой части научного литературоведения.

в) Образы в отношении друг к другу.

а) По взаимному отношению внутри данного произведения образы можно разделить на самостоятельные (или основные) и вспомогательные. Первые имеют реальное существование в предполагаемой данным произведением реальности ¹⁾; вторые служат для усиления художественной действительности первых. Например:

„Вы-ж громче бейте в струны, бояны-соловы“.

Здесь „бояны“, т.-е. гусли, реально присутствуют на описываемом пиру у Грозного; „соловы“ же, яко птицы, конечно, отсутствуют, а только служат для изображения „благозвучной игры боянов“.

Вспомогательный образ (в данном случае, символ) введен при помощи аппозиции. Еще пример;

„No murió por las tabernas
Ni a las tablas jugando:
Mas murió sobre Zamora
Vuestra honra bien guardando“.

¹⁾ Эта реальность ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах: „Горбунок летит стрелою“—фантастический образ „горбатого конька“ будет „основным“, т. к. входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ „стрелы“—на реальным“, „вспомогательным“.

Тот, о ком идет речь (Fernando d' Arias Gonzalo), может быть, никогда не бывал ни в „таверне“, ни за „игорным столом“: эти образы привлечены (при посредстве т. н. schema kat'arsin kai thesin), чтобы усилить впечатление от почетного поединка под Саморой.

β) Охотнее всего я назвал бы все эти вспомогательные образы символами; но это слишком противоречило бы обычному словоупотреблению. Самый широкий смысл, какой можно придать слову символ, чтобы не слишком разойтись с, впрочем, довольно неустойчивым употреблением этого термина, будет следующий: символом можно назвать всякий вспомогательный образ, соединенный со своим субстратом по сходству или смежности. Такое широкое определение желательно по следующим причинам:

Во первых, этим устраняется с иконологической точки зрения необоснованное различие между вспомогательными образами, введенными при помощи тропов (т.-е., когда основной образ тут же не назван) и образами, введенными при помощи двучленных фигур.

Камо, тур, поскачаше, своимъ златымъ шелоомъ посвечивая.

Поскепани саблями калеными шеломи оварстии от тебе, Ярѣ туре Всеволоде.

В первом случае—метафора (троп), во 2-ом—оппозиция (двучленная фигура). Некоторые склонны видеть символ только в первом случае. Но на самом деле „тур“ и тут, и там одинаково относится к князю, и у читателя (благодаря контексту) возникает в обоих случаях одинаковое представление, так что различия между этими двумя образами нет.

Во-вторых, некоторые склонны называть символом только такой вспомогательный образ, субстрат коего не может быть точно определен. Против такого определения принципиально нельзя ничего возразить (ибо такая разновидность образов существует и может претендовать на отдельное наименование), но и это слишком противоречит общему словоупотреблению: ведь так мы потеряем право говорить, что „полумесяц“ есть символ Ислама, „сокол“ в свадебной песне-символ жениха и т. п.¹⁾

γ) Мы сочли нужным условиться в терминологии прежде, чем перейти к главному вопросу, вопросу об установлении символичности образа. Здесь пролегает одна из главных границ научного литературоведения. Возможность определить, является ли данный образ символом или, вообще, вспомогательным образом, зависит от степени выраженности субстрата.

а) При двучленных фигурах символичность устанавливается непосредственно:

¹⁾ К „полумесяцу“ еще применим термин „эмблема“, но к „соколу“,—очевидно, нет.

И Терек (основной образ) прыгает, как львица (вспомогательный).

б) При тропах и бесфигурных соединениях символичность определяется из контекста. Иногда это удается сделать с большой точностью:

„Черные тучи с моря идут, хотя бы прикрыты четыре солнца“.

В представляемой данным произведением реальности имеется не „4 солнца“, а одно („Солнце ему тьмою путь заступаше“). Значит, „4 солнца“ символически изображают другое понятие, которое и раскрывается из контекста („два солнца помьркоста... а с нима молодая месяца, Олег и Святъслав тьмою ся поволокоста“), как основной образ: „4 русских князя“. Но не всегда это бывает так легко. В известном стихотворении Лермонтова единственной данною реальностью является тот факт, что „белеет парус одинокий“. Далее, в полупросительной форме парусу приписываются разные, свойственные только человеку, чувства и волевые акты. Поэтому, мы в праве предполагать, что „парус“ здесь не просто парус, а символ либо „человека вообще“, либо „определенного индивидуума“, либо „души человека“. В этом и во всех подобных случаях субстрат не может быть точно определен, но, все же, колеблется в точно ограниченных текстом пределах.

Если этого нет, т.-е. если образ и представляется инородным поэтической реальности, но текст не дает никаких точных границ толкования, то не только нельзя производить такого толкования, но даже совершенно непозволительно утверждать, что этот образ есть символ. Пример:

МАЛЬЧИК (стихотв. В. Брюсова).

В бочке обмерзлой вода колыхается,
Жалко дрожит деревянный черпак,
Мальчик вожатый из сил выбивается:
Бочку на горку не втащит никак.

Зимняя улица шумно взволнована,
Сани летят, пешеходы идут,
Только обмерзлая бочка прикована:
Выем случайный и скользок, и крут.

Ангел сверкает блестящим воскрылием
Ангел с лучистым венцом над челом,
Взял за веревку и легким усилием
Бочку вкатил на тяжелый подъем.

Крестится мальчик, глядит неуверенно,
Вот покатила свои санки вперед,
Город шумит неизменно, размеренно,
Сани летят и проходит народ,

Может показаться, что „ангел“ здесь вторгается в реалистическую сцену; но так как во всем стихотворении нет никаких указаний

на какой-либо образ или абстракцию, которую изображает „ангел“, то мы и не имеем права говорить об этом стихотворении, как о символическом ¹⁾.

Вывод формулируется довольно ясно: символ есть образ, нечто изображающий; если этого изображаемого нет, то нет и символа, так же, как человек без племянника—не дядя.

Равным образом, недопустимым является символическое толкование тогда, когда образ не обнаруживает никаких признаков разнородности с той реальностью, которая предполагается данным производением.

Нельзя, например, говорить вместе со старыми мифологами, что Сигурд олицетворяет солнце, а Брюнхилд—землю, потому что ни один памятник этого цикла не выражает сомнений в том, что реальность этих двух персонажей меньше, чем реальность прочих предметов, там фигурирующих.

б) Вышеизложенные соображения заставляют нас оценивать по заслугам всякого рода искания „глубоких смыслов“ произведений и все научные школы, которые таковыми исканиями занимаются. Эти „глубокие смыслы“ суть не что иное, как ассоциация с тем кругом идей, в котором вращается исследователь. Мифолог везде видит олицетворенные силы природы, фрейдянцу повсюду мерещится грубо сексуальный момент, социологу—классовая борьба; романтик—националист повсюду находит проявление народной стихии, мистик—слияние души с богом.

Пример мифологического толкования мы только что видели. Школа эта уже изжита. О мистиках и народниках тоже что-то не слышно. Но вот образец социологического толкования: Пушкинское „Брожу ли я....“, толкуется как отражение „психики определенного класса определенной эпохи“: „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ дает основание к целому ряду заключений, более значительных, чем выводы проф. Жирмунского. Сущность—в содержании слова „брожу“. Оно говорит нам, что речь идет не о городе наших дней, а о городе пушкинской или хотя бы тургеневской эпохи, что „бродит“ и размышляет человек, располагающий досугом, человек, которого так трудно обрести в наши дни“. Оценивать „значительность“ этого заключения мы не станем: ведь всякий неоднократно видел, как в самом современном городе самый сознательный пролетарий

¹⁾ Для того, чтобы понять это, достаточно сравнить стих. „Мальчик“ с другим произведением того же поэта:

Своей улыбкой странно-длительной,
Глубокой тенью черных глаз,
Он часто, юноша пленительный,
Обворожает, скорбных, нас и т. д.

Где субстрат символа прямо дан в заглавии: „Демон Самоубийства“.

в воскресение (когда храмы бывают „многолюдными“) бродит по улицам; то же проделывает и мелкий буржуа и lumpen-пролетарий. Словом, вклад в социальную психологию не очень велик. Но дело, как сейчас увидим, не в том.

Приведем образчик фрейдянского толкования сюжета „Матроны Эфесской“. (O. Rank, Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung (1919)—S—66: „Wir können nun der verbreiteten Fabel... zugrunde liegenden tiefsten... Sinn dahin rekonstruieren, dass es sich ursprünglich um die Phantasie einer besonders treuen Witwe gehandelt habe, die nach dem Tode ihres Mannes jeden anderen geschlechtlichen Umgang... meidet, um sich mit dem abgeschnittenen einbalsamierten Genitale ihres Mannes zufrieden zu geben“. И это все потому, что в некоторых поздних вариантах матрона выбивает мертвому мужу зуб, отрезывает ухо и т. п. для того, чтобы сделать его более похожим на распятого (или повешанного) преступника. В вышеприведенных толкованиях важно отметить два пункта.

1) Мифологи, фрейдянце etc. претендуют на то, что в их толкованиях заключается „der tiefste Sinn“. Значительность, конечно, состоит в том, что данное толкование вращается в области личных интересов данного автора, т.-е. значительность эта чисто субъективна.

2) Всякий образ толкуется аллегорически, при чем субстрат аллегории дан заранее в зависимости от установки исследователя. Зуб, ухо, дерево,—для фрейдянца это все только фаллические символы. Ясно, что для фрейдянца улица тоже будет символом какого-нибудь эротического переживания, а для социолога, вырванный зуб—актом классового насилия или чего-нибудь в этом роде, совершенно так же, как для Аксакова „немой“ в тургеневском рассказе „Муму“ изображал русский народ, который до поры молчит, но, в конце концов, свое слово скажет ¹⁾).

Методологическая ошибка заключается, конечно, в том, что основные образы принимаются за вспомогательные, а именно за символы. Такие приемы должны быть раз навсегда исключены из научного литературоведения.

§ 8.—Лингвистические формы.

а) Природа стилистической фигуры.

Стилистика изучает эстетическое применение языковых форм. Огромная масса окружающего нас словесного материала как устного, так и писанного, анестетична. Наши ежедневные разговоры, деловая переписка, читаемые нами документы, газетные известия и даже книги, в подавляющем большинстве случаев, ни красивы, ни некра-

¹⁾ Последний пример заимствован у проф. П. Н. Сакулина.

сивы. Из этой анестической массы выделяются отдельные произведения или отдельные выражения, которые благодаря своей языковой необычности кажутся нам красивыми или некрасивыми. Эти произведения или выражения и составляют предмет стилистики.

Итак, необычность есть основа стилистического факта¹⁾. Стилистической фигурой мы называем всякое лингвистически необычное выражение.

Необычность может быть: 1) лексическая, порождающая лексические фигуры, как-то: варваризмы, неологизмы, провинциализмы, техницизмы, архаизмы, вульгаризмы; 2) семасиологическая откуда—все тропы и вообще реальные фигуры (метафора, ирония, литота, а также сравнение, антитеза, все илеонастические фигуры и т. д.); 3) морфологическо-синтактическая, откуда—морфологические фигуры, т. е. всевозможные виды эналлагы, силлепсис, апострофа и т. п.; 4) синтакстическая, основанная если не на необычном порядке слов (гипербатон, параллелизм, исоколон, хиазм и т. д.), то на необычной вариации характера речи (риторич. вопрос, восклицание, диалогизм, момеса и т. д.) или, наконец, на необычайности состава предложения и словосочетания (лаконизм, эллипсис, асиндетон и т. п.); 5) фонетическая, порождающая все звуковые фигуры: оноματοпею, фигуры частичного повторения (парономасия, гомойотелевтон, парегменон и т. п.) или полного повторения (анафора, симплока и т. п.). Классификация этих необычных форм, установление и наличности и количества в данном произведении, исследование их взаимоотношения (стилистическая композиция) и источников — вот задачи стилистики.

б) Критерии необычности выражения.

а) Ясно, что лингвист и стилист по-разному подходят к изучаемому тексту: что для первого только исключение из искомого правила, то для другого составляет центр интереса.

(Кроме того, литературовед изучает всякое явление непременно в данном контексте. Иные фигуры, как, например, ирония, вовсе даже не могут быть установлены без контекста).

Но ясно также, что стилист работает на основе, уже созданной лингвистикой. То основное, по отношению к чему стилистическая фигурация является необычной, т. е. основные значения слов, нормальная морфология, обычное синтактическое строение речи — все это устанавливается различными дисциплинами языкознания, главной подсобной науки литературоведения.

¹⁾ Доказательств это, собственно говоря, не требует: всякий знает, что утерав свою необычность, фигура перестает быть фигурой. Карамзинское слово „влияние“ вошло в обиход и перестало быть неологизмом. Всякий язык кишит потускневшими метафорами, метонимиями и т. д. (см. ниже (б)).

В самом деле, по отношению к чему мы должны рассматривать фигуру, как необычное явление?

Несомненно, прежде всего, что самым прочным исходным пунктом является язык того момента, в который возникла изучаемая фигура; с его нормальными формами и надлежит сравнивать эту фигуру. Наука принуждена ограничиваться таким историческим воззрением на фигурацию, несмотря на то, что произведение переживает эпоху своего возникновения, а для последующих поколений многие фигуры тускнеют и, наоборот, выражения, встарину обычные, действуют, как фигуры. Отрицать этого факта мы не будем, но, если примем во внимание, что основан он только на недостаточном знании древнего языка, то нам станет ясно, что наука с этим фактом считаться не может. На того, кто хорошо знает старорусский язык „придоша Русь“ не подействует, как *heterarythmon*. Тому же, кто плохо его знает, фигуры будут мерещиться на каждом шагу. С ним будет, как с переводчиком, который, принимая слово *Fernsprecher* за неологизм, переводил его „дальноговоритель“; если бы он еще хуже знал по-немецки, то ему в каждой фразе виделся бы *hyperbaton*; при полном же отсутствии понимания какого-либо языка вся поэзия на этом языке покажется „заумной“.

Вряд ли стоит объяснять, что будет с наукой, если она будет принимать во внимание все эти различные стадии неведения.

Но как быть в тех случаях, когда достаточное знание языка недоступно, когда лингвистика не дает достаточного материала?

β) Тут у нас есть еще одно важное, но, к сожалению, часто отсутствующее, подспорье—современная критика. Поскольку критика хвалит или ругает какой-нибудь стилистический оборот, мы уже можем с уверенностью сказать, что имеем дело с эстетически воспринимаемым явлением, т.-е. с формой. Еще раз подчеркиваем, что нам нет дела до того, нравится ли критику оборот или не нравится: для нас важно то, что он бросился в глаза современнику, что он необычен для данного языка. Для полноты отметим, что пародийная литература есть лишь разновидность критики, равноценная в интересующем нас вопросе. В стихах Городецкого:

Высоки крутые склоны
Крутосклоны зелены —

„крутосклоны“ для нас—явный неологизм. Потомки же наши с точностью сумеют определить это по стихотворению пародиста, в котором встречаются стихи: „кусточки зелены“, „с плутосыном звонаря“.

γ) Нередки, однако, те случаи, когда обе вышеозначенные подсобные дисциплины нам изменяют. Критика, обычно, касается лишь незначительного количества выражений разбираемого ею памятника, а, к тому же, критика большинства литературных произведений до нас

не дошла. Языкознание же, во-первых, не ведет статистики, а во-вторых, работая над большими эпохами, не поспевает за быстрыми изменениями, в особенности, в области лексикологии и семантики.

Поэтому-то возникает ряд спорных вопросов, сводящихся к тому, является ли данный оборот в данную эпоху фигурой, или нет. Такой вопрос возникает часто даже для близких нам эпох. Есть ли, например, выражение „мое волнение улеглось“ просопопея? Т.-е. можно ли понимать „улеглось“ в конкретном смысле и не приняло ли оно в данном сочетании смысла „успокоилось“.

Единственный путь приближения к точному решению таких вопросов, это—исследование спорных выражений на их обычность в нехудожественной литературе, или, точнее, в произведениях, другими стилистическими украшениями не отличающихся. Сложность этого способа могла бы многих утешить и сделать работу стилиста почти безнадежной, если бы текучесть фигур не имела никаких границ.

Но, практически, надобность в вышеуказанном способе представляется сравнительно редко. Дело в том, что далеко не все виды фигур одинаково способны „тускнеть“, т.-е. терять свою первоначальную сущность. Для индоевропейских языков, по крайней мере, можно установить правило, вероятно, распространяющееся и на другие языки: чем сложнее фигура по составу, тем менее она склонна тускнеть. Действительно, чаще всего в обиходный язык переходят одночленные фигуры. Более всего поддадутся этому лексические фигуры (многие слова перешли в язык из художественной литературы, где они раньше были неологизмами, варваризмами и т. п.). Затем—тропы: примеры обесцвеченных метафор, синекдох, метонимии и литот встречаются на каждом шагу. Несколько реже тускнеют те фигуры, которые я охотнее всего назвал бы полутропами, т.-е. такие, которые хотя и основаны на перемене значения (вернее, „предметного отнесения“) одного слова, но осуществляются только при наличии другого слова. Такова, например, просопопея: по-немецки *mein Bein ist eingeschlafen* = русскому „я отсидел ногу“, хотя первоначально это, конечно, было образное выражение. Сюда же относятся *epiteton ornans* (полное потускнение — „молодой месяц“ — „une affaire louche“) и катахреса (почти полное потускнение — „я ужасно довольна“). Из синтаксических фигур чаще всего переходят в обиходную речь те, которые основаны на выкидывании частей предложения, как, например, эллипсис („с праздником!“ вместо „поздравляю с праздником“). Напротив, двучленные фигуры, какого бы происхождения они ни были, почти несклонны терять своей природы. Мы не будем здесь перечислять отдельных видов, а только приведем два—три примера фигур, соответствующих друг другу по логическому акту, в них заключенному, но разнящихся по количеству членов. Такие пары составляют:

метафора (1 чл.)	— сравнение (2 чл.)
ирония (1 чл.)	— антитеза (2 чл.)
пролепис (1 чл.)	— гистерология (2 чл.)

Как сказано, потускневшим метафорам несть числа („собачка“, „курок“, „ферт“ и т. д.). Сравнение же, как бы оно ни было затаскано, всегда сохраняет значение своего символа. Исключение составляют те языки, где оба члена сравнения сливаются в одном слове: „mausetot“ — „окончательно мертвый“, а не „мертвый, как мышь“, в то время как даже затасканные выражения: „battre comme plâtre“, „глуп, как сивый мерин“ все еще сохраняют характер двух сопоставленных образов.

В некоторых первоначально иронических выражениях изображающее слилось с (обратным ему по смыслу) изображаемым и ирония пропала. Так, по-сербски „весели Васо“ прямо значит „бедняга Василий“. Но нельзя, кажется, указать ни одной антитезы, в которой стерлась бы смысловая противоположность обоих членов (*non nostri ingenii, uestri auxilii est*).

В выражении: „он умер (1-й член) и не сказал ни слова (2-й член)“ — всякий увидит, что последующее стоит перед предыдущим (*hysterologia*). Но человек, говорящий: „налей мне полный стакан“, конечно, не замечает, что соваршает пролепис (т. к. „полного“ стакана налить нельзя).

Равным образом, из многочисленных плеонастических фигур одночленная параплерома („Ну-ка, пойдем“, вм. „Ну, пойдем“) более всех склонна тускнеть, в то время, как товтология и синонимия остаются вечно-зелеными. Даже сравнительно затасканные плеоназмы (напр. „я своими ушами слышал“) все еще способны усиливать выражение, а ведь в этом и заключается вся модальная функция плеоназма.

Фонетические же фигуры, которые все, кроме ономотопеи, основаны на повторениях, а, стало быть, по меньшей мере, двучленны, не тускнеют никогда. Зато ономотопеи (вроде „няня“) массами входят в обиходный язык и теряют звукоподражательное значение.

Таким образом, факт утраты некоторыми фигурами необычности не может значительно сузить границы стилистики, тем более что и внутри подверженных потускнению видов в сколько-нибудь изученных языках встречается лишь небольшое количество сомнительных случаев. Если отвести *dubia* в отдельную рубрику, то общее стилистическое исследование памятника обычно мало страдает.

В этой области литературоведу открываются самые широкие перспективы.

§ 9—Звуки речи.

а) Фоника и декламация.

Метрика в широком смысле, или фонология, или, еще лучше, фоника изучает эстетическое применение постоянного звукового состава языка.

Под постоянным звуковым составом слова или предложения мы разумеем комплекс звуковых признаков, свойственный данному слову или предложению независимо от эмоциональной окраски произношения. При изменении говорящим этого постоянного состава получается т. наз. „неправильный выговор“ или изменение словесного состава текста. Все остальные звуковые признаки могут свободно изменяться и являются материалом искусства декламации.

Ясно, что для каждого отдельного языка основной состав складывается из разных признаков и что, стало быть, область декламационной свободы во всех языках различна. Мы возьмем для примера современное тонико-силлабическое русское стихосложение.

В постоянный состав его входят:

1) Качество звуков. Ясно, что нельзя произносить „слуг“ вместо „стул“.

2) Место грамматического ударения. Нельзя, не выходя за пределы русской речи, читать:

Как испанец, опьяненный верой в бога и любовью.

3) Слоговой состав. Нельзя вместо „вот уж гений жизни веет“ читать: „уж гений жизни веет“.

4) Место словораздела. Не по-русски будет звучать такое чтение:

Мой дядя самых честных правил.

На этих-то четырех признаках и построено это стихосложение.

Декламационные же вариации могут распространяться на следующие признаки: ¹⁾

1) Сила звука; 2) тембр звука; 3) высота звука; 4) темп чтения.

5) Место логического ударения:

Ещё одно, последнее, сказанье

или:

Еще одно последнее сказанье.

6) Протяженность всех ударяемых слогов (т. наз. чтение нараспев) и даже неударяемых.

Например: „И—так, мы начинаем“.

7) Протяженность словоразделов:

Я хочу быть первым в мире... на земле и на воде.

Я хочу... быть первым в мире, на земле и на воде.

¹⁾ Все время имеется ввиду только русское стихосложение. Ясно, что, напр., для древне-греческого стиха 6-й пункт составляет достояние не декламации, а метрики.

О том, что есть единый, „правильный“, способ чтения каждого стихотворения, не может быть речи, так как нельзя подвести под такое чтение никакого разумного фундамента.¹⁾

Попытка Сиверса исходить при этом из авторского чтения, при чем чтецы делятся на *Selbstleser* и *Autorenleser*, не выдерживает никакой критики: не только „предполагаемое авторское чтение“ умершего писателя является чистым произволом, но и живой автор читает зачастую так, что всякое звуковое впечатление от стихотворения теряется.

Поэтому те, которые хотят строить метрическую систему на декламации или хотя бы дополнить метрику данными декламации, всегда попадают в тупик. В самом деле. Grammont („Le Vers Français“), полемизирует с немецкими исследователями и не может найти лучшего аргумента, чем тот, что их чтецы никуда не годятся, а у него де чтецы первоклассные. Ясно, что этак можно спорить до хрипоты, но толка не будет никакого. Декламация есть искусство, у которого, как и у всякого искусства, есть свои границы, но которому внутри этих границ никакие нормы не могут быть предписаны. Научное исследование форм декламации (которое, между прочим, сильно облегчается достижениями фонографии), конечно, должно производиться, но совершенно непозволительно смешивать эту науку с литературоведением.²⁾

б) Метрика и музыка.

В принципе всякое слово может быть не только произнесено, но и спето. Но фактически поется только ограниченное количество литературных текстов, и вопрос сводится к разграничению в таких текстах областей метрики и музыки.

Итак, прежде всего, какие изменения способна вносить музыка в поющийся текст?

Во-первых, в распоряжении музыки находятся все без исключения звуковые признаки, составляющие достояние декламации.

¹⁾ Проф. Л. В. Щерба („Русская Речь“ 25—6) пытается не столько доказать, сколько постулировать, что „правильное толкование является единственным и вполне определяется произнесением текста“. Конечно, против каждого приводимого автором „оправдания чтения“ можно привести контр-аргумент столь же субъективный, как и самые эти „оправдания“. Так, в 6-м стихе „Воспоминания“ („часы томительного бдения“) можно ставить главный акцент не на „томительного“ а на „бдения“, чтобы выделить „бдение поэта“ в противоположность „сну“ других людей. Почему в ст. 14 „трепещу“ и „проклинаю“ ударяются с разной силой? и т. д. Но вряд ли есть надобность полемизировать с тем положением, которое сам автор, в сущности, берет назад на стр. 26 и в примечании к той же странице.

²⁾ Обычно приводимый в этих случаях аргумент, что „стих, не произнесенный, не есть стих“, абсолютно бессодержателен. Неосвещенная картина тоже невидима и, стало быть, не есть картина; но это еще не значит, что о творчестве Микель-Анжело следует судить по тому, в какой комнате повесили его произведение.

Во-вторых, в пении сплошь да рядом меняется место грамматического ударения: музыкальный иктус не совпадает с языковым.

Эта песня про комáря (bis)
Про комáря, комаря́, комари́ша (bis)

Или:

Повади́лся, повади́лся
Вор-воробей.....
Уж я ж ёго, уж я ж ёго
Из-лов-лю.

Порою музыка нарушает основной акцентный строй языка, образуя, напр., в польском языке ударения на последнем слоге:

Nikt to nie zna, tylko ja,
Ze kochałem złodzieja.
A ten złodziej taku był.
Co zarobił, to przepił.

В-третьих, музыка не стесняется местом словораздела:

Все мы песни перепели,
Перепе—, перепе—, перепели.

В-четвертых, слоговой состав при пении постоянно меняется: колоратуры доводят его прямо до неузнаваемости. В русском народном пении даже существует особая ухарская манера изменять слоговой состав при помощи своеобразного *svarabhakti* и вставных словечек (параплерома):

И в том (э) ли селе (ды) я любил (э) одное.
Любил (э) я ее (ды) не на шут (э) ку.
Куды ни поеду, куды ни пойду
Все к ней (ды) заверну (ды) на минут (э) ку.

Итак, музыка здесь врывается в самую область фоники и свободно в ней распоряжается. Поэтому некоторым кажется, что в подобных случаях следует рассматривать фоникку в связи с музыкой и строить первую на основе последней. Это, однако, при ближайшем рассмотрении оказывается не только нежелательным, но и просто невозможным.

В самом деле, на основе какого мотива мы будем строить метрическую схему данного текста? Ведь любой текст может петься на необозримое количество разных мелодий.

Ясно, что при изменениях мотивов в стихотворении остается некий постоянный состав, независимый от этих изменений.

Это мы можем наблюдать даже в стихотворениях, возникающих одновременно со своим мотивом. Так, в сербских эпических песнях гуслар обычно располагает музыкальные ударения своей импровизации по трохаической схеме.

Ал говорѣ сѣстрица сѣлица (вм. „говори“, „сѣлица“).

Но когда та же песня читается в школе, то ее читают с нормальными ударениями, и все-таки, все воспринимают ее, как стихи. Мало того, когда пишутся в народно-эпическом духе поэмы для чтения (напр., „Горный Венец“ Петра II Негоша), то авторы совершенно не заботятся о том, чтобы метрически восполнить недостающую музыкально-трохаическую схему. Скажу больше: кто бы ни читал такую народную песню или искусственную поэму, черногорец с оттянутыми к концу краткими ударениями или херцеговец с так называемым „правильным“ акцентом—все равно, оба они будут воспринимать текст, как стихотворный. Таким образом, эпический сербский стих обнаруживает свою силлабическую природу, совершенно независимую от музыкального мотива.

Даже тексты, специально написанные для какого-нибудь мотива, иногда сохраняют метрические свойства, противоречащие структуре мелодии. Так, рифмованные прозаические секвенции X-го века располагают свои рифмы, сообразуясь не с концом музыкальных текстов, а с навыками обычной рифмованной прозы своего времени¹⁾.

Из этого ясно, что никакое построение фоники на основах музыки невозможно. Там, где музыкальные элементы (например, музыкальное ударение) входят в постоянный состав языка (например, в древне-греческом), там эти и только эти элементы музыки могут входить и в состав фоники. Но и там для музыки всегда остается обширная область, совершенно чуждая интересам литературоведа.

в) Фоника и язык.

Художественная организация звуков языка основана на повторениях звуков. Но всякое ли повторение звуков, т.-е. созвучие, эстетически действенно: В выражении: „полное собрание сочинений Пушкина“—звук „н“ повторяется 5 раз, но никто при чтении этого не замечает и не читает этого выражения фонически организованной прозой. Эстетической потенцией обладают, конечно, главным образом, систематические повторения, и, чем систематичнее созвучия, тем больше они способны нравиться или не нравиться. Но систематичность является не единственным условием вхождения созвучия в состав литературной формы. Вот стих из Плавта:

Curc. I. 2, 66: Hoc uide ut dormiunt pessuli pessumi.

¹⁾ Это, конечно, не значит, что между музыкой и метрикой не может быть коррелятивных взаимоотношений. Так, стихи, предназначенные для пения иногда обнаруживают ненормальную свободу ритмики в надежде, что все вольности будут восполнены музыкой. Очень часто, например, (чаще, чем в других размерах) нарушения конечной тонической константы в размере 8—UU латинских гимнов (Commiserat Quem lupus, вместо In nomine nunc domini). Но эта вольность должна рассматриваться именно, как таковая, т.-е. как ритмическое явление, возникшее в связи с внешним, нелитературным фактором.

Такое окончание у Плавта вовсе не является системой и тем не менее оно воспринимается, как „украшение“ стиха. Таких спорадических украшений—множество.

Общий принцип, объединяющий все такие украшения и все системы созвучий заключается в их „необычности“, т.-е. мы здесь имеем тот же признак, что и в стилистике. Разница только в том, что практически гораздо легче установить необычность при звуко-сочетании, чем при фигурации. Простой подсчет покажет, что бес-системное повторение звука „н“ внутри слов свойственно всякой русской речи: вот почему оно эстетически не действенно.

Тем не менее и здесь имеются пограничные явления, относительно коих не всегда можно решить, относятся ли они к области метрического искусства или обычного фонетического состава языка. Приведем пример. В латинской рифмованной прозе рифма часто бывает распространена ассонансом в предшествующем рифме слогe (iUssio: Ultio, pJce: adJpe, latrAre: invAde); но так как очень большое количество таких ассонансов падает на обычное в предпоследнем слогe „i“ (insolltus: mimus, deflcis: viris), а с другой стороны, эта проза не делает различия между ударными и безударными созвучиями, то вопрос о слышимости таких ассонансов так и остается открытым.

Конечно, при исследовании более тонких видов созвучий (в особенности, внутренних созвучий слов) приходится принимать во внимание вышеуказанные обстоятельства и всегда проверять находимые созвучия сравнением с обычным составом языка.

Но практически спорных случаев здесь гораздо меньше, чем достоверных, и отдел dubia еще менее заполнен, чем в стилистике.

Вообще фоника—несомненно самая точная из литературных дисциплин.

§ 10. Письмо.

Вдумчивый читатель с известным основанием будет порицать нас за этот параграф, помещаемый здесь в виде приложения. Конечно, письмо не входит в состав литературного произведения в том же смысле, как звук, лингвистическая форма или образ. Но, все же, некоторая, весьма ограниченная роль, в организации стихотворений должна быть отведена графике.

а) Разумеется, здесь идет речь не об отношении стиха к строчке. Смешение этого графического явления со стихом, может быть, еще встречается в широкой публике, но наука от этого свободна. Никто не назовет постоянную конечную рифму внутренней, потому что она написана внутри строки. В современных футуристических изданиях печатание чуть ли не каждого слова в отдельной строке может только несколько затруднить чтение, но не изменить реального количества стихов.

Равным образом, манера некоторых современных прозаиков выделять известные места, печатая их отступя или лесенкой, или треугольником и т. п. эпиграфическими приемами, может быть рассматриваема, как особого рода интерпункция, ни в какой мере не влияющая на форму произведения.

б) У нас речь идет о явлениях другого порядка, а именно, об акростихах, телестихах, мезостихах и фигурных стихотворениях. Акростих довольно распространен и по сию пору. Более сложные фигурные стихотворения (кресты, крыша, корабль, разные планиметрические фигуры и т. д.) были введены в обращение, если не ошибаюсь, Опатианом Порфирием и получили сравнительно большое распространение в середине века. Игнорировать эти явления литературовед не может: но не все в них составляет предмет его изучения.

Во-первых, самая форма фигуры (перекрещенный квадрат и т. п.), воспринимаемая чисто зрительно, всецело относится к области графики.

Во-вторых, туда же относится место фигуры в стихе (акростих, мезостих или телестих).

В третьих, самый текст фигуры (напр., какое-нибудь имя) может вовсе не иметь литературной ценности, а если имеет таковую (иногда — это стих), то совершенно отдельную от произведения, в которое этот текст графически входит. Ведь при слушании этого произведения текст фигуры не может быть уловлен: его можно восстановить только зрительным путем, и при этом процессе, в свою очередь, игнорируется текст стихотворения.

Но зато такая фигура является до известной степени организующим началом стихотворения: в угоду ей подбираются слова, меняется их порядок. С этой точки зрения она интересует литературоведа. Отношение этого последнего к такой графической фигуре вполне аналогично его отношению к идее произведения (см. § 7), т. е. он выделяет только литературно-художественную функцию, оставляя все прочее в удел другим наукам.

Б. И. Ярхо.

II.

СОВРЕМЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ МУЗЫКЕ

В современной западной музыке можно различать два рода новых тенденций: с одной стороны тенденции общие всей современной эпохе, а с другой стороны тенденции свойственные музыке каждой отдельной страны. Этими тенденциями определяются главные новые течения в современной западной музыке, которые можно разделить на течения: общее и национальное.

Основная общая тенденция современной западной музыки выражается кратко, но выпукло в лозунге: „назад к Баху“. Как в романтический период немецкой музыки от композитора требовалось, чтобы он „шел назад, если он хочет идти вперед“, так и от современного „модерниста“ требуется участие в ренессансе контрапунктического стиля для целей создания нового, грядущего музыкального стиля.

Альфредо Казелла в одной из своих статей так характеризует различные эпохи истории музыки. Бах для него гениальный ремесленник, заботящийся только о придании обрабатываемому им музыкальному материалу наиболее подходящей ему формы. Музыка Бетховена для него в значительной мере продиктована моральными импульсами. Период романтизма определяется им как попытка сочетать музыку с философией, литературой, религией и живописью. Музыку Вагнера он рассматривает как кульминационный пункт музыкальной морали и философии. Наконец, историческую ценность музыки Дебюсси он видит в частичном освобождении ее от „немзыкальных элементов“ морали и философии, частичном потому, что от литературных и живописных элементов (символизм и импрессионизм) она не смогла освободиться.

Начатая Дебюсси тенденция к раскрепощению музыки от немзыкальных элементов продолжается в творчестве современных композиторов, которые, по выражению Казеллы, совершают свое паломничество в настоящее время к „дому 175 лет тому назад умершего Баха, чей гений и опыт являются самыми надежными их руководителями в создании нового стиля нашей современности“.

Это стремление к созданию нового музыкального стиля и, в связи с этим, к отказу от старых методов сочинения есть явление, свойственное послевоенной эпохе и не является стремлением к успокоению и отдыху в творчестве, а, наоборот, свидетельствует о значительном подъеме творческой энергии современных композиторов.

Возврат к Баху есть прежде всего возрождение интереса к контрапунктическим формам, в продолжение полутора веков оставленным в забвении. Это возрождение интереса к контрапунктическим формам прежде всего в корне меняет отношение композиторов к музыкальной теме, как основному элементу музыкального произведения. В то время как для композиторов программной музыки музыкальная тема являлась носителем немusical идеи или какого-нибудь живописного образа — (особенно сильной связь музыкальных мотивов с немusical представлениями была в системе лейтмотивов Вагнера), — в это же самое время для современных композиторов, так же как и для Баха и его предшественников и современников, она является лишь конструктивным элементом. И в то время как ценность музыкальной темы романтического периода заключалась в ее выразительности, — в это же время ценность современной контрапунктической темы заключается в представляемых ею конструктивных возможностях, главными из которых являются: противодвижение (*Umkehrung*), возвратное движение (*Krebs*) и противодвижение к возвратному движению (*Umkehrung des Krebses*). Чем больше способностей к „мотивной вариации“ музыкальная тема в настоящее время представляет, оставаясь в своей сущности все время самой собой, тем она ценнее для современного композитора. Глава современных австрийских модернистов, Арнольд Шенберг, так картинно характеризует неизменность сущности современной музыкальной темы во всех ее „мотивных“ трансформациях: „видите ли, — это шляпа; смотрю ли на нее я сверху, или снизу, спереди, или сзади, слева, или справа, — она все время остается той же шляпой, хотя она выглядит спереди иначе, чем снизу“.

Возрождение интереса к контрапунктическим формам меняет так же отношение современных композиторов к музыкальной форме вообще. Если композиторы прошлого периода писали в большом числе симфонические „поэмы“ и „картины“, то современные композиторы пишут больше концерты (в стиле *concerti grossi* XVIII столетия), партиты, сюиты, квартеты и другие „нейтральные“ по отношению к „немusical“ содержанию музыкальных произведений сочинения. Само собой разумеется, что здесь дело касается не одной только номенклатуры, но и сущности. В то время как формы романтического периода развились до крайних пределов их конструктивной „роскоши“, в то же самое время формы современных композиторов построены на принципах строжайшей экономии конструктивных элементов, столь характерных для нашего „делового“ века.

В связи с современной реформой музыкальной формы находится также и реформа современного оркестра. Предшествующая эпоха знала два основных принципа инструментовки: массовое употребление оркестровых инструментов и как контраст к нему приемы рафинированной инструментовки, выработанной Дебюсси и Равелем, но имевшей в своей основе те же принципы, что и массовая инструментовка. Дальнейшее усиление романтического оркестра, каким мы его получили от Вагнера и его последователей, казалось уже невозможным без введения механических инструментов (—вспомним введение Штраусом в оркестр аэрофора). И вот теперь на смену ему приходит новый принцип инструментовки, целиком вытекающий из современного линейно-контрапунктического стиля, заключающийся в индивидуальной, а не массовой трактовке оркестровых инструментов, открывающей для современных композиторов широчайшие тембровые возможности.

Во всех этих явлениях нельзя не видеть полного соответствия духу нашей эпохи, темп жизни которой убыстрен до крайних пределов применением механических аппаратов для передвижения и работы, а само наполнение жизни событиями сделалось в высшей степени „контрапунктически-сложным“. Современная музыка не может не отражать в себе современной механизации жизни и ее ритмов, для отражения которых формы „романтической“ музыки оказываются совершенно устаревшими и непригодными.

Обрисовав в кратких словах общую тенденцию современной музыки, можно перейти теперь к краткому же описанию ее национальных направлений, в той или иной мере отражающих на себе эту общую тенденцию. Само собою разумеется, что здесь придется говорить о наиболее передовых направлениях, так или иначе освободившихся от столетних почти оков романтизма.

Упоминание имени Баха обязывает нас прежде всего обратиться к его стране, которая как раз является страной в наиболее чистом виде культивирующей приемы своего гениального контрапунктиста. Пауль Хиндемит и Эрнст Кшенек являются вождями этого нового движения. Оба они с большой любовью культивируют форму *concerto grosso*, в которой они отнюдь не являются только стилизаторами, а полнокровными, технически сильными композиторами, умело использующими эту форму для своих творческих идей. Если в творчестве Хиндемита можно с несомненностью констатировать только сильнейшие влияния современного города, то в творчестве Кшенека эти влияния уже явно претворяются в социальные темы, свидетельствующие о том, что „контрапунктическая механичность“ современного музыкального мышления ближе к социализму, чем расплывчатый, хотя и живописный романтизм.

После Германии мы должны перейти к родине современного модернизма—Австрии,—с Шенбергом, как главным представителем ее

передового направления. Шенберг не просто передовой композитор, он—„ветеран“ модернизма и один из первых борцов за него и основоположников его художественных заветов. Он и его школа настолько музыкально—„левы“, что даже заслужили у своих противников название „музыкальных большевиков“. Особенностью творчества Шенберга и его учеников, при всех огромных положительных качествах их музыки, является склонность к некоторой теоретической спекуляции, которой абсолютно лишено творчество Хиндемита и Кшенека. Как мудрый инженер, строит Шенберг здания своих музыкальных произведений, ни на минуту не забывая о невероятной сложности тех элементов сочинения, которыми он пользуется в своем творчестве. Один из его наиболее талантливых учеников, Альбан Берг, является, вероятно, в отношении рассудочности обоснования своего творчества единственным композитором в мире, более рассудочным, чем даже его учитель,—и тем не менее его творчество способно возбуждать сильнейший отклик в слушателях. Другой из наиболее талантливых учеников Шенберга, Антон Веберн, ограничивает себя в своей музыкальной „инженерии“ формой до крайней возможной степени рафинированной музыкальной миниатюры.

Интересное явление представляет собою современная музыкальная Венгрия, главным представителем которой является Бела Барток. Эта страна еще не успела приобщиться к современному музыкальному европейскому течению и в этом отношении является несколько в музыкальном отношении „индустриально-отсталой“ страной, питающейся пока соками романтизма в его „негативной“ форме дебюссизма. Но, в то же время, исключительная сила проявления коллективного народного музыкального гения в творчестве индивидуальных художников этой страны заставляет мир обращать на нее свое внимание.

