

# ИСКУССТВО 1928

КНИГА 1-2



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ  
НАУК

## СОДЕРЖАНИЕ:

К. КУЗНЕЦОВ. О художеств. синтетизме в историко-музыкальном аспекте.

М. И. ФАБРИКАНТ. К стилистике экспрессионизма.

Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Левое искусство и художественный рынок Парижа.

Н. ТАРАБУКИН. Художественный образ в искусстве Богаевского.

АБРАМ ЭФРОС. Художники театра Грановского.

М. И. ФАБРИКАНТ. Вопросы научно-художественной лексикографии.

М. А. ПЕТРОВСКИЙ. Реальный словарь истории немецкой литературы.

Н. ГУДЗИЙ. Толстой и Лесков.

ИОСИФ ЭЙГЕС. Из творческой истории рассказа „Альберт“ Л. Толстого.

Б. В. ШАПОШНИКОВ. Письма Е. М. Языковой о Пушкине.

НЕКРОЛОГИ: Н. Ф. Гарелин, Б. П. Подлузский.

# ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ТОМ IV

1928  
КНИГА 1-2

ИЗДАТЕЛЬСТВО Г. А. Х. Н.  
МОСКВА

Печатается по постановлению Ученого Совета Государственной  
Академии Художественных Наук

Ученый Секретарь А. А. Сидоров.

I  
ИССЛЕДОВАНИЯ

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СИНТЕТИЗМЕ В ИСТОРИКО-МУЗЫКАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

Мы остаемся в пределах европейской истории и констатируем на первых ее этапах ту форму художественного синтеза, которому можно дать название „первоначальной недифференцированности“. Искусство здесь не мыслится иначе, как в нераздельном объединении многообразных средств, и музыка — одно из этих средств. Крайне поучительно наблюдать, как в искусстве раннего европейского средневековья преодолеваются дифференциальные тенденции поздней античности. Эту дифференцированность еще легко подметить у отцов церкви, которые, будучи пропитаны культурой „эллинизма“, не могут не поддаваться и ее эстетике, но готовы бороться против „греховности“ такой эстетики. Так блаженный Августин, констатируя, что музыка его волнует больше, нежели слово, предпочитает совсем без музыки обходиться. Но люди раннего европейского средневековья далеки от подобных дифференциальных соблазнов. Бенедиктинский монах IX—X столетий, Ноткер Заика, у истории музыки снискал славу „первого композитора“; в его композиторстве характерно, что он как бы ликвидирует „чисто-музыкальные“ пассажи древних, еще полных синагогальной традиции песнопений, бессловесные экстатические вокализы, и подписывает под ними текст. Так возникают „секвенции“ с их подчеркнутой нераздельностью „слова“ и „звука“.

Но сказанное о „первоначальной недифференцированности“ нужно целиком применить и к „среднему“ средневековью — уже по сию сторону первого 1000-летия (X—XIII столетия). Сошлемся на то, что полифонизация музыки, развитие многоголосия, выдвигает характернейшую форму „мотетта“, т.-е. поручение разным голосам, с их отдельной мелодической линией, разных текстов — порою разных по содержанию, разных по характеру. Не трудно отыскать корень данной эстетики: новый добавочный голос не хочет провозглашать одни и те же слова. Но добавлять новый голос, лишенный всякого текста — тоже незаконмерно. Пусть же новый голос имеет свой самостоятельный текст, хотя бы и далекий по содержанию от основного текста. Другой не менее характерный образец синтетизма эпохи, это — творчество трубадуров и труверов (XII—XIII веков). Пьер Обри, чьи замечательные работы по музыке средневековья должны быть отмечены,

готов утверждать, что многие их песни нужно мыслить именно, как „chansons de danse“, как своеобразную форму синтеза „слова“, „звука“ и — последнее, но не меньшее — „жеста“. При этом Обри, со ссылкой на Жанруа, делает весьма важное указание: именно благодаря соседству с танцем музыка получала толчек в сторону формальной стройности; вплоть до начала XVIII века, вплоть до момента, когда „танцевальная сюита“ стала заменяться самостоятельной „сонатной“ формой, отголоски этой формы синтеза определенно сказываются. Обри приводит образец такой „танцевальной песни“: паж, оклеветанного, отвергает его дама; к нему, молчаливому, обращаются с ироническими вопросами. Он дает выход своим чувствам. Но как? Готовая „стампида“ (stampide; estampier — притоптывать) — танец, который сопровождают жонглеры на своих виолах — берется трубадуром, и к мелодии присоединяется самостоятельный текст. Так лирический порыв, со всей естественностью, готов протекать путем, уже проложенным родственными формами искусства.