Если Германия участвует в ренессансе контрапунктического и архаического стиля органически, если Австрия делает то же самое творчески-спекулятивно, то Италия, в лице Казеллы, участвует в этом течении „рестовраторски“, применяя к этой операции массу вкуса и тонкого умения. Творчество Казеллы, конечно, творчество города, но, в то же самое время, оно не есть творчество улицы, грубой и яркой в своей жизненности, а творчество музея,—„умное делание“, а не непосредственный импульс.

Казелла многим в своем творчестве обязан Парижу, воспользовавшись его уроками наиболее целесообразным образом, давшим в его творчестве прекрасные результаты. Что же касается самих современных французов, то они оказались неспособными пока сделать необходимые выводы из творчества Дебюсси и Равеля и предпочли с одной стороны развивать сравнительно незначительную линию их экзотических „кэк уоков“ (Дебюсси) и “Five o'clock'ов“ (Равель), а с другой стороны возрождать французский „придворный“ стиль начала XVIII сто-

летия, столь противоречащий современным „механическим„ тенденциям. Поэтому совершенно странным явлением на общем фоне современного французского творчества является появление такой исключительно-современной пьесы, как „Pacific (231)“ Артура Онеггера, более чем какая нибудь другая современная вещь полной динамики и пафоса „музыкально — механического“ мировоззрения. Не является ли в этом случае в высшей степени существенным то обстоятельство, что Онеггер по происхождению швейцарец и что вдохновился он американо-американским „сюжетом„?

Что касается Чехословакии и Польши то они пребывают пока еще в „романтическом“ музыкальном периоде, значительно удаленном от настоящей современности, причем значительно развитые националистические тенденции обеих стран мешают и еще некоторое время будут мешать им приобщиться к общему „интернациональному“ механистическому музыкальному направлению. Польша, однако, как и Венгрия имеет выдающуюся творческую силу в лице Кароля Шимановского. Но этот композитор, как и Барток, находится под сильнейшим влиянием импрессионистских тенденций, культивируемых им в чрезвычайно усложненном стиле.

Как это ни странно (а может быть, наоборот, это как раз в высшей степени естественно), одним из первых глашатаев нового современного стиля явился русский—Игорь Стравинский,—оказавший своим творчеством огромное влияние на музыку современной Западной Европы, не исключая и таких ее выдающихся представителей, как Хиндемит, Казелла и др. Его последние произведения показывают его убежденным сторонником нового контрапунктического стиля, в котором он является наиболее ригористичным из всех современных композиторов. В этом отношении он является исключением среди других русских композиторов, творчество которых еще питается или настроением русской силы и удали (Прокофьев), или же психологическими переживаниями (Мясковский, Фейнберг и др.).

На этом можно закончить этот краткий обзор современного состояния новой музыки в Западной Европе, являющегося полным чрезвычайно интересных событий. Случайно брошенное в этом обзоре замечание о связи современного направления западной музыки с социальными проблемами могло бы быть развито в виде отдельной статьи. Но это может быть сделано в другой раз.

Виктор Беляев.

МЛАДШИЕ ХУДОЖНИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

I

Сквозь историю Художественного Театра прошло три поколения художников. На каждое из двух старших приходится около десятилетия. Одно было на сцене Театра приблизительно между 1900 и 1910 годам, другое — между 1910 и 1920.

Даже старейшее из них еще держится на его подмостках. МХТ не спешит что-либо сдавать в прошлое. Его декорационная история еще полностью и наглядно разворачивается перед нами. Его ранних художников мы по сей день можем видеть в том виде, в каком когда-то они впервые вступили на его сцену. Это — декораторы „Царя Федора Иоанновича“, пьес Чехова, „Дна“ Максима Горького, и даже „Синей Птицы“ Метерлинка. Это — С им о в и Е г о р о в. Оба их имени носят ныне, я бы сказал, почти нарицательный характер, до такой степени они были типичны для первоначальных и основных постановок Театра. Это были в буквальном значении „свои“ художники. Вне Художественного Театра, на других сценах, им нечего было делать. Все в них было вскормлено МХТ и приноровлено к нему. Таким, в особенности, был Симов. Он кажется нам даже скорее понятием, нежели именем. Это больше, так сказать, „симовщина“, чем живой человек; это — коренастый, нешумливый, упорный Виктор Андреевич, растворившийся в Театре до того предела, что в нем кончалась личность и начиналось собирательное существо, составленное из декоратора, обойщика, подделочника, столяра, техника, нигде особенно не заметного, и в то же время заботливо проглядывающего всюду.

Он делал декорации и вещи, которые срастались с пьесой, как кожа с телом. Это было одно целое. Их нельзя было снять на подобие чехла с мебели. Они обладали драгоценным свойством быть незаметными, когда в них не было нужды, и проявляться, когда режиссеру это требовалось. Они не были ни талантливы, ни бездарны. Они были „естественны“. Их оценка просто переходила в другой план суждения

Симов был натуралистом. По отношению к нему можно было только спрашивать: „правда“ или „неправда“ то, что мы видели на сцене. Симов делал так, что этого вопроса не возникало. Его стены, его вещи и его костюмы были фактами. Они жили со всею обязательностью фактов. Как всякий натуралист, Симов был бедняком и незатейником. Но он обладал лучшим даром, какой может быть у художника такого склада. У него был такт. Он знал меру в имитациях. Он знал, до какого предела стоит обманывать глаз. Он стоял, таким образом, на высшей моральной ступени натурализма.

Егоров был его духовным сыном. Он был другого облика, но той же крови. Ему пришлось создавать декорации для „Синей Птицы“. В наше время они были бы абстрактны и условны. Этим мы их избавили бы от той дурной аллегористичности, которую так легко вычитать из этой вещи Метерлинка. Но Метерлинк писал ее всерьез и для взрослых. Так же серьезно, не детским спектаклем, ее ставил Художественный Театр. Если теперь это только утренник для детей, их излюбленное зрелище, — тому причиной, прежде всего, Егоров. Он подошел к „Синей Птице“ по-симовски. Он ощутил ее слишком осязательно. Здесь была все та же обязательность „факта“. Он отличался от Симова лишь настолько, насколько это нужно было, чтобы аллегоризировать образы метерлинковских категорий времени. В остальном он был послушным сыном. Продукты кухонного шкафа он изобразил, конечно, антропоморфически, как и все, что в пьесе живет, движется и говорит. Он был более гибким, чем Симов, и более изобретательным, но менее уверенным и менее осторожным. Как и самая постановка „Синей Птицы“, он стал в МХТ выражением тенденции *fin de siècle*. Он был явлением переходного момента, жертвой того стиля „декаданс“, который так хорошо мечтал об искусстве и так плохо его создавал. Он был Симовым, вкусившим от плода модернизма и отравившимся. Он ничего больше не создал. Время поставило ногу на его спину, как на ступеньку лестницы, и пошло дальше, не оглядываясь. В Художественный Театр вошло второе поколение декораторов, для которых Симов был старик, а Егоров — дичок.

II

Это второе поколение художников МХТ знакомо нам более интимно и близко. Они владели нашими вкусами и увлечениями до самого кануна Революции. Они знали свои годы триумфа на Западе. В России мы называем их — мастерами „Мира Искусства“. Запад знает их, как художников „Русских Балетов“, как „плеяду Дягилева“. Сцена Художественного Театра была для них не первым пристанищем. Они пришли на нее, наоборот, совершенно сложившимися. Скорее даже в этом случае они особенно заостряли свои черты и приемы. Они не хотели приспособляться и искать компромиссов. Они принципиально вели себя

завоевателями и утверждали в себе иной артистический склад, нежели тот, который культивировался в Художественном Театре. В его мир психологического контрапункта, в игру душевных полутонов, в систему его знаменитых, замедленных пауз, они внесли пряность своего экзотизма и расцвеченный стилизм своей старины.

Правда, они пришли в Художественный Театр не все. Оба крайних крыла остались вне его. На сцене МХТ никогда не было ни эротического ориентализма Бакста, ни прищипленного модернизмом „русского стиля“ Гончаровой. Но Художественный Театр принял гостеприимно всю центральную группу „Мира Искусства“. В нем работали Бенуа, Добужинский, Кустодиев и даже Рёрих. Это были большие мастера, в расцвете опыта и дарований, с контрфорсами в виде славы „Мира Искусства“—в России, и мирового успеха „Русских Балетов“—в Париже. Рецептуру своих декоративных приемов они считали универсальной. Для гениального организма МХТ они не мыслили ни вариантов, ни смягчений. Не они делались частицей его жизни, а он был для них деталью истории „Мира Искусства“. Они не спрашивали себя, почему они оказались на сцене Художественного Театра, и что обусловило его гостеприимство. „Проблема МХТ“, имманентная всей его работе, их не интересовала. Для них не было вопроса о „хозяине дома“. Они приходили со своим багажом и располагались по-своему. Можно сказать, что Александр Бенуа так расположился на сцене Художественного Театра с „Павильоном Армиды“, Н. Рерих—со „Священной Весной“, Б. Кустодиев развесил русские лубки, а М. Добужинский—рисунки мод.

„Моды“ есть слово, которое здесь нужнее всего для характеристики. В сущности, это второе поколение художников МХТ было только делателем сценических „нарядов“. Так подошел Бенуа к Мольеру („Мнимый Бопьной“), к Гольдони („Хозяйка Гостиницы“), и даже к Пушкину (Маленькие драмы); Рерих—к Ибсену („Пер Гюнт“); Добужинский—к Тургеневу и—увы!—к Достоевскому („Месяц в деревне“, „Где тонко, там и рвется“, „Николай Ставрогин“ и др.); Кустодиев—к Шедрину („Смерть Пазухина“). Я это говорю в том же смысле и с тем же оттенком, с каким о Леоне Баксте можно сказать, что он был „первым портным Европы“. Этим определяется столько же свойство таланта, сколько и его тираничность, так как по отношению к каждому данному существу мода априорна и законодательна. Другой вопрос, — почему вообще Художественный Театр отдал себя в руки этой династии портных? Анализ увел бы меня далеко в сторону с моей боковой тропы, — на большую дорогу истории русского театра, к кризису 1910-х годов. Я предпочту ответить риторически и описательно: это было потому же, почему на сцену МХТ мог войти со своей постановкой „Гамлета“ такой чужак, как Гордон Крег,—потому же, почему Александр Бенуа хотел быть в Театре не только

декоратором, но и режиссером,—потому же, почему ему дали осуществить его желание, и не так быстро пришли к заключению, что он в этой роли столь же беден, как богат в декорациях. — В эти годы своя старина была Художественным Театром уже изжита, а своя новизна еще не найдена. Шло Смутное Время, и правила пришельцы.

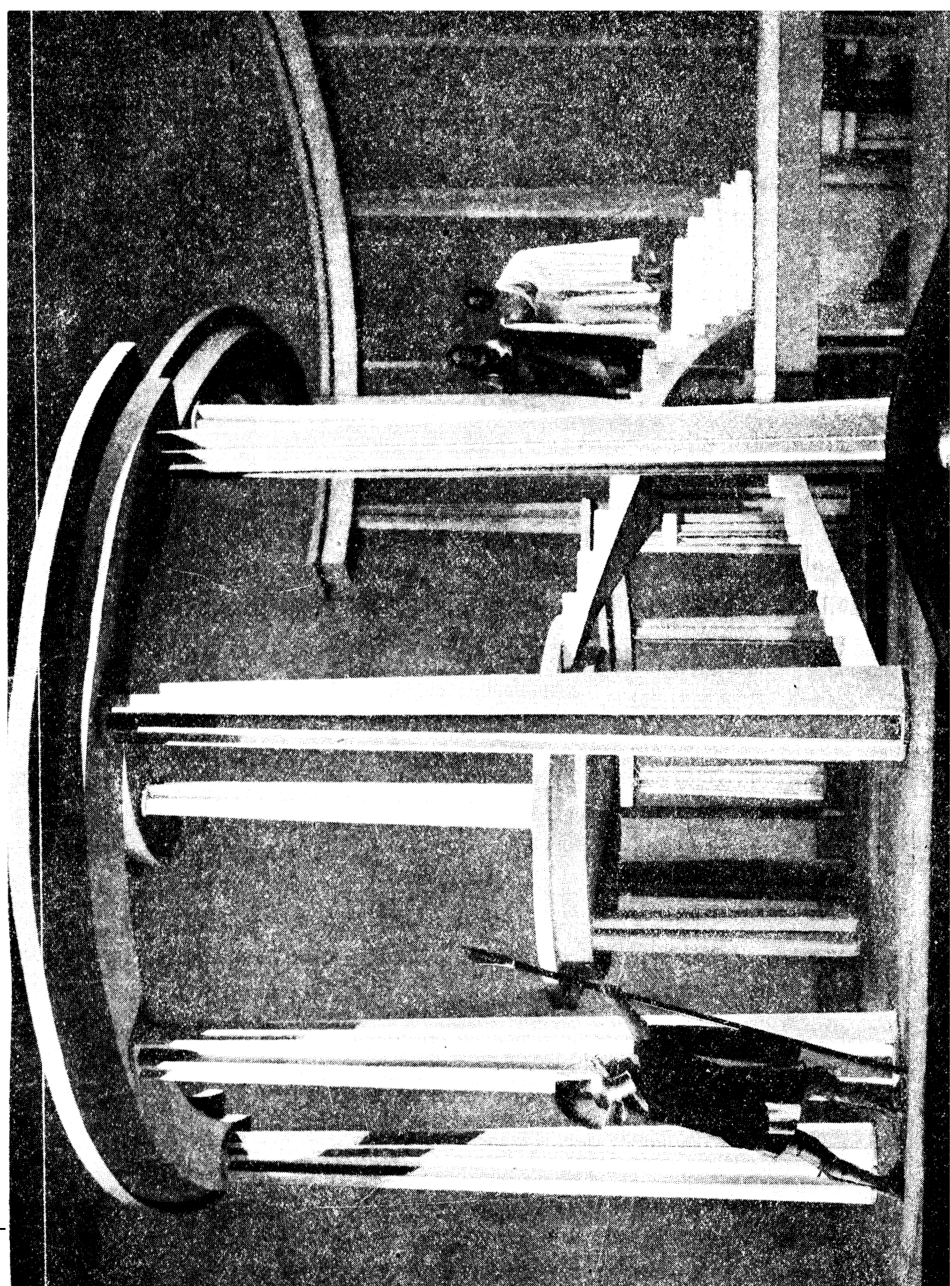
В моих словах нет ни пристрастия, ни недружелюбия. С тех пор, как последний представитель „Мира Искусства“ покинул сцену Художественного Театра, прошло почти десять лет. Уже наступила история. Более молодое поколение, к которому я принадлежу, давно кончило борьбу за освобождение от декоративного ретроспективизма, и пошло своим путем. У сегодняшнего дня есть свои пристрастия и свои антипатии. Я только изложил объективное и выверенное заключение исторической критики. Я не старался даже избежать банальностей ее давно сформулированных выводов. Они отнюдь не носят специфически-русского характера. Недавно, европейские исследователи, трезво пересматривая свои былые похвалы „Русским Балетам“, пришли к аналогичным заключениям. То, что мы мягко характеризуем словом „наряд“, они отягчают кличкой „экзотики“. Для них это стоит в ряду негрского искусства и шведского балета,—очередных завоевателей Запада. Это преувеличенно и близоруко. Но в минимуме мы сходимся. Мы говорим об этой плеяде декораторов: блестяще, но поверхностно,—мастерски, но не театрально. Чем значительнее театр, тем сильнее их неудача. Потому-то в Художественном Театре она была так особенно заметна. Мне приходит на память образ из „Войны и Мира“: мадемуазель Буриенн и маленькая княгиня Болконская обряжают княжну Марию перед выходом к приехавшему свататься молодому Куракину. Эта сцена знаменита и у каждого в памяти. Я могу не распределять ролей и не проводить аналогий.

III

После исхода „Мира Искусства“ прошло около трех лет. Новых художников в МХТ не появлялось. Это был промежуток 1917—1920 годов. Россия извергала лаву. Необычайные события первых лет Революции, гражданская война, блокада, голод, эпидемии потрясли и жизнедеятельность театров. Русский театр лихорадило. Он еще только привыкал дышать воздухом Революции и работать в ее условиях. Художественному Театру было тем труднее, что части его основной труппы были отрезаны фронтами от метрополии и бродили по свету. МХТ медлил в работе вообще, а с новыми декоративными опытами в особенности. Я бы сказал,—он еще осмысливал свою неудачу с „Миром Искусства“ и не решался ни на радикальные выводы, ни на перемену позиций. Нужны были молодые силы и свободная лаборатория, чтобы найти опорную точку для поворота рычага.

В 1920 году Вл. И. Немирович-Данченко создал Музыкальную Студию МХТ. На ее плечи перешла тяжесть поддержки Художественного Театра, пока он оставался ослабевшим и вялым. У нее были здоровые легкие, она была естественно молода, и умела энтузиастически голодать. Поэтому новые задачи решались в ней бодро и легко. Она училась на своих ошибках и хладнокровно выносила успех. Немирович-Данченко осторожно, терпеливо и настойчиво скрешивал исконные традиции Художественного Театра с новыми течениями искусства. Все пять лет, которые я провел в МХТ бок-о-бок с ним этот старый режиссер, основатель Театра, напоминал мне биолога, выращивающего новый вид. В деле выбора художников с ним было легко. В нем жило главное, что отвечало моему интересу к левому искусству. Он прекрасно понимал, как изжиты старые формы декораций. Он хорошо говорил о тяжелом грузе их мертвых тел. У него была добрая воля к тому, чтобы разобраться в молодых веяниях. Он бы рад взять у их свежести все, что могло вписаться в границы Художественного Театра. Для Музыкальной Студии, возникшей в эпоху Революции, и дальше всех своих сестер (I Студии, II Студии, III Студии и IV Студии) стоявшей от старого МХТ, — эти границы были раздвинуты очень широко. Музыкальная Студия стала в самом деле вместилищем нового искусства. Третье поколение художников возшло на сцену Театра по ступеням ее спектаклей. Скоро она дождалась удовлетворения видеть, как старшие Студии понемногу двинулись по ее следам. Наконец, сам МХТ нерешительно, с перебоями, с оглядками, делая шаг вперед („Пугачевщина“) и два шага назад („Горячее сердце“ и весь вообще сезон 1925—26 г.) начал опыты с молодыми мастерами.

Спектакли Музыкальной Студии создали третий период в декорационной истории МХТ. Их объединяло отрицание старого, однако и их новизна была дисциплинирована. Их решения были непривычны для МХТ, но и свободны от сектанства крайних кружков и самоубийственной прямоты их теорий. Левое искусство здесь брало курс на основное русло современной художественной культуры. В этом состояла главная черта Музыкальной Студии. Ее направление имело сознательный, принципиальный характер. Линия обязательных отношений между художником и театром здесь шла по золотому и историческому разрезу. Она такова же, как в „Камерном Театре“ Таирова и в „Гос. Еврейском Театре“ Грановского. Новые формы декораций возникают не оттого, что художнику предоставлена самодавлеющая роль на сцене, но оттого, что новы задачи, которые поставлены спектаклю. Художник свободен только в их пределах. Он работник сцены, а не ее командир. Этим он отличается столько же от „Мира Искусства“, сколько от сценических абстрактивистов и конструктивистов. В сущности, эти антиподы и взаимные враги оказались в ближайшем родстве по



„Лизистрата“.

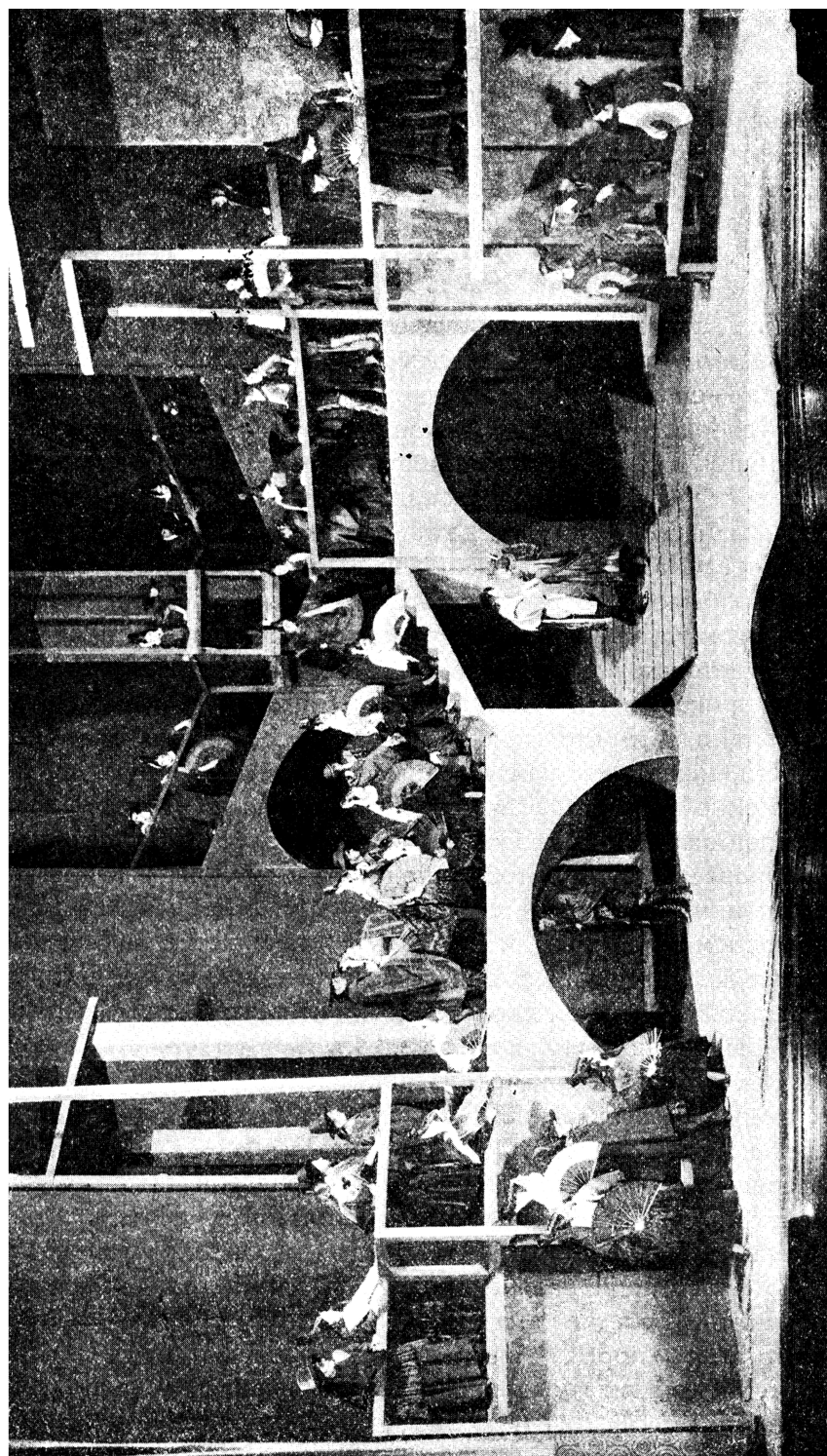
своим притязаниям к театру. „Мир Искусства“ ставил себя одного на место режиссера и актера; — плеяда „истов“ заменила этот открытый субъективизм еще более жесткой догматикой своих теорий. Художники „Музыкальной Студии“ были иными по самой природе своих дарований. Это — органические люди театра. Это не мастера „чистого искусства“ (конструктивизм — изнанка того же „чистого искусства“), пришедшие на сцену со стороны и приспособляющие при каждом данном случае свой глаз и свои приемы к сцене. У младших декораторов Художественного Театра нет этой двойной бухгалтерии. Они сразу мыслят театральными формами, как прирожденный поэт мыслит сразу стихами, а не переводит прозаические записи в ритмы и метры.

IV

Что чувствовали художники каждого из трех поколений, когда они подымались на сцену по маленькой, некрашенной, переносной лестнице, приставляемой в рабочие часы репетиций и проб к рампе в зрительном зале Художественного Театра? Мы поднимаемся вместе с ними. Полуосвещенный, опоясанный двумя ярусами, темно-дубовый зал передает нас прохладной пустоте незаставленной сцены. Мы чувствуем, что она стынет в ожидании. Ее незанятый и сумрачный простор ей самой неудобен. Он ждет форм. Наше сознание встревожено и напряжено. Оно начинает особыми щупальцами осязать пространство. Как бы в ясновидческой дремоте, оно излучает смутные и еще неверные объемы и цвета. Оно передвигает их вглубь, вдоль и вверх. Атмосфера сцены в эти минуты лишена для нас закона тяжести и закона занятого места. Абрисы объемов, ни на что не опираясь, держатся в воздухе, и по несколько раз занимают, в одно и то же время, одно и то же место.

Спросите художника: он скажет, — это час рождения декораций. Он одинаков для всех поколений. Потом начинается разветвление. Подсознательный мир отступает, редет, тонет, — и никакое усилие не может его удержать. Формы яснеют, уплотняются, и становятся точными. Возникает предметный мир. Художник разумно сознает действительную протяженность сцены, схематизирует отложившиеся в памяти планировки, и закрепляет размеры возникших архитектурных форм. Теперь каждое поколение раз'единено; у каждого своя забота; они враждебны друг к другу и нетерпимы.

Симов — натуралист вспоминает куски живой жизни. Его память — мешок бродяги. В ней — всякая житейская всячина. Он — бывалый человек; он все видел, до всего касался руками, и всему знает применение. Он — тот знаменитый солдат русской народной сказки, который из гвоздя сварил суп. Для своих манипуляций ему нужно, чтобы на сцене было тесно. Он боится открытого пространства



„Карменсита“.

сцены, ибо оно условно и абстрактно. Поэтому он решает свои задачи кусками комнат, отрезками стен, уголками пейзажа. Он загромождает их обстановкой, паутиной пятен, неровностями почвы и густотой листвы. Чем больше на сцене подлинных предметов их настоящей жизни, тем он удовлетвореннее. Он бродит по рынкам и по магазинам, и покупает готовые вещи. Его актеры едят настоящую снедь. Он испытывает тайный ужас от невозможности поставить четвертую стену, и от того, что горизонт всегда в нескольких аршинах от окна. То и другое делает его кропотливое правдоподобие непоправимо условным, а его *trompe l'oeil*—продырявленным.

Бенуа—стилизатор имитирует старинные рисунки и группирует их на сцене. Ему кажется, что он устраивает очередную выставку своих пастишей. Театр—вид выставочного зала. Работать над спектаклем—значит рыться в любимых папках гравюрных кабинетов, перебирать этюды и старинные безделки в музеях и зарисовывать части исторических архитектур. Освещение сцены нужно ему лишь настолько, чтобы можно было ясно разглядеть и оценить его приемы—рисовальщика и иллюминатора. Язва современного театра—ограниченность и грубость световых возможностей—его не терзает. У него существует только два приказания в будку монтера: сильнее!—слабее! Его тайный ужас состоит в том, что как истинный рисовальщик он видит все на плоскости, между тем как у сцены есть третье измерение, и тела актеров об'емно движутся вглубь и по диагоналям. Поэтому для него каждый спектакль, это—возобновленная борьба за плоскость. Его усилия направлены на то, чтобы уподобить сцену листу изрисованной бумаги. Это никогда не удастся, и потому никогда его эскизы декораций и костюмов не похожи на то, что получается на сцене. Они нередко так же красивы, но они всегда другие. Это не дети, а, так сказать, „племянники“. Он сердится и винит театр. Если бы он мог,—он удалил бы со сцены Художественного Театра труппу, разместил свои эскизы, и пригласил чревовещателя говорить за всех. В свой дневник он в этот день записал бы, что это единственный раз, когда он остался доволен театром.

Из среды третьего поколения я не назвал еще никого. Но сейчас мне нужна такая же типическая и капитальная фигура. Это место в Музыкальной Студии, да и в кругу молодых художников МХТ вообще, по праву принадлежит Исааку Рабиновичу. Любопытно видеть, как он работает на сцене, ведет выгородку, или строит макет. Это новая порода театрального художника. У него особое восприятие, другой глаз и иные руки. Он живет на сцене, как ею рожденное существо. Для него здесь абсолютный воздух и абсолютная почва. Станиславский говорит, что когда по сцене идут рядом актер и случайный человек, их ноги касаются пола по-разному: один идет просто по доскам, другой—по „новой земле“. Для Рабиновича

сцена—такая „новая реальность“. В этом смысле он—неореалист. Так неореалистична вся центральная группа левых художников театра и ее представители в Музыкальной Студии. Средине сцены есть центр космоса. Условности театра—иманентные черты мира. Их нельзя уничтожить, потому что это значило бы уничтожить сцену. Ими формируется лицо ее жизни. Ее пространство и ее время абсолютны. Все возникает внутри них и обуславливается ими. Здесь происходит то же, что происходит в мире шахмат. Шахматная доска—та же „новая земля“. По ней проложены свои дороги и по дороге движутся существа. Они носят имена, взятые из обычной жизни: „король“, „королева“, „конь“, „офицер“, „пешка“; они соподчинены „иерархией“, разделены „войной“, и у каждого свое „ремесло“, своя „сила“ и свой „жизненный путь“. Это мир, из которого выхода нет. Шахматист живет только в его сфере. Его любовь, ненависть, творчество и утомление замкнуты маленьким квадратом доски. Но для него это—бесконечность. Мир ее возможностей неисчерпаем. Большого ему не надо, и иного ему не надо. Что сказали бы мы о шахматисте, который, чтобы выиграть партию, смахнул бы по-просту рукой с доски фигуры противника, или хотя бы тайно передвинул свои? Тоже говорит неореализм Рабиновича о жизненных жестах правдолюбия Симова и историзма Бенуа. На сцене, как на вратах Ада, должна быть надпись: „*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*“, так как всему, что есть в жизни, сцена открыта, но все приходящее—преображается. „Деформация“, пресловутое пугало обывателя, конечно, косноязычное слово, но оно выражает закон сценической формы, а не каприз нового художника. Рабинович берет с прилавка жизни или из подвала истории, две-три типических черты, два-три первичных элемента, и создает новый мир. В нем можно распознать, чем были его прототипы в жизни; но то, что сейчас пред нами,—то имеет собственную, сценическую форму, и в таком виде может жить только за рампой. Как в шахматах, мы называем эти об'емы, плоскости, вещи бытовыми словами; мы говорим о них:—„дом“, „город“, „дорога“, „мост“; однако, это „понятие“, а не „наименование“. Рабинович говорит про свою „Лизистрату“: „это—Эллада“, и про „Кармен“: „это—Испания“, но как смеялись бы археологи и этнологи, если бы они стали сравнивать это с „действительностью“,—и как смеялись бы мы вместе с ними... над ними! „Кто не поймет этого сразу, не поймет никогда“ (Ницше).

V

Первые декорации Музыкальной Студии,—к лекоковской *opéra comique* „*La fille de m-me Ango*“,—конечно, были еще очень далеки от замечательных решений, которые позднее дал Рабинович. Чтобы прийти к ним, нужно было время и пробы. У Музыкальной Студии

есть своя история, и когда нам говорят, что она насчитывает всего только пять лет, мы требуем поправки на великий коэффициент революции. Тогда пять лет вырастают в эпоху, такую же долгую, как, скажем, эпоха 1789-93 года Великой Французской Революции. И вот я повторяю: у Музыкальной Студии есть своя долгая история, и прошло два долгих года, прежде чем возникли декорации „Лизистраты“. Решения „Дочери м-м Анго“ были еще простодушны и несмелы. Они были двойственны—двойственностью первого опыта. Они скорее знали, чего хотят избежать, нежели нашли то, к чему стремились. Этот Париж „V года Республики Единой и Нераздельной“, разумеется вымышлен, сочинен, изобретен, и мы знаем, что „так никогда не было“; тогда, в 1920 году, нам казалось, что мы даем только воздух, атмосферу, формулу *Directoire*, а не ее документированное воспроизведение. Но теперь я думаю, что эти блеклые и изящные картины, по гравюрному заштрихованные и слегка расцвеченные, очень недалеко ушли от тех самых историзирующих декораций „Мира Искусства“, от которых уйти они хотели, и ненужность которых они так ясно чувствовали. Впрочем, время обладает величайшим даром нивелировки. В 1920 году не только все это казалось иным, но, видимо, и было иным. Различие тогда воспринималось много острее, чем сходство. Когда Бенуа побывал на спектакле „Анго“, он сказал мне, прощаясь: „Что же, это понятно,—вам хочется обойтись без художника“. Предестный старик был прав,—не буквально, разумеется, да он и говорил не в буквальном смысле, ибо художник у спектакля был: М. Гортынская с величайшей добросовестностью делала эскизы и выполняла декорации по нашим выгородкам, чертежам, и материалам. Бенуа был прав в том смысле, что художника-законодателя, художника породы „Мира Искусства“, у нас, действительно, не было,—и иметь его мы не хотели. Если угодно,—обжегшись на молоке, мы дули на воду. Но Бенуа видел только то, что мы оттолкнулись от его берега,—мы же видели и то, куда держим путь.

Второй работой была „Перикола“ Оффенбаха, и ее художником был П. Кончаловский. Это—большое имя; оно свидетельствует, что Музыкальная Студия дула на воду не больше того, чем это было нужно. На сцене Театра появилась одна из капитальнейших фигур современного русского искусства. Случись это на несколько лет раньше, зрители МХТ говорили бы о крайнем новаторстве, о сумасшедшей революции, об оскорблении подлинного искусства, и прочие обязательные слова. Кончаловский, в самом деле, был вождем русского кубизма, основателем пресловутого общества живописцев „Бубнового Валета“, жестоким схематистом и деформатором природы, одним из первых русских энтузиастов Сезанна и пропагандистов „левого Парижа“, от Дерена и Пикассо до Леже и Глеза. Но теперь к нему вполне привыкли, хотя еще чуть-чуть и морщились. Во всяком

случае для Художественного Театра это была уже не революция, а только большой „сдвиг“. Появление Кончаловского здесь вызвало не столько возмущение, сколько легкое шипение, соединенное с готовностью сдаться при первом же признаке успеха. Он был несомненен. Декорации Кончаловского были, действительно, очень хороши. В них он насытил свою любовь к большим масштабам. Он удовлетворенно использовал размеры нашей сцены. На ней были отличающие его стиль лапидарная энергия контуров и сгущенные массы цвета. Впервые, за все годы своего существования и борьбы, подлинный „Бубновый Валет“ выражал себя в театре. Будь у Музыкальной Студии специальное тщеславие, она могла бы занести в свой журнал, что заполнила декорациями Кончаловского исторический пробел. Однако, ни прямо, ни косвенно она этой цели не преследовала. Кончаловский ей нужен был не в качестве страницы из истории современного искусства, а как мастер, которого она чувствовала себе сродни, ибо он знал о природе „больше, чем она сама о себе знает“. Впрочем, при всем удовольствии видеть Кончаловского на сцене, не было заблуждения относительно того, что он может дать и даст. Нам было ясно, что если „Анго“—начало, то декорации „Периколы“—переходная ступень. Они были еще слишком живописью,—новой живописью, но все таки живописью. Достаточно было поглядеть кругом, на опыты молодежи, чтобы итти дальше и искать своего человека.

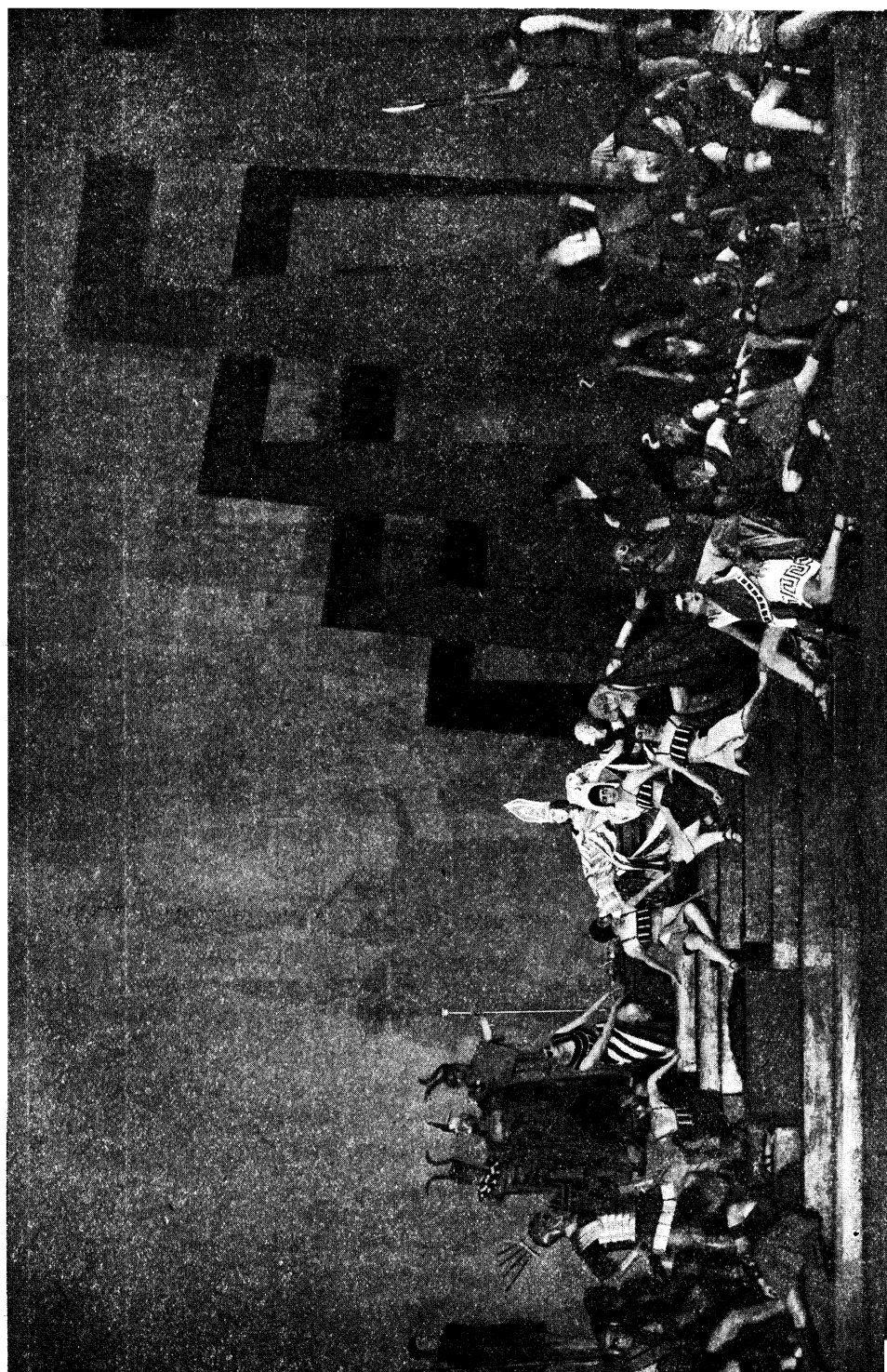
Им стал Рабинович. Даже если это звучит на подобие: „Enfin Malherbe vint“—я не хочу менять фразы. Я думаю, что Рабинович—самый крупный из нынешних художников театра, и, может быть,—не только русского. Его „Лизистрата“—наиболее замечательное, что создано на сцене современным искусством, а его „Кармен“—одно из самых крупных. Он еще молод, ему что-то всего тридцать лет, у него есть настоящая одержимость работой, он успел для себя сделать пробы чуть-ли не над всеми главными пьесами мирового репертуара; но он классически голодал и не находил себе должного применения, пока, почти одновременно, Музыкальная Студия МХТ не вверила ему постановки „Лизистраты“, а Государственный Еврейский Театр—„Колдуньи“ Гольдфадена. После их генеральных репетиций, он, как Байрон, „проснулся знаменитым“. Это его не испортило и не сбilo с пути. Он остался все таким же молодым упрямым. Он не пугается страшных и модных течений, он разборчиво впитывает одно, сбрасывает другое—и остается самим собой.

Так поступил он даже с „поганым идолищем“ конструктивизма, от взгляда на который привыкли тогда цепенеть слабые дарования. Театральные формы Рабиновича выдерживают давление трех конструктивистских гирь: „простоты, устойчивости и целесообразности“—и дают еще больше; они театральны и образны.

Самое поразительное в „Лизистрате“ это то, что несколько колонн и лестниц создают „всю Элладу“. Эта сценическая архитектура расположена так, что зритель чувствует себя среди актеров, в середине окружности, на путях некоей бесконечной кривой, идущей от архитектуры вдоль горизонта и рампы, снова взбегающей по ступеням, и обвивающей колонны в центре. Говоря формально, Рабинович здесь впервые разрешил „завоевание пространства“ сцены, Он заключил его в форму, допускающую „непрерывное использование“. Вот откуда родилось в „Лизистрате“ вращение сцены. Это не технический прием,—это естественное движение сцены в этих условиях. Оттого-то каждый поворот дает впечатление новизны, и это сохраняется даже тогда, когда архитектурные части повторяют свой пробег через пройденные уже точки. Это, действительно, „вся Эллада“,—разом и долина, и море, и предместье, и город, и акрополь.

„Лизистрата“ была работой 1923 года; „Кармен“—следующего 1924 г. Там разрешалась проблема прозрачности и глубины; здесь—объем и высоты. Медно-коричневые и коричнево-красные перекрытия и арки ползут вверх, овладевают всей высотой сцены,—и тем, что у нас на глазах, и словно бы также тем, что выше портала и уже не видимо. В обычных размерах, если исчислять житейскими мерами, это, конечно, немного; но это огромные пространства на языке сценических отношений, такие большие, что как будто километры отделяют один пояс формы в „Кармен“ от другого. Мы не удивляемся тому, что В. И. Немирович-Данченко счел возможным поставить „хор“ на высоте второго пояса: нам ясно, что он здесь уже незрим для тех, кто под ним; потому же и голоса трех „испанских парок“, поделивших между собой партию Микаэлы, долетают точно бы из громадного далека, а финальная фраза торреодора несется с высоты, определить которую даже нельзя. Опять здесь была найдена формула „целого мира“; это не кусок, не отрезок природы, не пейзаж, а „вся Испания“, „вся страна“, „вся родина“ этих скрестившихся человеческих жизней.

На этих работах Музыкальная Студия созрела. Оба спектакля прошли в атмосфере больших театральных событий. Возможности дальнейшего и глубокого развития стиля были очевидны. Направление ближайших постановок было объективно предreshено. Последний пока спектакль Студии, „Пушкинский вечер“, законченный весной 1925 года, был разрешен в том же ключе. Он выполнен двумя молодыми художниками, Наталией Изнар и И. Гремиславским. Для каждой из трех частей: „Алеко“—„Бахчисарайский фонтан“—„Египетские ночи“,—ими был найден вариант единой формулы. Она лаконична и легка: прозрачный сумрак и золото лунного диска, и под ним: в „Алеко“—лишь абрис возка, в „Бахчисарайском фонтане“—только несколько тонких арок, в „Египетских ночах“—несколько па-



„Египетские ночи“.

ралельно уходящих ворот. Это—все. В легкой музыке они возникают, и исчезают легко, на недолгом развитии действия.

VI

У моего очерка нет финала. „Музыкальная Студия“ вдруг прервала свою пятилетнюю работу, чтобы показать ее Западу и проверить ее на новом зрителе и в условиях иной культуры. Лишь сейчас, уже на пороге 1927 года, она ее возобновляет, но в ослабленном составе, с ослабленным руководством и с ослабленными техническими возможностями. Между тем и старый МХТ колеблется, раздумывает, твердит зады. Работа младшего поколения художников на сцене Художественного Театра приостановилась. Это заставляет меня оборвать статью так же, походя. Иначе поступить я не волен. Моя статья не имеет собственного бытия, так как она—только тень чужой жизни.

Петер Шлемиль давно рассказал, как трудно бывает человеку, потерявшему свою тень. Сейчас я могу добавить, что и тени бедного Шлемиля было не легче.

Абрам Эфрос.

ВЫСТАВКА РЕВОЛЮЦИОННОГО ИСКУССТВА ЗАПАДА

16-го мая состоялось торжественное открытие Выставки Революционного Искусства Запада в помещении бывшей картинной галереи Румянцевского Музея. На открытии присутствовали послы иностранных держав, ряд представителей ученого и художественного мира. Были произнесены речи П. С. Коганом, А. В. Луначарским, О. Д. Камековой и рядом других лиц. Выставка эта, организованная Государственной Академией Художественных Наук, имеет важное культурное значение. Она сыграла заметную роль в деле возобновления наших культурных сношений после войны, разорвавшей культурные связи между народами. Годы войны и революции произвели несомненно огромный сдвиг сознания не только у нас, но и на Западе. Этот сдвиг уже глубоко чувствуется в области искусства. Необходимо учесть влияние пережитых Европой потрясений на художественное творчество. Почин Академии сопровождался успехом, которого нельзя было предвидеть. На призыв Академии откликнулись десятки зарубежных учреждений и отдельных представителей искусства, сочувственно относящихся к революционному движению в России. В течение короткого времени поступило около трех тысяч экспонатов, в том числе обширная коллекция Стейнлейна, доставленная в Академию наследниками покойного художника.

Политическое и художественное значение выставки определяется прежде всего тем, что она оказалась центром, объединившим революционных деятелей искусства Европы и Америки, которые были разделены между собой тысячеверстными пространствами, часто не знали о существовании друг друга. Она явилась так сказать перекличкой художников, живущих одинаковыми настроениями, своего рода смотром мировой художественной революционной армии, собрала разбросанное творчество всех тех, кто сознательно или бессознательно своим существом ощущают противоречия современной жизни, ищут из них выхода. Далее, важное значение выставки заключается в том, что

она происходила в Москве, в „сердце мирового революционного движения“, как выразился голландский художник Петер Альма в своем письме московскому комитету выставки. Естественно, что только Москва могла стать местом соби́рания революционных художественных сил всего мира. На Западе художники, представленные на выставке, затираются буржуазным обществом. Ни одна европейская столица не могла бы организовать, взять на себя инициативу в этом деле. Достаточно сказать, что некоторые художники, такие, как венгерец Бела Уиц, австриец Нистлер, голландец Петер Альма, почти никому не были известны. Можно сказать, что мы их открыли для искусства, что здесь в Москве они были по достоинству оценены компетентной критикой.

Значение выставки заключается и в том, что на ней появились действительные мастера. Она ясно говорит о том, что революционная энергия во всем мире достаточно велика. Искусство—самый верный свидетель: общественные настроения, имеющие такое мастерское выражение, не могут быть фикцией. Государственная Академия Художественных Наук приобрела значительную часть экспонатов и образовала особый кабинет изучения революционного искусства Запада, положив таким образом начало систематическому исследованию творчества, рост которого будет зависеть от дальнейшего развития мировой революции.

Теперь, когда сотни томов и рисунков собраны вместе, в образах, смотрящих отсюда, можно видеть муки и ненависть эксплуатируемого человечества. Наконец,—быть может самое важное,—выставка говорит о том, с какой надеждой, с каким доверием обращены взоры этого человечества к Советской России. Имя ее повторяется на всех языках. Почти нет среди этих разноцветных томиков ни одного, где не говорилось бы о пламени, пылающем на Востоке, не упоминалось бы им имя Ленина. Мы узнали, что у нас есть целая армия духовных союзников, что идеи, утвердившиеся среди нас, повторяются на всех концах мира на разных языках, что они вспыхивают как огоньки, становятся все более частыми, сливаясь разгораются в большие огни и угрожают постепенно охватить весь мир.

Задача, поставленная Академией, разрешена этой выставкой вполне. Академия обладает в настоящее время материалом вполне достаточным, чтобы знакомить широкие массы Советской России с революционным искусством Запада. Во вторых, положено начало его научному изучению. В третьих, завязаны активные сношения между передовыми художниками Запада и нами. Академия художественных Наук находится в переписке с десятками учреждений и художников и располагает любопытным архивом писем и автографов. Среди них есть такие ценные документы, как письмо Ромэна Роллана, излагающего свой взгляд на революционное искусство, и др.

Уже в настоящее время на основании материалов, хранящихся в кабинете Академии, появляется ряд работ о Бела Уиц, о Мартине, Бехере. Выходит большая „Антология революционной поэзии запада“ где собраны стихотворения крупнейших европейских и американских поэтов.

Здесь не место перечислять все отделы вставки. Достаточно упомянуть, что среди экспонатов находились самые разнообразные материалы: иконография, автобиографии, полные собрания сочинений (на иностранных языках и их русские переводы) таких писателей как Барбюс, Аркос, Дюамель, Ромэн Роллан, Шенневьер, Жув, Вайян-Кутюрье, Гильбо, Мартине, Рене Маран, (французы), Бартель, Бехер, Верфель, Толлер, Мюзам, Манн, Зоненшейн, (немцы), ряд писателей Америки, Англии, Венгрии, Сербии, Чехословакии и т. д. Здесь же плакаты, лучшие сатирические и художественно-политические журналы последнего двадцатилетия, как германские „Simplicissimus“, „Action“, французские „L'assiette au beurre“ „Clarté“, бельгийский „La lumière“ и т. д. и т. д. В изобразительном отделе богатое собрание гравюр, литографий, акварелей, плакатов. Здесь все сколько нибудь замечательные деятели искусства: Г. Гросс, Кэте Кольвиц, Цилле, Дикс, Феликс Мюллер, Зейверт, Гальбауэр, Марта Шраг, и др. (Германия); Стейнлейн, Мазереель, Гранжуан (Франция); Петер Альма, Гильдо Кроп, Понстин, Гроот (Голландия); Бела Уиц, Бартник, Нистлер, Цильзер (Венгрия); Клуге, Линде (Норвегия); Машек (Чехия); Бренгвин (Англия); Робинзон (Америка). Особый отдел образует *rossica*, собрание всего что относится к Советской России.

Критика отметила важное значение Выставки. „Ощущение бурного ритма борьбы, стремление художественно показать коллективное начало, хотя бы и применительно к прошлым эпохам, является своеобразным отзвуком растущей активной организованности западно-европейского рабочего движения и залогом преодоления того болезненного пессимизма, который вызван у некоторых художников-экспрессионистов войной и реакцией. К этому бодрому выводу приводит выставка революционного искусства запада. Это искусство количественно еще очень не богато, но оно уже богато своими качественными достижениями, своим мастерством, которого так не хватает нам. Нашим художникам есть чему поучиться. Это подтверждают и немногие, но отличные плакаты француза Гранжуана, норвежца Вольтера и чеха Хазе, показанные на выставке. Что же касается литературного отдела выставки, заключающего журналы и книги на всех языках, то он настолько богат что перечислить его нет возможности“. (Тугенхольд).

Вот как характеризует другой критик отдел Выставки, где представлено искусство младшего поколения: „Они не скорбят и не жалуются, они борются. Они все активны. Они наносят удар; они по-

дымают восстание. Художественная форма здесь — оружие, оно бьет, а не просто фиксирует жизнь. Ржавые мортиры передвижничества оставлены в покое. Искусство этой молодой группы художников заострено всеми изобретениями сегодняшнего дня. От страны к стране и от художника к художнику мы видим это единодушие задач и целей. Здесь куда больше общности нежели у стариков“. (А. Эфрос).

„Если мы сами находимся еще в пути, то естественно было обернуться на Запад и посмотреть, нет ли там таких достижений, которые могли бы принести пользу нам в наших исканиях. К тому же и сами европейские художники революционного направления (скажем еще шире — антибуржуазного направления) не перекликались между собой и никакого общего смотра пролетарской и антибуржуазной художественной работы до сих пор еще сделано не было. Этим определяется значение выставки, устроенной Академией Художественных Наук. Сами западные художники отнеслись к призыву Москвы, столицы революции, прислать сюда их произведения, как к чему-то весьма естественному. Академия получила до 3.000 художественных и литературных экспонатов, и выставка, таким образом, если и не может претендовать на исчерпывающую полноту, все же достаточно характеризует европейские достижения.... Академия заслужила благодарность не только художников, но и широкой советской публики организацией этой поучительной выставки“. (А. Луначарский).

В настоящее время деятельность Кабинета революционного искусства запада разрастается. Предполагается ряд выставок отдельных художников, между прочим выставка произведений Бела Уиц, находящегося в Москве и предоставившего в распоряжение Академии для этой цели свои произведения. Подготавливается ряд изданий, среди них монографии, посвященные наиболее выдающимся революционным художникам и поэтам.

П. С. Коган.

III.

НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ОБЗОРЫ

ОБЗОР НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКАЛЬНО - ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Главнейшими центрами музыкально-научной работы на Западе являются: в Германии—*Deutsche Musikgesellschaft* с ее печатным органом *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Institut für Musikforschung in Bückeburg*, издающий свой *Archiv für Musikwissenschaft*, затем музыкально-исследовательские институты при некоторых университетах, из которых наибольшую деятельность проявляют институты в Лейпциге, Тюбингене и Бонне; в Австрии—музыкально-исторический институт при венском университете; во Франции—музыкально-научное общество, выпускающее *Revue de musicologie*, в Италии—*Associazione dei musicologi italiani*, в Бельгии—брюссельский институт. Кроме того, музыкально-научные работники естественно группируются вокруг некоторых музыкальных журналов, отдающих свои страницы под научные работы; крупнейшим из таковых журналов является *Rivista musicale Italiana*, который не прекращался и во время войны и в котором сотрудничают ученые разных национальностей. Международное объединение музыкально-научных работников, осуществлявшееся до войны через посредство *Internationale Musikgesellschaft*, с распадением в 1914 г. этого общества, достигается при помощи учрежденного в 1920 г. в Голландии *Union Musicologique*, издающего при сотрудничестве представителей музыкальной науки разных стран свои „*Bulletins*“.

Задача нижеследующих строк—дать обзор главнейших работ в области музыкально-исторического знания, появившихся в свет на Западе в течение последних двух лет.

История музыки. В области источниковедения и публикации старых рукописей и собраний сочинений композиторов прошлого времени продолжалась работа по изданию *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*; за последние годы появились выпуски: XXVII Jahrgang, содержащие шесть тридентских кодексов и образцы венской песни 1778—1791 г., XXVIII Jahrgang—произведения Eberlin'a и венской танцевальной музыки 17 века, XXIX Jahrgang—опера Монтеверди *Il ritorno*

d'Ulisse и токкаты Г. Муффат и XXX Jahrgang—реквиемы трех композиторов 17 века и Дон-Жуан Глюка. Голландское общество музыкальной истории (Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis) опубликовало 8 выпусков предпринятого им полного собрания сочинений Жоскина де-Пре. Анри Экспер, редактор известного собрания *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, который отдал все свое состояние на издание этих сборников, нашел мецената для продолжения их, и в первом выпуске новой серии *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance* дал произведение Claude le Jeune—„*Octonaires de la vanité et inconstance du monde*“. Французское *Société de musicologie* опубликовало *Deux livres d'orgue* de P. Attaignant 1531, transcrits par Y. Roxseth. (Paris, E. Droz), в Германии изданы следующие источники: „*Locheimer Liederbuch und Fundamentum organizandi des Conrad Paumann in Faksimiledruck herausgegeben*“ (Berlin, Wölbing), — песенный сборник и ряд органных сочинений 15 века; „*Silvestro Ganassi. Regola Rubertina. 1542—1543*“ (Leipzig, Kistner und Siegel)—сочинение, трактующее о технике игры на виолах и дающее несколько образцов ричеркар и мадригалов в обработке для струнных инструментов; „*Hercule Bottrigari. Il desiderio ovvero dei concerti di varii strumenti musicali. 1594*“—книга, содержащая ряд ценных указаний по музыкальной теории и практике 16 века. Ассоциация итальянских музыкологов деятельно продолжает издание каталогов музыкальных произведений, хранящихся в библиотеках различных городов, и тем самым значительно облегчает осуществление предполагаемого фирмой Ricordi монументального собрания памятников итальянского музыкального искусства. Прусское правительство вошло в соглашение с фирмой Breitkopf und Härtel о продолжении издания *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland*; намечено 20 новых томов под редакцией Аберта.

Из эпохи более близкой к современности следует указать на готовящиеся академические издания полных собраний сочинений К. М. Вебера (Мюнхенская академия) и И. Брамса (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*).

В области больших обобщающих работ по истории музыки можно отметить окончание первой части Энциклопедии Лавиньяка, посвященной истории музыки, с выходом IV тома (Испания и Португалия) и V (Россия, Польша, Скандинавия, Австро-Венгрия, Швейцария, Румыния, Арабы, Турция, Персия, Индо-Китай, Африка, Америка); в этих последних томах, как и в раньше вышедших, не все статьи находятся на одинаково высоком научном уровне: особенно выдается работа испанского музыколога Р. Митхана по истории испанской музыки и работы Ж. Руанэ по арабской и Екта-Бея по турецкой музыке; статья о России мало интересна и суммарна. В самое последнее время

вышел первый том второй части этой Энциклопедии — *Technique, esthétique, pédagogie*, (Paris, Delagrave), в котором есть интересные обширные статьи композитора и теоретика Koechlin'a и др. о тенденциях современной музыки. Под общей редакцией старейшего из австрийских музыковедов Гвидо Адлера вышел в свет обширный *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurter Verlags-Anstalt)—коллективный труд, к участию в котором приглашен был ряд виднейших специалистов; некоторые отделы этой книги не только подводят итоги современным нашим знаниям, но и являются результатом собственных работ их авторов над первоисточниками; ближайшая к нам современность дана в изложении авторов разных национальностей, представителей соответственных стран, и эти статьи, сходя уже с чисто исторической почвы и придавая общей работе некоторую пестроту в зависимости от разных отправных точек зрения их составителей, тем не менее могут служить надежным справочником о положении музыкального искусства в разных странах. Н. I. Moser выпуском второй части второго тома *Geschichte der deutschen Musik* (Stuttgart, Cotta) закончил свой капитальный труд по истории немецкой музыки.

Отдельных периодов музыкальной истории или отдельных родов музыки касаются следующие выдающиеся работы: М. Н. Glyn'a *About Elisabethian virginal music and its composers* (London, Reeves), W. Dankert'a *Geschichte der Gigue* (Leipzig, Kistner und Siegel), E. Bücken'a *Der heroische Styl in der Oper* (Leipzig, Kistner und Siegel), *Cinquante ans de la musique française, de 1874 à 1925, Tome 1-er, L'opéra* par Laloy (Paris, Librairie de France), H. Grattan Flood'a *Early Tudor composers* (London, Oxford University Press), G. Müller'a *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart* (München, Dreimasken-Verlag), A. della Corte. *Opera comica nel 1700*. Ближайшей современностью занимаются две книги со статьями разных авторов: *Von neuer Musik. Beiträge für erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst* (Köln, Marcan) и *25 Jahre neuer Musik, Jahrbuch 1926 der Universal-Edition* (Wien), а также работа Н. Mersmann'a *Musik der Gegenwart* (Berlin Bard). Из отдельных монографий следует упомянуть о следующих: С. Sachs. *Die Entzifferung einer babylonischer Notenschrift* (Archiv für Musikwissenschaft)—автор путем остроумных догадок делает опыт переноса на нашу нотопись клинообразных знаков, относящихся к эпохе за 1000 лет до нашей эры и могущих быть рассматриваемыми, как нотация ритуального гимна; А. Michalitschke в своей *Theorie des Modus* (Regensburg Bosse) анализирует ряд вопросов по мензуральной теории; D. Johner в книге *Der Gregorianische Choral* (Stuttgart, Engelhorn) трактует о сущности и значении грегорианского пения; К. Jeppesen в книге *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz* (Leipzig, Breitkopf und Härtel) дает анализ стиля Палестрины с точки зрения пользования

диссонансом; Bessler и Ludwig в своих трудах, помещенных в Archiv'e für Musikwissenschaft за 1925 г., пользуясь вновь открытыми рукописями 14 века (иврейской, аптской и др.), приходят к заключению об ошибочности гипотезы Римана о флорентийских истоках Ars nova и настаивают на французском происхождении этого течения с одной стороны, и на несомненном первенстве светского музыкального искусства той эпохи над церковным. К числу интересных монографий надо отнести также книги: A. Pirro Les clavécinistes (Paris, Laurens), E. Genest. Opéra comique connu et inconnu (Paris, Fischbacher), L. de la Laurency. L'école française de violon de Lully à Viotti (Paris, Delagrave), J. Prodhomme. L'opéra, 1669—1925 (Paris, Delagrave); последняя работа дает обзор непрерывного существования парижской оперной сцены (Grand Opéra) с момента ее возникновения до наших дней. В вышедших в 1924 г. Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français, вторая часть третьего тома содержит ряд докладов по истории музыки, прочитанных на конгрессе как французскими, так и иностранными историками: из наиболее интересных материалов следует отметить сообщение A. Gastoué о программной песне 14 века композитора Grimache, F. Pedrell'a о сочинениях французского композитора 16 века J. Brudieu, жившего в Испании, van den Borren'a о малоизвестных сборниках произведений О. Лассо, также этюд M. Pincherle по истории арфы, описание C. Borghezio рукописи 14 века, найденной в г. Иврее, и доклад A. Tessier, который на основании архивного документа о постановке артистам продовольствия устанавливает любопытную картину числа репетиций, точного состава солистов, хора, оркестра и балета при постановке первой opéra-ballet Люлли Le triomphe de l'amour в 1681 г.

Перечислить работы биографического характера, посвященные отдельным композиторам и появившиеся за последние два-три года, не представляется возможным из-за их многочисленности: как в Германии, так во Франции, Италии и Англии разными издательствами выпущены целые серии биографических очерков, более или менее популярного характера. Из капитальных работ укажу на две биографии Генделя, из которых одна принадлежит известному немецкому историку Н. Leichtentritt'у (Berlin, Deutsche Verlagsanstalt), другая англичанину Н. Flower'у, имевшему возможность воспользоваться рядом новых источников; последняя работа появилась и в немецком переводе (Leipzig, Koehler); такого же характера биографии немецкого композитора 17 века Scheidt'a, составленная С. Mahrenholz'ем (Leipzig, Breitkopf und Härtel), английского композитора 17 века Gibbons'a, составленная Е. Н. Felowes (Oxford, University Press), Кепубини, составленная L. Schemann'ом (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt), и Моцарта, написанная Schurig и Prodhomme (Paris, Delagrave). Биографическое

значение имеют только что опубликованные письма Малера (Berlin, Zsolnay). Поток вагнеровской литературы за последние годы значительно уменьшился; из вышедших в 1925 г. книг о Вагнере можно отметить: L. Schemann. *Meine Erinnerungen an R. Wagner* (Leipzig, Matthes), L. Barthou. *La vie amoureuse de R. Wagner* (Paris, Flammarion) и переиздание статей Ницше (F. Nietzsche. *Schriften für und gegen Wagner*. Leipzig, Kröner). За то интерес к Бетховену вызвал к приближающемуся столетию со дня смерти композитора появление в одном 1925 г. целого ряда работ: A. Sandberger. *Studien und Kritiken. Zu Beethoven und Beethovenliteratur* (München Dreismasken-Verlag), F. Cassirer. *Beethoven und die Gestalt* (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt), G. Bilancioni. *La Sordità di Beethoven* (Roma, Formiggini), W. Krug. *Beethovens-Vollendung* (München Allgemeine Verlagsanstalt), M. Reinitz. *Beethoven im Kampf mit dem Schicksal* (Wien, Ricola), S. Ley. *Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten* (Berlin, Cassirer), K. Huschke. *Beethoven als Pianist und Dirigent* (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt), J. Peters. *Beethovens Klaviermusik* (Berlin, Vieweg). В разных изданиях вышел в свет выбор из переписки Бетховена, а также продолжают печатанием (München, Allgemeine Verlagsanstalt) и постепенно выпускаются разговорные тетради композитора. Несомненно, интересом к Бетховену обусловлено и появление составленной J. Leux биографии учителя Бетховена Христиана Неефе (Leipzig, Kistner und Siegel).

В области лексиконографии за последние годы надо отметить, что известный римановский словарь вышел десятым изданием и теперь подготавливается его одиннадцатое издание, в котором русский отдел редактирует особая комиссия при Ленинградском Институте истории искусств под председательством А. Н. Римского-Корсакова. В 1924 г. в Лондоне вышел *A Dictionary of modern music and musicians* под редакцией A. Eaglefield-Hull'a, (J. M. Dent and sons), ограничивающий свое поле зрения ближайшим к нам временем, начиная с 1880 г. Этот же словарь в немецкой переработке под редакцией A. Einstein'a вышел в 1926 г. в издательстве M. Hesse в Берлине.

Rossica. К имеющимся переводам на французский и английские языки „Летописи моей музыкальной жизни“ Римского-Корсакова прибавился и немецкий перевод, сделанным О. Риземаном (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt); им же в том же издательстве выпущена книга A. Scriabin, *Promethäische Phantasien*. В Германии вышли в свет две биографии Мусоргского, одна написанная тем же Риземаном (München, Dreismasken-Verlag), другая Вольфуртом (Deutsche Verlags-Anstalt). Мартовский номер 1925 г. венского журнала „*Musikblätter des Anbruch*“, составленный при деятельном участии В. Беляева, посвящен целиком русской музыкальной современности; в сентябрьском номере того же журнала, посвященном Италии, помещена статья Игоря Гле-

бова „Италия и Россия“, в апрельском номере ньюйоркского журнала „The musical Quarterly“ имеется автобиографический очерк А. Кастальского, в майской книжке лондонского „Sackbut’a“—статьи В. Беляева о Мясковском и О. Риземана о Метнере, в берлинском „Melos’e“—статьи о русской музыкальной современности Л. Сабанеева и Е. Браудо. Для полноты изложения может быть упомянуто, что во втором выпуске за 1924 г. „Bulletin de la Société Union musicologique“ (La Haye, Nijhoff) пишущим эти строки помещен обзор музыкально-научной работы за послереволюционное время в Москве и в первом выпуске за 1925 г.—С. Гинзбургом таковой же обзор по Ленинграду.

М. Иванов-Борецкий.

СБОРНИК О ТАНЕЕВЕ

Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти 1915—1925 г. Музсектор; 1925; Москва—Ленинград.

Сборник, посвященный Танееву, представляет очень симпатичный труд, ставящий своей задачей осветить творчество одного из крупных музыкантов и теоретиков в России конца 19 и начала 20 в. Разбираемая книга дает главным образом новые материалы о Танееве и освещает его личность. Чисто исследовательский характер, в смысле широкой постановки вопроса и попытки дать также известные принципиальные результаты, представляет лишь одна статья—Ковалева, пытающаяся вплотную вскрыть основные черты творчества Танеева и показать его место как в истории русской музыки, так и в истории музыки вообще. По Ковалеву Танеев—неоклассик; он родствен мастерам старого стиля, и его деятельность имеет значение, поскольку он культивировал этот стиль на русской почве. Не доставляя гармонических или мелодических открытий, Танеев все же обнаруживает глубоко индивидуальный стиль. Главная его оригинальность—в особом подходе к архитектонике и полифонии. Ковалев также вскрывает и основные влияния, испытанные Танеевым (Бах, Гендель, Бетховен с одной, Чайковский—с другой стороны). Ценный вклад для изучения творчества Танеева в будущем представляет археографический очерк неизданных работ Танеева, который напечатал очень немного сравнительно с тем, что у него было сработано. Составитель очерка (С. Попов) собрал очень тщательно сведения касательно истории возникновения каждого из произведений; исчерпывающе устанавливается и датировка; систематического описания рукописного материала в очерке, впрочем, не дается. Далее следует отметить воспоминания. Очень симпатичный и душевный очерк о Танееве представляет статья покойного Модеста Ильича Чайковского, написанная еще в 1915 г. Подчас любопытны и местами ярки воспоминания Л. Сабанеева, впрочем, по ним получается впечатление о Танееве, как чуде—и только.

Стилю воспоминаний вредят пересыпанные повсюду словечки в вычках. Из материалов известный интерес представляют дневники Танеева; опубликовано содержание дневника 1895 г. частью в пересказе, частью собственными словами Сергея Ивановича (между прочим не всегда это можно разграничить). Пожалуй наиболее значительны строки, не имеющие непосредственного отношения к музыкальному творчеству Танеева и посвященные сведениям о Толстом, с которым Танеев был дружен. Ценны извлечения из памятной записной книжки, сообщенные В. Яковлевым. Описание библиотеки Сергея Ивановича, конечно, представляет любопытный материал с точки зрения изучения умственного кругозора интересующего нас лица. Статья Савеловой на эту тему могла бы быть значительцо короче. Есть и ляпсусы: в доказательство того, напр., что в философии Танеева наиболее интересовала этика, в первую голову указывается „этика“ Спинозы, разрешающая, как известно, общефилософские проблемы, а вовсе не являющаяся специально-моральным учением. Издана книга хорошо: имеется ряд интересных иллюстраций; в приложении четыре импровизации Аренского, Глазунова, Рахманинова и Танеева. Предисловие от редактора испорчено опечатками, имеются они и в тексте книги (напр. искажающее смысл „помимо“ вместо „помню“ на стр. 94-й).

П. Попов.

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ

Ed. Shanks.—„The „New“ Poetry, 1911—1925: a Survey“ (The Quarterly Review, 1926).

S. Sassoon.—„Englische Lyrik seit 1914“, (Die Literatur, 1925, Jan.).

R. Graves.—„The Future of English Poetry“ (The Fortnightly Review, 1926, March, April).

Во второй книге „Современного Запада“ за 1923 г. было напечатано письмо Д. С. Мирского „О современной английской литературе“. Последние три года не принесли с собой таких изменений, которые сделали бы этот обзор устаревшим. Все же некоторым добавлением к нему могут служить три, появившиеся в разных журналах и в разное время, статьи на эту же тему: в журнале „Die Literatur“ в январском номере еще за прошлый год статья Sigfried'a Sassoon'a „Englische Lyrik seit 1914“ (с англ. перевел Max Meyerfeld); затем в январской книжке „The Quarterly Review“ за текущий год обзор Edward'a Shanks'a „The „New“ Poetry, 1911—1925“; и в „The Fortnightly Review“ за март и апрель 1926 г. статья Robert'a Graves'a „The Future of English Poetry“. Все три автора сами—довольно значительные поэты, так что статьи их интересны не только теми сведениями, которые они дают, но и тем, что выражают мнение об английской поэзии самих творцов этой поэзии. Конечно, их отношение к ней иное, чем отношение простого читателя, и их оценка иная, чем оценка, скажем, того же Мирского.

Полнее и значительнее других обзор Шанкса. Его задача—рассмотрение поэтов так наз. „boom of the English poetry“, начало которой приурочивают обычно к 1911—12 г.г.,—времени выхода в свет книги Мэзфильда „Everlasting Mercy“, первого тома Брука и антологии Marsh'a „Georgian Poetry“. Но начинается он с описания предшествовавшего периода—периода полного поэтического бесплодия, сменившего блистательный век Виктории. Некоторые представители этого периода упадка живы и поныне, и имена Томпсона, Тренча, Кэмпбелла и до сих пор пользуются уважением, но все же они, по

выражению Шанкса,—лишь a splendid anachronism. Исключение—Йетс (Yeats), но он „так настойчиво утверждал себя поэтом, исключительно ирландским, что все поверили ему“. А показателем отношений между поэтом и читателем в период упадка является тот факт, что „поэт почти всегда должен был издавать свои произведения на свои собственные средства“.

К старшему поколению относятся еще Thomas Hardy (род. 1840) и Housmann, на которых обычно указывают как на поэтов, оказавших большое влияние на георгианскую школу. Шанкс, однако, склонен рассматривать и их самих как георгианцев, так как они, хотя и различными путями, стремились к цели одной: путем возвращения к реализму уйти от выдохшейся и обесцвеченной манеры Теннисона и от безжизненных подражаний Свинберну. Харди и Хаусман не были революционерами, но георгианцы провозгласили себя таковыми, и, действительно, введение в поэзию таких мотивов, как убийство углекопом своей любовницы, или сцены из жизни кулачных бойцов,—могло быть воспринято англичанами, как революция. Георгианцы заявили, что „прежде чем чего-либо достигнуть, поэзия наша должна снова стать скотской“ (brutal) и Rupert Brooke (1887—1915), John Masefield (р. 1874), W. W. Gibson и Lascelles Abercrombie (1881),—самые выдающиеся представители этой школы, не редко подвергались нападкам за стремление сделать поэзию „безобразной“.

Война выдвинула сразу несколько новых поэтов, а старым дала новые мотивы и по новому окрасила их творчество. Поэзия стала сентиментальна и патриотична. Лишь позднее, когда война потеряла скрывавшую ее дымку идеализации, когда многие из поэтов, сами побывали в траншеях,—поэзия изменилась: стала более действенной, реалистичней и богаче опытом, да, пожалуй, и содержанием. Первая полоса военной поэзии неразрывно связана с именем Руперта Брука, поэта, сыгравшего большую роль в этой „boom of poetry“ не только своим творчеством, но и своей ранней смертью. Он „реабилитировал поэзию“,—ведь это так принято для хорошего поэта—умереть в молодости. Он шел на войну с чувством самопожертвования, с чувством святости своего долга, которое являлось для него единственной реальностью; отсюда—необычайная идеализация войны, смерти, родины. Ежели бы Брук не умер так рано, вероятно, изменилось бы его отношение к войне, а следовательно, и характер его поэзии,—в этом мнении сходятся и Шанкс и Сассун. Тогда он примкнул бы к лагерю „настоящих военных поэтов“, к которому принадлежат Flecker, Wilfred Owen (1893—1918),—оба убитые на войне, последний—за неделю до заключения мира,—Siegfried Sassoon (р. 1886), отчасти Robert Graves (р. 1895) и Edmund Blunden (р. 1898). Из этой группы наиболее интересен Сассун, хотя Шанкс особенно высоко ставит Бландэна.

Для того же, чтобы сразу выяснить разницу между военными поэтами первого и второго рода, можно сравнить сонеты Брука и Сассуна, чрезвычайно ярко рисующие своих авторов. Брук писал в 1914 г.

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed;
A dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
A body of England's, breathing English air,
Washed by the rivers, blest by suns of home.

And think this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thoughts by England given;
Her sights and sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; and gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.

И сонет Сассуна:

I am banished from the patient men who fight.
They smote my heart to pity, built my pride.
Shoulder to aching shoulder, side by side,
They trudged away from life's broad wealds of light.
Their wrongs were mine; and ever in my sight
They went arrayed in honour. But they died,
Not one by one; and mulinous I cried
To those who sent them out into the night.

The darkness tells how vainly I have striven
To free them from the pit where they must dwell,
In outcast gloom convulsed and jagged and riven
By grappling guns. Love drove me to rebel.
Love drives me back to grope with them through hell;
And in their tortured eyes I stand forgiven. ¹⁾

-
- ¹⁾ Одно запомни, если я умру:
Кусок земли среди чужих владений
Стал Англией отныне потому,
Что драгоценный прах в нем предан тленью.
Быв частью Англии, благословенье
Он солнечного принял очага;
Были даны ему дорог сплетенья,—
—По ним бродить,—любить ее луга.

И знай еще, что сердце сохранило
(Оставив зло), и из себя вернет,
Став вечности биеньем, с прежней силой
Ее мечты, дыхание, смех тот,
Которому любовь друзей учила,
И нежный мир сердец под небом милым.

Сассун в своей статье подходит к поэтам, писавшим о войне несколько иначе: он делит их на „штатских“ и „фронтовых“. Р. Брук относится ко вторым, как В. Оуэн, как и Charles Sorley (1895—1915),— молодой, но уже вполне сложившийся поэт, о котором Шанкс совсем не упоминает, хотя он, несомненно, заслуживает внимания. О себе Сассун ни разу не говорит, но он, конечно, принадлежит к „фронтовым“, поэтому очень понятно его суровое отношение к „штатским“. Особенно беспощадно нападает он на Киплинга с его призывами к войне, чуть ли не ежедневно появлявшимися в *Times*'е. Такие поэты—лишь продолжатели Теннисона, писавшего свою „The charge of the Light Brigade“, лежа у себя на диване, и заслуга их—в возобновлении всего романтического арсенала слов, вроде крестовый поход, трубный звук, барабанный бой, и т. д.—заслуга сомнительная. Иные прибегали к словарю инженерных терминов, описывали в своих стихах миноноски, подводные лодки и прочие военно-морские изобретения.—Поэтому Сассун с благодарностью говорит о тех немногих, кто сумел удержаться в стороне, как Йетс:

„I think it better that in times like these
A poet keep his mouth shut, for in truth
We have no gift to set a statesman right.“

и о тех, кто писал о войне, но без „фанфар“, как Аберкромби („*Lover in Wartime*“), Laurence Binyon („*For the Fallen*“) и „патриарх английской литературы“ Томас Харди. Особенно Сассун подчеркивает достоинства Оуэна, поэта, близкого по духу самому Сассуну, писавшего о войне чрезвычайно яркими и реалистическими красками. Книга его стихов произвела очень сильное впечатление, несмотря на то, что появилась через два года после его смерти, т.-е. когда военный пыл уже улегся.

И сонет Сассуна:

От тех я изгнан, страдает кто в бою,
Мою вздымая гордость, сожаленья
Внедряя в сердце; но их все мученья
Равно мои. И вижу их в строю:
Они идут сквозь лес плечом к плечу,
Лес жизни, света, чтоб в одном сраженьи
Всем умереть. И в тягостном томленьи
О том их в ночь пославшим я кричу.
Тьма скажет, сколь усилия были тщетны
Из мглы освободить их непросветной,
Из черных ям, где дни они влачат,
Картечью ранимы, залиты кровью.
Любовь зовет меня к ним в этот ад.
Звала восстать, и я прощен любовью.

Перев. К. П.

Сассун говорит лишь о тех поэтах, кто получил известность только с 1914 г., и поэтому совсем не касается Davies'a Masfield'a, Walter'a de la Mare, I. S. Eliot'a и др., но Шанкс включил и их в свой обзор. Первые два сыграли видную роль среди георгианцев, два другие—стоят вне каких-либо поэтических школ. Де-ла-Мар (р. 1873) принадлежит еще к старшему поколению поэтов, и, несмотря на большую талантливость, остался чуждым английской поэзии. Элиота, как и Ald. Huxley'я, Шанкс упрекает в холодности и рассудочности, но признает внешнее мастерство их поэзии. Также вне группировок стоит и Ralph Hodgson (1871), о котором ни слова не упоминает Шанкс, и которого очень высоко ценит Сассун, говоря, что „его стихи будут читать до тех пор, пока жив еще хоть один англичанин“. Ходгсон пишет чрезвычайно мало; с 1917 г., когда его впервые признали, как поэта, он опубликовал лишь одно стихотворение. Основное в его поэзии—любовь к английскому ландшафту, и это связывает его с Бланденом, которого Сассун определяет как (в нем. переводе) *Heimatsdichter*, впрочем, отзываясь о нем довольно умеренно, а Шанкс, напротив, пророчит ему большую будущность.

Совсем особняком стоит поэтесса Edith Sitwell, одна из тех, кто старается защитить английскую поэзию от упреков в закостенелости формы и традиционности приемов. Она „ищет оживить поэзию подбором новых метафор и сравнений“, в результате чего получается набор „довольно живых и странных слов, которые, в каком бы порядке они не стояли, не имеют никакого значения“. Мисс Ситвелл—явление несколько странное, или, вернее, странно отношение к ней. У нее есть два брата—Osbert и Sacheverell, тоже занимающиеся поэзией, и Мирский считает Осберта более значительным, чем его сестру, в чем не сходится ни с Сассуном, ни с Шанксом, хотя последний оценивает ее очень низко. В февральском номере „*Fortnightly Review*“ за нынешний год есть статья Brooks'a, довольно известного критика, посвященная ее творчеству. Брукс говорит о ней, как о явлении чрезвычайно выдающемся и единственном в своем роде. Но все то, что он считает в ней достоинством, может получить и другую оценку: по словам Брукса, поэзия ее по очереди напоминает Ш. Вильдрака, Ходгсона, Бодлэра, Бердслея, Стравинского („Петрушка“), Бенуа и русский балет. Но следует ли хвалить ее за такую всеобъемлемость? Очевидно, англичане увлечены левизной ее формы, но для нас эта левизна,—в лучшем случае в стиле Метерлинка,—давно уже стала правой и устаревшей. Все же следует заметить, что в трех самых полных антологиях ¹⁾, из вышедших за последние три года, ни один из членов поэтического семейства Ситвелл не представлен.

¹⁾ „*Selections from Modern Poets*“, сост. Squire, London 1923.

„*The Golden Treasury of Modern Lyrics*“, сост. L. Binyon, London 1924.

„*The Golden Book of Modern English Poetry*“, сост. Th. Caldwell, London 1923.

Сассун говорит еще об одной поэтессе—Charlotte Mew, достоинство которой он видит в простоте формы и в значительности содержания,—но и она не выходит за пределы обычной „дамской“ поэзии и не заслуживает того, чтобы о ней вообще говорили.

Подводя итог своему обзору, Шанкс приходит к выводу, что хоть молодых поэтов много и они различны и разнообразны, всех их объединяет одна общая черта: они много обещают, но не спешат дать обещанное. Они—поэты „антологические“, их стихи производят большее впечатление в антологиях, чем в полном собрании сочинений. Но хотя пути возрождения, будто бы найденные вдохновением 1914 г., нуждаются еще некоторое время в поисках, „можно с уверенностью сказать, что в данный момент английская поэзия в угнетенном, безжизненном, но не безнадежном состоянии“. Этими словами Шанкс заканчивает свою статью,—и действительно, положение английской поэзии не столь плачевно, если она может назвать такие имена, как Харди, Ходгсон, Брук и Сассун. Их упрекают в приверженности старым формам стиха, в закоснелости этих форм; но зато их стих обладает качеством иным: простотой, за которой чувствуется старинная и большая культура. И их стих умеет оставаться в границах, совершенно неуловимых и неопределимых, чего-то дозволенного, чувство которого утеряли большинство современных поэтов и художников. Поэтому их военные стихи, несмотря на свою реалистичность, не режут уха, не выходят за пределы художественности, что особенно часто случается с поэтами немецкими. Что касается нововведений формальных, то Честертон очень ярко характеризует английское к ним отношение, говоря, что *vers libre* есть такая же революция в поэзии, как спанье в канаве—революция в архитектуре. Роберт Грэвс своей теорией свободного стиха подтверждает мнение Честертона: „цель свободного стиха дать каждой строке возможность менять свой ритм“, и если читатель не улавливает этого изменения и не слышит ритма стиха,—тем хуже для него, но это не вина поэта. И всякую прозу можно сделать стихом простым разделением ее на короткие строки, каждая со своим ритмом. Обратным действием можно стихи превратить в прозу. Такой подход стирает разницу между стихом и прозой, и Грэвс видит ее лишь в *quite a different attitude adopted by the reader*, но подробнее не об'ясняет секрета этой attitude.