Идут XIV и XV столетия, которые суть столь же столетия позднего средневековья, сколько и раннего возрождения. До недавнего, сравнительно, прошлого в науке доминировало мнение, что музыкальное искусство выступает в названные столетия в синтетической форме и что, в частности, здесь господствует вокальная, а не инструментальная музыка. А поэтому стиль XVI столетия, стиль Палестрины, а сарелла, есть как бы высшее выражение, хотя и запоздавшее, преобладающей в течение ряда столетий „вокальности“. В противовес этому мнению в 1913 г. выступил германский историк музыки Арнольд Шеринг со своими „Этюдами по музыкальной истории раннего средневековья“. Шеринг доказывал, что развитие „нового искусства“, стиля XIV и XV столетий, привело к широкому развитию инструментальной и, в частности, органной музыки. Орган широко проникает в церковное богослужение: даже в отношении крупных городских центров проникновение совпадает с развитием нового инструментализма (так, напр., в Базеле это происходит лишь в 1303 г.; ср. Карл Неф., Музыка в Базеле: S I M G. 1909, 4). Подписывание слов носило зачастую характер мнемонического напоминания или же указания на характер интерпретации (своеобразная форма будущих „ремарок“ на инструментальных пьесах!) Впрочем, Шеринг не отрицает того, что органная партия могла, при желании, исполняться и вокально, будучи несколько „деколорирована“, упрощена. Разумеется, для такой стираемости граней благоприятным условием был, как это отметил в своей „Истории мессы“ Петер Вагнер, и материальный момент: орган заменял хор, как более дешевое средство; в иных случаях месса целиком исполнялась на органе. Но самое показательное явление для синтетических форм позднего средневековья это то, что в тех случаях, где „слово“ внешне об'единено со „звуком“, оно лишается сколько-нибудь актуаль-

ной роли: перед нами — синтез скорее „по инерции“, нежели по внутреннему художественному импульсу. В 7-ой книге своего „Музыкального Зеркала“ англичанин Iohannes de Muris жалуется, что у новых композиторов „*littera perditur*“. В усложняющейся полифонической ткани „слово затемняется“, и народ с удивлением спрашивает: по-еврейски, по-гречески, по-латыни или еще как исполнялось то или иное песнопение.

Но в таком случае, чем объясняется как бы ренессанс музыкального стиля в искусстве XVI столетия, в искусстве Палестрины? Несомненно, что мы здесь имеем дело с примером „реставрационного усилия“, с примером борьбы против дифференциальных тенденций времени. Исторически стиль Палестрины совпал с „католической контр-реформацией“ и означал, прежде всего, определенный возврат к исключительному господству вокальной музыки в церковных исполнениях. Конечно, такая строгость стиля, изгнание толкающих музыку на путь дифференциации инструментов (к началу XVI столетия, к эпохе Жоскена де Пре, в церковь проник не только орган, но и деревянные, медь, струнные) была достигнута во всей чистоте лишь в таких „образцовых“ центрах, как в Сикстинской капелле, в Мюнхенской придворной капелле. Но и имен Палестрины, Лассо достаточно, чтобы рассматривать данное явление во всей его показательности.

Последние не были одинокими фигурами, а выразителями некоторых, общих их времени, синтетических уклонов. Среди многих таких показателей остановимся на ярком проявлении идеи художественного единения поэзии и музыки у Ронсара. Слово и звук, соединенные ранее „союзом по инерции“, готовы вспомнить о внутренних связях и готовы уделять друг другу долю своих творческих усилий. Ронсар в своем „Конспекте поэтического искусства“ (1565) готов итти так далеко, чтобы утверждать, что поэзия без сопровождения инструментов или голоса и голосов совсем лишена приятности, но ведь и инструменты должны быть „оживлены“ мелодией ласкающего голоса. Достаточно часто отмечалось, как охотно поэты того времени отдают свое перо на восхваление музыкантов (творцов или выдающихся исполнителей: пример подает тот же Ронсар). Но и обратно, музыканты готовы восхвалять вдохновляющую роль мастеров слова<sup>1)</sup>.

Раннее XVII столетие, как бы отвечая на обновленную взаимную „симпатию“ искусств, выдвигает в художественной истории идею синтеза как сознательный творческий принцип. Отсюда — музыкальная драма флорентинцев, с ее опытом создания такого рода пения, где было бы возможно „говорить с помощью музыки“ (Каччини в его „Новой музыке“ — 1601 г.): дело идет о речи, рисунок которой доведен до определен-

<sup>1)</sup> Ср. Е. Шишмарев. Ронсар и музыка. De Musica. Выпуск третий. 1927. Автор совершенно прав, когда отказывается в синтетических уклонах Ронсара и его времени видеть „разрешение исторической задачи, поставленной в средние века“ (стр. 7).

ности музыкальных ступеней. „Я всегда, пишет Каччини, стремился воспроизводить смысл слов, отыскивая звуки, более или менее, соответствующие их чувствам“. Идея музыкальной „правды слова“ (путь Глюка в XVIII, Мусоргского в XIX столетии) здесь уже предвосхищена.

Но рядом быстро и мощно начинает развиваться чистая, инструментальная музыка — органная, лютневая, клавишная, скрипичная. В этом отношении уже конец XVI, в особенности же XVII столетие знает мощный расцвет инструментализма: к раннему XVIII столетию уже возможно гигантское явление Доменико Скарлатти с его почти исключительно инструментальной, клавишной музыкой. Французский скрипач Андрэ Могра пишет в своих „Музыкальных настроениях Италии“ (1639 г.): „вы не можете себе представить степень почета, в каком у италянцев инструментальная музыка: они ценят ее больше, чем вокальную, говоря, что один инструменталист способен проявить больше изобретательности, чем вкупе 4 голоса“.

И, однако, было бы неправильно думать, будто отдельные искусства в эту эпоху смотрят друг на друга враждебно. Наоборот, через все XVII и начало XVIII столетия проходит яркая линия синтетизма. Прежде всего, вспомним, что это — эпоха пышного расцвета светской оперы, духовной оратории. И если на одном конце цепи стоит Монтеверди, то на другом ее конце — Глюк и Моцарт. Но и нечто иное можем мы здесь констатировать. Есть основания говорить о „дидактической“ форме синтеза — именно, если исходить со стороны музыки. Последняя, опираясь на соседние искусства, как бы освобождает себя от тех элементов скованности, робости в отзвуках на богатство жизни, какое мы можем констатировать в музыке и XVI столетия (кто в этом сомневается — пусть внимательнее ознакомится с монументальным изданием „Мастеров — музыкантов французского возрождения“). В этом смысле музыка XVII столетия и отчасти XVIII столетия, есть эпоха борьбы за экспрессивность, борьба за новый музыкальный язык.

Изыскивая „правду слова“ новые музыканты, одновременно находят более простые, но и вместе с тем более выразительные пути для своего собственного искусства. Порою это стремление к выразительности принимает наивные формы, и когда в своих „Священных песнопениях“ (1625 г.) германский композитор Шютц хочет передать фразу „совершил я грех“, то считает нужным и в музыке натворить грехи против правил музыкальной теории. Но у того же Шютца поиски экспрессивности наталкивают на гармонические, в частности модуляционные, обороты, которые заставляют и современного музыканта останавливаться в изумлении. Живопись, которая в свою очередь (как это показал в своих классических трудах о „Конце средневековья“ — Ed. Mâle) испытывала благотворные „дидактические“ толчки со стороны театрального искусства — теперь благотворно влияет на влекущуюся к экспрессивности музыку. Но как музыку заставить непосредствен-