Таких малоубедительных выводов довольно много в статье Грэвса „The Future of English Poetry“ и, конечно, она не заслуживала бы внимания, если бы не было в ней все же двух интересных моментов: 1. она написана английским поэтом, и не плохим; 2. она написана почти с марксистской точки зрения. В первом пункте вывод получается мало утешителен: его поэтические взгляды довольно шатки и не оригинальны, его требования в поэзии мало осознаны, и боюсь,

что дело обстоит так не с одним Грэвсом, но и с большинством английских поэтов: это результат их поэтической отсталости. Марксизм Грэвса тоже несознателен и непоследователен, но любопытно, что он вообще у него оказался. Статья начинается с возражения R. Trevelyan'у на его книгу „*Thamyris, or Is there a Future for Poetry?*“ утверждавшему, что английскому стиху первоначально было свойственно силлабическое построение (*syllable counting*). Грэвс считает, что слоговой счет пришел в Англию с континента, а до того стих строился на „музыкальности ударных центров строки и интервалов между ними“,—что до сих пор сохранилось в народной поэзии. Поэты, стремившиеся объединить в своем творчестве оба принципа, оказывались „одной ногой на аристократической почве, другой — на народной“; таковы поэты Скелтон и Шекспир. И „будущее английской просодии зависит от исхода классового антагонизма, который, несомненно, теперь достиг наибольшей своей напряженности: Красная победа принесет,—я верю,—возрождение нашей родной просодии в ее чистейшей форме так же, как Белое господство XVIII в. довело свой классический стих до совершенства, пока романтическое возрождение, тесно связанное с французской революцией, не ввело вновь стиха, построенного на ударных центрах“ (*stress-centres*).

Упадок современной поэзии Грэвс объясняет чисто экономическими причинами: поэзия не удовлетворяет современного читателя, настроенного весьма утилитарно, интересы которого сводятся к вопросам экономики, этики, религии и педагогики. Таким образом, спрос не совпадает с предложением, и поэзия попадает в заколдованный круг: чем меньше спрос, тем хуже производство, чем хуже производство, тем меньше спрос. Грэвс сравнивает поэзию со старинной, художественной работы, каретой: как бы ни была она хороша, ей всякий предпочтет Rolls-Royce 1925 г.—Однако, Грэвс надеется, что ей не всегда суждено оставаться в образе кареты, что она может стать, например, аэропланом, у которого есть свои преимущества перед автомобилем, как и у поэзии перед прозой: ведь „проза никогда не сможет подняться с земли, ей суждены лишь дорога да открытое поле“.—Но это случится лишь тогда, когда изменится отношение читателя к поэзии, и, к сожалению, Грэвс „не предвидит какого-либо немедленного социального или политического переворота, который бы это изменение произвел. Англия сначала должна быть освобождена от того экономического наводнения, которое окрашивает в данное время все человеческие отношения и свойства“.

Но в своем социологическом подходе Грэвс не последователен. Он выделяет ряд людей,—а *small part of society*,—не зависящих от колебаний экономики и свободных от „социальных предрассудков“. И если поэт хочет, чтобы его понимали, он должен заговорить на том же языке, что и эти немногие, и творить, не поддаваясь „иску-

шениям неровного поэтического рынка“. „Только такая поэзия достойна серьезного обсуждения, только она явится великой революцией“.— Жаль, однако, что Грэвс не замечает в этих словах опровержения тому, что он говорил двумя страницами раньше. И все же марксизм его, хоть не глубок и весьма наивен, правильно освещает некоторые причины упадка современной английской поэзии.

Авторы этих трех статей—поэты различных школ и различно подходят, собственно, к одной и той же теме. Сассун просто перечисляет ряд имен, отзываясь о них с похвалой, и подробнее останавливается лишь на военных поэтах. Шанкс,—как поэт, наименее талантливый из троих,—но он хорошо разбирается в вопросе, и его статья, действительно, дает представление о состоянии английской поэзии за последние пятнадцать лет. Грэвс держится в границах чисто теоретических, но они, кажется, и ему самому не всегда ясны. Все же статьи эти, во многом дополняя, иногда опровергая друг друга,—могут дать русскому читателю хоть некоторую ориентировку в совершенно неисследованной области современной английской поэзии.

Ленора Шпет.

РУССКАЯ НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА В ГЕРМАНИИ

„Русское искусство идет на Запад и жадно воспринимается Европой. Центром русского влияния становится Германия“¹⁾. Пересадка русской новейшей литературы на германскую почву заполняет целые страницы германских „Rossica“ последних лет после снятия длительного запрета, наложенного строгой культурной блокадой военных лет Германии.

Наличие двух специальных журналов, ведающих как общегосударственную, так и литературную жизнь СССР—„Das Neue Russland“, издаваемая О-вом германских друзей Новой России²⁾ и „Russische Rundschau“ (Monatshefte für die neue russische Literatur, I. Ladyschnikow Verlag); номера немецких журналов, целиком посвящаемые русскому искусству и литературе,—напр., „Der Hippogryph“ München 1923, 2. Heft: Russische Literatur u. Kunst; „Russland“, Sonderheft der „Musikblätter des Anbruch“, 1925, Март (новая эпоха, новый стиль и новые представители русской музыки); „Der Querschnitt“ 1925, V (русская литература, искусство и общественность); наконец, ряд новейших русских книг³⁾ от Луначарского и Демьяна Бедного до Бабеля и Ларисы Рейснер, переведенных на немецкий язык—все это факты определенной культурной значимости, мимо которых не может пройти литературовед.

Настоящий (первый) обзор касается немецких переводов из новейшей русской художественной литературы⁴⁾.

¹⁾ Л. Гроссман „Rossica“ (Германия). „Современный Запад“. 1923, III, 240 сл.

²⁾ До того выходила под названием „Neue Kultur-Korrespondenz“ (с 1923 г.).

³⁾ Не говоря уже об изданиях и переизданиях переводов Пушкина, Гоголя, Достоевского, Лескова, Чехова, Горького, а также старинных памятников—вплоть до XV в.

⁴⁾ Не все из упоминаемых книг были доступны в условиях работы в Москве; о некоторых пришлось ограничиться библиографической справкой. Настоящий обзор сдан в редакцию в апреле 1926 г.

Принятые сокращения: „Die Neue Rundschau“—N. Rund., „Das Neue Russland“—N. Russ., „Der Querschnitt“—Q., „Russische Rundschau“—RR u Verlag—V.

Среди них очевидный перевес имеет проза. Это—или единичные издания, или прозаические антологии, или целые серии, как, напр., „Русская Библиотека“ в Издательстве Трех Масок в Мюнхене, серия „Русский человек“ в мюнхенск. Orchis-V., серия романов под общим заглавием „Русская Революция в отражении литературы“ („Die russische Revolution im Spiegel der Dichtung“, Leipzig Fikentscher-V.; издается лучшим немецким переводчиком с русского—Вольфгангом Грёгером); это предприятие могло бы быть интересно по своему плановому заданию: „представить собрание произведений выдающихся русских писателей, которые пытаются не только охватить ход революции от 1917 г. до сего дня, но и вскрыть ее исторические и психологические основы“. К сожалению, в серии этой, на ряду с „Одеты камнем“ Ольги Форш („In Stein gehüllt“. 1926. 273 стр.) значится и трехтомный роман И. Наживина „Распутин“ и обещан его же исторический роман „Stepan Rasin, ein Vorläufer des Bolschewismus“,—что заставляет лишь с большою настороженностью и недоверием ожидать ее дальнейшего движения.

Из прозаических антологий значение имеют „Russische Erzählungen“, дающие образцы революционной прозы (Hamburg, V. Carl Hoym, 1923; т. I 129 стр., т. II 246 стр.); на них придется ссылаться в дальнейшем ¹⁾.

Переходя к отдельным книгам, останавливаемся прежде всего на таких, которые скреплены живою связью с Революцией или выросли прямо из нее; во главе этого раздела должно поставить одну книгу и особенно приветствовать и порадоваться ее появлению; это—перевод „Писем к М. Горькому“ В. И. Ленина (W. J. Lenin. Briefe an Gorki. 1908—1913. Mit Einleit. u. Anmerk. von L. Kamenew. Wien. V. für Liter. u. Politik. 1924. 126 стр.) ²⁾

Среди книг указанной категории находятся произведения пролетарских и крестьянских авторов, а также таких писателей, которые, имея за собою больший или меньший литературный стаж, идут в ногу с Революцией, как ее „попутчики“ или просто как современники, берущиеся за ответственные актуальные темы.

¹⁾ Трехтомное собрание „Russland in dichterischen Dokumenten“, в пер. А. Элиасберг и И. Гюнтера, München. C. H. Beck 1924 (т. I „Russland wie es ward“, т. II „Russland wie es sich darstellt“, т. III „Russland wie es fühlt“)—содержит, повидимому, лишь более старые литературные образцы, так же как и сборники „русских уголовных“ и „русских любовных“ рассказов (München, 1922 и 1924). Линия вкуса и приличия снижается в претенциозной книжке „Der moskovitische Eros. Eine Sammlung russischer dichterischer Erotik der Gegenwart München, Orchis V. 1921. 131 стр. (стихи К. Бальмонта, В. Брюсова и М. Кузмина, рассказы К. Бальмонта, В. Брюсова, С. Городецкого и др.); переводчики предпочли остаться анонимными.

²⁾ Воспоминания М. Горького о В. И. Ленине (Ein Mensch. Erinnerungen an Lenin) даны в журн. N. Rund. 1924, август.

В 1925 г. в Берлине вышел перевод „Освобожденного Дон-Кихота“ А. В. Луначарского (A. W. Lunatscharski. „Der befreite Don Quichotte. Aus dem Russischen von I. Gotz. 104 стр.). Показательно, что перевод этот выпущен издательством Volksbühnen-V.: это как бы предугадывает и немецким работникам театра, что пьесы А. В. Луначарского должны быть сценически истолкованы, как народные драмы.

Переведена „Неделя“ Ю. Либединского, являющаяся, по отзыву „Berliner Volkszeitung“, „не романом в обычном понимании, а скорее звучанием гигантского колокола, которое доносится из советских пределов до Германии и повествует ей о великих днях борьбы!“ (Juri Libedinski. „Eine Woche“. Hamburg. V. Carl Hoym. 1923. 145 стр.).

Переведена „Колчаковщина П. Дорохова под заглавием „Golgatha“ (Wien V. für Liter. u. Politik. 1924. 151 стр.); при появлении ее Франц Юнг писал, что „революционная и пролетарская литература доселе не создавала книг, подобных этой“.

В одном (1923) году появились три партизанские повести Вс. Иванова. Немецкая критика характеризует его, как „сурового и твердого эпика, который пишет о войне, о Сибири и об азиатской тоске и повествует обо всем этом нервным и подвижным, крестьянски-первобытным и лирически плавным языком совершенно самобытного прозаика“ (Fr. Kubka. „Prag. Presse“. 22. I. 25). Переводы из Вс. Иванова: 1) „Panzerzug № 14—69“. Hamburg. V. Carl Hoym. 1923. 132 стр. 2) „Farbige Winde“. Там же. 208 стр. 3) „Partisanen“. „Russische Erzählungen“, т. II. Отдельно переведено „Димё“ („Das Kind“. RR 1925, II).

Повесть, в которой дан такой яркий показ гражданской войны — „Железный поток“ Серафимовича — вышла в 1925 г. („Der eiserne Strom“) в берлинском Neuer Deutscher V.

Интересно, что „Конармия“ И. Бабеля, вышедшая у нас лишь в 1926 г., а до того существовавшая только в виде разметанных страниц на протяжении ряда №№ „Красной Нови“, в небольшой книжке „Огонька“, да еще отчасти (перемешанная с одесскими рассказами) в гизовских „Рассказах“ 1924 г. — впервые появилась в своем стройном и собранном облике в немецком переводе: I. Babel. „Budjonny's Reiterarmee“. Berlin. Malik - V. 1925. 150 стр. Бабеля переведены еще „Geschichten aus Odessa“ (там же 1926. 112 стр.) и отдельные рассказы в N. Russ., 2-й г. изд. № 7/8, в RR 1925, I и в Q 1925, V.

Л. Сейфуллина (имя которой дается иногда в неправильной транскрипции с одним S и прозвучит, как „Зейфуллина“) представлена двумя повестями в виде цельных книг: „Wirinéa“ Autoris. Uebers. v. Hans Ruoff. Berl. Malik - V. 1925. 247 стр. и „Der Ausreisser“ (Правонарушители). Autor. Uebers. v. M. Einstein. Там же, 1925. 87 стр. Отдельные рассказы („Der Instruktor der „Roten Jugend“ и „Goldene Kindheit“ напечатаны в Rk 1925, II и Q. 1925, V. „Инвалид“ включен во II-й т. „Russische Erzählungen“.

Кроме названных выше крупных произведений, эти сборники „Русских рассказов“ содержат „Пустыню“ В. Тамарина, „Повольников“ А. Яковлева, „Барку“ Н. Никитина и „Падение Даира“ А. Малышкина.

Творчество А. Неверова представлено—для немецкого читателя—безусловно с достаточной полнотой: переведен „Ташкент“ („Taschkent die brotreiche Stadt. Berl. Neuer Deutscher V. 1925. 129 стр.) и сборн. рассказов „Лицо жизни“ („Das Antlitz des Lebens“. Berl. V. für Lit. u. Polit. 1925. 250 стр.).

Жанр русского утопического романа представлен „Красною Звездой“ А. Богданова в переводе писательницы Гермнии Цур-Мюлен („Der Rote Stern“. Berl. V. der Jugend Internationale 1923. 188 стр.). Ею же переведена для юношества повесть А. И. Свирского из жизни русских углекопов: „Schwarze Leute“. Там же, 1925.

Интерес, возбужденный повестью А. Тарасова-Родионова „Шоколад“, передался в Германию и вызвал ее перевод: „Schokolade“. Deutsch v. Alexandra Ramm. Berl. V. „Die Aktion.“ 1924. 166 стр.

Выпуклый образец советского художественного фельетона дается очерком Ларисы Рейснер „Кытлым“ (Q 1925, V; перевод сокращенный); обостренный и пульсирующий интерес его, очевидно, определяется темой: платина. Очерк этот входит в „письма с трудфронта“, как можно было бы определить книгу покойной писательницы „Уголь, железо и живые люди“, написанную после писем с волго-каспийского фронта. Думается, эта книга по своему интересу и стиливому богатству должна дожидаться очереди на перевод полностью, равно как и ее же очерки о Востоке; тема Востока и тема революционных восстаний на Западе перекрещивали в творчестве Ларисы Рейснер две предыдущие; последняя выросла в книгу „Гамбург на баррикадах“, исключительно близкую германскому пролетариату—и она, естественно, первую переведена на немецкий язык (Larissa Reissner. „Hamburg auf den Barrikaden“. Berl. Neuer Deutsch. V. [1924]. 86 стр.). В 1926 г. в изд. V. f. Lit u. Polit. (Вена/Берлин.) появился и „Фронт“ Ларисы Рейснер. („Die Front“. 160 стр.).

Е. Замятин, В. Лидин, † А. Соболев и М. Зощенко существуют пока лишь в нескольких мелких журнальных переводах (N. Russ. 2-й год № 5/6, N. Rund. 1925, янв., Q. 1925, V и RR 1925, I и сл.).

Материалы по народному говору, собранные Софией Федорченко, переведены—насколько это было возможно—А. Элиасбергом в книге S. Fedortschenko „Der Russe redet“ Aufzeichnungen nach dem Stenogramm. Münch. Drei Masken V. 1923. 140 стр.

Произведения на тему об „интеллигенции в революции“ представлены, прежде всего, романом В. Вересаева „В тупике“ (In der Sackgasse. Wien. V. für Lit. u. Polit. 1924), затем первую часть трилогии Алексея Н. Толстого „Хождение по мукам“, доведенной лишь

до июля 1917 г. („Höllenfahrt.“ Uebers. v. A. Eliasberg. Münch. Alb. Langen. 1923) и „маленьким романом“ Мариэтты Шагинян „Приключения дамы из общества“ („Abenteuer einer Dame“ Berlin. Malik-V. 1925. 224 стр.). Из вещей Алексея Толстого другого порядка переведена пьеса „Любовь—книга золотая“ „Die Liebe—ein goldenes Buch“. Deutsch von Joh. v. Guenther. Münch. Orchis V. 1923) и два исторических рассказа—„День Петра“ и „Повесть смутного времени“ („Zar Peters Werktag.—Die grossen Wirren. Там же. 1924. 104 стр. С рис. В. Масютина); М. Шагинян фигурирует в немецкой литературе еще как автор блестящего авантюрного романа-пародии „Месс Менд“, скрывшийся под псевдонимом Джима Доллара (Jim Dollar. „Mess Mend oder die Yankees in Leningrad. Berlin. Neuer Deutsch. V. 1925, 192 стр.; переводчик подписал авторское предисловие интригующими NN, изменив инициалы русского издания: М. Ш., раскрытые в сборнике „Литературная Россия“. М. 1924). Роман этот пользовался в Германии совершенно исключительным успехом ¹⁾.

Писатель, проза которого всецело вызвана к бытию революционной эпохой—И. Эренбург—представлен своим первым романом: „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger“. Deutsch v. A. Eliasberg. Berlin Welt—V. 1923. 308 стр. и рассказами „13 трубок“. („Dreizehn Pfeifen“. Basel. Rhein V. 1926. 263 стр.). Из журнальных переводов И. Эренбурга можно назвать рассказы „Пивная „Красный Отдых“ (Die Bierhalle zur „Roten Rast“. Deutsch v. A. Luther. RR 1925, I), „В розовом домике“ (Das rosa Haus“. N. Rund, 1926 VII) и две первые главы из „Треста Д. Е. (Das Kunstblatt. 1925, IV): здесь в точности воспроизведена конструкция шрифтов и маргинальных уведомлений, характеризующая лаконизм телеграммного или кинематографического стиля этого романа и его—едва ли не одно из главных!—изобразительных средств.

Заканчивая обзор революционной прозы, приходится упомянуть еще „Любовь пчел трудовых“ А. Коллонтай, изданную под названием „Wege der Liebe“. 3 Novellen. Berlin. Malik V. 1925. 410 стр.

Из писателей старшего поколения, имеющих свое дореволюционное „вчера“ и ныне стоящих в большем или меньшем отдалении от Революции, немецкий читатель получил за последние годы романы И. Бунина „Mitja's Liebe“ Berl 1925, „Слаще яда“ Ф. Сологуба (Ssologub. „Süsser als Gift“. München. Musarion V. 1922), три книги Алексея Ремизова: 1) „Царевна Мымра“ („Prinzessin Mymra“. Potsdam. Kiepenheuer-V. 1920). 2) „Русские женщины“ („Russische Frauen. Dem

¹⁾ „Месс-Менду“ посвящена глава в книге немецкого критика Гейнриха Арнольда „Литература Советской России“. 1925. Обещана в русск. пер. Д. Выгодского.

Volksmunde nacherzählt“. Münch. Drei Masken-V. 1923. 152 стр.) 3) В поле блакитном“ („Im blauen Felde“. Berlin. S. Fischer-V. 1924. 258 стр.), не считая отдельных очерков, рассказов и отрывков („Das Kunstblatt“ 1925, VIII, N. Rund. 1923, IX, 1924, VIII и др.) Издательством Г. Мюллера в Мюнхене выпущен в 1920 г. перевод „Петербурга“ Андрея Белого, остро воспринятый в Германии и оказавший влияние на некоторых немецких писателей. М. Кузмин (уже довольно хорошо знакомый Германии) представлен за последние годы романом „Нежный Иосиф“ („Der zärtliche Josef“. München Musarion V. 1919. 209 стр.; интересная особенность этого издания—приложенный указатель действующих лиц с их сокращенными русскими именами и объяснением родственных отношений), далее книгой рассказов „Зеленый соловей“, вышедшей в России уже во время войны („Die grüne Nachtigall, u. a. Novellen“. Potsdam. Kiepenheuer-V. 1920) и иллюстрированными „Путешествиями сэра Джона Фэрфакса“ („Die Reisen des Sir John Fairfax“. Mit Holzschn. v. Karl Roessing. Münch. Allgem. Verlagsgesellschaft. 1924); из книги „Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро“ И. Гюнтером переведен отрывок под названием „Cagliostro in Mitau“ („Der Hippogryph“ II). Из произведений Вяч. Иванова, и раньше не пользовавшегося особенно пристальным вниманием немецких переводчиков, изданы отдельной книжкой „Кручи“ из „Записок Мечтателей“ № 1 (Vjatcheslav Iwanow. „Klüfte“. Ueber die Krisis des Humanismus. Zur Morphologie der zeitgenössischen Kultur und der Psychologie der Gegenwart. Uebers. v. Wolfgang E. Groeger. Berl. V. Skythen. Год не обозн. 37 стр.). (См. еще примеч. 12) [Миня переводы из Шмелева и Мережковского, укажем еще перевод романа-хроники Ивана Рукавишников „Проклятый род“, заключающий собственно только две его части—„Семья железного старика“ и „Макаровичи“ („Das verfluchte Geschlecht“. Deutsch von Fega Frisch. München. G. Müller V. 1922. 358 стр.).

Со стороны эдичионной техники все эти издания производят благоприятное впечатление. Иллюстрации—как, напр., Карла Хольтца к партизанским повестям Вс. Иванова—смогут дать немцу верное и достаточное представление об описываемом.

Что касается перевода и переводчиков, то часть последних заведомо обладает подлинным знанием русского языка и литературы. Таковы: Артур Лутер, наиболее серьезный переводчик и пропагандист русской литературы в Германии, бывший лектор германской филологии Московского университета; покойный Александр Элиасберг (переводивший также и на русский язык), Иоганнес фон Гюнтер и особенно—Вольфганг Грёгер, открывающий собою наиболее яркую страницу немецких художественных переводов с русского. Последние трое являются также переводчиками стихотворцами. Другие отчасти за последние годы зарекомендовали себя переводами с русского (Рейнгольд

фон Вальтер, переводивший, м. пр., „Русскую Историю“ Ключевского, Эдуард Шиман и др.), отчасти выступают в этой роли *ad hoc*. Переводчики более или менее все справляются со своей задачей. Искать курьезов, анекдотических недоразумений было бы напрасно; отдельные *lapsus*'ы, вроде „тайги“, замененной „тундрой“, или „цыгарки“, переводимой „Zigarre“, в счет не идут. В переводах прозаических может заботить преимущественно передача стиля. Если простой язык „Железного потока“ Серафимовича или ровный обще-европейский стиль романа в „Месс-Менд“ или „Хулио Хуренито“ не представит значительных затруднений, то иное дело, когда произведение носит особо резкую печать индивидуального стиля или написано диалектически окрашенным языком. Здесь перевод, даже оставаясь формально правильным, может обескрашивать произведение. Так, при сличении окажется, что своеобразные письма-повествования конармейцев Бабеля обращены в безличную протоколирующую запись; пример: переводя сообщение о том, что „в каждой руке фигурировала небезызвестная соль, доходя до пяти пудов в мешке“, Dmitrij Umanskij пишет только о спекулянтах, „von denen, wie man wusste, ein jeder bis 5 Pud Salz im Sacke mitführte“. „Брандепояс“ Вс. Иванова окажется просто „Panzerzug“ом“, „алое зарево“ станет „интенсивно красной окраской неба“. Между тем ресурсы живого немецкого языка, конечно, дают полную возможность передать всю требуемую стилевую насыщенность.

Огорчительны также те небрежности, которые допускаются некоторыми переводчиками в соприкосновении с личной манерой письма данного автора. Примеры—на Всеволоде Иванове. Вместо „разрезая радостью сердце, ударили пулеметами улицы“ читаем только: „затрещали пулеметы“, вместо: „шестой день увядал“—„шестой день приближался к концу“; устраняется образ: „горы—рубахи зеленые“ или эпитет „тугой“ в приложении к „ветру“. Малоаметные из'яны, легчайшие пропуски—а в общем и целом стиль произведения искажается.

Переходя к переводам стихотворным, приходится констатировать отсутствие поэтических антологий в послевоенное время; единственно анонсированная издательством Ed. Strache (Вена и Лейпциг) антология „Rossija“. Russlands Lyrik in Uebertragungen und Nachdichtungen von K. Roellingshoff—не вышла. Характер антологии имеет отчасти книга избранных стихотворений Бальмонта и Брюсова в блестящем переводе Вольф, Грёгера (Brjussow u. Balmont Gedichte. Berlin. V. Skythen. 1921. 90 стр.); но она дает материал, уже известный отчасти в Германии по прежним русским антологиям Элиасберга и Гюнтера; в частности, Брюсов представлен стихами „Urbi et Orbi“ и не показан Брюсов революционных дней.

Из стихотворных переводов старых произведений можно указать полный перевод „Александрйских песен“ М. Кузмина, выполненный

А. Элиасбергом (München, Musarion V. 1921. 72 стр. Иллюстр. Г. Ротбаллера)—однако, без попытки сохранить ритмы подлинника. Последняя сделана в эквиритмическом переводе „Александрийских песен“ к музыке Ан. Александрова, оп. 8 и 25 (Alexandrinische Gesänge von M. Kusmin. Deutsch von D. Ussow. Musiksection des Staatsverlages. M. 1926. I. Heft. 19 стр. III. Heft. 33 стр.). Вообще, ряд стихотворных переводов из новейших русских поэтов появляется в Германии под флагом перевода русских вокальных текстов; таков, напр., цикл стихотворений С. Шервинского, переведенный автором настоящего очерка к муз. А. Шеншина (S. Schervinsky. Fünf Gedichte. Deutsch von D. Ussow. Wien, Universal Editon. 1926. 11 стр.) или стихотворения Марины Цветаевой и П. Орешина к муз. Л. Половинкина (М. 1926, издания Музсектора ГИЗа). Все же поэты настоящего и только что прошедшего дня имеются пока лишь в отдельных и, большею частью, случайных переводах—таковы стихи С. Есенина¹⁾ и А. Ахматовой (в Q. 1925 II—III, V), Н. Тихонова — „Баллада о гвоздях“ (в удачном пер. В. Гельмерсена), И. Эренбурга — „Наши внуки будут удивляться“... (в RR. 1925, I и II), Вл. Ходасевича (в „Das Kunstblatt“ 1924, февр.), и мн. др.

На первое место по этому разделу должны быть выдвинуты две очень актуальных работы: поэмы Демьяна Бедного и В. Маяковского в переложениях видного революционного поэта-экспрессиониста — Иоганнеса Р. Бехера.

„Главная улица“ Д. Бедного издана отдельной книжкой с приложением перевода его же „Коммунистической Марсельезы“ и отрывка о Демьяне из „Литературы и Революции“ Л. Троцкого (Demjan Bjedny. Die Hauptstrasse. Aus d. Russischen nachgedichtet von Johannes R. Becher. Wien. V. für. Lit. u. Politik. 1924. 29 стр.) Для историка литературы важен уже факт работы И. Р. Бехера над русскими революционными поэмами. Но самые приемы перевода вызывают решительные возражения. Метрическая сторона подлинника в корне видоизменена. Энергическая кованая тема, движущаяся в четком ритме четырехстопного дактиля („Двигутся, движутся, движутся, в цепи железными звеньями нижутся, поступью гулкою грозно идут“) преобразуется в невыразительные строки, не отличающиеся от произаической речи: „Marsch. Marsch. Marsch. Sie marschieren an. Sie marschieren an. Zu eisernen Ketten die Glieder aneinandergereiht“ (стр. 11, 17). Местами на стиле перевода сказывается влияние Верхарна и Уитмэна: „Rolläden herunter—sonst weh deinem Geschäft, Juwelier!“ В изображении торжества буржуазии после подавления первой революции Бехер пользуется обычными для него и для немецких экспрессионистов образами, кото-

¹⁾ Ранняя смерть С. Есенина вызовет, м. б., и в Германии прилив интереса к его творчеству. В „Liter. Welt“. 1926, III уже появилась статья И. Эренбурга о Есенине; переводы — в Q. 1926 и др.

рых нет у Бедного. Пример: „Улица злого полна ликования, чистая публика всякого звания шаркает, чавкает снова на ней“ — у Бехера передается так: „Geschäftsherren stolzieren wippend, nur Bauch und Arsch. Aus dem Hurencafé kracht blechern der Hohenfriedberger Marsch“ („Коммерсанты проходят важной, подпрыгивающей походкой, — одно брюхо да зад. Из кафэ-притона гремит императорский марш“).

„150.000.000“ Маяковского (Autorisierte Nachdichtung von Johannes R. Becher. Berlin. Malik-V. 1924. 60 стр.) об'является „авторизованным переложением“. Уместнее был бы термин „Umdichtung“, употребительный для очень свободного и сознательно далекого перевода-подражания. „Суверенное распоряжение“ данными подлинника переступает здесь границы перевода вообще. Целый ряд мест — иной раз существенно важных — опущен, напр.: „Но тебе какое дам название, вся Россия смерчем скрученная в столб? Совнарком — его частица мозга, — не опередить декретам скач его. Сердце ж было так его громоздко, что Ленин еле мог его раскачивать“. Обратно, много образов и мотивов введено от переводчика (казнь на электрическом стуле). Где Маяковский говорит просто: „Я приду к нему в заразе“ — Бехер выводит усложненный образ: „Окруженный роями трупных мух, расцветаю я пред тобой в язвах и струпьях, как растение из навоза“ (стр. 9). Маяковский вообще ближе Бехеру, чем Бедный. Особенно интересна „перемонтировка“ одного из тех мест, которые П. С. Коган ¹⁾ определяет, как „рифмованную популяризацию марксистской мысли о классовой роли таланта“. У Маяковского — 4 строки: „К бобрам — декадентов всемирных строчки. К блузам — футуристов железные строки. „У Бехера — 44 строки; приводим их в сокращенном переводе: „Живопись, поэзия, музыка — все политично, все расколото на две партии... Соболя украшены точеными стихами декадентов. Картины импрессионистов взвываются цветными текучими шелками. Звуки томящих вальсов вняты женским ушам, которые кажутся резными из слоновой кости... Поэт — мировой скорбник с остекляневшими глазами, вскормленный гашишом, китайскою тушью чертит на слоновой бумаге рифмованные строчечки...

Железно-кованые маршевые песни футуристов воспламеняют закоптелые лица рабочих. Миллионные хоры, ликуя подхватывают припевы. Мускулистые ноги четко ударяют о землю... Сигналы будущего — пророчесственные слова новых поэтов — вращаются в гуле машинных ритмов — электро-манифестации — красные флаги на радиостанциях“ (стр. 40—41).

Выписанное характеризует, думается, переводческие методы Бехера. Усиленный гиперболизм на основе гиперболического стиля Маяковского — отличительная особенность его „Nachdichtung“, перед

¹⁾ „Литература этих лет“. Изд. 3-е Ив.—Вознес. 1925. Стр. 140.

которой, — несмотря на все ее возможные достоинства литературного подражания, — решительно выигрывают другие, скромные и непритязательные, точные переводы из Маяковского с сохранением ритмического рисунка и рифмовки подлинника („*Tagesbefehl an die Armee der Kunst*“, deutsch von S. Frischmann, RR 1925, I; „*Aussergewöhnliches Abenteuer*“, übersetzt von R. v. Walter, Q 1925, V).

К сожалению, этим и ограничиваются переводы русской революционной лирики в Германии. Пролетарская поэзия октябрьской эпохи еще ждет своего немецкого переводчика.

Заканчивая настоящий обзор, выделяем особое место для переводных материалов, располагающихся вокруг имени Александра Блока.

„В творчестве его заложено нечто такое, что отчетливее зазвучит для германского слуха и глубже отразится в германском сознании“, пишет В. Грёгер — и в то же время признает, что „Блок доселе известен Германии только как создатель эпической поэмы „Двенадцать“ и еще по нескольким лирическим стихотворениям“.

Восполняя этот пробел, Грёгер полностью перевел драму „Роза и Крест“ со всеми примечаниями А. Блока по изданию „*Mysageta*“ 1916 г. („*Rose und Kreuz. Ein Drama von Alexander Block. Uebertragen von Wolfgang E. Groeger. Berlin. Newa-V. 1923. 92+XVII стр.*) В предисловие переводчика включено пять мастерских переводов из стихов „первого тома“. Перевод самой драмы наиболее четко передает все вставные песни (рыбака, паж, девушек, 2-х менестрелей и Газтанол и те места, где единый выдержанный размер (напр. традиционный пятистопный ямб) протягивается через длительный отрезок в сценах графа с Бертраном, с рыцарями, в диалоге Газтана и Бертрана (неожиданно напомнившим диалог Фауста и Мефистофеля, проносящихся мимо виселицы). В части, написанной „свободным стихом“, передача ритмов беднее. Досадно искажение размера в 4-й сцене IV д., — в диалоге Бертрана и Изоры, написанном тем отчетливым восьмистопным трохаическим стихом, которым Блок переводил „Праматерь“ Грильпарцера и который именно в немецком переводе хотелось встретить особенно бережно сохраненным.

Рейнгольд Вальтер выпустил небольшую блоковскую антологию: A. Block. Gedichte. Uebersetzungen von Reinhold v. Walter. Berlin. V. „*Skythen*“. Год не обозн. 48 стр. Она включает 14 произвольно выбранных и неровно переведенных стихов из I и II тома; больше трети занимают стихи нерифмованные, переданные ближе других („*Ночная Фиалка*“ и „*Вольные мысли*“). Вальтер хуже владеет немецким стихом и, повидимому, русским языком, чем все остальные немецкие переводчики Блока.

Германия не знает Блока последнего периода. Т. н. „III-й том“ обойден немецкими переводчиками, за очень немногими исключениями (стихотворения „О доблестях, о подвигах, о славе“ и „Все на земле

умрет — и мать, и младость“ в „Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts“ А. Элиасберга и в „Der Hippogryph“ II в переводах И. Гюнтера). Зато с 1920 г. появилось целых три немецких перевода „Двенадцати“: Арнольда Улитца („Der Neue Merkur“ 1922, март), Р. Вальтера — в соединении со „Скифами“ (А. Block. „Skythen. Die Zwölf“. Uebertragen u. eingeleitet von R. v. Walter. Berlin. V. Skythen. Год не обозн. 47 стр.) и Вольфганга Грёбера („Die Zwölf“. Berlin. Nawa-V. 1921. 34 стр. Иллюстр. В. Н. Масютина). Перевод Улитца не передает ритма поэмы. Из двух следующих решительный перевес — за переводом Грегера. Он отчасти нашел свою положительную оценку и в русской критике ¹⁾. Ему должно принадлежать видное место в ряду мастерских созданий немецкого художественного перевода вообще. Он обладает всеми признаками адекватного перевода, который на долгое время делает ненужным появление другого.

Нельзя сказать того же о переводе „Скифов“, выполненном Р. Вальтером: нарушая строгую систему рифмовки Блока (ст. 5—8, 21—60, 69—76), вульгаризуя выражения (ст. 80: „и венецьянские прохлады“ — „Wir haben.. Venedigs Kühle uns umfächeln lassen“, ст. 66: „отныне в бой не вступим сами“ — „Wir sind des Kampfes satt geworden“), проявляя исключительное невнимание в выборе слов (ст. 35: „острый галльский смысл“ — „spitze Gallierchiffen“, ст. 42: „душный, смертный плоти запах“ — „schwüler Leiberdüfte Schwanken“) — переводчик искажает образ целого и сплошь и рядом вызывает комический эффект; так, стихи 57—60: „Мы широко по дебрям и лесам перед Европою пригожей расступимся! Мы обернемся к вам своею азиатской рожей!“ — переводятся: „Wir weichen weit zurück in Busch und Binsen wir huschen fort in hurtgem Satze... Europa möge kommen, und wir grinsen es an mit der Asiatenfratze“ ²⁾.

Из прозы Блока на немецком языке имеется: 1) отрывки из дневника за 1918 г. („Aus dem Tagebuch“. N. Rund. 1925, сентябрь) 2) книга: А. Block. Der Untergang der Humanität. Berlin. Malik-V. 1922. 48 стр. Перевод Софии Либкнехт. Это, однако, не статья „Крушение гуманизма“, а сборник „Россия и интеллигенция“, переведенный в объеме пяти статей (исключены: „Ирония“ и „Пламень“). Переводу предпослано предисловие писателя Артура Голичера, замыкающееся следующими строками, которые окрашены лирической эмоцией и

¹⁾ К. Федин. „Книга и Революция“. 1922, V. Дм. П [инес]. „Книга о книгах“. 1924, VII.—VIII.

²⁾ Мы хотели бы противопоставить соотв. строфу из своего опыта немецкого перевода „Скифов“:

Ihr möget kommen und Gebotschaft tun.
Wir schliessen auf den Völkerreigen!
Europa wollen wir, dem schmucken, nun
Die Asiatenfratze zeigen!

свидетельствуют о каком-то более близком знакомстве с творчеством Блока: „....Aber die Aufschwungsunfähigen verschlingt der Sumpf. Wie einen verfliegenden Traum vernehmen sie Erinnerung an eine Zeit, die sie nicht begriffen haben — zu spät! zu spät! — die nie wiederkehren wird, der sie kaum nachtrauern dürfen. In der Ferne, vom nahen triumphierenden Geheul der Windsbraut übertönt, verklingt das silberne Geläut der Troikaschellen. Leb wohl, Alexander Block“! (стр. 8).

Таковы немецкие послевоенные „Rossica“ по части художественных переводов в их наиболее существенных моментах ¹⁾.

Д. Усов.

¹⁾ Важнейшие добавления за вторую половину 1926 г.: „Барсуки“ Леонова („Die Bauern von Wory“. Wien. P. Zsolnay. 573 стр.) и рассказы его-же („Wetterleuchten“. Berl. Taurus V. 225 стр.), повесть Н. Никитина „Полет“ („Der Flug“. Berl. Propyl.— V. 184 стр.) и „Переписка из двух углов“ Вяч. Иванова и М. О. Гершензона („Briefwechsel von zwei Zimmerwinkeln“) в журн. „Die Kreatur“. Berl. 1926, I.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В НЕМЕЦКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

О громадном интересе к русской литературе, сказавшемся за последние десятилетия в германских странах, красноречиво свидетельствует небывалое количество переводов с ее произведений и посвященных ей историко-критических исследований, равно целая лавина журнальных и газетных очерков и статей. Гораздо меньше мы осведомлены о том, как относятся немецкие университеты к русской литературе и какое место ей уделяется в их общем учебном плане. Любопытно поэтому присмотреться к сводкам лекций по новой и новейшей литературе, которые в начале каждого учебного семестра обычно публикуются совместно для всех немецких университетов Германии, Австрии и Швейцарии. Перед нами подобный список на текущий летний семестр 1926 года, из которого не лишним будет извлечь данные, относящиеся к русской литературе.

Лекции о последней совершенно отсутствуют в трех немецких университетах Швейцарии, на что, пожалуй, не без влияния остались известные враждебные отношения правительства этой страны к СССР вообще. Переходя к Австрии, следует отметить курс по истории русской литературы" (Трубецкой), об'явленный на текущий семестр в венском университете. Из многочисленных университетов Германии семь останавливают наше внимание.

По количеству затронутых тем тут на первом месте стоит Кенигсберг, родина Канта и географически самый восточный немецкий университет. В нем Арсеньев читает лекции о „религиозных и умственных течениях в русской литературе XIX и XX вв“, Рост— о „русских лириках XVIII и XIX вв.“ и Надлер о „немецкой литературе в России и Прибалтике“. В небольшом университете в Грейфсвальде об'явлены лекции о „Князе Серебряном“ А. К. Толстого" (Брюске), а в другом вузе на периферии Германии, в гор. Киль,— курс „истории русской литературы" (Келлер). Курс из той-же об-

ласти читает Лециус в университете в Галле, Бубнов-же об „основах русской истории литературы“ в гейдельбергском университете специально поэзии посвящены лекции Проппера об „истории русской лирики XIX в“, связанные с соответствующим семинарием, в университете в Гамбурге, и Траутмана о „лирике Лермонтова“ в Лейпциге.

Р. Е.

IV. МАТЕРИАЛЫ

НЕИЗДАННЫЕ ПИСЬМА Ф. М. и М. М. ДОСТОЕВСКИХ 1847—1880 г.

(Из семейных архивов).

I. Из архива Е. М. Достоевской.

В жизни Ф. М. Достоевского не было более длительной и крепкой дружеской связи, чем та, которая соединяла его со старшим братом Михаилом. Он оставил несколько признаний, говорящих о том, какое исключительное значение имела для него эта дружба. Еще в 1849 г., на вопрос следственной комиссии по делу Петрашевского — „с кем он имел близкое и короткое знакомство и частые сношения“ — Достоевский ответил, подчеркнув первые слова: „Совершенно открытых сношений не имел ни с кем, кроме как с братом моим отставным инженер-подпоручиком Михайлою Достоевским“. ¹⁾ Несколько лет спустя после смерти брата он писал Аполлону Майкову: „Ведь Вы не знаете, чем всю жизнь с первого моего сознания был для меня этот человек! Нет, Вы этого не знаете!“ ²⁾

Эти и другие подобные признания Ф. М. Достоевского побуждают исследователя с особым вниманием и интересом отнестись как к личности Михаила Михайловича, так и к характеру дружбы, связывавшей обоих братьев. Для изучения их отношений напечатанные ниже письма дают новый и значительный материал.

Жизнь то соединяла, то разлучала братьев Достоевских, и в этих чередующихся встречах и переписке зрела и крепла их дружба. Неизменные товарищи по детским играм в московском доме отца и в деревенском приволье „Дарового“, верные товарищи и в прохождении школьной учебы Чермаковского пансиона, и в первых литера-

¹⁾ Следственное дело об отстав. Инж. поручике Достоевском. Архив бывш. III отд. соб. его импер. вел. канц. ныне I отделение Полит. секции Ленинград-Отделения Централхива.

²⁾ „Достоевский“ сб. под ред. Долинина I стр. 417.