но „живописать“? Мы наталкиваемся на своеобразное явление как бы музыкальной графики. Система нотации оказывается как бы элементом внешней изобразительности. Достаточно отметить склонность передавать „восхождения“, путем движущихся от низших к высшим регистрам пассажей и обратным путем „нисхождения“. Эта традиция утвердилась надолго, и еще в 1837 году в статье „О музыкальном подражании“ (она была разыскана не очень давно и перепечатана в немец. журнале „Музыка“ за 1913;8) — Берлиоз издевается над композиторами, которые „не могут удержаться, чтобы не посадить высокую ноту на слове „небо“ и не забраться в низкий регистр при слове „ад“. Но Берлиоз — не историк музыки и не знает, что благодаря этим имитациям музыка приобретала в XVII и XVIII столетиях свободу экспрессии и движения. Впрочем, в XVIII веке уже Руссо борется против наивно-имитационных приемов. Но то, что простительно Берлиозу, не простительно некоторым современным бахианцам, которые готовы ставить в особую эстетическую заслугу Баху приемы „музыкальной графики“: в этом пункте Бах был не более, как сыном своего времени. Так Пирро („Эстетика Баха“, 1907) выражает изумление, что Бах в своей кантате „Милосердное сердце вечной любви“ слова текста („ей же мерою вы меряете, и вам отмерено будет“) передает путем „*genversement*“, излагая мелодию в обращенном виде. Музыкально-эстетический результат такого приема, разумеется, всего менее способен породить идею „эквивалентности“: напротив, порождается новый самостоятельный музыкальный образ. Но музыкальная графика XVII, XVIII столетий была порою еще более непосредственно наивна. Предшественник Баха, Фробергер, сочинил сюиту, где изображается восхождение императора Фердинанда IV по лестнице Якова. Чтобы быть до конца понятым, композитор — там, где кончается C-dur'ная восходящая гамма, нарисовал небо, откуда исходят лучи и высываются три головки херувимов<sup>1</sup>). — Повторяем: не следует недооценивать „дидактический“ момент в таких, пусть порою наивных или неуклюжих, проявлениях художественного синтетизма, но не нужно переоценивать его внутренне-эстетическое значение. Между тем, бахианцы вплоть до наших дней приветствуют „обвивающие“ движения мелодики как иллюстрации слова „*umschlingen*“ (обнять, охватить); „*binden*“ (связать, спеленать) — в сочинениях Баха и его современников. Но и по поводу музыки Бетховена в одной из недавних, юбилейных, статей о нем (P. Loyonnet, *Quelques considérations sur le mysticisme de Beethoven et le symbolisme de la langue musicale*, *Le Courrier Musical*, № от 1 февраля 1927 г.) восходящие фигуры его мелодий, как, напр., в 1-ой фортепианной сонате, приравниваются к „поступи

<sup>1</sup>) Ср. также скрипичные сонаты Бибера (1644—1704) „вместе с относящимися к каждой сонате картинами“ (DFO В XII).

человека, властно раздвигающего толпу — на своем пути“. Но как провести с помощью „музыкальной графики“ движение „вперед“, если это не есть в то же время движение „вверх“? Коварный вопрос, на который едва ли можно было бы получить удовлетворительный ответ! — Вернемся, однако, к XVII и раннему XVIII столетиям, которым их музыкальная графика была нужна как один из приемов, один из многих приемов, при помощи которых музыкальное искусство приобретало эластичность, экспрессивность.

Но аналогичную, дидактическую роль играла и связь со словом, — ибо даже в тех частых случаях, где музыка выступала самостоятельно, т. е. в инструментальной, а не вокальной форме, она стремится к той упрощенности своей фактуры, которая как бы приближается к „однолинейности“ словесного искусства. Установка „на слово“ — доминирует явно или же в скрытой форме. Английский исследователь Эдуард Дент, в своем замечательном этюде об итальянской опере XVIII века (SIMG, XIV, 4) пишет: „музыкальная эволюция шла почти исключительно вокальным путем. Пьесы Александр Скарлатти для клавесина или для инструментальных ансамблей, относящиеся к 1715 и следующим годам, структурно далеко позади камерных его кантат, которые он сочинил за 10 лет — или ранее. В течение всего этого периода интеллектуальное руководство в руках у певцов“. Рассуждая таким путем, автор приходит к исключительно интересному выводу, который можно было бы детализировать с большой продуктивностью, а именно, что соната XVIII столетия, явилась как бы отображением драматической арии — с ее динамичностью и естественным уклоном в сторону тематической разработки и обогащения самостоятельными эпизодами.

Но чтобы приобрести экспрессивную качественность драматического искусства, музыка должна была упростить свою фактуру, если не возвратиться к приемам монодии, то все же усиленно подчеркнуть, выделить основную мелодическую линию, за счет контрапунктирующих начал. Отсюда, как естественное, параллельное явление, доминирование, еще в глубь XVIII столетия далеко не преодоленное, так называемого „цифрованного баса“: композитор довольствуется тем, что выписывает верхний и нижний голоса, а в отношении остальных голосов дает суммарные обозначения в цифрах тех интервалов, на которые голоса приходятся. Исполнителю даны как бы основные точки, а рисунок он сумеет выполнить и сам: „средние голоса оставляются на усмотрение играющего, который, обычно, не станет очень отступать от общеупотребительного и ординарного способа аккомпанимента“ (Слова Doni из его „Trattato di genere ed i modi“, 1639 г.). Голос немецкого композитора XVII столетия, Шютца, остается одиноким — с его протестом против увлечения новым, упрощенным, методом композиции, и часть своих „Священных песнопений“ он вынужден издать,