турных увлечениях и поэтических опытах, они вместе были оторваны от родительского дома, Москвы, и заброшены в негостеприимный чужой Петербург.

Здесь их ждала разлука — младший брат был оставлен для учения в столице, старший принужден был кончать образование в Ревеле. За учением последовала служба в этом же городе, женитьба на ревельской уроженке Эмилии Дитмар, и долгая, утомительная борьба за средства для существования растущей семьи. Работа полевого инженера не удовлетворяла молодого поэта-романтика, поклонника Шиллера, каким был Михаил Михайлович. Его тянуло к поэзии, искусству, к обществу, где были живы литературные интересы. Он много читал, следил за современными литературными течениями, пописывал стихи и много переводил с немецкого — главным образом Шиллера и Гете. Так протекали восемь лет его Ревельской жизни вдали от брата, с которым он переписывался и раза два-три виделся за это время.

Иначе сложилась за эти годы жизнь младшего брата. Решительно порвав с служебной карьерой, Федор Михайлович сделался писателем по профессии. Он пережил и шумный внешний успех и тяжелые для самолюбия неудачи, трудные поиски своего творческого пути, долгую смену надежд и разочарований. Он также как и брат, боролся за кусок хлеба, нуждался, и не раз обращался к брату за денежной помощью. Но за те же восемь лет он создал себе известное литературное имя, видное положение в современном литературном и журнальном мире.

Зная, как тяготит брата инженерная служба, жизнь в провинции, Федор Михайлович начал настойчиво звать его в Петербург и обещал ввести его в столичные литературные круги. Совместная жизнь, казалось, должна была облегчить обоим борьбу за существование, и соединенными усилиями братья надеялись достигнуть если не богатства, то известной обеспеченности. Федор Михайлович так радужно рисовал это будущее, их “ассоциацию“, что старший брат не устоял перед соблазном и решился на отважный шаг: простился с инженерной службой, подал в отставку и, переехав в Петербург, начал новую литературную карьеру. Ему было в это время 27 лет, у него было уже трое детей и, кроме скромного инженерного жалованья, никаких иных доходов. Имение отца было разорено и обременено долгами.

Два ниже напечатанных письма М. М. Достоевского от 16 августа и 13 сентября 1847 г. относятся к моменту его решения порвать со службой и переселиться в Петербург. Они стоят в тесной связи с письмом Федора Михайловича от 9 сентября того же года, ¹⁾ в котором он усиленно звал брата в Петербург и сулил ему блестящее будущее.

В октябре 1847 года Михаил Михайлович уже жил в Петербурге с братом, втянулся в круг его знакомых и немедленно принялся сам

¹⁾ См. „Биография, письма... Достоевского“ изд. 1883 г. стр. 67—68.

за литературную работу ¹⁾. Сделанные им еще в Ревеле переводы из Шиллера и Гете были признаны образцовыми и тотчас же нашли место на страницах наиболее солидных журналов. Однако дальнейшая литературная деятельность его приняла иной характер: через три-четыре месяца по приезде в Петербург он выступил в печати в качестве критика и беллетриста.

В числе других знакомых брата Михаил Михайлович узнал Дурова и Петрашевского, стал вместе с братом бывать у них и зачитываться Фурье. На собраниях он был молчалив, многое осуждал из говорившегося, но когда разразилась гроза, то и он и брат, оба попали в крепость: через два месяца Михаил Михайлович был освобожден, и, может быть, в этом факте некоторую роль сыграли показания Федора Михайловича. Последний считал себя виновным в том, что втянул брата в чуждый ему кружок, и с исключительной горячностью вступился за него, указывая на его полную невинность и гибельность ареста для его здоровья и положения семьи. В ответах на поставленные ему вопросы Следственной Комиссии Ф. М. Достоевский писал между прочим: „...Я говорю это к тому, что брат познакомился с Петрашевским через меня, что в этом знакомстве я виноват, а вместе в несчастии брата и семейства его. Ибо если я и другие в эти два месяца заключения вытерпели только тоску и скуку, то он выстрадал в десять раз более в сравнении с нами; он от природы сложения слабого наклонен к чахотке и сверх того мучается душою о погибшем семействе своем, которое должно буквально и неизбежно погибнуть от тоски, лишений и голода в его отсутствие. И потому этот арест должен быть для него буквально казнию, тогда как виновен он менее всех. Я считаю себя обязанным сказать это, ибо знаю, что он не виноват ни в чем, не только словом, но даже мыслию“ ²⁾. — Ф. М. Достоевский указывал, что брат высказался первый против устройства литографии в кружке Дурова и повлиял косвенно на решение других членов.

25-го июня 1849 г. М. М. Достоевский был освобожден. Началась его переписка с братом, остававшимся в крепости. Письма Ф. М. Достоевского, давно известные в печати ³⁾, являются тесно связанными

¹⁾ См. хранящееся в Пушкинском Доме письмо М. М. Д—го к жене от 21 окт. 1847 г., в котором он рассказывает о совместной жизни с братом, упоминает о срочной работе и приятелях брата, с которыми, очевидно, уже сошелся.

²⁾ Материалы Полит. Секции Ленинград. Отд. Центрархива.

³⁾ См. „Биография, письма... Д—го“ изд. 1883 г. стр. 67—72. В первых трех письмах есть неточности по сравнению с оригиналами, хранящимися в архиве Е. М. Достоевской. Укажу на наиболее существенные: Письмо от 27 авг. стр. 69. строка 20-ая снизу надо читать „касательно окончания нашего дела“. В том же письме стр. 71, строка 1-ая сверху, напечатано „Шаховской“ надо „Шаховой“. Письмо от 14 сентября стр. 71, строка 3-ья снизу, — „Комедия Тургенева“. Кроме того на стр. 70 после слов: „Что за нужда, что статья переводная?“ в подлиннике 6 тщательно зачеркнутых строк.

по содержанию с письмами М. М. Достоевского, которые ниже публикуются впервые. Переписку братьев надо читать подряд, одно письмо за другим, чтобы понять смысл каждого вопроса и замечания. Пять писем Михаила Михайловича и четыре письма Федора Михайловича вполне передают душевное состояние каждого из братьев в это тяжелое для обоих время. М. М. Достоевский был подавлен, угнетен заключением брата, терзался мыслями о его здоровье, будущем и т. д. Федор Михайлович из крепости подбадривал находившегося на свободе брата и был почти уравновешен, спокоен в письмах. От переписки братьев остается такое же впечатление, какое вынес Милюков, присутствовавший при свидании братьев перед отправлением одного из них в Сибирь: „Смотря на прощание братьев Достоевских, всякий заметил бы, что из них страдает более тот, который остается на свободе в Петербурге, а не тот, кому сейчас предстоит ехать в Сибирь на каторгу. В глазах старшего брата стояли слезы, губы его дрожали, а Федор Михайлович был спокоен и утешал его“ ¹⁾.

Последовала новая десятилетняя разлука братьев, во время которой их соединяли лишь редкие письма и постоянные денежные и иные посылки М. М. Достоевского в Сибирь. Последний ждал и берег минуту встречи с братом „как лучшую минуту своей будущности“ ²⁾ и ожидания не обманули его: братья встретились духовно более близкие, чем были в 1849 году. Последовавшие за встречей четыре года совместной дружной работы над созданием своего журнала были в то же время последними годами жизни старшего брата.

После смерти М. М. Достоевского и ликвидации журнала, Эмилия Федоровна и ее четверо детей остались без всяких средств. Как известно, Ф. М. Достоевский взял на себя не только уплату долгов по журналу, но и заботу о поддержке семьи брата.

Здесь необходимо отметить, что характер отношений Ф. М. Достоевского, его невестки и ее детей в очень искаженном виде запечатлены в „Дневнике“ и „Воспоминаниях“ Анны Григорьевны Достоевской. Враждебное чувство к Эмилии Федоровне возникло в ней с первой минуты встречи, когда, по ее мнению, жена М. М. Достоевского отнеслась к ней недостаточно внимательно, как к ничтожной стенографистке („Воспоминания“). Узавленное самолюбие разжигалось далее ревностью к близости этой семьи ее мужу, а позднее сожалением о деньгах, которыми Ф. М. помогал невестке, нуждаясь сам и заставляя нуждаться жену. Следуя за матерью, Любовь Федоровна Достоевская также постаралась в самом непривлекательном виде представить как семью М. М. Достоевского, так и характер ее отношения к писателю. Эми-

¹⁾ Русская Старина 1881 г., т. 3, стр. 702.

²⁾ Письмо М. М. Д—го к Ф. М. Д—му от августа 1859 г. хранится в Р. Истор. музее.

лия Федоровна и ее дети изображены как злостные эксплуататоры Достоевского, терзающие его наравне с другими кредиторами.

Нет сомнения, что инициатива помощи семье брата исходила от самого Достоевского, а не было следствием каких-либо вымогательств. Ф. М. чувствовал себя обязанным помогать бедствовавшей семье, но это не была только формальная выплата долга, тех денег, которыми когда-то в свою очередь выручал М. М. Достоевский брата. На постоянную заботу и помощь семье Михаила Михайловича Федора Михайловича вызывала, во первых, горячая привязанность его ко всем ее членам, и, во-вторых, память о брате, „незабвенном Мише“, постоянно жившая и болевшая у него в сердце. Мысль о том, как живет Эмилии Федоровне и ее детям, не покидает Достоевского и во время женитьбы на Анне Григорьевне, и во время поездок за-границу, хотя со стороны семьи М. М. Достоевского не было иногда по-долгу никаких просьб или требований денег.

Отношения Ф. М. Достоевского к семье брата целиком отразились в публикуемых ниже письмах его к Э. Ф. Достоевской. До сих пор ни одного письма Достоевского к ней опубликовано не было, между тем восемь печатаемых писем¹⁾, несомненно, представляют лишь часть переписки. Три из них относятся к 1867 году²⁾, три следующих к 1868 году и два последних к 1869 г. Все они написаны из за-границы, где жил в это время Федор Михайлович с женой, отчасти лечась от болезни, отчасти скрываясь от петербургских кредиторов. Семья М. М. Достоевского оставалась жить в петербургской квартире Федора Михайловича на Мещанской улице в доме Алонкина.

Письма Ф. М. Достоевского к Э. Ф. Достоевской не только рисуют характер их отношений, но пополняют те сведения о заграничной жизни Достоевского, которые мы имеем в материалах, оставленных Анной Григорьевной, в переписке Достоевского с Майковым, Страховым, Ивановыми и Исаевым. Может быть, ни одна из указанных групп писем Достоевского не производит такого тяжелого впечатления, как письма его к невестке. И в переписке с Майковым много денежных расчетов, описания нужды, но там, кроме этой постоянной темы, есть все же и заграничные впечатления и творческие планы и признания. Здесь же ничего кроме мучительных денежных расчетов, горячее желание и невозможность помочь нуждавшейся женщине. „Русский

¹⁾ В Пушк. Доме хранится одно письмо Э. Ф. Д—ой к Ф. М. Д—му от 19-го авг. 1868 г. на немецком языке.

²⁾ Первое письмо, хотя очень отчетливо датированное Ф. М. Д—м 12 и ю л я, надо отнести к 12 и ю н я, так как письмо написано из Дрездена, а Достоевские покинули этот город 4-го июля. Именно к 12 июня относится следующая заметка в дневнике А. Г. Достоевской о Ф. М.: „Я пришла домой... Он писал письмо к Эмилии Федоровне. Это я увидела издалека“ („Дневник А. Г. Д-ой изд. 1923, стр. 115). Другие данные письма также говорят за июнь.

Вестник“ с „благородным Катковым“, к которому нельзя более обращаться с просьбой о деньгах, так же „благородный“ домохозяин Алонкин, каждый день готовый выгнать из квартиры задолжавшую семью, „деловой“ Гаврилов, у которого можно признаться 200 руб. по 20%, боязнь перед петербургскими кредиторами, которые могут узнать заграничный адрес, перспектива долгового отделения по возвращении на родину, срочная работа, подгоняемая нуждой и тормозящаяся припадками — вот темы писем Федора Михайловича к Эмилии Федоровне. В сущности за эти два с половиной года он смог ей послать очень мало, всего каких нибудь 150—200 рублей, при чем надо вспомнить, что в семье невестки жил ничего не зарабатывавший его пасынок, и денежные посылки Эм. Фед. были как бы платой за него. Тон писем дружественный и вместе с тем особенно почтительный — точно сквозит боязнь невниманием обидеть, задеть самолюбие бедной родственницы. Уже намечается расхождение Эмилии Федоровны с Анной Григорьевной и ее семьей: и в замечаниях Эм. Фед. и в некоторых оговорках Федора Михайловича сквозит скрытая недружелюбность семьи Сниткиных к семье покойного М. М. Достоевского.

Что касается сведений о писательской работе Достоевского, то в письмах мы находим неоднократные упоминания о работе над „Идиотом“, не дающие, впрочем, ничего нового и имеющие в виду исключительно материальные расчеты, связанные с романом. Ценным является лишь сообщаемый Достоевским план издания по возвращении в Петербург еженедельного журнала в особом роде. Этот план надо поставить в связь с упоминаниями о газете в опубликованных письмах Достоевского к С. А. Ивановой того же времени. Быть может, в том и другом плане скрывалась первая идея будущего „Дневника Писателя“.

Как письма Михаила Михайловича (кроме одного), так и письма Федора Михайловича сохранились в архиве дочери М. М. Достоевского, Екатерины Михайловны Достоевской. Выражаем ей нашу глубокую благодарность за разрешение опубликовать письма, а так же за те ценные замечания, которыми она облегчила нам труд их комментирования.

Письмо М. М. Достоевского от 1 октября 1849 г. принадлежит Р. Историческому Музею и печатается с разрешения дирекции последнего ввиду тесной связи данного письма с группой писем из архива Е. М. Достоевской.

Прилагаемый портрет М. М. Достоевского представляет собою фотографию с карандашного рисунка художника К. Трутовского конца 40-х годов. Оригинал (несколько попорченный мухами) принадлежит А. А. Бахрушину, и воспроизводится с его любезного разрешения.

В. Нечаева.



Портрет М. М. ДОСТОЕВСКОГО.

Рисунок К. Трутовского.

ПИСЬМА М. М. ДОСТОЕВСКОГО К Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ.

Кр. Свеаборг 16 Августа 1847.

Спешу поделиться с тобою, драгоценный друг мой, несколькими довольно приятными вестями. Во-первых я на эту минуту обеспечен— к нам пришло жалованье и потому если ты еще не выслал ко мне денег, то покрайней мере не тужи и не горюй обо мне. Ты не поверишь сколько я о тебе думаю, мой милый труженик. Во-вторых, и самое главное то, что Рейнгард ¹⁾ был в Гельсингфорсе, заезжал к нам, но не застал нас дома—мы были на даче у знакомых. На другой день я поехал к нему, застал его еще в городе и провел с ним с полчаса, т.-е. до самого отъезда его в Ревель. У него еще кое-кто был, так-что только дорогой к пароходу я успел сказать ему, что у меня до него есть дело, и так как я не успел поговорить с ним о нем, то хочу с первою же почтою писать к нему. „Но в чем же оно — нельзя ли вкратце, в двух словах“ сказал он мне, и я сколько позволяло время объяснил все ему. Этот Рейнгард редкий человек—он даже не задумался и обещал выслать с первою же почтою 300 р. сер. Несмотря на это я все-таки написал к нему, ибо в разговоре с ним много было недосказанного. Итак, если Москвичи ²⁾ надуют, то вот ресурс почти верный. Я говорю почти, потому что стал страшно туг на веру и верю только себе да тебе. Если же пришлют из Москвы, то эти деньги немедленно будут обращены мною на уплату Рейнгарду. Он сказал мне при прощании, что тем более рад помочь мне, что в моем деле он совершенно согласен со мною, что в службе мне делать нечего.

Итак, у меня будут 300 р. сер. да еще положим 100 р. с. с продажи мебели, да еще 100 р. с., а может быть и больше с одного места, а всего в короткое время у меня скопится 500 р. Знатная сумма! А? 150 р. сер. жене с тем, чтоб она 2 месяца жила на эти деньги, 100 р. мне на экипировку, след., я могу надеяться привести в Петербург рублей 200 сер., которые нам с тобой послужат для залo-

жения общего банка. Эти деньги будут началом тех 350.000, которых счастливыми обладателями мы будем по твоим словам лет через 10.

Моего негодяя Павла ³⁾ я должен буду взять с собой в Петербург, но только с тем, чтоб немедленно по приезде отправить его в Москву. Пусть они там возятся с ним как хотят. Я уже писал к ним об этом и просил Карепина, если можно, на его место прислать к нам Григория. Он ходит в Москве по оброку, так пусть уж лучше послужит нам. Как ты думаешь ведь он будет нелишний? Впрочем все это будет зависеть от твоих соображений.

Какова твоя квартира? Будет-ли она удобна для нас обоих. Напиши, что ты за нее платишь? И с дровами-ли она или нет? Нам непременно нужна будет квартира с дровами, чтобы устранить от себя все эти гадкие хлопоты. Напиши мне о нашем будущем житье по подробнее.

Твой М. Достоевский.

[на полях письма]

Что ты не пишешь, милый? Когда я долго не получаю от тебя известий, я все думаю, что ты болен и беспокоюсь ужасно. Погоди—со мной ты поздоровеешь.

Брат, начинай хлопотать о работе. Мне бы не хотелось и дня прогулять без дела. Как славно мы будем жить с тобой. Я думаю, что приеду сухим путем.

Если ты будешь издавать осенью Бедных людей, то вот для меня будет прекрасный случай свести первое знакомство с типографией и со всем делопроизводством.—Жена тебе кланяется. В начале Сентября мы расстанемся с ней.

Я боюсь, чтоб Москвичи не написали к Кривопишину ⁴⁾, Дело в том, что отставка моя пойдет через Инспек. Департамент. Ну как он задержит ее под предлогом, напр., что-есть что нибудь не по форме. Нельзя ли тебе следить за ее ходом. 1-го Сентября я подаю прошение.

Кр. Свеаборг 13 Сентября [1847].

Не медля ни минуты с получения письма твоего ⁵⁾, спешу отвечать тебе, хотя нового ничего не случилось и все обстоит по-старому. Пишу к тебе для того только, чтобы ты знал, драгоценный друг мой, что мы еще не выезжали из Свеаборга, сидим попрежнему в нем и ждем, когда поедет в Ревель казенный пароход, на котором для нас было бы очень выгодно переехать. Ждать таким образом мы будем до 23 Сентября и, если в продолжение этого времени не пойдет в Ревель ни одно казенное судно, мы принуждены будем отправиться на воль-

ном пароходе, который означенного числа в последний раз делает свое путешествие в Ревель.

Теперь насчет моего отпуска. Я оттого беру отпуск на 28 дней, а не на 3 или 4 м-ца, что на 28 дней разрешает Окружный командир, а на более долгое время нужно ждать разрешения из Департамента. У меня уже все готово — перед отъездом будет нужно только зайти в Окр. Управление и взять паспорт. Я не сомневаюсь сам, что в Петербурге мне дадут отсрочку. Можно будет похлопотать. Но милый друг мой, сколько может быть неприятностей придется мне вытерпеть в нем. Платье у меня все исправно — нужно будет только новый шарф, эпoletы и шпагу. Покупать их я не стану и потому постарайся припастить их, узнай в лавках не дают ли на прокат — после некогда будет хлопотать. В Ревеле я останусь дней 5 или 6 не более.

Москвичи не шлют. Денег у нас попрежнему 125 р. сер. Ужасно мало — особенно если придется ехать на вольном пароходе. Всего вероятнее, что я к тебе приеду без денег. Но я не унываю, будем здоровы — не пропадем. Ассоциация есть дело великое и святое.

Бедных людей ⁶⁾ и не думай продавать. Какнибудь обойдемся. Лишь-бы отставка не замедлила — вот, что меня беспокоит. Напиши к Москвичам — я напишу к ним с будущей почтою. Нынче уж некогда! — я только что приехал на одной гадчайшей лодченке из города, как жена подала мне письмо твое. Ты болен — береги пуще всего здоровье. Прощай, мой единственный друг. До скорого свидания.

Твой М. Достоевский.

[приписка поперек написанного]

Чернила высохли, перо стальное и вдобавок сломанное — подивись искусству написать с подобным материалом 4 страницы и не получить спазм от бешенства. Как много скопилось у меня переговорить с тобою. Не переменяй квартиры.

Я думаю ты бы успел еще написать ко мне письмецо. Обра-
дуй-ка.

9 Июля 1849 года.

Вот уже две недели, милый, дорогой брат мой, хлопочу я о твоей просьбе, изложенной тобою в письме к брату Андрею ⁷⁾ и по-
веришь ли, только нынче могу исполнить ее. Не было денег, а пу-
стого письма отправлять тебе не хотелось. Нынче достал для тебя
25 руб. сер., которые и посылаю тебе, присовокупляя к ним полсотни
заграничных цигар и третью часть твоего романа, напечатанную
в майской книжке Отеч. Зап. ⁸⁾

Милый друг мой, как бы хотелось мне, чтоб из письма этого
ты мог вычитать хоть строчку утешения для себя. Я знаю, что для

твоего доброго и великодушного сердца будет отрадно узнать, что я уже две недели живу в кругу своего семейства⁹⁾... Я уверен, что во все это несчастное для нас время ты думал и скорбел более обо мне, чем о себе... Я уверен в этом, потому что я знаю тебя, знаю любовь твою и дружбу к себе... и верь мне, милый друг мой, что мысль о тебе разве только на не многие минуты покидает меня. В эти две недели мне часто случалось ощущать минуты невыразимого счастья и каждый раз воспоминание о тебе наводило на меня грусть и тоску. Я думаю тогда о твоём болезненном состоянии, и о впечатлительности твоей, которая по необходимости должна удваивать твои страдания. Желаю тебе от всего сердца здоровья и больше бодрости и надежды.

Московское дело по имению нашему¹⁰⁾ опять остановилось по причине несовершеннолетия Николи и Саши, но Карепин (он писал к брату Андрею) надеется выхлопотать разрешение на продажу имения, так как оно переходит не в чужие руки но Бог знает, когда это сделается.

Мы все здоровы. Дети часто вспоминают о тебе, у жены часто навертываются слезы, как только произнесут твоё имя. Живем мы в городе в том же доме, только на другой квартире. До сих пор я еще не мог собраться с духом, чтоб приняться за какую-нибудь работу... Первое время чувствовал себя не так здоровым, а потом поправлялся и хлопотал.

Знаешь ли кто более всех из детей жалел обо мне и даже плакал?—Миша. Кто мог бы это подумать? Такой стал славный мальчик; чувствителен и застенчив ужасно; но когда бывает в духе, то болтает без умолку. Право, ты бы еще более полюбил его, а он и без того был твоим фаворитом.

Прощай, милый друг мой! В последние два дня ясные и теплые мне особенно грустно по тебе... Ради Бога, не унывай, мой милый, старайся хоть чем-нибудь развлекать себя. Я теперь упрекаю себя зачем раньше не писал тебе. Я знаю как горько ждать.

Когда тебе будет что-нибудь нужно—пиши ко мне, если можно и будь уверен, что я уж постараюсь исполнить твою просьбу.

Твой брат М. Достоевский.

[Приписки на полях:]

Если можно, уведошь нас о своем здоровье.

Андрюши¹¹⁾ нет дома, а я не хочу и минуты медлить и потому не жду письма его к тебе. И без того уж много потеряно времени. Что мог подумать ты о нас в это время?

23 Июля 1849 г.

Письмо твое,¹²⁾ любезный брат, доставило всем нам неизъяснимое удовольствие: мы перечитывали его несколько раз. Ты не поверишь, милый, как горько становится, когда взглянешь на солнце, дохнешь свежим воздухом и вспомнишь о тебе. Я помню как невыносимо тяжело было для меня заключение, когда прояснялось небо и солнышко заглядывало ко мне в форточку—я не испытывал еще никогда таких мук, как в эти минуты и был гораздо спокойнее, когда небо начинало хмуриться и дождь лил как из ведра. С тобою напротив, и я чрезвычайно рад этому, потому что, судя по себе, предполагал что тоска и грусть твои усиливаются. Три месяца! Шутка-ли это! Для меня и двух было достаточно, чтоб получить геморой и нажать грудную боль от которой, впрочем, я начинаю уже освобождаться, благодаря разным поездкам, которые я предпринимаю с целебною целью. Несколько раз уже я был в Царском, в Павловске, в Петергофе. Серьезно я еще не принимался ни за что. Начал - было повесть, но меня просят окончить начатой роман, за который мне как-то страшно приниматься: боюсь испортить¹³⁾. Я чувствую, что до сих пор я еще все, как-будто не устроился, не обжился дома и не шутя опасаясь, чтоб это тревожное состояние не отразилось в труде, требующем большей сосредоточенности мыслей. До сих пор я все разбирал разные книги и книжонки и работа эта мне порядочно надоела¹⁴⁾.

Квартира у нас теперь гораздо лучше и удобнее прежней. Даже больше. Я выгадал себе совершенно отдельную комнату и если бываю дома, то сижу в ней и... ничего не делаю. Все эти дни были невыносимо жаркие; так—что отсутствие дачной жизни становилось очень и очень ощутительно. Особенно для детей вредна городская жизнь летом, но что делать?

Что касается до денег, то твоя правда! я теперь в весьма затруднительном положении. Два месяца, проведенные в праздности, совершенно расстроили наши экономические отправления и мы принуждены войти в долги. Придется жить чрезвычайно расчетливо. К счастью место мое осталось за мною.¹⁵⁾ Его сберегли для меня добрые люди.

Литература наша спит: летние жары имели и на нее влияние. По части беллетристики не вышло ни одного, я уже не говорю сколько нибудь замечательного произведения, но даже и такого, чтоб прочесть без скуки. Современник как прошлого года удалился в Парголово¹⁶⁾ и выдает оттуда по прошлогоднему какие-то парголовские номера. Безцветность страшная: рецензент его, известный под именем иногородного подписчика, исписался до последних пределов...¹⁷⁾

Ты не можешь себе представить, как я обрадовался, узнав, что ты получил позволение писать. Это было моею любимую мечтою

в продолжении моего ареста, и я по себе сужу, что возможность писать и создавать составляет для тебя теперь невыразимое облегчение. Я уверен, что ты напишешь нечто, далеко выходящее из круга обыкновенных литературных явлений. Но это постороннее: главное тут в том, что время для тебя не каплет уже по капле, унося за собою воспоминания, мечты и мысли то мучительные, то веселые, но всегда бесплодные, когда поверяешь их только четырем стенам.... Теперь, по крайней мере, у тебя есть утешение, есть труд, над которым можно забыться.

Николя живет теперь в Мурине ¹⁸⁾—он гостил у меня три дня. Он славный мальчик. Андрей тоже иногда заходит ко мне.

У детей на счет тебя предположения различны. Каждый день рождает у них чтонибудь новенькое.... они решительно теряются в догадках. В одном пункте они только согласны между собою—это то, что ты принесешь им много конфет и игрушек.

Жена тебе много кланяется. Все знавшие тебя принимают в тебе живейшее участие.

Прощай, милый друг мой. Как-бы я желал увидеться с тобою. Посылаю тебе 5 томов От. Записок, которые ты просил у меня. Насилу собрал их. Прощай мой милый.

Твой брат М. Достоевский.

18 августа [1849]

Посылаю тебе еще несколько книг, любезный брат: [зачеркнуто: последний]: 1-й 2-й и 8-й нумера От. Зап. [зачеркнуто: и всего Шекспира]. Очень жалею, что не могу доставить тебе чегонибудь поновее: книги у меня все старые, прежние, а других достать, право негде. Впрочем обещаю употребить все возможное, чтоб хоть сколько-нибудь сделать сноснее твоё заключение.

Что за тоска жить в городе летом; по целым дням сидишь дома один, или бродишь сам не знаешь зачем по опустелым улицам. Со временем, кажется, деваться некуда—так оно долго тянется—а между тем ничего не делаешь. Роман мой подвигается чрезвычайно медленно; пришло в голову несколько сюжетов, из которых один для драмы. Хочу приняться за него, пока не охладел и если можно будет нынешнею-же зимою поставить на сцену ¹⁹⁾.

А между тем я схватил где-то страшнейший грипп: лихорадка трепала меня вчера немилосердно, а от насморка, вот уже два дня как я постоянно плачу. Но это ничего, пройдет! Я все думаю о тебе, мой милый. Точно так же как и ты я считаю дни твоих страданий и, зная по опыту как тяжелы они, страдаю при одном воспоминании о тебе. Здоров ли ты?

Еслиб ты знал, как жена горюет по тебе! Прощай, мой милый друг. Право, писать больше нечего, кроме разве того, что мы с нетерпением ждем того времени, когда решится твоя участь и что нам грустно и горько без тебя. Жена тебе кланяется, Прощай.

М. Достоевский.

P. S. Андрюша, как я слышал, назначается архитектором в губернию, но в какой город еще неизвестно. Не нужно-ли тебе чегонибудь, мой милый, напиши! Я уж исполню.

В Москву я [зачеркнуто: ничего] не писал о [зачеркнуто: своем] нашем аресте. Они, ²⁰⁾ кажется, ничего не знают об этом, по крайней мере ничего не пишут. Ни от сестры, ни от зятя я еще не получал писем, но брат показывал мне полученные им, в которых даже и намек нет, чтоб они чтонибудь знали. Пусть их и не знают.

Напиши пожалуйста нет-ли у тебя какихнибудь расчетов с книгопродавцами касательно романа твоего: Бедные люди; не должен ли тебе ктонибудь из них?

Непременно постараюсь достать для тебя чего-нибудь исторического—историю Гиббона например.

Во время своего ареста я всего более жалел о том что не записался каким-нибудь английским самоучителем. Непременно выучился бы [зачеркнуто: и не истратил бы даром двух месяцев]. Что меня несколько успокоивает насчет тебя, милый друг мой, так это позволение писать. Это лучшее средство против тоски и скуки.

Как хотелось-бы мне увидеть тебя, любезный брат. Я так много думаю о тебе, что не могу позволить себе ни малейшего удовольствия без того, чтоб потом не попрекнуть себя твоим печальным настоящим.

Вместо Шекспира, в дурном немецком переводе, которого я было хотел послать тебе сначала, отправляю к тебе *L'histoire de la gerre *) de trente ans* Шиллера. Мне кажется, что эта книга должна занять тебя более.

Еще раз прощай, любезный брат. Жена тебе кланяется. Братья так же. Николая у нас теперь.

10 Сентября. [1849]

Любезный брат!

Письмо твое ²¹⁾ я получил в понедельник 5 сентября и только теперь в состоянии отвечать тебе. Я много думал, много беспокоился о тебе, не получая от тебя ответа на прежнее письмо мое, и потому, можешь себе представить, как оно обрадовало меня. И не смотря на это, несмотря на все желание отвечать тебе немедленно, я должен

*) Таково правописание подлинника В. Н.

был пропустить целые пять дней. Во-первых искал книг, а во-вторых ждал некоторых получений. Посылаю тебе 10 р. сер.—безделицу, но все лучше, чем ничего; когда они будут на исходе, пришлю еще. Из книг препровождаю тебе: 1) Библию (во французском переводе нигде не мог найти) 2) Сентябрьскую книжку О. З. 3) Сочинения Батюшкова 4) Драмы Шекспира в русском переводе Кетчера—книги все чужие. Когда прочтешь, напиши только и я постараюсь достать других.

Ты пеняешь мне, за то что я мало пишу к тебе, милый друг мой, ради всего святого не пеняй и не сердись. Право это не от лени. Мне всегда становится грустно, когда я принимаюсь писать к тебе, а наводить тоску и на тебя мне бы не хотелось.—Вот и пишешь всякий вздор, подбираешь слово к слову.... Не сердись, милый, когданибудь сочтемся.

Житье мое течет так ровно, так буднично, что право и писать о нем нечего. Сiju по большей части дома или гуляю. Чтобы пересчитать моих знакомых не нужно было выдумывать десятичной системы... пяти пальцев на руке для этого слишком много. Выучился, скуки ради, по английски и с помощью лексикона почитываю довольно легко. Хочу начать переводить. Вместе с романом пишу еще маленькую повесть. Жена и дети здоровы. Ходил одно время довольно часто в Александринский театр и наслаждался игрою Мартынова; на днях приехал Щепкин и вчера играл Фамусова. Говорят, не совсем удовлетворительно, т.-е. не гениально.

Из Москвы ничего не слышно. Я снова собираюсь писать к зятю. Андруша переведен в Военные поселения и едет на днях в Елизаветград. Он в восторге. [Зачеркнуто: Вот человек]

Город несколько оживился. Много уже переехало с дач и дачные увеселения, фейерверки, ночи—на которых мне ни разу не удалось быть—постепенно прекращаются. Погода стоит очень хорошая. Плодов множество и все дешево, и что всего лучше, можно есть их, потому что холера не стоит, как прежде, за плечами. Об ней и не слышно. На днях я перечитал сочинения Даля. Работа топорная и нисколько нет художественности. Диккенс печатает новый роман: Записки Давида Коперфильда. Ждут окончания, чтоб переводить.

Не знаю, понравится-ли тебе комедия Тургенева. ²²⁾ Мне в ней многое нравится, хоть и мало сценического элемента. Она написана для Щепкина, который, как говорят, дает ее в свой бенефис.

Господин, подписывающий статьи свои литерами Вл. Ч. есть некто Г. Владимир Чачков, которого ты может быть видал иногда. Рецензию на стихотворения Шаховой писал Ап. Майков. Он болен, бедный. Мы с ним сошлись в последнее время.

Все знавшие тебя премного тебе сочувствуют, жалеют и помнят о тебе. Прощай мой милый друг.

Еслиб поскорей увидеться.

Твой М. Достоевский.

1 Октября [1849]

Любезный брат,

Препровождаю к тебе некоторые книги, какие я мог только достать для тебя, а именно: 4 тома русских авторов; 3 тома соч. Даля и 1 том Сахарова ²³⁾. Желаю от всего сердца, чтоб они хоть скольконибудь рассеяли тебя, бедный друг мой. Письмо твое, ²⁴⁾ не знаю сам почему, произвело на меня самое грустное впечатление. В эти две недели ты не выходил у меня из головы и я грустил по тебе, как никогда еще не грустил. Так хочется видеть тебя!

На прошлой неделе я проводил Андриюшу в Елисаветград. Он едет через Москву и потому я поручил ему похлопотать хорошенько о нашем деле по имению. Может быть, что все будет кончено в этом году. Это было-бы очень хорошо, потому что могло-бы совершенно поправить мои обстоятельства. Мне нужно, чтоб я один только год был не стеснен в денежном отношении, чтобы войти на ровную колею и жить порядочно, то-есть без нужды.

Пишут, *) что нынче в нашей губернии год урожайный, стало-быть можно рассчитывать на некоторые доходы. Так как я заговорил уже о деньгах, то кстати прибавлю, что если у тебя, милый брат, они будут выходить, пожалуйста уведошь. Хоть я и не богат теперь, но подыму Содом и Гомор, и достану тебе.

Более всего меня беспокоит твое здоровье. Теперь осень, погода меняется не только с каждым днем, но с каждым часом. В это время ты обыкновенно страдал более чем когда-либо. Воображаю как ты страдаешь теперь и как переменился вероятно в это время. Но зато утешительно то, что после необыкновенно скоро поправляешься. Природа, кажется, спешит наверстать свою просроченную работу, а новые впечатления, радостное чувство свободы, участие ближних на-перерыв помогают ей и человек поправляется в две какие-нибудь недели. Как бы я был счастлив, еслиб для тебя поскорее настало это время.

Этот месяц я писал все маленькую повесть листа в 3 ²⁵⁾ Надеюсь скоро кончить и сбыть куда-нибудь. Выходит что-то очень не хорошо, и я с удовольствием разорвал бы ее, еслиб было можно. В англ. языке я сделал гигантские успехи и дошел уж до того, что читаю Вальтер Скота без помощи лексикона. Это меня радует самым необыкновенным образом.

Напиши мне, пишешь-ли ты теперь и что именно. Новостей литературных никаких нет, кроме разве того, что с Июля месяца стали появляться книжки забытого Северного Обозрения. Последняя третья

*) Зачеркнуто: Г о в о р я т В. Н.

книжка вышла без русской и без иностранной словесности. Журнал едва-ли пойдет.

Прощай мой милый, пиши ко мне. Письма твои меня много успокаивают, а то думаешь, думаешь о тебе и так станет тяжело..... Прощай!

Твой брат М. Достоевский.

Р. С. Я очень рад, что Андрюша уехал. Кроме того, что место его прекрасное, он наконец привыкнет жить своим умом.

Ты не поверишь как слаб он сердцем. Николая ходит к нам по праздникам. Он просил меня поклониться тебе. Жена тоже тебе кланяется.

ПРИМЕЧАНИЯ

к письмам М. М. Достоевского.

1. Имя Николая Ивановича Рейнгарда упоминается в письме Ф. М. Достоевского к брату (весна 1847 г.) „Биография, письма... Ф. М. Достоевского“ изд. 1883 г. стр. 65.

2. Имеются в виду московские родственники Достоевских, главным образом П. А. Карепин, муж старшей сестры Достоевских, Варвары Михайловны. После смерти отца Достоевских П. А. Карепин управлял общим имением братьев и сестер.

3. Павел — крепостной слуга.

4. Генерал лейтенант Кривопишин занимал влиятельное положение в Инспекторском Департаменте. О нем см. в изд. „Биография, письма...“ 1883 г. стр. 30 (статья О. Миллера) и стр. 21, 22 (письма).

5. М. М. Достоевский упоминает здесь о письме Ф. М. Достоевского от 9 сентября 1847 г. См. Изд. „Биография, письма...“ 1883 г. стр. 65—67.

6. Отдельное издание первой повести Ф. М. Достоевского, напечатанной в „Петербургском Сборнике“ изд. Н. Некрасовым в 1846 году.

7. Письмо Ф. М. Достоевского к брату Андрею Михайловичу, относящееся к этому времени, опубликовано не было.

8. В „Отечественных Записках“ в V-ой книге за 1849 г. была помещена третья часть „Неточки Незвановой“.

9. Ф. М. Достоевский узнал об освобождении брата ранее от князя Голицына (см. „Биография, письма...“ изд. 1883 г. стр. 105), Семья М. М. Достоевского этого времени состояла из жены Эмилии Федоровны и троих детей—Федора, Михаила и Марии, из которых старшему было 7 лет.

10. Имение Достоевских „Даровое“ находилось в Тульской губ. Каширского уезда. Дела по имению вел П. А. Карелин. К 1849 году имение находилось в плохом состоянии и было обременено долгами в Опекунский Совет. С 1850 года делами имения занялся А. П. Иванов, муж другой сестры Достоевских Веры Михайловны. Имение перешло впоследствии в собственность семьи Ивановых. Николай и Александра—младшие брат и сестра Достоевские.

11. Андрей Михайлович Достоевский.

12. Письмо Ф. М. Достоевского из крепости от 18 июля 1849 г. См. „Биография, письма...“ стр. 67.

13. Возможно, что М. М. Достоевский имеет в виду свою повесть „Два старичка“, напечатанную в ноябрьской книжке „Отечеств. Записок“. Роман, к которому он так серьезно относился, вероятно его роман „Деньги“, оставшийся незаконченным. Эпизод из него он напечатал в „Пантеоне“ 1852 г. под названием „Брат и сестра“.

14. М. М. Достоевский говорит здесь, вероятно, о работе рецензента в „Отечеств. Записках“, где он в это время сотрудничал.

15. В конце 40-х годов М. М. Достоевский был преподавателем русской словесности в Кузнецовском женском училище. См. письмо к нему А. В. Никитенко от 30 декабря 1850 г. хранящ. в Р. Ист. Музее.

16. Парголово—дачная местность под Петербургом.

17. „Иногородний подписчик“—А. В. Дружинин.

18. Николай Михайлович, младший из братьев Достоевских. Мурино—дачная местность под Петербургом.

19 В черновой тетради М. М. Достоевского, относящейся к 1849 году, есть набросок комедии, позднее получившей название „Мачеха“. Комедия не была напечатана и хранится незаконченная в архиве Е. М. Достоевской.

В 1851 г. М. М. Достоевским была напечатана комедия „Старшая и меньшая“, которая имела большой успех на сцене.

20. О н и—т.е. московские родственники Достоевских.

21. Письмо Ф. М. Достоевского из крепости от 27 августа 1849 г. См. „Биография, письма...“ изд. 1883 г. стр. 69.

22. В IX книжке „Отечественных Записок“ была напечатана комедия Тургенева „Холостяк“.

23. „4 тома русских авторов“, вероятно издание Ал. Смирдина—„Полное собрание сочинений русских авторов“.

24. Письмо Ф. М. Достоевского из крепости от 14 сентября 1849 г. см. „Биография, письма...“ изд. 1883 г. стр. 71.

25. Повесть М. М. Достоевского „Два старичка“ была напечатана в Отеч. Записках 1849 г. кн. XI.

ПИСЬМА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО К Э. Ф. ДОСТОЕВСКОЙ.

Дрезден 1/12 Июля/67 [Июня].