пользуясь цифрованным басом, ибо на этом настаивает рынок („Bibliopola“). — Французский историк музыки, Комбарье, выразился однажды так: „музыка XVII века, интересна лишь поскольку искусство контрапункта здесь проявляется“. Но интерес к полифонизму Фрескобальди, Генделя и Баха не должен приводить к тому, чтобы игнорировалось параллельное зарождение нового искусства. В его оформлении не последнюю роль играют элементы художественно-синтетического мышления, что и понятно, ибо всякий новый, крупный стилистический сдвиг инстинктивно ищет опоры во вне, в частности в родственных сферах, в параллельных проявлениях художественного творчества. Так именно нужно истолковать „графичность“ или „драматичность“ искусства звуков XVII и XVIII столетий. Эти формы синтетических уклонов нисколько не мешали настойчивому пробиванию начала дифференциации, не мешали росту инструментальной музыки за счет музыки вокальной.

Действительно, можно ли привести более разительный пример этой дифференциации, нежели тот факт, что сын Иоганна Себастиана Баха, Филипп Эммануил издает в 1765 и 1769 гг. 4-голосные хоралы своего отца — „без слов“? Но ведь и около того же времени Лессинг публикует своего „Лаокоона“. Не случайно этому эстетико-философскому трактату предпосланы слова Плутарха:

„Они, (т.-е. отдельные искусства) различаются своим материалом и приемами репродуцирования“.

Лессинг стремится доказать, что скульптор „Лаокоона“ не должен был в своей трактовке идти тем же путем, каким идет в трактовке древнего мифа — *Виргилий*. У скульптуры и у поэзии — свои пути. Таков смысл следующих, на первый взгляд наивных, рассуждений автора: „если у *Виргилия* Лаокоон вопит, то читатель при этом не вспомнит, что для вопля нужна широкая пасть и что эта пасть выглядит уродливо. У *Виргилия* Лаокоон вопит, но этот вопящий Лаокоон есть, именно, тот самый, кого мы уже знаем как благоразумного патриота, как нежнейшего отца — знаем и любим. Мы относим его вопль не на счет его характера, а исключительно на счет невыносимых страданий, им испытываемых“ (Sämtl. Schrift. 1839, VI, 388—392). Идея художественной дифференциальности, специфичности средств и методов художественного выражения — на очереди дня, а не синтетичность. И хотя композиторы готовы, напр., свои струнные квартеты называть „музыкальными диалогами“, но за этим не скрывается намек на малейший отказ от полной самостоятельности музыкальной „речи“. Вспомним, наконец, Бетховена, который еще в годы создания своей 6-ой симфонии всячески боится как бы его творчество не заподозрили в приемах внешней изобразительности. Это не помешает последующим комментаторам подсовывать свои программы — в их числе и Берлиозу, который в 1-ой части 5-ой симфонии Бетховена усмотрит сцену „рев-

ности“ по „Отелло“ (ср. поучительный этюд А. Boschot. Un propagateur de Beethoven: Hector Berlioz; La Revue Music. Apr., 1927).

Но ведь Берлиоз — знамя, яркое знамя новой художественной эры: романтики. Новалис провозглашал: „И этот день пусть будет для нас праздником мирообновления“. На смену одному „миру“ пришел другой „мир“, пришли иные настроения, иные формы художественного восприятия вещей. И здесь, прежде всего, характерна синтетичность. В самой своей биографии, жизненном пути, личных вкусах, исканиях и колебаниях романтики — синтетики. Вот — литератор Гофман, который ставит свою оперу „Ундина“ и пишет к ней сам эскизы декораций. Вот — Мендельсон, не только гениальный композитор, исполнитель, дирижер, педагог, но и превосходный рисовальщик, не расстающийся с карандашом во время своих путешествий; правда, он не литератор и к литературным изъяснениям своих композиций чувствует определенную несклонность, но его обширные письма — подлинные литературные произведения, где далеко не каждое слово необдуманно попадает в строчку. Что бы ни писали про стиль писем Бетховена, но он просто не любил их писать — хотя бы и любил литературу, хотя бы и отдал дань литературным вкусам своего времени („Вертер“) в своем Гейлигенштэдском завещании... Вот — Шуман. Он пишет матери: „если бы мой талант в области поэзии и музыки был сконцентрирован в одном пункте, было бы больше ясности, было бы у меня больше доверия к самому себе“ (15.12.1830). И уже позже на много лет Шуман сознается в одном из своих писем: „как я скорблю, что мне в моей жизни не удалось сосредоточиться на одной только музыке“ (31.7.1840). Вспомним и про наших романтиков — Одоевского (литература и музыка), Гоголя (литература и живопись) и многих иных. Любопытно, что и тогда, когда романтик-литератор отдается искусству слова, и здесь он не забывает про родственные сферы искусства. Отсюда „художественные“, „музыкальные“ сюжеты в типично-романтической литературе.

Но при такой многосторонности художественной одаренности романтиков, не должна удивлять и тяга представителей отдельных искусств друг к другу. Вот кружок — около Шуберта: рядом с этим, не чуждым стихотворных опытов, музыкантом теснятся и поэты (Майргофер), художники (Швинд). Здесь естественно вспомнить про „богемию“ вокруг Глинки в доме у Кукольника (ср. мою монографию „Глинка и его современники“). Очень знаменательна эта центральность музыкантов. Конечно, рядом с посредственным виршеплетом, Кукольником, не удивительно, что выделен Глинка. Но ведь живописец Брюллов — громадная величина, а между тем, и рядом с ним, в среде „богемии“, все тяготеет к музыкальному Глинке. Тут мы наталкиваемся на некоторую основную черту эстетики у романтиков, у людей раннего XIX века: музыка признается искусством по преимуществу,

тем „чистым“ художественным критерием, по которому должны равняться и расцениваться остальные отрасли искусства. Через музыку осознавалось искусство как таковое, и в этом смысле утверждалась идея „родственности“ искусств, некоторой общей почвы, на которой они стоят. Можно говорить, что господствовало понятие „синтеза искусств“, как разных, более или менее „чистых“ форм единого художественного сознания. Музыка рисовалась как наиболее „чистая“ художественная форма, ибо, по мнению романтиков, здесь с наибольшей полнотой реализуется самостоятельность художественных средств и методов их использования. На образном, порою наивном, как у Вагнера, языке, это означало, что музыка выводит нас за пределы „обыденности“. Язык музыки — иной, нежели в обычной, повседневной жизни. Открыть музыку вещей — значит их заставить говорить языком их художественного смысла. Эйхендорф пишет:

„Во всех вещах дремлет музыка,  
— В вещах, что погружены в мечту.  
Скажи магическое слово,  
И мир наполнится лением“.

Уже значительно позже, во второй половине XIX века, Уислер, выставляя свои „Ноктюрны“, „Симфонии“, „Композиции“ (arrangements), провозглашал в объяснительной, выставочной, программе: „я знаю, что многие порядочные люди считают смешной мою номенклатуру, а меня самого эксцентриком... Как музыка есть поэзия звука, так живопись — поэзия видимого, а содержимое не имеет ничего общего с гармонией звука или краски“. Так и здесь, через сопоставление с музыкой, в сущности утверждалась самоценность художественного оформления вещей.

Подчеркнуть эту подпочвенную, философскую сторону идеи синтеза у романтиков, не значит отрицать, что синтетичность принимала у них осязательные формы. Но на последнее чаще обращали внимание, нежели на первое, поэтому и нужно было остановиться на этом первом — подольше. Мы не забываем, конечно, что в области музыки синтетические уклоны романтиков дали возрождение песни — со стихийностью, напоминающей чисто народные, могущественно-примитивные творческие формы. Достаточно вспомнить про Шуберта с его более, чем 600 песен: душевное движение порождает песню с такой же органической легкостью, естественностью, с какой „дитя природы“ разрешается песнею — за делом, за отдыхом, просто по любому поводу. И песня, только что родившаяся, может быть тотчас позабыта — как это случилось с Шубертом, к удивлению его друзей. Но и про Шумана не забудем. Он пишет в 1840 году, что все в нем „wogt und tobt“, „колышется и бурлит“: он создает за этот год не менее как 138 романсов. Этот „рекорд“ был Шубертом превзойден в 1815 году, когда он сочинил 144 песни (помимо двух симфоний, двух месс, струнного квартета, 2 фтп. сонат и ряда фтп. и хоровых произведений!)