Многоуважаемая Эмилия Федоровна,

Я полагаю, что Вы теперь находитесь уже в Павловске, а потому и адресую в Павловск. Хорошо еслиб мое письмо не замедлило. Очень рад, что Вы здоровы; дай Бог, чтоб и все остальное было благополучно. Уехал ли Федя? ¹⁾ Если не уехал еще, то скажите ему чтоб он передал мой поклон Верочке и А. П—чу и в особенности Сонечке и Машеньке ²⁾. На-днях я получил письмо от Паши, из которого и знаю сколько-нибудь о Вас. Хорошо кабы Разин ³⁾ отдал еще хоть 100 руб. (больше он не даст, и рассчитывать, по-моему, нечего. Хорошо и это). Паша ⁴⁾ пишет, что Алонкин ⁵⁾ спрашивает меня на счет квартиры. Так как я полагаю (по письму Паши), что он уже уехал в Псков, то и обращаюсь к Вам, многоуважаемая Эмилия Федоровна, с особенною просьбою, которую и прошу Вас, если возможно, поскорее исполнить, а именно: Пошлите кого-нибудь к Алонкину (Мишу например), а то попросите и Николая Михайловича ⁶⁾ и, во-первых: пусть Миша передаст Алонкину мой поклон и уважени́е, а во-вторых, пусть передаст ему, что теперь, в настоящую минуту, я никак не могу сказать наверно займу ли я возвратясь, (кроме той квартиры в которой Вы теперь живете) ту квартиру, в которой, рядом с нами живут жидаы? Что же касается до старой моей квартиры (той самой в которой теперь живете Вы), то я непременно оставляю ее за Собою и в ней будете жить я или Вы. Это очень важно для меня и надо ему передать, немедленно. Полагаю что Паша уже уехал в Псков, от того и не пишу ему и не поручаю, а прошу Вас. Всего лучше пошлите Мишу.

Я в настоящую минуту не совсем здоров. Припадки все не были, целых полтора месяца, а вчера вдруг случился, небольшой. Если пожить здесь еще несколько месяцев, то полагаю совсем пройдут.

Поцелуйте за меня детей и передайте всем нашим близким искреннее мое уважение, в особенности Кашиным ⁷⁾. Каков Милюков - то ⁸⁾? Хорош нечего сказать. На днях буду писать Майкову ⁹⁾. Полагаю что скоро из Дрездена выеду. Напишу еще и тогда вышлю другой мой адресс. Анна Григорьевна свидетельствует Вам искреннее свое уважение. До свидания Эмилия Федоровна, будьте здоровы (главное) и дай Бог провести счастливое лето.

Искренно любящий Вас брат Ваш

Федор Достоевский.

Женева Сентября 16/28—67.

Милая и многоуважаемая

Эмилия Федоровна,

Давно очень хотел Вам писать; по крайней мере, не проходило дня, чтоб я об Вас обо всех не думал. Теперь, полагаю, Вы уж с дачи давно воротились. Прошу Вас очень, уведомьте меня ни мало не медля: как Ваше здоровье и как Вы живете? Напишите обо всех обстоятельствах. Очень прошу Вас. С Вами ли Федя? Я знаю, что он жил летом в Москве на даче; но ездил ли на юг? А теперь, если он в Петербурге, то удачны ли его занятия? Здоров ли Миша и Катя? ¹⁰⁾ С Вами ли жил (или живет) Паша? Об нем я не имею никакого понятия. Вот уже скоро три месяца ни одной почти строчки от него. Еслиб захотел написать, то всегда, конечно, мог это сделать: ведь он знал же, или мог всегда узнать адресс через Анну Николаевну ¹¹⁾, а лучше всего мог передать ей письмо для пересылки мне. Тут уже ясно, что не хотел. Я просил Аполлона Николаевича ¹²⁾ передать ему 25 р. и он должен был получить в начале Сентября. К несчастью я теперь совершенно без денег, живем на триста франков в месяц, но через месяц ни копейки не будет. На деньги раньше Нового Года не рассчитываю. Теперь засел в Женеве и работаю; работа длинная. ¹³⁾ Мучает меня очень то, что в настоящую минуту, ничем не могу помочь Вам. Мне это чрезвычайно тяжело. К Новому Году хоть из-под земли достану, а с Вами поделюсь. Как нарочно, добрый друг мой Эмилия Федоровна, именно тогда то и нет денег, когда всего нужнее. Кто знает, года через два, если Бог даст здоровья и долги заплачу свои, может быть и Вы нуждаться не будете. Тогда деньги будут оставаться не у кредиторов, а у нас; но все это покамест буки и и славны бубны за горами.

Я Вам адрессую в Столярный переулок, полагая, что Вы на прежней моей квартире, потому, что квартира до сих пор на мое имя

ходит и Вы за нее ничего не должны платить, как и было у нас условлено с почтенным моим хозяином Алонкиным. Что он? Не напоминает-ли Вам чего о квартире? Напишите об этом. Я Алонкину сам писать буду скоро. Забыл я несколько буквальный смысл той записки, которую я ему дал. Не помнит ли Паша? И не имеете ли Вы копии? Во всяком случае передайте, хоть через Мишу, Алонкину мой поклон. (Писать ему буду сам). Такие честные люди, как он, и так благородно и деликатно со мной поступавшие, всегда могут быть во мне вполне уверены, прежде других кредиторов.—Кстати не знаете ли Вы чего о прочих кредиторах моих, не приходили ли почему-либо обо мне справляться, или не слыхали ли Вы чего? Если что знаете, то известите. Некоторым я хочу написать. К несчастью раньше будущего года никому ничего обещать не могу. А так как они, если я ворочусь, жлать не будут и непременно начнут взыскивать с меня по суду, то я и не решаюсь некоторое время (до тех пор пока кончу роман) возвратиться. К тому же в настоящую минуту совсем нет средств для переездки. А между тем я-бы гораздо скорее мог приобрести деньги в Петербурге. Действовать через письма чрезвычайно трудно. Надо полагать, что я заимую. Не знаю сколько еще останусь в Женеве: все это судя по обстоятельствам. Климат в Женеве для меня скверный. В Германии припадки были очень редкие, а в Женеве не опомнюсь, чуть не каждую неделю. Все это горы и непрерывные перемены в атмосфере. Надобно выехать. Но покамест, если хотите мне написать, то пишите в Женеву.

Suisse, Genève

A M-r Th. Dostoiewsky

poste restante

Напишите мне чтонибудь об сестре Саше ¹⁴⁾, об ее детках, о моей крестнице и о брате Коле? Как его здоровье? Что делает Миша? Не уведомит ли Федя хоть двумя строками о Московских. Чтонибудь? Не смягчится ли Паша, не напишет ли чего-нибудь? Как Вы с ним жили Эмилия Федоровна? Не надосадила ли он Вам чем-нибудь? Во всяком случае ему, Феде, Мише, Коле жму руку от души. Напишите мне что-нибудь, тогда напишу Вам более. Если кто из кредиторов моих обо мне наведается, то адреса моего нечего говорить. Передайте мой поклон всем тем кто меня добром помнит. Чуть только буду при малейших средствах, то немедленно поделюсь с Вами. Катю целую. Целую Вашу руку и обнимаю Вас. Аня очень Вам кланяется, впрочем она сама хочет приписать Вам, а я в ожидании что меня не забыли.

Вам искренно преданный и любящий Вас брат Ваш.

Федор Достоевский.

Р. S. Прежде брат Миша выручал когда бывало без денег засяду за границей, а теперь на одного себя, больного, надейся! Много он мне помогал.

[рукой Ан. Григ.].

Как Вы поживаете моя милая и многоуважаемая Эмилия Федоровна, как теперь Ваше здоровье; я думаю, лето и дача принесли Вам пользу и Вы хоть несколько поправились. Узнать, что Вы теперь меньше страдаете, чем прежде, будет для меня очень и очень приятно. Как Вы проводили лето, было ли Вам весело в Павловске, что поделывает Катя, как ее успехи в гимназии. Напишите пожалуйста нам возможно скорее, мы будем так рады узнать о Вас что-нибудь побольше. Что Федор Михайлович? Он вероятно воротился из Москвы и теперь попрежнему с Вами. Передайте пожалуйста ему мой поклон и просите тоже что-нибудь приписать. Поклонитесь Павлу Александровичу и передайте, что я крепко браню его за неисполнение обещания: обещал мне описать подробно все свое жительство, и до сих пор ни строчки. А мы бы так были рады узнать что-нибудь о нем. Занимается ли он стенографией и видит ли Ольхина ¹⁵⁾? Если видит, то пусть потрудится сказать ему, что я жду ответа на письмо, адресованное на его квартиру в Басков переулок. Не переехал ли он? Еслиб Павел Ал. узнал об этом, то бесконечно бы обязал меня. Что поделывает Михаил Михайлович? Передайте мой поклон Александре Михайловне и ее семейству и Николаю Михайловичу и скажите, что я ужасно как перед ними виновата, что давно не писала. Если увидите Кашиных, то пожалуйста передайте мой глубокий поклон, а также Милюковым. Теперь до свидания многоуважаемая Эмилия Федоровна целую и обнимаю Вас, желаю всего, всего хорошего и главное здоровья.

Ваша А. Достоевская.

[рукой Фед. Мих.].

Я много перебрал денег у Каткова ¹⁶⁾ который благороднейшим образом со мной поступал. Теперь, раньше чем что-нибудь кончу и перешлю, нет возможности у него просить. Но при первом случае сделаю так чтоб Вам и Паше получать помесечно и постоянно из Русского Вестника. Но это будет месяца через два не раньше, а до тех пор и Паше не знаю что переслать. Хорошо-бы еслиб Паша написал мне поскорее; по крайней мере я что-нибудь знал бы о нем. Сердце у него добрейшее и сам он благороден,—быть не может, чтоб он меня позабыл.

Ф. Достоевский.

[Приписка на полях рукой Фед. Мих.].

Особенно Кашиным передайте мой поклон и мою горячую симпатию. Людмиле и Ольге Александровне Милюковым ¹⁷⁾ тоже. Но не М-г Милюкову.

23/11 Октября 67. Женева.

Благодарю Вас очень, добрая и многоуважаемая Эмилия Федоровна за письмо Ваше; теперь по крайней мере имею хоть какие-нибудь об Вас сведения. Вчера отправил письмо к Паше, хотел писать вчера же Вам и Феде и не успел. Да и лучше что пойдет порознь, а не все в одном пакете, потому что письма иногда пропадают (это было) так один пакет затеряется, другой дойдет: хоть какое-нибудь да известие. Рад, что Вы слава Богу здоровы и очень грущу, что денежные обстоятельства у Феде плохи. А я, вообразите, слышал здесь что Вы, будто-бы, какое-то вспоможение получили (так и думал что от литературного фонда ¹⁸) потому что откудова-же?) и очень-очень обрадовался. (Слышал не от Анны Николаевны). У самого меня денег нет и как только подумаю, бывало, об Вашем положении, так тяжело самому станет. Судите-же как был я рад, за Вас, этому известию. И вот оказывается, что все не правда и что Вы ничего не получали!

Мое положение теперь вот какое: я сижу в Женеве буквально без копейки. Месяца два назад Аполлон Майков прислал, по моей просьбе 125 р. Анна Григорьевна в конце пятого месяца, стало быть ко всему нужно приотпавливаться. Между тем климат в Женеве не по мне: тут непрерывные ветры и перемены погоды. Припадки мои обнаружились с самою полною силою. Нужно хоть куданибудь, а поскорее выезжать.

Я работаю и мне надо теперь много и непрерывно работать, чтобы чрез несколько месяцев понадеяться на порядочную сумму; а до тех пор надо жить. Не знаю помогут-ли мне хоть капелькой из Русского Вестника (куда я еще ничего не выслал). Катков между тем поступал со мной так благородно, что я не знаю как и благодарить его: я перебрал у него много денег вперед (еще до женитьбы на сватьбу взял денег и с тех пор он никогда не отказывал, хотя в сущности за границей мы жили довольно таки скромно и много-много что каких-нибудь рублей 250 я истратил нерасчетливо. Все же остальное время мы тратили не более 100 р. в месяц. Никак). Теперь-же не знаю: Катков не один в „Русском Вестнике“, и может быть мне и откажут на время. Я просил самую малость, иначе мне совершенно жить нечем. Сидим здесь без копейки.

Но может (?) впрочем случиться Эмилия Федоровна, что мне рублей 100 и пришлют. В таком случае я просил прислать мне еще 60 р. сверх того, и выслать эти 60 р. на имя Аполлона Николаевича Майкова. (Аполлону Николаевичу я писал). Из этих 60 р. возьмите, Эмилия Федоровна, себе 40 р. Остальные 20 я просил выдать Паше, если ему очень надобно. Он, кажется, до сих пор у Вас живет. В таком случае эти 40 р. Вам сколько-нибудь, хоть капельку, помогут.

Аполлон Николаевич до сих пор выдавал ему хоть немного, денег. Я бы желал чтобы Паша делился с Вами, если он у Вас ест и пьет. Очень, очень бы был рад хоть сколько-нибудь Вам еще помочь; но все неверно, все зависит от моей работы и на все нужно время, а я еще все хвораю в добавок; да и сам с беременной женой сижу без одной копейки.

Эти 60 р. может быть придут, а может быть и нет, это главное; я ничего не знаю наверно. Надеюсь только. Но если придут (на имя Майкова, так я просил) то именно, кажется мне по расчету, должны придти теперь, в то время как получите это письмо,—может быть несколько раньше, может быть несколько позже. Но повторяю очень может быть что и не придут совсем. Желал-бы очень, чтобы пришли, потому что хоть капельку помогли бы Вам. Майкова я об этом уведомил. Хорошо бы еслиб Вы к Майкову наведались и спросили (можно даже сказать что я писал Вам, в виде предположения что может быть пришлют). Сомнения нет, что Майков и сам Вам доставит, если только пришлют ему. Но может быть будет и ждать Вас,—не знаю. Прошу только Вас, обо всем этом и о моем адресе, не говорит никому. Лучше будет. Я бы очень желал тоже, чтобы 20 руб., которые я предназначаю Паше, были выданы ему Аполлоном Николаевичем, совершенно по воле и усмотрению Аполлона Николаевича.

Обнимаю всех и цалую и всем передаю мой искренний и глубокий поклон. Феде пишу, Мишу и Катю цалую. Коле скажите что очень его люблю и часто о нем думаю. Тоже и Саше и ее семейству. Как бы хорошо было, еслиб Миша старался искать что-нибудь посерьезнее чем скрипка. Стоит только начать приучаться. Не оставьте Пашу. Будьте уверены Эмилия Федоровна в моей всегдашней твердой и горячей привязанности к Вам и ко всему семейству нашего доброго, незабвенного Миши. Плохо только то, что средства мои слишком всегда плохи и уж конечно, главное от того, что долги доели, а их еще года на два хватит. Мечтаю воротясь в Петербург, начать издавать еженедельный журнал в моем роде, который я придумал¹⁹). Надеюсь на успех, только ради Бога не говорите никому ничего заранее.

Про Милюкова я уже слышал давно. Эки бедные дети и экой смешной человек! Смешной и дурной. Я бы даже желал, чтоб она его обобрала. Жаль Кашиных. Анна Григорьевна теперь иногда хворает (в ее положении) велела Вам очень кланяться и передать, что она искренно и глубоко Вас любит. Адресс мой покамест тот-же; Genève, poste—restante. Хозяину Алонкину я напишу; но уведомьте меня как его имя и отчество.

Пишите о своих делах подробнее. Еслиб я был в Петербурге, мне было-бы лучше. Что делать! До свидания Эмилия Федоровна.

Искренно преданный и любящий Вас Ваш брат

Федор Достоевский.

Женева 9 марта 26 февраля/68.

Любезнейшая и многоуважаемая
сестрица Эмилия Федоровна,

22 (5 м.) февраля Бог мне дал дочь, Софью, о чем спешу Вас уведомить, вместе с просьбою полюбить Вашу племянницу. Все обошлось совершенно благополучно и Анна Григорьевна (которая Вам искренно кланяется и желает всего лучшего) в настоящую минуту почти выздоравливает.

У нас было много хлопот во все последние месяцы нашего житья в Женеве и порядочная нужда, так что я не мог часто писать к Вам. В последнее же время, два месяца напролет, занят день и ночь, работаю, пишу роман ²⁰⁾; надобно и не опоздать и сделать хоть сколько-нибудь удовлетворительно. Слишком много связано с этим романом в будущем; при успехе можно продать к концу года второе издание, а стало-быть, хотя частью заплатить долги и возвратиться в Россию. При неуспехе-же уж и не знаю что будет, но только очень плохо. В эти два месяца я написал и отослал в Редакцию Русского Вестника на 11^{1/2} печатных листов, а стало-быть сами видите было-ли мне время писать хоть кому-нибудь?

И однакож все это время я страшно сокрушался, что ничего не могу Вам послать и ничем поделиться с Вами. Был в невыносимой тоске по Вас. Хуже всего то, что я запоздал с романом. Еслиб я не истребил того, что написал раньше, то в настоящую минуту хоть какие-нибудь деньжонки были бы.—Но я сам постоянно нуждался все это время и хотя постоянно получал, по моим просьбам, из Русского Вестника, но слишком мало, так что здесь задолжал и вещи мои, какие возможно, здесь в закладе. Так как уж слишком много забрано в Русском Вестнике вперед, то я и определил раньше не просить сумму, сколько-нибудь позначительнее, пока не отошлю по крайней мере листов на 20 печатных. Но обстоятельства доканали меня и сделали, что я не мог выдержать решения и теперь, отослав всего только 11-ть печатных листов, послал просьбу о 500-х рублях.—(Родины обошлись гораздо дороже чем я думал и даже в эту минуту имею всего только сорок франков, а должен более 400 франков). Не знаю будут ли согласны в Русском Вестнике на эту просьбу, т.-е. пришлют или нет 500 р.? Они (т.-е. Катков) всегда со мной поступали превосходно. Но в последние три месяца я получал с небольшим только по сто руб. в месяц, так что 500 р. может быть, при моем огромном долге, покажется им слишком значительным требованием.

Во всяком случае надеяться все таки можно, хотя ждать придется и долго, так как они, постоянно и всем, чрезвычайно медленно отвечают. Из этих 500 р. я просил прислать мне сюда в Женеву только

300 р., а 200 р. выслать к Вам в Петербург, на имя Аполлона Николаевича Майкова, о чем я Ап. Николаевича, на всякий случай, предупредил. Из этих 200 р. — сто руб. я просил Ап. Николаевича выдать Вам, а 50 Паше.

Итак наверно — конечно нельзя сказать: пришлют они или нет? Но все таки ожидать можно что пришлют. Во всяком же случае пришлют не сейчас, а по крайней мере через неделю по получении Вами этого письма, так что раньше этого срока и не наведывайтесь к Ап. Николаевичу. — Если эти 100 р. получите, то прошу Вас, любезнейшая Эмилия Федоровна, выдать на руки 10 р. Мише, (которому конечно нужно гораздо больше для костюма и проч.) и 10 р. употребить (для костюма и проч.) на Катю, а 80 р. возьмите себе.

Ах, Эмилия Федоровна, пожелайте чтоб роман удался, не опоздал и написал бы я его поскорее; тогда деньги будут и опять Вам пришлю, может быть и гораздо побольше. Я теперь сажусь писать дальше; роман будет листов печатных в сорок.

В Женеве проживу еще, по необходимости, месяца два и разве к Маю перееду куда-нибудь недалеко. Сделайте одолжение напишите мне или попросите Федю уведомить меня об Вас. Я рассчитывал еще осенью, что покрайней мере рублей 300 перешлю Вам и Феде в эту зиму; но вот как оно обернулось, даже Пашу бедного оставил на своем заработке. — Хозяину квартиры, Алонкину, буду писать завтра и буду просить его подождать еще немного на мне. Во-всяком случае, даже при самом малом успехе в моих делах, он не очень долго на мне прождет. Письмо же мое послужит ему все-таки некоторого рода документом на меня. Я очень боюсь, что Вы от него переехали. Не думаю, чтоб он Вам решился сделать неприятности: это человек разсудительный и благородный.

Известие о смерти Александра Павловича ²¹⁾ очень меня поразило. Бедная Верочка и бедные дети! На днях хочу писать к Саше и к Коле, чтоб уведомить их о рождении дочери, да и вообще сказать словечка два. Но так как адрес Саше, по моей глупой памяти, в точности говоря забыл, то и напишу на имя Ваше с передачею Саше. Здоров ли Федя? Здоровы ли все Ваши, а главное Вы. — Я тащусь кое как: припадки хоть и реже чем в Петербурге, но все-таки посещают, особенно когда стал усиленно заниматься. Боюсь, что письмо мое как-нибудь к Вам не дойдет, т.-е. что Вы оставили эту квартиру, или что-нибудь в этом роде. До свидания любезнейшая и уважаемая Эмилия Федоровна, жму руку Феде и целую Мишу и Катю, Анна Григорьевна обнимает Вас и кланяется Феде и Мише и цалует Катю.

Р. S. Я Паше писал дней 5 тому назад. Но тогда еще Соня не родилась. Уведомьте его от моего имени о рождении сестры, которую и прошу его любить.—Ребенок здоровый, большой, сильный и необыкновенно на меня похожа. Соней называли в честь Сонечки Ивановой. Еслиб мальчик был, то был бы Миша, в честь милого и незабвенного нашего покойника.

Р. Р. S. S.

С месяц тому назад я Феде писал (отвечал на его письмо). Дошло ли мое письмо?

Вевей 9/21 Августа 1868 г.

Многоуважаемая и любезнейшая

сестра, Эмилия Федоровна,

Вчера я получил письмо Ваше; оно меня чрезвычайно удивило потому что мне не хотят писать и отвечать на мои письма, а не я молчу и не отвечаю на Ваши письма, которых я впрочем давным давно не получал.—Я несколько раз зимой и весной писал к Паше, но ответа не получал; наконец, месяца два с половиной тому назад, получил от него большое письмо, в котором он извещал меня, что он много раз писал ко мне, но что письма его стало быть ко мне не доходили. Это мне очень странно. В этом письме он писал мне про Михаила Гавриловича Гаврилова, бывшего фактором при типографии Праца (теперь-же у Вознесенского моста, в доме Китнера, при типографии Головачева, фактором-же). Паша предлагал мне на вид возможность сделать у него, для Вас (и для Паши), заем, и писал мне, что он уже говорил об этом с Гавриловым и что нужно с моей стороны, отсюда, во 1-х) Росписку, в которой-бы я, на отдельном листе засвидетельствовал, что получил от Мих. Гавр. Гаврилова 200 р. (двести рублей) и обязуюсь их уплатить ему через восемь месяцев и во 2-х) написать ему при этом отсюда письмо, в котором просить Гаврилова, чтоб он мне не отказал.

Так-как я с Мих. Гав. Гавриловым дельвал уже неоднократно, удачно и счастливо большие и тысячные дела и так-как он знает меня за человека верного и состоятельного (и сверх того не перестающего заниматься литературой, а Гаврилов занимается изданиями) то я, желая искренно и поскорее помочь Вам, отвечал тотчас-же, тогда-же, немедля ни мало, т.-е. два с половиной месяца назад Паше, и в письме к нему вложил росписку в двух-стах рублях и письмо от меня к Гаврилову, в котором просил не отказать мне и

выдать эти 200 р. в руки Павлу Александровичу Исаеву. Письмо это к Паше, со вложением писем к Гаврилову и росписки, я адресовал на Ваше имя, (т.-е. Эмилии Федоровне Достоевской). Вам собственнo в этом письме я не писал, а просил только Пашу Вам кланяться и засвидетельствовать мое уважение и при этом поручал Паше выдать Вам часть полученных от Гаврилова денег, другую часть определял самому Паше и наконец третью, очень маленькую часть, определял употребить на одно из моих поручений.

Кроме того, в этом письме я делал Паше одно очень важное поручение: смысл этого поручения состоял в том, чтоб переговорить с Гавриловым, (уже после того когда кончится дело и он выдаст 200 руб.) о возможности у Гаврилова еще сделать один заем, гораздо больше, уже для меня, на основании заклада права получения по контракту одной суммы (которую мне придется получить в будущем году со Стелловского) — одним словом дело, как Вы можете сами видеть, очень важное. И потому отослав 2¹/₂ месяца тому назад, на Ваше имя, это большое письмо к Паше и с такими важными бумагами я просил и требовал от Паши немедленного ответа, во-первых как он распорядился, то есть получил-ли деньги, сколько оставил у себя и сколько выдал Вам и во 2-х) говорил ли с Гавриловым?

И вот до сих пор, т.-е. целых два с половиной месяца, я не получал никакого ответа на такое важное для меня письмо! Наконец вчера получил письмо от Вас и в нем ничего нет об этом деле! Если Вы получили деньги, то хоть-бы полслова написали об этом! Неужели-же письмо пропало? То почему-же другие письма мои не пропадают? Но если оно пропало, то согласитесь сами, что в нем были важные бумаги, была росписка в двух стах рублях и письмо к Гаврилову. Даже может случиться, что ктонибудь этим воспользовался, пред'явил росписку и письмо Гаврилову и получил с него деньги. Во всяком случае это молчание меня все это время тревожило (а у меня не мало горестей и тревог других).—И потому прошу Вас покорнейше и убедительнейше, многоуважаемая Эмилия Федоровна, написать мне по возможности немедля во 1-х) получено-ли Вами, два с половиной месяца назад, письмо к Паше, но адресованное на Ваше имя, во 2-х) получили-ли Вы деньги? Если нет, то покорнейше прошу послать к Гаврилову (а лучше бы самим сходить) и расспросить его: не получал-ли он от кого-нибудь моего письма и росписки в займе у него двух сот рублей?

Письмо Ваше меня огорчило и расстроило чрезвычайно. Я хоть надеялся все это время что Вы хоть не много, но получили денег (через Гаврилова), а я из письма Паши еще мог заключить, что Вы все страдаете. Теперь и Паша без денег. У меня же теперь ни копейки нет в виду до самой осени (т.-е. до окончания и сдачи 3-й части романа) и я сам, в эту минуту, едва перебиваюсь.

Смерть моей Сони ²²⁾ поразила меня ужасно, так что я не мог много и работать. Жена тоже часто хворает. Жду возможности переехать из Вевея. Климат здесь даже вредный для нас обоих.

С этим письмом я пишу тоже к Ивану Максимовичу Алонкину. Я сам рассчитывал получить порядочно денег по крайней мере в Июле месяце, а потому уже писал ему раз, в конце весны, и обнадеживал его что в Июне или в Июле пришлю ему в уплату за квартиру по крайней мере половину. Понятно что он теперь недоволен мною очень. Я пишу к нему теперь письмо извинительное и прошу его продержатъ Вас на квартире хоть два месяца. Но, согласитесь сами, что теперь уж во всем его добрая воля; не видя ни уплаты, ни моего возвращения, он может начать сомневаться. Он полтора года ждал,—это безпримерно. И хоть я при первых деньгах начну уплату с него, но все-таки полагаю, что теперь мое письмо и мои просьбы не очень-то много будут значить в его глазах.

Письмо это я вкладываю в письмо мое к Ивану Максимовичу и прошу его покорнейше и убедительнейше доставить его Вам. Согласитесь сами, что если все, и самые важныя при том для меня письма, пропадают, то лучше взять свои меры. Это письмо к Ивану Максимовичу я застраховываю. Таким образом оно непременно должно дойти до Вас и я надеюсь на немедленный ответ от Вас о Гаврилове.

Вы напрасно, Эмилия Федоровна, пишете в Вашем письме что будто-бы нас, то есть меня с Вами кто-то хочет поссорить и что это грешно перед Богом. Будьте уверены, что нас никто не ссорит и не хочет ссорить; даже совершенно напротив. Примите эти слова буквально. Мне, который отослал 2¹/₂ месяца в Петербург (хоть и Паше, но прямо касающееся Вас) письмо и с тех пор вот уже два месяца жду ответа и нахожусь в чрезвычайном беспокойстве,—мне вдруг пишут обвинение, что я шесть месяцев не писал! После этого конечно не знаешь что и подумать.

Не смотря на слабое здоровье, я занят день и ночь работой. Времени у меня так мало, что не сердитесь за то что я писал к Паше, а не к Вам лично, хотя и об Ваших делах и велел ему передать Вам полное мое уважение. Я не переставал писать даже тогда, когда ко мне, напротив все перестали писать. Это я повторяю. Жена Вам кланяется. Передайте, прошу Вас, мой поклон всем кто меня помнит и будьте уверены, что я вовеки веков Вам предан и поделюсь с Вами последним в память брата Миши, если только будет у меня это последнее.

Ваш искренний и глубоко уважающий Вас брат

Федор Достоевский.

[На полях:]

Хоть я и желаю отсюда переехать, но адрес мой тот-же т.-е. Вевей. Если перееду Вам напишу. Письмо это я вложил в письмо к Ивану Максимовичу незапечатанным.

Милан 9 ноября/28 октября 68 г.

Любезнейшая и многоуважаемая

Сестра, Эмилия Федоровна,

Простите, что не сейчас отвечаю на доброе и приветливое письмо Ваше, Эмилия Федоровна. Но я до того был занят работой, что не мог оторваться, как ни странно это Вам покажется. Я и не Вам одной, а всем ничего уже не пишу в рабочее время, и даже откладываю отвечать на самые важные и касающиеся до моих интересов деловые письма, чем и врежу себе лично, как и случилось со мной недавно.— Мне очень жаль что Вы не можете более пользоваться квартирой у Алонкина, но спешу Вас еще раз уведомить, что все это случилось против моего желания. Но так как я в полтора года, ни гроша не заплатил Алонкину, то он сам рассердился и уведомил меня что не может более оставлять за мной квартиру. Я просил Марию Григорьевну ²³⁾ поговорить с ним и склонить его потерпеть на мне, рассчитывая что он согласится подождать до Нового Года. Когда же получил от Вас уведомление что Алонкин просит вексель, то и просил Вас в последнем письме сходить к нему и спросить только совета: как послать вексель из-за границы? Он торговый человек и лучше меня это знает. Мне очень жаль, что Вы у него не были. Во-первых, мне самому хочется удовлетворить его требованию на счет векселя, а во-вторых, видя мою готовность, дать вексель, он может быть и сам согласился бы, без Вашей просьбы даже, оставить квартиру за мной, так что может быть Вы бы могли прожить на квартире долее. Я так рассчитывал потому, что я жил с ним и расстался с ним в весьма хороших отношениях. Марье же Григорьевне я ничего не поручал собственно на счет векселя.

Вы выписываете слова из прошлогоднего письма моего и спрашиваете их объяснения. Трудно мне сказать теперь, не имея всего письма перед глазами, всю мою тогдашнюю мысль; но наверно я подразумевал помощь от правительства. Просьба Ваша, жены издателя и редактора весьма значительного журнала, по моему полному убеждению, не может остаться безо всякого внимания, особенно если Вы докажете, что Вы не имеете ни малейших средств к существованию. Но действовать подавая эту просьбу можно двумя путями, т.-е. подавая Министру, или обратясь лично с просьбою еще выше. К сожалению, я не могу Вам раз'яснить всю мою мысль, будучи

так далеко от Вас. В этом отношении я имею свои особенныя соображения и полное убеждение в милость Государя. Но за то вполне убежден что если Вы начнете просить теперь, то можете как-нибудь ошибиться и повредить своему делу. Я очень очень бы хотел быть теперь при Вас, но не могу еще возвратиться, при расстроенных моих обстоятельствах.

Все зависит от денег и от расчетов на будущее. Для этого мне во-первых надо кончить роман в Русский Вестник, с которым я опоздал чрезвычайно и кончив, уплатить долг Русскому Вестнику. Вот причина почему я не могу обратиться в Русский Вестник, как делал прежде, с просьбою о значительной сумме разом: Надо прежде заработать долг. Если кончу чуть-чуть успешно работу, то может быть найду издателя на второе издание, здесь или в Москве—а следственно и еще деньги, значительныя, говоря относительно. Наконец, есть у меня и другие расчеты. Но прежде всего, и главное, надо кончить работу. Имея некоторые деньги, я во-первых, удовлетворю горячему желанию помочь Вам и Паше, а во-вторых войду отсюда в соглашение с кредиторами выплатив им часть долга наличными, а на остальное выпросив годичный срок. Если же я прямо приеду, не войдя в соглашение, то кредиторы меня посадят в тюрьму, не понимая того, что я, в тюрьме, при здоровьи моем, не могу работать, а стало быть не смогу им и выплатить, тогда как имея срок, и шанс смогу, при счастья разумеется, получить за работу такие же огромные деньги как за роман мой Преступление и Наказание.—Вот Вам откровенно все мое положение. Но не советую Вам показывать это письмо другим; я не хочу, чтобы дошло до кого-нибудь из кредиторов, раньше чем следует, что я хочу войти с ними в соглашение. Это повредит мне, а стало быть и Вам. Если я теперь некоторое время не в состоянии Вам помочь, то верьте, что при первых средствах я Ваш верный и искренний слуга и брат, пока живу,—помня брата Мишу.—О Паше я измучился думая.—Но так сошлись обстоятельства, что никак не могу, до времени, попросить у Русского Вестника хоть что-нибудь свыше получаемого мною содержания. Впрочем, повторяю, хотя и не знаю наверно сроку, попрошу при первом случае рублей полтора (по 75 рублей Вам и Паше), а если можно и побольше. Постараюсь это сделать возможно скорее.—В Везе до того дурен климат (для моей болезни), что я переехал в Милан. Климат удивительно здесь хорош, но жизнь и дорога и неудобна.

[Окончание письма не сохранилось]

Флоренция 23 янв. 4 февр./69

Любезнейшая и многоуважаемая
Сестра, Эмилия Федоровна,

Вы конечно сердитесь на меня, что я долго Вам не отвечал, а между тем, я хоть и не мог Вам до сих пор ответить, но за то употребил все старания по возможности так все устроить, что если и не состоялись мои старания, (об чем беспокоюсь не имея известий), то уже не по моей вине. Не отвечал я потому что был занят окончанием романа день и ночь буквально и сверх того в это-же время десять дней сильно болен,—так что опоздал с окончанием работы еще более. До окончания отложил всякую переписку. И однако писал Каткову (хотя дал себе слово не просить у него ничего прежде окончания работы, потому что это могло мне потом повредить в дальнейших, главных расчетах) и просил его, чтоб он выслал 100 руб. в Петербург на имя Ап. Ник. Майкова, а в письме моем к Аполлону Николаевичу упомянул, чтобы он выдал Вам (Паше и Вам), получив эти 100 руб. по 50 рублей. Это было до праздника; но в Русском Вестнике всегда отвечают недели две по получении письма, в чем уже виновато устройство Редакции. Но написав Ап. Николаевичу, я не написал Вам, понадеясь что он увидит Пашу (которого он-же и к месту пристроил) а таким образом Вы и узнаете, что к Вам, может быть, есть у него от меня деньги. Я пишу: может быть, потому что не знаю наверно вышлет-ли ему Редакция 100 руб.,—так—как в Редакции, полагаю, очень на меня теперь раздражены за то что я так опоздал и задержал выход последней книги Русского Вестника. Кроме того, если Ап. Николаевич и получил 100 р. (может быть и очень поздно) то, если он не увидит Пашу и не знает где он находится,—то как он Вам доставит 50 р.? Все эти мысли очень меня теперь беспокоят, потому что я ответа от Апол. Николаевича до сих пор еще не имею. Сверх того сам, по совести, чувствую что, кажется, очень надоел ему моими просьбами.

На просьбу Миши Анна Григорьевна тотчас-же написала Марье Григорьевне Сватковской обо всем об чем он просил. Желаю ему

всяких успехов и Кати. Может быть и увидимся в этом году и опять начнем с'изнова. В настоящую минуту я не совсем здоров. Теперь кончил мою годовичную работу и по неволе должен что нибудь предпринять новое и на что нибудь решиться; работа же отвлекала меня всего, к тому—же есть расчеты, а их решит время. Я не про Петербургские долги мои говорю. Находясь так далеко от России, чувствую что мне очень трудно, и даже не выгодно вести мои дела, даже хоть как-нибудь. В Петербурге бывали дела гораздо потруднее и оборачивались иногда очень счастливо. Еслиб я остался в Петербурге, то давно бы расплатился с кредиторами. И втрое больше отдал в такой срок (в 2 года) когда жил в России. А теперь вышло то, что еще увеличились долги и кредиторы мои своим нетерпением сделали то, что ни себе, ни другим, сами не получили и меня расстроили, да так что совсем почти руки отняли. Еслиб все эти господа дали мне хоть полтора года сроку, для уплаты всего с процентами и переписали-бы так свои векселя или выдали-бы мне какую-нибудь засвидетельствованную доверенность, то я-бы тотчас-же воротился в Петербург и через год они-бы уже более половины всего получили наверно, а через полтора наверно все. Я знаю как это сделать, знал и прежде. В меня можно—бы было верить: Я много десятков тысяч рублей получил, с 59 года. Одни вторья издания сколько принесли! Но нет ничего не разумнее нетерпеливого кредитора! В зиму—65—67-го года я заплатил (т.-е. уничтожил векселей) более чем на 8000 тысяч руб. Первый крик от всех остальных кредиторов: зачем-же не нам, а Працу, Вайденштраху, Базунову и Стелловскому ²⁴⁾ и проч? Всем—бы вместе—Да если нельзя было разделить? Если буквально не в моей власти состояло? Но они этого не хотели слышать.—А теперь я даже и войти в соглашение с кредиторами не могу. Как это сделать заочно? От этого все терпят, начиная с меня первого; потому что я, в моих интересах, конечно терплю значительнее чем они.

Паша намекает еще на пропажу какого-то его письма ко мне. Что это у него непрерывно пропадают ко мне письма, и главное, у него одного? Я желаю ему всего хорошего. Рад что хоть капелькой могу помочь (если он получил 50 руб.) и желал-бы, чтоб ему удалась служба на новом месте.

Вам, любезнейшая и многоуважаемая сестра моя, Эмилия Федоровна,—я ничего не могу обещать покамест, потому что сам еще не имею надлежащих сведений для определения в точности моих обстоятельств. Но надеюсь однакоже, что в довольно скором времени некоторые расчеты мои определятся (не пишу какие, это и лишнее и скучно). Прошу Вас уведомить меня о своем здоровье и о своем положении: лучше если я всегда буду иметь Вас в виду, даже когда и не в состоянии помочь Вам, чем отставать друг от друга; средства-же все-таки могут явиться.

Прошу Вас, Эмилия Федоровна, в каждом письме Вашем обозначать Ваш адрес (несмотря на то, что Вы прежде его написали). В Пашиной приписке есть один адресс, но я не могу понять: Ваш-ли это адресс или только его? Мой адресс, покамест

Italie, Florence, а Mr Theodore Dostoiewsky (poste restante).

До свидания многоуважаемая Эмилия Федоровна; горячо желаю Вам здоровья и лучшего; крепко цалую Мишу. Скажите Кате, что я ее очень люблю. Передайте, пожалуйста, это и Паше, если его увидите. Желал бы иметь хоть какое-нибудь известие об Феде. Анна Григорьевна Вам от души кланяется.

Остаюсь искренно Вас любящий и душевно преданный Вам брат Ваш

Федор Достоевский.

[на полях:]

Пишу к Вам по адресу из Пашиной приписки, т.-е. в дом Корбат. Полагаю что это Ваш адресс.

Февраль 26/14 69. Флоренция.

Милостивая Государыня

Многоуважаемая сестрица Эмилия Федоровна,

Дней восемь назад получил я Ваше письмо (от 21 января) и так как в это-же время Вы должны были получить и мое письмо, посланное 22-го или 23 Января, то я и замедлил отвечать Вам, так-как в том, посланном уже письме, все о чем Вы спрашиваете—написано. Но в Вашем письме есть и еще вопрос о том, не могу-ли я как-нибудь устроить так, чтоб вместо неопределенных присылок, устроить все это определенно и помесечно. Это конечно было-бы всего лучше и я об этом уже думал, но как это сделать? Я сам всю мою жизнь не имел ничего определенного, хотя мне и случалось получать хорошие деньги. Таким образом и теперь трудно это устроить. Желание мое быть Вам полезным производит иногда то, что я сначала пообещаю, а потом бываю не в состоянии исполнить. Так не следует обещать. Вот почему я не обещаю ничего и теперь положительно, но не хочу скрыть от Вас, что имею некоторую надежду устроить так, чтоб быть Вам полезным помесечно и определенно, как Вы пишете. Но ведь это только надежда; как-то еще она устроится? Во всяком случае, я не думаю Вас долго оставлять в неведении о том как устроилось и постараюсь поскорее написать Вам: да или нет. Если да, т.-е. если все устроится, то небольшое ежемесячное вспоможение постараюсь устроить и Паше, вместе с Вашим. Но еще раз прошу Вас не принимайте теперь за положительное обещание.

Сорок рублей, которые Вы получили от Майкова, и шестьдесят рублей, которые получил Паша, пришли от Каткова, у которого я спросил 100 руб. в то время, когда не имел ни малейшего права просить у него, так как не кончил работу и задержал выход книги

Но он был так добр, что исполнил мою просьбу и послал 100 руб. на имя Аполлона Николаевича, как я и просил о том. За то я сам уже не мог просить для себя, так что в настоящую минуту не получил еще ничего, живу в кредит и очень нуждаюсь. Кроме всего этого и будущность хлопотлива. Жена моя беременна вот уже третий месяц; в Сентябре мце, по расчету, придется ей родить, а я не знаю положительно ни о средствах моих к тому времени, ни о том где я буду. Самое лучшее было-бы быть в России; но Вы сами знаете могли ли я в настоящую минуту воротиться? Что-же касается до того, что я пробуду здесь два года, как говорил Ваня Сниткин,²⁵⁾ то может быть Бог и избавит и дело устроится несколько скорее.

Мне очень тяжело было читать то, что Вы пишете об Вашем положении. Жаль мне Вас всех искренно. Об Мише жена писала по моей просьбе Марье Григорьевне уже давно; сходил-бы он к ней, если еще не ходил.

Получил я письмо из Москвы от Сонечки Ивановой; она пишет, что Федя был у них на Рождестве и показался ей очень апатичным.— Дай Бог Кате здоровья и всевозможных успехов за то, что она Вас радует.—Я очень рад что Паша живет вместе с Вами. Очень-бы желал получить от него хоть несколько строк. Но всего больше желаю, чтоб он укрепился на своем служебном месте и старался. Уж такого начальника как Порецкий и вообразить себе нельзя другого.

До свидания Эмилия Федоровна. Главное будьте здоровы, чего желаю и детям Вашим. Передайте Паше, что я прошу его мне написать. Адресс мой все тот-же, т.-е. *Italie, Florence, poste restante a Mr Théodore Dostoiewsky.*

Анна Григорьевна благодарит Вас за память и кланяется Вам. Ваш искренно любящий и уважающий Вас брат

Федор [Dostoiews] *) Достоевский

P. S. Милая Эмилия Федоровна, простите за помарку в подписи; по рассеянности подписался по французски. Третьяго дня со мной был припадок и я до сих пор сам не свой. Не считите за неуважение.

Ф. Д.

ПРИМЕЧАНИЯ.

к письмам Ф. М. Достоевского

1. Старший сын М. М. и Э. Ф. Достоевских.

2. Вера Михайловна Иванова, сестра Федора Михайловича. Александр Павлович Иванов—ее муж, Софья и Мария—дочери. Далее Ф. М. Достоевский упоминает об этой семье под названием „Московских“.

3. А. Разин сотрудничал в журналах бр. Достоевских, где вел „Политическое Обозрение“. Он постоянно брал вперед гонорары за статьи и вероятно остался должен М. М. Достоевскому после закрытия журнала.

*) Зачеркнуто В. Н.

4. Паша—Павел Александрович Исаев, пасынок Ф. Достоевского.
 5. И. М. Алонкин—владелец дома, в кот. жил до отъезда за границу Ф. М. Достоевский и где продолжала жить семья М. М. Достоевского.
 6. Миша—младший сын М. М. Достоевского, Николай Михайлович—младший брат Ф. М. Достоевского.
 7. Александр Петрович и Ольга Алексеевна Кашины так же как и дочь их Софья Александровна принадлежали к числу близких знакомых Ф. М. Достоевского. Он пригласил их на свою свадьбу. См. Сб. „Достоевский“ под ред. Долинина 11 стр. 309, 310.
 8. Александр Петрович Милюков, педагог и писатель, Он был знаком с Достоевским еще в 40-х годах и встречался с ним в кружке Петрашевского. Позднее сотрудничал в журналах бр. Достоевских.
 9. Поэт А. Н. Майков.
 10. Михаил и Екатерина—дети М. М. и Э. Ф. Достоевских.
 11. Анна Николаевна Сниткина—мать Анны Григорьевны Достоевской.
 12. А. Н. Майков.
 13. Роман, кот. Достоевский писал в Женеве—„Идиот“.
 14. Александра Михайловна Голеновская, младшая сестра Ф. М. Достоевского
 15. П. М. Ольхин—учитель стенографии, у которого обучалась Анна Григорьевна.
 16. Достоевский сотрудничал в журнале „Русский Вестник“, издававшемся М. Н. Катковым.
 17. Дочери А. П. Милюкова, на отца которых Достоевский негодовал за „безнравственность“ поведения.
 18. Эмилия Федоровна действительно впоследствии получала вспоможения от Литературного Фонда, как сообщила нам Е. М. Достоевская. О том же говорят документы Лит. Ф. хранящиеся в Пушкинском Доме.
 19. В этом ценном свидетельстве может быть нужно видеть первый замысел „Дневника Писателя“.
 20. Роман „Идиот“.
 21. Александр Павлович Иванов, муж Веры Михайловны, ур. Достоевской.
 22. Дочь Ф. М. Достоевского умерла в мае 1868 г.
 23. М. Г. Сватковская урожд. Сниткина, сестра А. Г. Достоевской.
 24. Э. Прац—владелец типографии, Базунов—книжный торговец, Стелловский—издатель сочинений Достоевского.
 25. Иван Григорьевич Сниткин, брат А. Г. Достоевской.
 26. А. У. Порецкий—старый друг Достоевских, официально значившийся редактором „Эпохи“ после смерти М. М. Достоевского. Он служил в Лесном департаменте.
-

II. Из архива Владиславлева.

Печатаемые ниже девять писем М. М. Достоевского (1851—1862 г.) и два письма Ф. М. Достоевского (1872 г.) обращены к Михаилу Ивановичу Владиславлеву. М. И. Владиславлев — студент Петербургской духовной Академии в начале 60-х годов, впоследствии — профессор философии, ректор Петербургского университета и автор многих ученых трудов по философии и близким к ней дисциплинам.

Письма М. М. Достоевского касаются сотрудничества М. И. Владиславлева в журнале „Время“. Будучи еще студентом, М. И. Владиславлев передал незнакомому лично редактору критическую статью для помещения в журнале. М. М. Достоевский высоко оценил работу и хотя вследствие цензурного запрещения статья не была напечатана, М. И. Владиславлев был приглашен сотрудничать в журнале в качестве критика-рецензента. Он поместил в журналах „Время“ и „Эпоха“ ряд критических статей¹⁾, которые, как мы видим по публикуемым письмам, очень нравились и М. М. и Ф. М. Достоевским. Редакции были близки взгляды на „самобытность“ русского народа, отзвуки „почвенничества“, обнаруживаемые молодым критиком в его статьях. Так, в статье об „Английских Университетах“ М. И. Владиславлев находил нужным и уколоть англomанию „Русского Вестника“, и указать на несовременность, консерватизм высшего образования в Англии, и подчеркнуть полную непригодность английских учебных заведений для русской почвы. В статье о Сперанском Владиславлев развивал мысль о том, что причина неплототворности реформ Сперанского заключалась в его полном незнании основ русской исторической жизни и в применении чуждых, извне принесенных, форм.

После смерти М. М. Достоевского М. И. Владиславлев женился в 1865 году на его старшей дочери, Марии Михайловне. Как к близкому родственнику, мужу племянницы, обращены к М. И. Владиславлеву два позднейших письма Ф. М. Достоевского.

¹⁾ Имя Владиславлева в редакционной тетради жур. „Время“, и „Эпоха“ (записи гонимых) встречается 24 раза,

По свидетельству Анны Григорьевны, Достоевский, вернувшись в Россию в 1871 году, охотно встречался с теми лицами из ученого мира, которые бывали у Владиславлева *). О том же свидетельствуют новые письма.
В. Нечаева.

Оригиналы печатаемых писем пожертвованы сыном М. И. Владиславлева, В. М. Владиславлевым, Г. А. Х. Н., за что Правление Академии выражает ему искреннюю признательность. В. М. Владиславлевым же письма приготовлены к печати и снабжены некоторыми примечаниями биографического характера, Окончательная обработка этих материалов принадлежит В. С. Нечаевой.

Редакция.

Письма М. М. Достоевского.

1.

[1861 г.]¹⁾.

Милостивый Государь,

Мне необходимо поговорить с Вами о вашей критической статье (книга О. Феодора)²⁾, которую я прочел со вниманием и большим удовольствием. Я был бы очень вам благодарен, если бы вы пожаловали ко мне. Я почти всегда дома от 1 часа до 2-х утром и около 6 часов после обеда.

Примите уверение в совершенном моем почитании и преданности.
М. Достоевский.

P. S. Не зная вашего адреса, пишу на удачу.

8 мая.

2.

[1861 г.]

Милостивый государь,
Господин Владиславлев,

Посылаю Вам цензорскую корректуру Вашей статьи. Потрудитесь отдать ее духовному цензору и попросите прочесть поскорее.

Нельзя-ли к завтрашнему дню. Кроме того, сделайте одолжение, похлопочите, чтоб спасены были несколько строк (всего-то три) из чудесного романа Полонского³⁾. Наш цензор не решается пропустить этих строк без разрешения духовной цензуры **).

Очень обяжете совершенно уважающего вас

М. Достоевского.

P. S. Нынче от 6 часов и до 7¹/₂ я буду дома. Очень хотелось бы вас видеть; не зайдете ли ко мне? Пожалуйста. Отвечайте с посланным.

*) „Воспоминания А. Г. Достоевской“. Госиздат. 1926, стр. 155.

**) Так в подлиннике В. Н.

3.

[1861 г.]

Милостивый Государь
Господин Владиславлев,

Спешу отвечать на письмо Ваше. По после-обедам я не бываю дома; заставить меня можно только по утрам до 12 часов. А между тем мне с Вами крайне нужно видеться. Нельзя ли Вам приехать ко мне после обеда на дачу и приехать пораньше, часам к 6, чтоб погулять вместе и поговорить о разных предметах. Живу я в Колтовской, на даче графа Адлерберга, что на набережной Малой Невы — в саду. Соберитесь-ка и приезжайте на днях.

Истинно преданный Вам
М. Достоевский.

Р. S. Потрудитесь написать мне ваше имя и отчество.

Что касается до типографских издержек, вследствие запрещения статьи Вашей, то я беру их на свой счет, и вам об них беспокоиться нечего.

4.

30 октября 1861 г.

Я очень жалею, добрейший Михаил Иванович, что своим письмом, может быть сбил Вас только с толку. Если начали, то пишите ужь об Университетах⁴⁾; авось пройдет. В 237 № от 26 октября Петерб. Ведомостей Костомаров написал статейку об Университете: прошла. Хорошенько нападите на все учреждения английских Унив., которые нам, т.-е. русским, негодны. Пожалуйста, пишите. Статья эта будет очень — кстати и современна.

Если будете писать о Сперанском⁵⁾, то пишите, не стесняясь. Панегириков не нужно. Все дело тут в самом Сперанском. Но нечего вас учить: вы сами это ужь знаете.

Вот все, что мне хотелось написать вам, Михаил Иванович.

Так жаль право, что вас нет с нами. Хлопочите скорее о переводе⁶⁾.

Жму вам крепко руку
М. Достоевский.

Р. S. Пожалуста уведомьте поскорее, что вы пишете, чтоб мне знать наперед из чего будет состоять критика.

5.

13 ноября 1861 СПб.

В субботу никак не мог отправить к Вам деньги, добрейший и милейший Михаил Иванович. Не было у самого. Принужден был отложить до сегодня. Нынче посылаю 25 р. сер.

Статью Вашу печатаю целиком⁷⁾). Теперь все позволено писать об Универ.

Я не читал еще, но говорят, что в „Современ.“ статья о Сперанск. превосходная⁸⁾). Как бы хорошо было, еслиб и вы написали превосходную. Главное, старайтесь о слоге.

Я говорил о вас Полонскому⁹⁾). Он обещал. Нынче я у него буду и еще поговорю.

Прощайте дорогой друг, жму вам крепко руку, весь ваш

М. Достоевский.

P. S. Брат вам кланяется.

6.

1 декабря 1861 г. СПб.

Посылаю Вам, добрейший Михайло Иванович, 50 р. сер. Остальные деньги вышлю в непродолжительном времени.

Что Вы замолкли? Отчего не пишете ко мне? Здоровы ли Вы? Мы с братом ужь беспокоимся об Вас. Напишите поскорее, что с Вами?

Полонский обещал хлопотать да что-то все у него не клеится. От Вас же долго писем нет, и мы не знаем даже в Новгороде ли вы еще?

Вчера вышла наша книга. Статья Ваша прошла благополучно. Два три места в ней пропали. Жаль, но что делать?

Жду с нетерпением статьи Вашей о Сперанском. Высылайте скорее. Этот месяц мы хотим выйти раньше. А главное, отвечайте.

Спешу, тороплюсь, хлопочу, и потому пишу только два слова.

Прощайте, жму Вам крепко руку.

Весь ваш М. Достоевский.

7.

20 декабря 1861. СПб.

Посылаю Вам, добрейший друг Михаил Иванович, некоторые книги: Описание войны 1812 г. и Записки Талейрана¹⁰⁾). На январь нам нужна очень статья — но хорошая и бойкая по самому предмету. Не выдумаете ли чего-нибудь.

Теперь мне некогда и потому пишу только несколько слов. Беспременно мешают, потому что утро.

22 декабря.

И все-таки я недописал Вам в тот день: так помешали, что я должен был оставить письмо на два дня, как видите.

Мы оба с братом ждем вас с нетерпением. Статья Ваша об А. Университ. очень хороша и мы оба очень рады тому. Выработайте только слог.

Как-то не хочется писать, когда надеешься скоро увидиться. И потому прощайте, добрый друг, жму Вам искренно руку.

Весь ваш М. Достоевский.

Подумайте о январской книге и напишите нам хорошую статью.

8.

[1861 г.]

Можете себе представить, какой я стал забывчивый дорогой и любезнейший Михаил Иванович. О слоне-то и ни слова; слона-то и забыл. А ведь с тем тогда и сел писать Вам, чтоб писать о нем и поздравить Вас с великолепною статьею. Сейчас только получил письмо Ваше и страшно удивился, узнав из него, что ничего не упомянул о вашем Сперанском. Немедленно же поправляю ошибку, за которую простите меня и еще раз простите. С этими корректурами все позабудешь.

Статья о Сперанском — превосходна ¹¹⁾. И мне и брату она чрезвычайно понравилась и мы печатаем ее в этой декабрьской книге. Слог был только местами шероховат, но я сгладил. Сердечно благодарю вас за статью эту.

Из вас выйдет славный критик-публицист, только не пренебрегайте слогом. Мы Вами очень дорожим, а еще более любим Вас.

Книги я точно запоздал послать к Вам, тоже за хлопотами и за делами. Только ужь будьте другом, спасайте нас. Мне в январе нужна непременно критика и критика бойкая, задирательная *), дельная. Пишите о чем хотите, только напишите голубчик хорошо. Я буду ждать статьи Вашей до 7-го ¹²⁾.

О Расколе есть у меня статья и хоть я уверен, что Вы напишете лучше, но и эту жаль отдать назад, тем-более, что я всегда нуждаюсь в критиках ¹³⁾.

Пожалуста, Михаил Иванович, прошу вас не оставьте меня без критики на будущую книгу. Я на вас надеюсь и надеюсь крепко.

А теперь прощайте, время уходит.

Весь ваш М. Достоевский.

25 декабря.

9.

Добрейший и любезнейший Михаил Иванович. Только два слова: я болен и теперь глухая ночь — две очень уважительные причины, чтобы быть кратким.

Во-первых, посылаю деньги 50 р.

Во-вторых, посылаю сочинения К. Аксакова, которые только что вышли. Это получше Талейр. и Богдановичей ¹⁴⁾.

*) Так в подлиннике В. Н.

В-третьих — приезжайте на несколько дней. Так без вас скверно, что и вообразить не можете.

А в-четвертых, прощайте. Жму вам крепко и дружески руки.

Ваш М. Достоевский.

17 января, 1862 г.

P. S. Вот бы разобрать газету „День“¹⁵). Хорошо было. Напишите — пришлю.

Письма Ф. М. Достоевского.

1.

13 апреля/72.

Добрейший и Многоуважаемый Михаил Иванович, может быть Вы уже знаете что сестру Александру Михайловну постигло ужасное горе: умер Николай Иванович¹) (сегодня в 6 часов пополудни). Это было так внезапно, ударом; болел всего сутки. Можете представить в каком она горе. Брат Коля²) хотел сходить к Вам, уведомить Вас и милую Марью Михайловну³) и от имени сестры просить Вас сделать честь ей и семейству ее пожаловать на вынос тела и отпевание (в их приходе). Но на всякий случай она просила меня уведомить Вас нарочно [зачеркнуто: от] письмом с тою же просьбою от ее имени. Завтра (т.-е. в пятницу) панихиды будут в час по полудни и вечером в 8 часов. Вынос же будет в субботу в 10 часов утра. Погребение на Смоленском кладбище.

Я все время [зачеркнуто: хот] собирался написать Вам о Старой Русе⁴), многоуважаемый Михаил Иванович. Не получали ли Вы уже какогонибудь ответа? Мы думаем, если все удастся, переехать даже в самом начале Мая, еще до сезона, который открывается в С. Русе 20-го Мая. Ужасно надо переменить воздух, хоть на три месяца, особенно для детей. Полагаюсь на Ваше обязательное содействие. Но увидимся, вероятно [зачеркнуто: на] в субботу и переговорим.

Цалую Машу,⁵) а Вам от души жму руку.

Вам совершенно преданный

Федор Достоевский.

P. S. Простите за помарки; совсем разучился писать на чисто. Не считите за леность или невнимание; ужасно устал сегодня.

2.

6 ноября/72.

Многоуважаемый Михаил Иванович,

К величайшему сожалению моему я никак не предвижу возможности так устроиться, чтобы воспользоваться лестным приглашением

Вашим на 8-е ноября⁵⁾). Серьезная, уже недели две продолжающаяся болезнь Анны Григорьевны задерживает меня, покамест, почти постоянно дома, главное около детей. Своими занятиями, до крайности подошедшими к сроку, я уже не отговариваюсь⁶⁾). Во всяком случае позвольте заочно поздравить Вас от души со днем Вашего ангела и искренно пожелать Вам очень много раз встретить его еще, весело и благополучно, в кругу Вашего семейства. Чрезвычайно сожалею тоже, что лишаю себя таким образом возможности и встретиться у Вас с Вашими добрыми гостями и преимущественно с Ламанским⁷⁾ и Григорьевым⁸⁾).

Ваш Ф. Достоевский.

ПРИМЕЧАНИЯ

к письмам Ф. М. Достоевского.

1) Первые три письма не помечены годом в подлиннике. Так как по содержанию они очевидно предшествуют письму четвертому, датированному 30 октября 1861 г., а журнал „Время“ только с этого года начал свое существование, следовательно и первые письма относятся к этому же 1861 году.

2) Нам известна одна книга Феодора—„О картине Иванова „Явление Христа миру“, СПб, 1859. О ней ли идет здесь речь сказать трудно, так как разбор Владиславлева был запрещен духовной цензурой и в печати не появился.

3) Роман в стихах Полонского „Свежее преданье“, Главы I, II, III были напечатаны в июньской книге „Времени“ за 1861 г.

4) Здесь имеется в виду разбор книги В. Игнатовича „История английских университетов“ СПб 1861 г.

5) М. М. Достоевский говорит о разборе сочин. барона М. Корфа „Жизнь графа Сперанского“ изд. в 1861 г. в СПб императ. публичной библиотекой.

6) Это и следующие письма адресованы Владиславлеву в Новгород, куда он был временно выслан вследствие столкновения, происшедшего в Духовной академии между студентами и преподавателем греческой словесности.

7) Статья Владиславлева—разбор книги Игнатовича об английских университетах—появилась в XI книге „Времени“ за 1861 г. в отделе „Критическое обозрение“ стр. 1—49 без подписи.

8) В журнале „Современник“ за 1861 г., кн. X, в отделе „Современное обозрение“, стр. 211—250 находится большой и обстоятельный разбор книги Корфа о Сперанском. Статья озаглавлена „Русский реформатор“; автор не указан.

9) Речь идет о возвращении Владиславлева из Новгорода в Петербург.

10) Книги, о которых здесь говорится, вероятно, следующие: 1) Генерал М. Богданович—„История Отечественной войны 1812 г. по достоверным источникам“ СПб. В 1860 г. вышли 1—3 томы; в 1863 г. вышла его же — „История войны 1813 г.“

2) „Записки князя Талейрана“, собр. и издан. графиней О... дю К... перевод с французского. Разбор этой книги появился во II книге „Времени“ за 1862 г. Разбор без подписи и вероятно, принадлежит Владиславлеву.

11) Разбор книги Корфа, сделанный Владиславлевым, был напечатан в декабрьской книге „Времени“ за 1861 г. в отделе „Критическое Обозрение“ стр. 119—174, без подписи. Слово превосходна подчеркнуто М. М. Достоевским в подлиннике четыре раза.

12) В I книге „Времени“ за 1862 год нет статьи, которую можно было бы приписать М. Владиславлеву.

13) В I книге „Времени“ за 1862 в „Критическом обозрении“ помещена статья Н. Аристова—„По поводу новых изданий о расколе“ (разбор трех книг) стр. 76—93.

14) «Сочинения К. Аксакова» т. I. Москва 1861 г. Разбор этой книги, вероятно, Владиславлева, помещен в книге III журн. „Время“ за 1862. „Критич. обзор.“, стр. 79—88 без подписи. О Талейране и Богдановиче см. примечание № 10.

15) Ежедневная газета „День“, изд. И. Аксаковым. В книге II за 1862 год журнала „Время“ в отделе „Критич. обозрения“ помещены две статьи без подписи касающиеся „Дня“:—1. „Два лагеря теоретиков“ (по поводу „Дня“ и кой чего другого) 2. „Девятнадцатый номер“ „Дня“, Стр. 143—168.

ПРИМЕЧАНИЯ

к письмам Ф. М. Достоевского

1) Николай Иванович Голеновский, муж младшей сестры Ф. М. Достоевского, Александры Михайловны.

2) Николай Михайлович Достоевский, младший брат Федора Михайловича.

3) Мария Михайловна (Маша), дочь М. М. Достоевского, жена М. И. Владиславлева.

4) Как известно, с 1872 г. семья Ф. М. Достоевского постоянно проводит часть года в Старой Руссе. По свидетельству Анны Григорьевны „выбор этого курорта... был сделан по совету проф. М. И. Владиславлева, мужа родной племянницы Федора Михайловича, Марии Михайловны. И муж и жена уверяли, что в Руссе жизнь тихая и дешевая и что их дети за прошлое лето, благодаря соленым ваннам, очень поправились“... (Воспоминания А. Г. Достоевской. Госиздат. 1925 г., стр. 156).

5) По свидетельству В. М. Владиславлева в этот день Ф. М. Достоевский ежегодно бывал у его отца.

6) Ф. М. Достоевский работал над романом „Бесы“, который в это время печатался в „Русском Вестнике“.

7) Владимир Васильевич Ламанский, известный ученый славист, профессор Петербургского университета, автор многих ценных ученых трудов. Сторонник славянофильской идеи объединения славян при помощи русского языка, как общего литературного языка всего славянства.

8) Василий Васильевич Григорьев, известный ориенталист, профессор Петербургского университета. Главные работы касаются Средней Азии. С ним, по свидетельству Анны Григорьевны „Федор Михайлович с особенным удовольствием беседовал“. „Воспоминания“, стр. 155).

III. Из архива Ивановых.

Письма, к которым относятся помещаемые ниже отрывки, неизвестны в печати и, вероятно, вовсе не сохранились. Они были адресованы племянницам Достоевского, Софье Александровне и Нине Александровне Ивановым.

Первое письмо к С. А. Ивановой, в замужестве Хмыровой (род. в 1847 г., умерла в 1907 г.) написано Ф. М. Достоевским из Дрездена весной 1871 года. По содержанию оно близко к двум другим письмам Достоевского к С. А. Ивановой¹⁾ от $\frac{29 \text{ марта}}{10 \text{ апреля}}$ и от $\frac{12 \text{ апреля}}{24 \text{ апреля}}$ 1871 года, написанным также из Дрездена. В них тоже идет речь о скором возвращении в Россию и о трудности предстоящего пути, вследствие безденежья и семейных обстоятельств. Тетка, о смерти которой пишет Достоевский, — сестра его матери, Александра Федоровна Куманина, богатая женщина, не раз помогавшая деньгами и Федору Михайловичу и его братьям и сестрам. А. Ф. Куманина умерла 29 марта 1871 года дряхлой и почти лишившейся рассудка старухой. Висковатова, упоминающаяся в письме, вероятно, кто-либо из семьи П. А. Висковатова, (1842 — 1905 г.г.) историка литературы, жившего в то время в Германии. О знакомстве и встрече с ним Ф. М. Достоевского в Дрездене см. „Воспоминания Анны Гр. Д-ой“ стр. 285 — 290 и „Письма“ Ф. М. Достоевского изд. 1883 г., стр. 171.

Второе письмо адресовано Нине Александровне Ивановой (род. в 1857 г., ум. в 1911 году) и относится к лету 1880 года. Достоевский вернулся в июне этого года из Москвы в Старую-Руссу после открытия памятника Пушкину. В эту поездку он впервые останавливается в Москве в Лоскутной гостиннице, которая упоминается в печатаемом письме. Елена Павловна, имя которой называет в письме Достоевский, — тетка Н. А. Ивановой по отцу. Во время пребывания в Москве весной 1880 года Ф. М. Достоевский очень часто заезжал к ней и там встречал племянниц Ивановых, в том числе, Нину Александровну, о чем см. „Письма Д-го к жене“ изд. 1926 г. стр. 280—282.

¹⁾ Хранятся в Р. Историч. Музее.

В письме к жене от 27—28-го мая Достоевский так характеризует Н. А. Иванову: „Ниночка дика и неразговорчива, ничего из нее не вытащишь, точно конфузится“. Письмо Н. А. Ивановой к Достоевскому нам неизвестно, так же как неизвестен повод для обиды со стороны племянницы и для тех объяснений Достоевского которые мы находим в отрывке письма.

Печатаемые отрывки писем сохранились в подлинниках. Приношу благодарность И. П. Перлову и К. С. Морозову (г. Зарайск), доставившим мне возможность ознакомиться с этими документами и опубликовать их.

В. Нечаева.

1.

[весна 1871 г.]

если я наврал в моем предположении, то собственно из участия к Вам.

Ах, Сонечка, такое предстоит мне хлопотливое время, что и не понимаю как одолеть его.

Писал в Р. Вестник, хорошо если вышлют деньги пораньше, тогда бы мы к 1-му Июня выехали в Петербург. Вообразите: Ане в начале августа или в конце Июля приходится родить, а она уже и теперь ужасно тяжело носит. Каково же мы поедем, конечно, без прислуги, и имея Любу

[на обратной стороне листа]

Какой я видел сон недели за три до кончины тетки: я вхожу будто к ним в залу; все сидят и тут будто моя мать-покойница. Много гостей и большой пир. Я говорю с теткой и вдруг вижу, что в больших стенных часах маятник вдруг остановился. Я и говорю: это, верно, зацепилось за что-нибудь, не может быть чтоб так вдруг, встал, пошел к часам и толкнул опять маятник пальцем; он чикнул раз-два-три и вдруг опять остановился. Тут я проснулся и записал сон.

Вечером у одной знакомой (Висковатовой) рассказываю. Она мне и говорит: напишите, справьтесь, не случилось ли чего-нибудь? И вот и вправду тетка умерла, маятник остановился.

До свидания! дорогой мой друг

Ваш Ф. Достоевский.

[сбоку приписка]

НВ. Покойница тетка, имела огромное значение в нашей жизни, с детства до 16 лет, многому она способствовала в нашем развитии. Вы знали ее очень поздно.

2.

[лето 1880 г.]

и как можно скорее. От слов моих я не отступаюсь, но где же в них обидчивая жажда почтительности? И зачем, повторяю это опять мне Ваша почтительность? Мне [зачеркнуто: бы] хотелось от Вас лишь сердечности, веры что я не враг Вам, расспрашиваю Вас не праздно и не насмешливо. Не верить в доброе расположение людей (в которых Вы сами же верили) в Ваши лета очень опасно. Ужасная же мнительность и раздражительность ведет лишь к сомнению и самолюбию,— а это уж всего опаснее. Не примите за совет, не обидьтесь,— хотя почему же мне не написать Вам и совета? Ведь считали же Вы меня к Вам искренно расположенным прежде, таким я и останусь к Вам как бы Вы ни сердились на меня. Слова же мои о Вас у Елены Павловны Вам передали ошибочно. Это положительно говорю. Да и зачем бы мне лгать.

Передайте мой сердечный поклон мамаше и напомните обо мне всем Вашим, а я остаюсь совершенно Вам преданным как и прежде

Ваш дядя
Федор Достоевский.

Старая Русса, Новгородской губернии

Федору Михайловичу Достоевскому

не знаю дойдет ли к Вам письмо.

[на обратной стороне листа:]

Необходимый Post-Scriptum.

Милая Ниночка, уже запечатав к Вам письмо, достал и перечел Ваше письмецо ко мне в Лоскутную, оно мне так понравилось, оно так искренно, так задушевно и так остроумно (наприм., о причине, по которой Вы едете в деревню), что я распечатал конверт и приписываю Вам эти строки с тем, чтоб отказаться от целой половины того, что настроил Вам на первых трех страницах. Вы доброе и милое существо, очень умненькое (но будьте еще умнее). Итак, мы друзья по-прежнему? Я очень этому рад. Напишите мне в Старую Руссу непременно: мне хочется знать дошло-ли письмо? Передали же Вам мой отзыв неверно, это повторяю. Всего любопытнее для меня, почему 1-е чтение Вашего письма (еще в Москве) не произвело на меня такого хорошего впечатления как сейчас, когда я второй раз перечел. Целую Вас и крепко жму Вам руку. Литературы не бросайте, и— поменьше, поменьше самолюбия. Но довольно.

Ваш весь Ф. Д.

V. ДИСКУССИИ

„Горячее сердце“ А. Н. Островского в 1 Московском Художественном Театре.

В заседании театральной секции Г. А. Х. Н. 1 марта 1926 г. под председательством В. А. Филиппова происходило обсуждение постановки комедии Островского „Горячее Сердце“ в I МХАТ. Докладчиками выступали Н. Л. Бродский и Н. К. Пиксанов. Предлагаем стенограмму данной дискуссии.

Доклад Н. Л. Бродского.

Прошу собравшихся рассматривать те несколько соображений, которые я изложу, как некую реакцию одного из зрителей, присутствовавших в театре. И так как эта реакция неизбежно двоякая — на постановку и на пьесу, то придется сказать и о самом литературном произведении, почему-то названном Островским „Горячим Сердцем“. Я имел счастье присутствовать на генеральной репетиции — незабываемом спектакле, когда чувства художественной радости и восторга аудитории выражались в таких бурных аплодисментах, которые напомнили мне годы моей молодости, когда я студентом московского университета присутствовал в Эрмитаже на спектаклях Художественного театра. Достаточно было артисту (Москвину) показаться во II акте, как грохот рукоплесканий и смеха звучал сверху до низу. Достаточно было артистам (Грибунину и Тарханову) встать и сделать некоторое перемещение вещей, — бурные аплодисменты, взрыв смеха. Одна из заслуженных артисток Малого театра, сидевшая неподалеку от меня, буквально неистовствовала: „единственного“, „единственного“, „единственного“ — кричала она по адресу Станиславского, а сидевший передо мной гражданин хохотал все время, как дитя, простодушно, громко, забывши, что он сидит в театре, что он не одинок, что он может мешать своим соседям. По окончании спектакля весь зрительный зал в партере встал, аплодируя артистам, их знаменитым режиссерам. Словом, — это было какое-то исключительное, пьяное торжество исключительного спектакля, изумительной постановки, мастерской игры. Этот спектакль в таком виде, как он был сделан в то утро, когда я был, для многих остался незабываемым, праздничным.

Я считаю эту пьесу на редкость театральной, в самом театральном смысле этого слова. Когда-то Островский говорил: „когда пишу, сам произношу вслух“. Эта пьеса, действительно, написана так, что она звучит; прежде всего ее воспринимаешь слухом. Художник Островский здесь выступает моторно-слуховым мастером; он прежде всего делает установку на моторно-слуховые ощущения зрителя, что достигается своеобразной организацией диалогов и реплик, построением отдельных словечек с определенным намерением вызвать у зрителя-слушателя элементарный театральный смех, вызвать такие эмоции, которые невольно заставляют зрителя разжимать губы, показывать зубы и хохотать, хохотать, хохотать. Действительно, если вы всмотритесь в этот „слуховой“ прием, то сразу почувствуете, что он насыщает собой текст Островского в сценическом оформлении. Установка речи преимущественно дана на комический эффект в отдельных словах, в тех слово-сочетаниях, которые иногда можно назвать народной этимологией, в примерах преднамеренного построения по принципу неожиданных контрастов: например, когда говорит Градобоев „пардон“, а Матрена отвечает, что „у них такое есть, которое совсем „беспардонное“, — такой комизм, чисто внешний, сделанный из слов, для слуха звучит и в сопоставлениях: Серапион—скорпион, следствие—средствие, „в смирительный“ — „усмирительный“ и т. д. Далее идем в область

внешне-комических эпизодов, как эпизод измерения площади от дома до забора, эпизод с Наркисом в лесу, переодевание Матрены и др. Рядом с комизмом слов и эпизодов имеется комизм сентенций: „что вы за нация такая?“ и т. д. Подобного рода приемы комического сказа имеются почти во всех актах, и когда вы анализируете диалоги Курослепова и Градобоева, Градобоева и обывателей, Градобоева и Силана и т. д., то вы видите, что в пьесе Островского типичнейшая установка не на быт, не на психологию, не на характеры, а исключительно на то, чтобы расшевелить чисто слуховые восприятия зрителя. Это слуховое звучание в многочисленных комически-эффектных контрастах мощно заражает, — но заряженный субъективными настроениями смеха, поддержанный в эмоциональной возбужденности всем зрительным коллективом, являясь участником спектакля, тем не менее все время испытывает какое-то „но“, и когда заканчивается это ослепительное зрелище, это „но“ в тебя вростает все больше и больше, раздражительней и резче. Почему? Потому что пьеса эта представляет собой такую психологическую немощность, дает такую наивную социальную философию, что временами кажется — что сей день значит? Зачем понадобилось писать такое произведение? и затем невольно возникает вопрос: зачем надо было ставить такую пьесу в наши дни?

В этой пьесе как будто живые лица, но этими живыми лицами оперирует автор, как пешками, как автоматами. Драматург с подобной техникой — это человек, который ведет высоко-умную игру с пешками-автоматами; когда ему нужно переставить их, он переставляет их с места на место там, где ему нужно, при этом он может все эти ходы разрушить, он может свободно переместить явления, — и от перемещения явлений, даже актов, или от изъятия целых явлений и от изъятия даже целого акта пьеса может не пострадать в своей драматургической сущности.

Есть ли какая-нибудь логическая и психологическая связанность между выступлениями персонажей? Никакой. Если вы возьмете III акт, то здесь персонаж за персонажем сменяются чисто механически; драматург показывает их в избранном им порядке: Аристарх — Силан (явл. I); Градобоев — Сидоренко (явл. II); Аристарх — Гаврило (явл. III); Градобоев — Силан, Гаврило — Аристарх, Параша — Аристарх, Гаврило... но если вы переставите этот порядок обратно, все равно получится одно и то же.

Если вы продумаете расстановку действующих лиц в III акте, то у вас получается именно это впечатление театрально-сценической перекрещенности и отсутствия внутренней психологической слитности. Я не знаю другого драматурга, который бы вот так без всякой надобности пользовался этой случайностью появления лиц. На протяжении спектакля все время видишь, что нужно что-то сделать, чтобы как-то их связать более углубленно, чтобы показать какую-то хронологическую необходимость, психологическую обусловленность их встреч.

Аристарх и Силан разговаривают. Надо появиться Градобоеву, автор Силана уничтожает, или, наоборот, Аристарха уничтожает, когда нужно появиться Градобоеву. Почему это? Да потому, что ему нужно как-то что-то связать, зацементировать, чтоб не обнаружилось хаоса, груды обломков.

Чем же объясняется эта исключительная расщепленность всей пьесы на отдельные моменты и отдельных актов на отдельные сцены и явления? Это может быть объяснено только тем, мне кажется, что у автора не было целостного мировоззрения. Целостное мироощущение требует слитности лиц, слитности их ситуаций. Тот, кто разбивает мир на отдельные явления, картины, сцены и увлекается этими единичными явлениями, отдельными сценами, отдельными эпизодами, шлифует их с исключительным мастерством, доводит каждую сцену до предельного мастерства, так, что они на все 100% доходят до зрителя и вызывают соответствующие театральные эмоции, тот обнаруживает отсутствие в своем отношении к миру целостного, синтетического начала, вскрывает, что эта чудесная шлифовка предметов, ничем не примыкающих друг к другу, остается только игрой мастера, любующегося осколками, не приемлющего мира, как космического единства.

Всматриваясь в этот хаос, в это расщепленное, раздробленное, состоящее из не слитных моментов бытие, вы тем не менее видите: здесь какие-то глубокие пласты имеются. Но эти пласты, как вода и масло, вместе не сливаются, один пласт можно выбросить, заменить другим, поставить на место второго третий и т. д.

„Горячее сердце“ представляет собой по этим разрозненным, хаотическим, неслитным моментам явлений нечто исключительное. Тут и переодевания, тут и богомолки, разбойники, выстрелы; тут и рыбу удят, несут всякую околесицу; тут и чувствительные стихи говорят и сентиментальные романсы поют, произносят умные сентенции; тут и всякая мерзость, и непробудное пьянство, сцены горечи, человеческого мордования, яркие эпизоды социальной сатиры, умилительно-елейные мотивы, лихая песня и вечно-сонное. В этом мало слаженном представлении есть, я повторяю, разные пласты, совершенно не сливающиеся.

Я бы так мог сгруппировать их: А) — пласты социологические и Б) — пласты художественно-эстетические. Надо сказать, что мастерство Островского в том, как он лепит эти пласты, выдающееся. Каждый пласт, сам по себе взятый, это такой сочный художественный отрезок, всматриваясь в который наглядно видишь, какое прозорливое чувствование жизни, какой изумительный аналитик был в лице Островского. Один пласт в первой группе можно назвать пластом хозяйственно-экономических процессов русской действительности той эпохи, когда пьеса написана, отражая конец 60-х годов: яркие картины отдельных эпизодов дворянского оскудения, дворянской взысканности, прожектерства и дикой жизни нового класса капиталистов, строящих свое благополучие на почве дворянского разорения и авантюризма... С исключительным мастерством дан призрак торжествующего капитала в лице Хлынова. Хлынов и Курослепов — образы, вылепленные с чисто Салтыковской силой, с Салтыковской яркостью; они подстава нарисованным гениальным сатириком Колупаевым, Разуваемым и т. п. деятелям эпохи первоначального накопления капитала.

Второй пласт — это пласт бытовой, пласт семейного быта, семейного уклада, уклада взаимоотношений членов семьи с определенным социальным содержанием. Это сделано в данной комедии так, как это делает Островский в своих лучших вещах.

Третий пласт в той же первой группе — административно-политический: здесь и губернатор, и сенатор, и городничий, и будочник. Этот пласт взрыт так, что он вровень характерным фигурам из „Истории одного города“ Салтыкова.

Таким образом, вы видите: социологическое мастерство Островского налицо, но разве из пьесы нельзя выпустить пласт, рисующий хозяйственно-экономические процессы? Можно... Или, на месте оставив эти процессы, можно переставить или даже выбросить административно-политические? Смело можно. Я оставляю в стороне вопрос, что отдельные пласты Островский великолепно рисует, потому что перед нами мастер, который около двух десятков лет рисует все эти ситуации, мотивы и образы. Нет необходимости доказывать, что все персонажи в „Горячем сердце“ являются собой до очевидности повторения других образов Островского. знакомые нам Митя переходит в Гаврилу, Катерина в Парашу и проч.; и даже отдельные словечки мы слышали и знаем в ранних пьесах Островского. Но дело не в этом, а в том, что все эти три напластования, каждый в себе исключительно четко вскрывая социальную сущность современной Островскому эпохи, все они друг с другом не слиянны. То же впечатление от анализа художественно-эстетического пласта. Здесь вы видите чудесное знание быта, превосходное чутье реализма, каждая фигура стоит на своих ногах, вычерченная во всей своей первоизданной яркости — и рядом с этим то, что можно назвать экзотическим бытом: быт, облеченный в песню, в сказку, в поверие, в игру; этот экзотический быт ценен как быт для сценического оформления, быт, который брошен на сцену для того, чтобы он был показан ярко, эффектно. с установкой на притяжение зрительного зала. Ну, а что, если мы из этого совмещения двух пластов — реалистического и экзотически-фантастического — выбросим один из них, последний. Пьеса пострадает? Мне кажется, нет. Если оставить быт реалистический — пьеса, ее суть останется. Я не видал раньше этой комедии ни на одной сцене в русском театре, но, помнится мне, что-то из этой пьесы выбрасывали, что целиком она не шла и что этот экзотический налет некоторые театры считали для себя возможным выбросить. Вот эта расщепленность эпизодов, не-слиянность основных пластов привели к тому, что писатель, обычно придававший огромное значение заглавиям, прозвизгивая своих персонажей, здесь выступает перед нами так, что, называя пьесу „Горячим сердцем“, он это „Горячее сердце“ запрятал так, что его в пьесе нет. А показывая свои персонажи, он рисует физиономии их так, что они совершенно не соответствуют их психологической сущности. Да и вообще психология здесь не мало страдает. Эти лица как-то внутренне разомкнуты, они каким-то особым художественным клеем не склеены. Так, например, в I д. — Силан знает, зачем пришел Вася. Он говорит Васе: „Ее дома нет“. Странно: почему-то один Гаврила этого не знает и в присутствии Васи пристает к Параше с объяснениями в любви. Аристарх — чудесный образ, с богатыми эстетическими переживаниями, с довольно сложной психологией, сознает, что „капитал не справедливый“; обывателей характеризует, как самоедов; повторяет слова Кулигина: „Что только за дела у нас в городе?"; резко критикует Васю, говоря, что у него душа не хороша. И вот тако эстетствующий мыслитель, с определенной социальной идеологией, обретается почему-то шутом у купца Хлынова, у которого „капитал несправедливый“. А ведь он, утверждая, что „смолоду не хорошо колесом ходить“, уже в зрелом возрасте говорит: „пора мне знать, что у вас ни одна шутка без обиды не обходится“. Рассматривая Васю как какую-то мразь, ничтожество, буквально обливая его по-

моими, он, обращаясь к своей крестнице, только что сказавши трогательные слова: „какая ты бедная мученица!“!, он в последнем акте, встречаясь с Васей, вдруг говорит: „теперь твое дело, Василий, поправляется... действуй, братец, как тебе к лучшему!“ И человек, который присутствовал при исключительном издевательстве над душой бедной девушки, виновником чего был именно он, Аристарх не обнаруживает ни малейшего чувства понимания и жалости к своей крестнице — бедной мученице, готовой устроить свою судьбу с тем, кто так нагло ее обманул и обидел. Что касается Градобоева, это как будто елейная фигура: „не отец ли я вам?“, он находит защиту в Силане, называемом его стариком „убогоньким“; „мне нашего старика жаль“. Тем не менее этот Градобоев, столь елейно зарисованный, в характеристике других лиц выступает таким алчным скорпионом; сцена его с обывателями рисует его таким во истину Градобоевым, что как связать эту елейность с мордобойством — секрет, который объясняется только тем, что в пьесе лица вычерчены не достаточно верно, недостаточно четко, без достаточной психологической правды, расщепленные на душевные переживания, не сливающиеся в целостный портрет. Самое же главное: в пьесе нет именно „горячего сердца“. Параша написана в таких ее раз'единяющих очертаниях, что как-то не понимаешь, почему именно так, а не иначе складываются ее поступки. Вечером она бежит из дому; ночь заночевала у крестной, утром собирается идти на богомолье. Что это — взрыв страстотерпной девушки? Думаешь, что она на самом деле идет на богомолье, сопряженное с подвижничеством, ожидаешь, что это богомолье для нее какой-то высший порыв к обновлению, — оказывается: это только игра. Не успела она уйти, как уже возвращается. Этот надрыв в „горячем сердце“ ничем не оправдывается, и Гаврила, этот Иванушка-дурачек русской сказки, вдруг делается ее избранником! Благополучный исход ее лирического эпизода сделан в пьесе так елейно, что не чувствуется драмы „горячего сердца“, которую надо было бы ожидать, не видишь сердца, сжигаемого пламенем чувств, — в лице героини эпизод из судьбы Катерины без душевной грозы, порыв, не оправданный характером...