В этом своем песенном творчестве музыкантам навстречу идут поэты: они жаждут музыкального воплощения своих стихов. Вильгельм Мюллер, на чьи слова Шуберт создал свои вдохновенные циклы „Прекрасная мельничиха“ и „Зимнее путешествие“, пишет в предисловии к сборнику своих стихов: „я не умею ни играть, ни петь, но когда я сочиняю, то все же я пою и играю. Если бы я эти свои напевы прибавил, то мои песни больше понравились бы. Утешаюсь тем, что найдется родственная душа, которая в словах подслушает напевы и передаст мне их обратно“. Но столь же и еще более характерно явление „поэта-музыканта“. Рихард Вагнер уже 13-летним мальчиком, сочиняя „пастораль“ в подражание „Капризу влюбленного“ Гете, писал музыку и стихи одновременно. Вагнерово „целостное“ понимание искусства было, т. о., ответом на заложенные в нем творческие инстинкты, а не продуктом отвлеченного эстетизирования, по адресу которого Берлиоз восклицал: „эстетика! Следовало бы расстрелять педанта, который изобрел этот термин!“.

Любопытно, однако, что на ряду с этим погружением в стихийные формы художественной слиянности, напоминающим то выражение идеи синтеза, которому мы в начале статьи придали название „первоначальной недифференцированности“, пробивает себе путь более смягченная идея синтеза. До известной степени можно здесь говорить о некоторой противоположности „германского“ и „французского“ понимания художественного синтеза. На одной стороне Шуберт, Мендельсон (разве можно забыть про его песни!), Шуман, Вагнер — наконец, как высший пункт напряжения, а на другой стороне Берлиоз, Лист. Позиция Шопена, мало склонного раскрывать под‘основы своего художественного созерцания, ближе, однако, к этой Берлиозо-Листовской эстетике, а не к германской. Дело идет о „программной музыке“. За этим, как бы частным, случаем более мягкой формы художественного синтетизма, скрывается — вот какая линия мыслей. Искусства между собой родственны. Они — как бы радиусы от единого художественного центра. И в этом своем движении по самостоятельным радиусам искусства должны пользоваться наибольшей свободой, не задевать, так сказать, друг друга. Достаточно этой скрытой, „латентной“, формы художественного синтеза. Но если нет необходимости соединять искусства воедино, то это не исключает использования в одном из искусств художественного замысла другого искусства. Так, музыка может избирать в качестве руководящей нити литературный, живописный „сюжет“, „программу“.

Когда мы говорим о некоторой противоположности германской, более строгой формы синтеза, и французской, несколько смягченной формы, то мы не собираемся чрезмерно заострять противоположность и не забываем, что тот же Шуман отдал дань музыкальной программности, когда, напр., признавался, в письме к Кларе Вик, что его

„любимейшая“ фортепианная пьеса „В ночи“ (In der Nacht) таит в себе литературный стержень, античное предание о Геро и Леандре: „он“ плывет по морю, а „она“ издали освещает путь факелом; об'ятие, снова все погружается во мрак. Литературные ассоциации (Жан-Поль) в „Papillons“, в „Крейслериане“ (Гофман) у Шумана также достаточно хорошо известны. Тем не менее есть все же основание утверждать, что музыкальной романтике в ее германской окраске более свойственны формы синтетизма непосредственного, проявленного, в то время как романтике Берлиозо-Листо-Шопеновского, французского или вернее „парижского“ типа более свойственна форма синтетизма не проявленного, латентного. В сущности очень показательно для этого последнего типа, что здесь, неприметно, совершается некоторый отказ от примата музыки, от „равнения“ остальных искусств по музыке: наоборот, чистая игра музыкальных форм признается опасной, приводящей к абстрактной арабеске. И на помощь призывается литература, живопись. Но от такой формы синтетизма все же легче было совершить переход к чистым, дифференцированным формам художественного мышления, нежели возвратиться обратно — к синтезу нераздельности, слиянности. Поэтому мы и не удивимся, если в поздние годы Лист выразится так: „музыка всегда остается музыкой — вне зависимости от излишних и вредных истолкований“ (письмо от 21.9.1884.) Положим, эти слова были сказаны после того, как обнаружилось, что в сочиненном для открытия венгерского оперного театра „Королевском гимне“ им была использована старая революционная песня 1848 года!