Пьеса вся, повторяю еще раз, есть ни что иное, как амальгама самых разнородных пластов, и каждый пласт, сам по себе ценный, с другим не сливается. Все это пронизано одним ярко выраженным принципом, — и художественной и социологической антитезы.

Так, если вдуматься во все те приемы драматурга, о которых я говорил, видно, что они все построены на принципе антитезы: одни явления стоят с другими в резком разрыве, противоположные друг другу: тут и начала глубоко трагические, и начала ярко идиллические. Если продумать эту пьесу, то это такой кошмар, такой ужас, такое сплошное издевательство над человеческой личностью; если до конца продумать тот акт, где Параша изнемогает, стоит лицом к лицу с Васей Шустрым, если собрать весь хаос безумия и ужаса, которыми насыщены предшествующие акты, то возглас Аристарха: „бедная, бедная мученица“ может быть некоторым эпиграфом к истории всех этих людей, которые нарисованы здесь. которые испытывают давление и власти капитала, власти полицейского режима, власти быта и чего угодно. Эпизод, когда Параша задыхается в муках, когда она говорит о своих глубоко трагических и лирических настроениях и переживает это под звон бубнов, под песни, под шум и крики гогочушей и торжествующей силы капитала, являющего в себе власть тиранства — безнаказанного и пользующегося охраной всего политического строя, этому капиталу современного... если представить себе эту торжествующую пошлость и подлость с одной стороны и трагедию Парашы и других маленьких людей, с другой — то вот этот прием антитезы вас бьет и хлещет, — но в то же время не испытываешь того очищения, катарсиса, которое должно быть у человека, который над всем этим насмеялся, все это осмел, от всего этого освободился. Почему этого не получилось?

Потому, что последний акт обнаруживает в драматурге социологическую немощность и бедность: в этом ужасе, в этом хаосе, в этой тьме житейской, в этом мрачном быту — социальном и политическом вдруг все кончается елеем, покоем примирением, благополучием... Не верится, как мог такой исключительный прозорливец жизни, такой мастер искусства, нарисовавший огромное социальное полотно с подлинным верно исторической действительности, как мог он создать конец пьесы таким, что выходишь из театра и глубоко потрясенным и глубоко возмущенным вот этим самым елейным концом.

Конец этот мог бы примирить тогда, если бы эта лирическая драма Горячего Сердца окончилась вполне благополучно, но если бы этот катарсис был как-то подготовлен. Но он не подготовлен в пьесе — и театр сделал все для того, чтобы оставить зрителя с этим ощущением величайшей неудовлетворенности, представить уйти из театра без этого желанного катарсиса.

Театр показал нам эту расщепленность и неслиянность мотивов, пластов гениально; каждый эпизод, каждая сцена, каждое положение, — это так отшлифовано, что является мастерством предельным. Но Художественный Театр, над всем посмеявшись, смехом освободившись от безобразия, пошлости и безумия жизни, резко сказал: „смотрите и смейтесь!“ — тем не менее в некоторых актах так увлекается экзотическим бытом, который его интересует, и показывает его с таким театральным мастерством, что вся эта трагедийность и весь глубочайший лиризм куда-то исчезают и перед зрителем выпирает на первое место именно этот экзотический эпизод, в котором вы плаваете, как в „чистой“ эстетической форме, забыв о трагедии, забыв о лиризме, забыв о быте, забыв обо всем том, без чего нельзя жить.

4-й акт — Хлыновщина — с театральной точки зрения такое мастерство, которому может позавидовать всякий не только русский, но и европейский театр: так декоративно, живописно и моторно показать всю исключительную мерзость и пошлость жизни богатого подрядчика вряд ли сумеет сделать другая режиссура.

Ремарки Островского бедны и скудны; выдумка наших художественников наполнила красочным содержанием авторские пустоты; нигде вы не найдете в ремарках того, что сделано К. Станиславским в сцене с пустынноиком, с разбойниками и пр. У Островского эта сцена сделана на короткий срок, Художественный Театр развернул ее в длительный эпизод и показал в таких итальянско-испанских очертаниях, в стиле Комедии-дель-арте, что вместо Островского — провидца русской правды перед нами стал драматург чистых эстетических форм, где выдумка режиссера и декоратора торжествует свою победу над текстом, над художником слова.

Но эта-то предельная декоративность и сделала то, что трагедия из пьесы исчезла, а осталась экзотика и идиллия. Если бы театр окончил пьесу 4-м актом, закончил яркой антитезой, когда Параша неслась бы со сцены в скорбных криках замученной подлым бытом девушки под звуки песен и бубнов, под гоготание торжествующих властителей жизни, то, конечно, такой конец вызвал бы тот внутренний трагический катарсис, который в каждом зрителе оставил бы резкое ощущение дикости и подлости этого быта, который надо не смехом перешагнуть, а каким-то иным отрицанием, более резким и действенным...

Я считаю, что эта постановка являет собою некий сдвиг в жизни нашего Художественного Театра.

Художественный Театр посмеялся так как он никогда еще не смеялся. Он развернул свои творческие возможности подойти к каким-то явлениям жизни с такой высоты, с высоты такого смеха, что — мне кажется — он мог сказать: „кончено, ныне отпускаешь“. И так как в пьесе этой рядом с комическим имеется исключительный материал для трагедийного ужаса, этот спектакль обязывает, чтобы Художественный Театр развернул именно эти элементы, чтобы он к быту прошлого и современного подошел именно с этой трагедийной стороны. Освободившись смехом, он должен надеть на себя иную маску, должен показать, что эта вторая маска — трагедийная — может быть сделана театром с таким же исключительным мастерством. Что заставило руководителей Художественного Театра остановиться на «Горячем сердце»? Я не знаю. Если театр хотел установить, что этот быт не только в прошлом, но и в нашем современном, если театр хотел протянуть какую-то глубокую социологическую связь между вчерашним и сегодняшним, в котором продолжают корениться пережитки жуткого прошлого, то, само собой разумеется, только смехом жалить эту скрепу нашей жизни — недостаточно. Только смехом от этого не освободишься. Нужно каким-то иным резцом резать по живой ткани нашего быта — и этот резец должен быть чувством глубокой социальной драмы нашего времени.

Горячее сердце нашей трагедийной современности требует, чтобы Художественный Театр перешел к трагическому резцу, к репертуару монументального стиля, к широким социальным обобщениям, созвучным новому зрителю. Любимый нами театр может это сделать!...

Доклад Н. К. Пиксанова.

От постановки „Горячего сердца“ в Художественном Театре не ожидалось чего-нибудь нового. Сама пьеса Островского не принадлежит к его лучшим созданиям; она второстепенна, и сам драматург остался ею мало доволен, собирався переделывать напечатанный текст, да так и не удосужился. Постановке не предшествовали слухи о каком-либо новаторстве, о новых приемах или переломе в принципах сценического воплощения.

Но уже на генеральной репетиции, с первого же действия, быстро определилось, что новая постановка станет выдающимся событием сезона. О ней теперь говорит вся Москва.

Что же случилось?

Художественный Театр, во-первых, вновь блеснул своими обстановочными средствами.

Художник Н. П. Крымов обнаружил замечательное дарование в декорациях, костюмах, гримах. Хорош двор купеческого дома Курослеповых. Еще лучше декорации третьего действия: дом городничего с крыльцом, арестантская и сельский вид за рекой. Но всего лучше воссоздана дача подрядчика Хлынова. Здесь художник проявил блестящий юмор и создал незабываемые по безобразному великолепию колонны, статуи и всякую бутафорию. Обстановке хлыновской дачи можно аплодировать так же, как талантливой игре. Прекрасны костюмы—все вообще: много бытовой типичности, комического шаржа, экспрессии. Хорош костюм дворника Силана, прекрасна в своем безобразии домашняя рубашка Курослепова, костюм Барина, костюм Хлынова. Великолепны костюмы городской гарниз, окружающей городничего. По комическому шаржу особенно хороши костюмы „народов“—прислуги Хлынова: атласные фраки и мужицкие сапоги. Не менее художественны гримы,—например, Силана, полицейского Сидоренко.

Все это создает незабываемые зрительные образы и достойно поддерживает прекрасную традицию Художественного Театра,—ту, благодаря коей постановки его вписываются не только в летопись театра, но и в летопись русских пластических искусств.

Обстановке соответствовала постановка. Следует отметить со вкусом проведенное режиссурой (Тархановым и Судаковым, под руководством Станиславского) чередование мизансцен на левом, на правом фланге и в центре главного плацдарма драмы—во дворе у Курослеповых. Правдиво-реалистически поставлены сцены просителей у крыльца городничего и эпизоды у арестантской; эффектно первое появление Хлынова с Бариним и песьяниками. В живописной раме дачи Хлынова отлично двигались группы „народов“ и сменялись один другим диалоги. По находчивости, щедрой изобретательности режиссуры выделяется сцена в лесу, когда там куралесит хлыновская компания, переодетая „разбойниками“. Очаровательные костюмы из крепостного театра, всевозможные пугала и чудища, фантастическая лошадь с хоботом и мочальным хвостом, быстрая смена шутовских сцен—все это счастливо удалось постановщикам и наверно было лучшим, что когда-либо давал русский театр в постановке второй сцены IV-го действия „Горячего сердца“.

Сами по себе обстановка и постановка могли бы обеспечить успех спектаклю. Но в эту яркую, пышную раму вместились замечательная актерская игра. В многочисленном составе исполнителей трудно укорить хотя одного в небрежности, в непонимании роли, в бездарности. Спектакль отлично срепетован, и даже третьестепенные персонажи комедии нашли удовлетворительное воплощение.

Но легко и бесспорно выделились трое: Москвин—Хлынов, Тарханов—Градобоев, Хмелев—Силан. Старый мастер Художественного Театра, артист с европейской репутацией, Москвин создал из образа Хлынова одну из лучших своих ролей. Он играет эту роль с увлечением, с необычайным богатством мимики, жеста, интонации, с неисчерпаемым, свежим комизмом. Артист Тарханов недавно вступил в труппу Художественного Театра; но он много играл в провинции и в столицу явился зрелым, законченным актером. В контрасте с Москвиным, ведущим игру в бурном темпе и тоне, Тарханов играет необычайно сдержанно, не порабощая себе текст Островского, наоборот—в бережном его воспроизведении выявляя все прелести языка и юмора. Получается четкий, словно гравированный образ. Самые лучшие надежды подает молодой артист, впервые получающий ответственную роль,—Хмелев. Юношеский возраст Хмелева контрастирует с старческим образом дворника Силана: тем поразительнее сценическое перевоплощение. Хмелев избегает всякого шаржа; у него спокойная, художественно-сдержанная манера, прекрасный, угадывающий уже теперь на театре, бытовой тон—и вместе с тем теплота, какое-то внутреннее озарение.

Итак, обстановка, постановка, актеры соединились, чтобы украсить спектакль и обеспечить „Горячему сердцу“ на сцене МХАТ I настоящий успех.

Но следует оговориться не только об этих элементах спектакля, но и о его общем типе и методе.

Если схватить все характерные особенности постановки в одном определении, то лучшим будет такое: комический гротеск.

Шарж и гротеск присущи самой пьесе Островского. В рукописи драматург первоначально дал „Горячему сердцу“ характерный подзаголовок: „Комедия

с хорами, песнями и плясками“ Песни и пляски выдвигались как существенный элемент комедии. Конечно, такого подзаголовка Островский не дал бы „Грозе“. И в компановке отдельных сцен Островский охотно прибегает к внешнему комизму. Такова, например, ловля Силаном и Гаврилой Васи Шустрого, якобы принимаемого за вора. Тот же прием вскоре повторяется в применении к Курослепову, которого Силан принимает за разбойника, вяжет его при помощи других дворников и тащит к городничему. Шаржирован образ Курослепова (даровито воссоздаваемый Грибуниним), которому постоянно чудится, будто часы пробили 15-ть, будто в этом месяце 37 или 38 дней. По ремарке Островского, городничий на крыльцо к приему просителей выходит в „халате и в форменной фуражке“— и этот нарочитый контраст в костюме, конечно, рассчитан на комический эффект.

Постановщики „Горячего сердца“ чутко восприняли гротеск пьесы и необычайно щедро его разработали. Они не только выполняли предудказания автора, но добавили много такого, на что у Островского и намека нет. Так, в первом действии Курослепов и городничий, чтобы отделаться от Матрены, перетаскивают стол с закуской с одного места на другое—чего нет у Островского. Споря между собою, городничий и Матрена толкают друг друга задом. Появляясь перед городничим и Курослеповым Москвин-Хлынов по протодеяконски орет им многолетие. В пятом действии, при возгласе Курослепова: „Смотри вверх!“ он и жена валяются на ступени крыльца, переворачиваются спиной вверх и в таком положении ведут дальнейший диалог. Гаврило, ускользя от трепки Курослепова, не сбегаёт по ступенькам, а по-циркачески спрыгивает с высокого крыльца на землю. Все это вовсе не указано Островским и представляет добавочные домыслы постановщиков. Они переполнили спектакль шаржем и гротеском, и его так много, что это становится типом, смыслом и целью постановки. Отмечу, что в этом насыщении спектакля гротеском Художественный Театр (ближайшим образом—Станиславский) продолжает линию, намеченную постановкой „Ревизора“, и шаржированный Хлестаков М. А. Чехова оказывается предшественником столь же шаржированного Хлынова И. М. Москвина.

Необходимо признать, что принцип комического гротеска был проведен в постановке с редкой последовательностью и талантом. Зрители быстро вовлекаются в бурный поток юмора и шаржа, и спектакль идет под неумолкающий смех зрительного зала.

И если бы счастье, что этого достаточно и что из пьесы Островского и нельзя сделать ничего иного,—следовало бы признать постановку „Горячего сердца“ безукоризненной и совершенной.

Однако, пьеса сложнее и глубже, и театр принял и выдал часть за целое.

Если Островский дал место комическому гротеску и в первоначальном наименовании отмечал „пляски и пение“, то ведь потом он вычеркнул этот подзаголовок из рукописи, и тем значительнее стало заглавие „Горячее сердце“. Заглавие выдвигает роль Параша, и, вдумавшись в текст, увидим, что драматург придавал этой роли большое значение. Наряду с жанровыми картинками уездного быта, на ряду с сатирой на администрацию, в пьесе дается психологическая драма, драма глубокой девушки, измученной „темным царством“ и прозревшей ошибку в любви. Параша задумана и изображена Островским как натура сильная и богатая. Стоит припомнить несколько ее реплик, чтобы это признать: „Конец-то терпению в воде, либо в петле!“—„Заморю сердце-то, зажму его, руками ухвачу.“—„Сердце-то из груди вынимала...“ Об обычном замужестве в городке Калинове: „Тешить какого-нибудь купца пьяного... кажись бы его ножом лучше зарезала.“—Уходя из дома отца: „Прощай, дом родительский! Что тут слез моих пролило!.. Пропадай ты пропадом, тюрьма моя девичья!“ „Обида-то там в каждом углу живет“. Параша требовательна в любви. Она щедро отдает свое сердце, но ждет и от возлюбленного много—смелости, достоинства, твердости, самопожертвования. Сначала она еще не понимает Ваську Шустрого, но уже предупреждает его о себе: „нештуточные это слова, пойми ты“. Потом прямее: „Что ты пуглив больно!“ Потом еще строже: „Или ты дрянная такая на свете родилась, что глядеть-то на тебя не стоит“. „Хуже ты девки“. И наконец, истинную катастрофу Параша переживает, когда видит Ваську в жалкой роли пестельника у Хлынова: „Струсил... Струсил... Вот когда я обижена“.

Вдумываясь в характер Параша и в ее сценическую ситуацию, следует признать, что она близка Катерине из „Грозы“. Та же правдивая и горячая натура, та же сопротивление насилию темной среды, та же требовательность в любви, та же горькое разочарование (Тихон близко напоминает Ваську), та же религиозность и экзистичность. Конечно, образ Параша бледнее, беднее образа Катерины, но—однороден ему.

Островский не только очертил четкими, уверенными линиями характер Параши, но и разработал заботливо ее драматическую коллизию. Он настойчиво раскрывает ничтожество ее возлюбленного — легкомыслие, праздность, пустоту, моральную неустойчивость, бесхарактерность. Неоднократно поручает он то одному, то другому из персонажей неслетные аттестации Васьки Шустрого: „У тебя поджилки не крепки“ (Барин). „Мелочь ты, лыком шитая!.. С ерошким-то духом да в шуты и пошел“ (Аристарх). Наоборот, Гаврилу драматург, ради контраста, щедро наделяет правдивостью, бескорыстной преданностью, беззаветной готовностью к самопожертвованию.

Взаимоотношения этих трех персонажей обособляются из бытового и сатирического материала в психологическую драму, ту, ради которой Островский всей пьесе дал выразительное заглавие „Горячее сердце“.

И вот случилось, что в исполнении МХАТ I „горячего сердца“-то и не оказалось. Актриса, исполняющая Парашу (Еланская), обладает хорошими внешними данными и дает правдивый внешний рисунок, но с первых сцен в первом же действии вы чувствуете, что она напрягается и что этого напряжения не хватит на нарастающую все больше драму. Не чувствуется силы, глубины переживания. Васька Шустрый (Станицын) хорошо одет и загримирован, не портит бытового тона, но не дает той психологической разработки роли, какая нужна для катастрофы „горячего сердца“. Гаврила (Орлов) во многих частностях прямо хорош. Но излишне суетлив и плаксив, много бегают, говорит истощенным голосом, вообще карикатурен. После этого неубедительно, что Параша, отвергнув Ваську, обращает свой выбор на Гаврилу. И как раз на трактовке этой роли сказывается не только индивидуальность актера, но и понимание дела режиссурой. Не только исполнители чего-то недобирают в игре, но и постановщики не придали драме Парашин должной значимости. Они терпят эту роль и эти эпизоды, как терпят роль Стародума в „Недоросле“. Она портит им тот стиль веселого гротеска, в каком они ведут всю постановку. Поэтому они, сколько можно, нейтрализуют психологическую драму. В седьмом-восьмом явлениях I-го действия, в сцене объяснения Параша с махочей и отцом, они заставляют Матрену (Шевченко) так неистово визжать и ломаться, что голос искреннего чувства, слова Параша о „волюшке дорогой короткой“, о „мужниной рабе беспрекословной“ безнадежно заглушаются. Гаврилу они заставляют на глазах Параша (и вопреки ремарке драматурга) сломя голову прыгать с высокого крыльца на землю, и т. д.

Такое вытравливание психологической значительности живо напоминает первоначальную трактовку в Художественном Театре роли Чацкого. Тогда захотелось представить Чацкого, как влюбленного юношу, приехавшего в Москву исключительно ради Софьи. И вот Чацкого-Качалова заставили произносить его знаменитые реплики во втором действии, опираясь на спинку кресел Фамусова, ласковым тоном, добродушно улыбаясь. Общественный пафос был вытравлен из роли Чацкого, будущего декабриста.

Теперь нечто подобное производится в „Горячем сердце“.

И затушована не только психологическая драма, но и драма социальная.

Островский не был смелым и глубоким социальным мыслителем. Его идеологическая умеренность несомненна, и сильная мысль Добролюбова раскрыла в драмах Островского такие стороны, о которых, наверно, и не думал сам автор. Но все же зоркий глаз и чуткость крупного поэта восприняли, а творчество воссоздало страшные черты темного царства. Хотел или не хотел, понимал или нет автор, жизнь сама проявлялась в правдивом бытописании. Задача театра заключалась в том, чтобы осознать весь даваемый поэтом материал, разработать его, раскрыть и досказать все намеки. С необычайной находчивостью и богатством фантазии режиссура развернула весь комический материал „Горячего сердца“. С такой же щедростью она могла, она должна была разработать социальные мотивы драмы.

Их достаточно у Островского. Прислушаемся, что говорят герои. Дворник Силан о купце Курослепове: „...оттого, что капитал. А ты тут майся всю ночь. Награбил денег, а я ему их стереги“.—Аристарх о подрядчике Хлынове: „И твой-то капитал весь несправедливый“.—Силан приказчику Гавриле: „Ну, маленько потреплет, уж без этого нельзя, на то он и хозяин“.—Гаврило хозяйке: „Я уж и так топиться от вас хочу“, „...из ворот да в воду“.—Купчиха Матрена: „Молчи! Сейчас я тебя всех твоих прав решу“. Гаврило: „Каких прав? У меня и нет никаких“.—Гаврило: „Я человек бедный“. Курослепов: „Бедные-то и воруют“.—Городничий: „Поди-ко, заступись я за приказчика, что хозяева-то заговорят!“

Вовсе нешуточен городничий Градобоев, взяточник и кривосуд, бросающий в арестантскую невинного человека и могущий сдать его в солдаты. Не менее страшен и подрядчик Хлынов. Он сам себя рекомендует: „Зверь, зверем“. Даже

тертый калач городничий признается: „Турок я так не боялся, как боюсь вас чертей“. И Хлынов подтверждает: „городничим со мной ссориться барыш не велик, Другому они страшны, а для нас все одно, что много“. Не страшен ему и губернатор, которого он может купить. Зато сам Хлынов „безобразничает много“. Между прочим он „из людей шутов делает“. В четвертом действии Островский дает тяжелую сцену, где Хлынов куражится над Васей Шустрым, умоляющим выкупить от солдатчины, которую ничем не заслужил. — „Я для всякого ничтожного человека не могу по десять раз повторять“. — „Коли ты, братец, думать захотел, так свести тебя опять в арестантскую, там тебе думать будет способнее“. — „Ты должен ждать, какая от меня милость будет: может, я тебе эти деньги прошу, может, я заставлю тебя один раз перекувырнуться“. При этих издевательствах даже у пустоватого Васи Шустрого „душа расстается с телом“.

Воссоздана ли эта мрачная градобоевщина и хлыновщина в Художественном Театре?

Приходится констатировать: нет. Все творческое напряжение театра ушло в комический гротеск. Если сквозь шумную буффонаду и долетают до слуха зрителей стоны униженных и оскорбленных, это случается помимо воли режиссуры и исполнителей. В этом отношении наиболее показательна игра Москвина. Проявляя изумительное богатство дарования в комическом гротеске, он словно скучает, когда надо обнаружить хищную, насильническую природу Хлынова. В указанной сцене с Шустрым он великолепно передает пьяную жестикуляцию Хлынова, когда садится на „трон“. Но завалившись туда, он рассказывает приведенные издевочные слова каким-то незначительным, дурашливым тоном. Социальная значимость диалога пропадает.

Победителей не судят. Художественники в „Горячем сердце“ дали такое многокрасочное зрелище, такое увлекательное комическое движение, что зритель уже не сопротивляется, он покорен и благодарен: „ведь, зритель платит, веселья хочет он!“

Но можно было понять и воссоздать „Горячее сердце“ иначе. Сохранив всё основное в комическом гротеске, можно было притушить его там, где следовало дать место психологической драме и социальным мотивам. Можно было углубить исполнение, мощным усилием выше поднять его трагедийный смысл.

Постановщики этого не захотели. Они замкнулись в комическом стиле. Они правы, если судить театр „по законам, им самим над собою поставленным“. Но и мы правы, когда желаем иного, большего, такого, что, будучи осуществлено, создало бы потрясающее впечатление. И казалось бы, именно в наше время можно бы и следовало бы создать это большее.

В снижении трагедийного тона ответственна режиссура. Но доля ответственности падает и на актеров. Корифей спектакля Москвин по собственному почину перегружает игру фарсом. Еланская же, по свойству своего темперамента, невольно не добирает многого. И новая постановка МХАТ I обостряет еще одну театроведческую проблему. Мы пережили театр единой, режиссерской воли, мы изживаем биомеханику и циркачество. Яркие дарования Москвина, Тарханова, Хмелева, так обогатившие исполнение „Горячего сердца“, осязательно показали нам, что можно возродить театр актера. Если бы Парашу исполняла Стрепетова или Федотова, а Гаврилу Мартынов, мы, уходя со спектакля, говорили бы о Параше, а не о Хлынове. Всё восприятие спектакля радикально бы перестроилось. Возобновление „Горя от ума“ в МХАТ потому прошло так глухо, что не оказалось ни Чацкого, ни Софьи, ни Лизы.

Итак, надо искать, надо воспитывать, надо выдвигать и беречь талантливого актера. Сильный актер может восполнить и скудость обстановки, и недостатки постановки, и бедность репертуара.

Прения

П. Н. Сакулин. Мне пришла в голову мысль, которая, может быть, окажется не бесполезной при дальнейшем обсуждении театрального впечатления от постановки „Горячего сердца“. Признаюсь, спектакль оставил во мне чувство некоторого разочарования. Когда я пробовал дать себе отчет, почему это произошло, то, конечно, не искал причины в качестве игры. Сценическое мастерство Художественного Театра вне всяких сомнений. Мне кажется, что причина лежит в несоответствии между стилем сценической постановки и стилем самой пьесы. Мне представляется, что пьеса Островского „Горячее сердце“ написана в стиле народных сказок на тему о падчерице и злой мачехе. Все персонажи взяты оттуда, из сказки: мачеха, падчерица, слабовольный отец. Курослепов, хотя и обычный для

Островского тип самодура, но с явными чертами слабОВОЛЬНОГО отца. Такая концепция пьесы многое предопределила в ее механизме. Основной фон занимают три фигуры: мачеха, падчерица и отец. По своему обыкновению, Островский реалистически разрабатывает окружающую их обстановку. Затем дается второй план. На нем помещены Хлынов, Градобоев. Второй план также связан с основным заданием. Все, что там происходит, нужно для того, чтобы развернуть основную „сказочную“ схему. Хлынов нужен, чтобы выкупить Ваську; сказочно-феерическое представление в лесу нужно, чтобы раскрыть это преступление, и Градобоев нужен для того, чтобы обличить злую мачеху. Финал как в сказке; добро торжеству, злая мачеха наказана. Островский не удержался от того, чтобы ярко живописать и второй план своей пьесы. Но, во всяком случае, для автора на первом месте стоит героиня с ее «горячим сердцем». С моей точки зрения, замысел и стиль пьесы должны бы обязывать и театр к такой трактовке пьесы, чтобы держать в центре Парашу, и по возможности смягчать второй план картины. Художественный Театр этого не сделал: с необычайной помпезностью разработал он бытовую и особенно второй план; от „горячего сердца“ осталось мало. Вся трактовка пьесы грешит тем, что второстепенные эпизоды и аксесуары заслонили собою основное в пьесе — трагедию „горячего сердца“.

П. А. Марков. Мне не хотелось бы здесь говорить от имени МХАТ и я прошу на мои слова не смотреть как на слова, идущие от Художественного Театра. Я говорю здесь вне своей принадлежности к Художественному Театру и высказываю свои личные соображения по поводу спектакля, не приписывая их театру в целом. Я не во всем согласен с докладчиками и очень не согласен с П. Н. Сакулиным, ни с точки зрения анализа стиля пьесы, ни с точки зрения возможного в ней театрального подхода. В конце концов, что же самое существенное можно сейчас уловить в пьесе и что сейчас наиболее мощно в ней звучит: тема «Градобоевщины», «Хлыновщины» и «Курслеповщины», или «сказка о падчерице»? Если бы мы сейчас, в 26 году, поставили сказку о падчерице, то эта наивная сказочка оставила бы зрителей во много раз более неудовлетворенными и тоскующими, чем представление, звучащее со сцены Художественного Театра. Созаема: строптивая героиня «Горячего Сердца» — Параша и два ее молодых героя выписаны в высокой степени слабо — и в этом заключено разрушительное несовершенство пьесы. Бунтарский тон, о котором можно мечтать применительно к замыслам Островского в этой пьесе, на самом деле он — этот бунтарский призыв — не написан. Даже самый поверхностный анализ речей и монологов, которые произносят Параша или вознагражденный и добродетельный Гаврило, покажет безразличную и пустую природу их слов: они не дают возможности актерам не только по настоящему зажаться, но и сценически их оживить; тем менее они могут воздействовать на зрителя. Бунтарство Параша — сомнительное бунтарство. Она скоро успокаивается в тиши и спокойствии Курслеповского дома. В течение целой пьесы Параша проповедует право своеволия и легко возвращается в финале к отцу законной хозяйкой его дома. Слова их «бунтарства» чужды современному зрителю — и нечего скрывать, что он далеко ушел от этих идеальных образов. Чтобы сейчас прозвучала тема «Горячего сердца», нужно, чтобы мощно прозвучала объединенная тема «Градобоевщины», «Хлыновщины» и «Курслеповщины»: административный восторг Градобоева, патетическое самодурство Хлынова и обломовское равнодушие Курслепова. Эти три слоя наиболее символизируют бытовую обстановку Руси. Чтобы выявить бытовую драму, вовсе нет необходимости подчеркивать несуществующий ее бунтарский характер. Социальная основа пьесы неминуемо дойдет до зрителя, если очень сильно и ярко показать те черты, в которых обнаруживается социальная основа пьесы: в провинциальной администрации, первобытной промышленности, закостеневшем купечестве. Художественный Театр — может быть, совершенно интуитивно — разрешал три темы: «Курслеповщину», «Градобоевщину» — «Хлыновщину». Они и стали предметом спектакля. Весь спектакль поставлен в разрезе этих трех линий. Отсюда и возник замысел Крымской декорации первого действия, когда вырастает громадная машина Курслеповского дома, откуда выползает ее заспанный и нелепый владыка; отсюда возникла издевательская сцена Хлынова, с самодурской беседой и всем неожиданным антуражем.

Теперь, как эти тяжкие и грубовато-ярко выписанные «силы» были показаны на сцене МХАТ? Они были показаны в манере предельной и очень трудно достижимой сценической легкости. Художественный Театр сумел довести это народное представление до степени необыкновенной театральной легкости, возникшей вследствие полного внутреннего преодоления заданной темы. Под этой сценической легкостью внятно сквозила тема о темной, сумрачной и нелепой Руси.

Система Художественного Театра, «система Станиславского», как раз в этом спектакле наиболее полно торжествовала и менее всего здесь можно говорить о

«био-механике», поскольку неосторожно подразумевать под «био-механикой» (как это делают докладчики) набор внешних трюков. «Био-механики» в спектакле нет. Если вы сейчас попытаетесь определить каждый резкий и мощно на зрителя действующий трюк спектакля — своего рода «народного представления», окажется, что под каждый из них подведено то внутреннее оправдание, которое единственно его объясняет. Что из того, что Гаврила продлевает свой пресловутый и беспокойный докладчиков головокружительный прыжок? Он показателен для ощущения громадного мира Курослеповых и даже внешне совершенно оправдан, потому что Гаврила выброшен из этого колоссального здания, подкинутый колоссальной рукой Курослепова под ноги двум возвращающимся дамам. Не говоря об этом внешнем, примитивном понимании внутреннего оправдания, приходится говорить о самой сущности восприятия пьесы, о тех темах, о которых я упомянул. Да, это Русь заспанная, да это Русь пьяная, да, это Русь разгула, тоски, неосознанной жестокости, лирических слез и пьяных песен. Ведь, конечно, на много легче было бы и для театра, и для актера показать Градобоева, Курослепова и Хлынова в виде карикатурных и плакатных, статических масок. Это было очень просто. Как раз от такой линии наименьшего сопротивления Художественный Театр отказался. Ценность спектакля в том, что здесь верно найдены пути сатиры; уже одной черной краски совершенно недостаточно, чтобы заиграли отрицательные черты образа: Хлынов показан не только отвратительным, он показан таким, что его «душу никто не понимает». Ведь это — почти пародия на лирический образ, что делает на сцене Москвин: он вскрывает психологическое зерно Хлынова — он сценически рассказывает, откуда и какими путями вырос этот самодурный, нелепый и переплеснувшийся через края от избытка денег человек. В образе Градобоева — Тарханова есть какая-то мягкая ядовитость, которая еще более подчеркивает жестокость действий градоправителя. В манере его разговора с Силамом, с Гаврилой так счастливо найдены детали — они еще более выясняют значение мастерской легкости, выросшей из глубоких и умно захваченных недр. Вот почему я глубоко принимаю приемы, которыми Константин Сергеевич и работавшие с ним режиссеры оформили «Горячее сердце» и я думаю, что иного пути по существу для МХАТ и не должно быть. Если бы театр остановился на теме проповеди, если бы он выбрал тему «Горячего сердца» — Параши, то он превратил бы спектакль в запоздалую морализацию, явно негодную в наших условиях: то учение жизни, которое объявляют Параша и Гаврило не затронет современного зрителя, благодаря наивности и благодаря сусальной выпесанности. Оно или незаметно пройдет мимо его сознания, или покажется смешным и условным. Н. Л. Бродский выставляет в качестве возражений против спектакля, что нужно было бы элементы бунтарства подчеркнуть. Между тем Художественный Театр, не подчеркнув их, сохранил подлинный стиль Островского. Заключительный момент спектакля — лирическая картина влюбленной пары под деревом — глубоко по существу отвечает Островскому. Мораль Островского — чрезвычайно проблематична. Мне приходилось писать (Сб. Творчество Островского), что морализм Островского — скорее сценический прием, которым он пользуется, чем обнаружение подлинного смысла его произведений. Тем менее можно принять пословицы, которыми он насытил свои пьесы, за выражение философии, интересной современному зрителю. Это по существу было верно и по существу было умно показать три темы, которые имеются в пьесе Островского, и закончить их такой почти иронической идилической картиной. Прошла буря, прошли встречи и страдания, герои вернулись к ясности и спокойствию первоначальной картины; из такого эстетического завершения последнего действия ясно сквозит вся философия — и художественная и этическая — Островского, который любил смотреть в необыкновенно глубокие недра и прикрывать их идеалистическим покровом морализующей проповеди, сам в эти проповеди не веря и признавая в качестве условий, необходимых или для жизни, или для объяснения восприятия своих трудных тем современным ему зрителем. Наши современники легко могут принять эти приемы, как условные и эстетические. Как такой эстетический прием, он и применен был в постановке Художественного Театра. Так, предметом спектакля и стала Градобоевщина и т. д. Было, конечно, еще одно обстоятельство, вследствие которого на театре особенно сильно прозвучали эти основные темы. Неяркие роли мишурных протестантов были в руках молодых актеров, которые при условии неблагодарного текста и в окружении очень крупных актеров естественно казались слабыми. Я думаю, если взять отдельно Гаврилу так, как его играет Орлов, то на другой сцене и в другом окружении он был бы принят гораздо лучше, но выдержать сравнение с Москвиным и Тархановым чрезмерно ответственно и очень трудно — тем более в театре, который строится за-ново, потому что Художественный Театр начинает строиться за-ново и его теперешняя молодежь только начинает еще сыграваться со «стари-

ками". Ценность этого спектакля в том, что „система внутреннего оправдания“ нашла на этот раз необыкновенно яркие, необыкновенно сильные и резкие формы. Репертуарный выбор! Н. Л. Бродский горячо протестует против выбора „Горячего сердца“. Я сам слышал много сомнений — зачем Художественный Театр поставил „Горячее сердце“? Мне думается, что Островский и его тема России, глубоко затронутая в „Горячем сердце“, до конца не разрешены на сцене, и Художественный Театр может быть еще не раз вернуться к Островскому уже в другом разрезе и некоторые его пьесы поставит в свой дальнейший репертуар „Горячее сердце“ более мощно, нежели в других комедиях, дает тему о земляной, трудной и темной России. Может быть „три темы“ спектакля важно было принести на сцену именно в дни нашей современности, ибо, если мы посмотрим, что делается в провинциальных городах и захолустьях, то вы найдете неизжитое наследие Курослеповщины, Хлыновщины и Градобоевщины. Следовательно, и нельзя подозревать окончательную и бесповоротную музейность спектакля. Быт, как его точно вырисовал Островский, во многом умер, но изображенные им неизжитые силы продолжают еще существовать. Их сценическое раскрытие представляет само по себе большую ценность спектакля Художественного Театра. Вот в общих чертах те соображения, которые мне хотелось по поводу „Горячего сердца“ высказать.

В. Т. Сахановский. Я хотел по поводу „Горячего сердца“ сказать в другом плане, чем говорили докладчики, рассматривая эту постановку. Естественно, нельзя отказать театру, как самостоятельному искусству, в том, что независимо от того, что ставится на сцене, независимо от содержания текста драматурга, сам театр в толковании данной пьесы и в манере подхода к ней дает не только ее понимание, но заставляет зрительный зал почувствовать свое отношение к жизни, к современности, театр делится своим мировоззрением. С постановкой в Художественном Театре „Горячего сердца“ я связываю наступление нового этапа в жизни нашего русского театра. Мы как бы покончили с периодом, в котором проявлялась внешняя театральность, так называемая театрализация театра, охватившая было сцены в первое семилетие Революции, мы покончили с своего рода штампами и трафаретами этого семилетия, где гротеск, конструкция или феерическая карнавальность были признаками революционной театральности. Наступает поворот к углубленному сценическому реализму, к постановкам, волнующим зрительную залу вопросами огромной социальной значимости. Зритель жадно ждет не только пьесу, которая дала бы ему материал для мысли, пьесу, от которой он бы, непосредственно ей увлеченный, рыдал или хохотал бы, но и постановку, таящую в себе простоту, четкость и вместе жестокою неумолимостью и дерзостью наших дней.

Когда я сидел в зрительном зале на „Горячем сердце“, я не думал о том, о чем говорил Н. К. и Н. Л., потому что для меня в театре вопросы театральные превалируют над вопросами литературными. Я глядел на то, что происходило на сцене. Меня поразили внутренние связи действующих там людей, которые бы я определил, как задачи не знать ничего значительного, жизненно самого главного друг про друга, а наоборот открыть такое в своих отношениях, что особой разницы-то может и нет между чувством человека к вещам, скотам или к человеку. Выходило так, что у Силана чувство к хозяину может быть было такое же, как к плетке. Эта задача во внутренних связях действующих, искусно разработанная, открывала чудовищный внутренний мир. Так показанные люди, даже не говорившие, обладали ужасом того, что в них заключалось. Это было сценическое раскрытие мрака. А для того, чтобы этот мир стал предметом бичующего смеха, театр нашел такие поражающие мизансцены, которые сами по себе могут быть предметом целого доклада. Постановка „Горячего сердца“ в той манере, в которой она показана в Художественном Театре, сообщала зрительному залу своего рода мудрость. Говоря о внешней стороне, следует сказать, что действующие лица были показаны в некоторой своеобразной резкости. Резкость была в зрительных и слуховых впечатлениях. Иногда она выливалась в нечто потрясающее, так сильно она была показана. Правда в двух группах исполнителей не было единого плана. Скажем Курослепов, Хлызов и Градобоев сделаны в ином значении, чем сделаны Параша, Взя и Гаврила. Может быть, если добиться помощью их каких-то странных пауз, отвзтов, может быть острознания вообще всех их трех, то можно было бы выкопать из сценического Остроозского, пришедшее по театру на них то золото, которое лежит в глубине его таланта: это его необычайное умение через пьесу показать тот кладезь богатства, которое живет в национальной жизни. До этой постановки Крымову не удавалось театральные костюмы, в „Горячем сердце“ в костюмах он замечателен. И не смотря на интересные декорации, надо отметить, что спектакль смонтирован плохо, многое плохо написано, плохо освещено. Например,—сцены около дома Градобоева: левый план совершенно не освещен. Правый план не совпадает с левым по характеру написания. Неверна перспектива

ЦЕНА 2 РУБ.
Р

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
ИЗДАТЕЛЬСТВО „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва, Воздвиженка, 10.