Приведем несколько выразительных цитат из писаний Листа для иллюстрации эстетики „скрытного“ синтетизма. В этом отношении для композитора явилась как бы озарением поездка в Италию. Оттуда в 1839 году он пишет свое замечательное письмо к Берлиозу: „каждый день укрепляет во мне, в чувствах и в сознании, убеждение в скрытом родстве созданий гения. Рафаэль и Микель Анжело помогли мне понять Моцарта и Бетховена: Джиованни Пизанский, Фра Беато, Франчия дали мне ключ для понимания Аллегри, Марчело, Палестрины; Тициан и Россини рисуются мне звездами, чьи лучи имеют одинаковый угол преломления. Колизей и Кампо Санто, чудится, имеют в себе нечто от Героической симфонии и Реквием. Данте находит художественное отображение в Орканья и Микель Анжело: может быть, он когда-нибудь найдет музыкальное отображение в Бетховене будущих времен“. В том же письме Лист говорит с энтузиазмом о встрече с Энгром, для которого „Моцарт, Бетховен, Гайдн говорят тем же языком, что и Фидий, и Рафаэль“. Своим исполнением бетховенских сонат Энгр доводил Листа до полного восторга (любопытнейший штрих музыкальных интересов у тогдашних художников!) Но вот как у Листа обосновывается идея программности музыки: „в так называемой классической музыке реприза и тематическое развитие определяется формальными

правилами, которые рассматриваются как нерушимые, хотя их создатели не имели никаких предписаний, кроме собственной фантазии, и они сами находили формальные нормы, которые теперь выставляются как закон. Напротив, в программной музыке возврат, смена, видоизменение и модуляция мотивов обуславливается отношением к поэтической мысли. Здесь не в силу формальной закономерности одна тема сменяет другую тему; мотивы не строятся путем стереотипных сближений или контрастов колорита: колорит как таковой не обуславливает группировку идей. Все, исключительно музыкальные соображения, хотя и не оставляются вне внимания, тем не менее подчиняются необходимости развития данного „сюжета“. Неопределенные движения души, благодаря наличию интерпретируемого плана, который здесь воспринимается ухом так же как и цикл картин глазом, превращаются в определенные впечатления“. Так писал Лист в 1855 году в статье: „Берлиоз и его симфония Гарольд“. Любопытно, что еще в начале XIX столетия комментаторы этого круга идей готовы были утверждать, что музыка просто не способна из самой себя родить форму (ср. R. Louis. Franz Liszt und das Problem der Programmusik, 1902. p. 17). И не случайно Лист в своих „Письмах бакалавра“ про Бетховена пишет: „не следует ли выразить сожаление, что, например, Бетховен, понять которого трудно и о замыслах которого столь трудно притти к соглашению, не сообщает, хотя бы суммарно, содержания своих великих творений“. К этой цитате можно пред'явить двоякое требование: на одной стороне она—свидетельство, что эпоха Листа не есть эпоха Бетховенской дифференциальности искусства, а на другой стороне она—свидетельство, что вместо органической слитности „слова“ и „мелоса“ как в какой-либо элементарно-синтетической поэзии Шуберта мы имеем уже готовность ограничиться „суммарным“ содержанием, суммарной программой для музыкального произведения. Ясно, что синтетизм слабеет, хотя в этой смягченной форме он долго будет иметь практическое применение—в частности в русском „кучкизме“, этом эстетическом порождении Берлиозо-Листовского духа.

Было бы естественно попытаться охватить существенные элементы нового взмаха синтетической волны в наши дни. Но это требует особого изучения. Наш обзор не показал ли двух основных тезисов:

во-первых, идея синтеза, в эстетике и в живом творчестве то крепнет, то слабеет: взмах, восхождение и отлив, нисхождение;

во-вторых, идея синтеза сквозь внутреннее единство своего смысла дает постоянно новые формы своего конкретного воплощения, вечное торжество жизни и здесь себя наглядно проявляет.

## К СТИЛИСТИКЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

По целому ряду причин нижеследующий очерк не может быть тем исследовательским опытом, которого экспрессионизм, как явление общей культуры, и как художественное направление, бесспорно заслуживает.

Однако, нам кажется небесполезным снова обратиться к теме экспрессионизма, для того, чтобы, пусть бегло, отметить некоторые незатронутые, повидимому, до настоящего времени особенности его, а также попутно, хотя бы, лишь контурно указать на связи экспрессионизма с другими, уже несомненно, историческими явлениями, и тем самым подтвердить ошибочность сомнений в значительности и общезначимости экспрессионизма.

---

Экспрессионизм! Слово, впервые рожденное французом, популяризированное Германией, почти неизвестное России до 1920 года, и вошедшее уже в плоть и кровь современного не только журнального, но и газетного языка. В отличие от другого термина — импрессионизма, оно, однако, не совсем чуждо русскому уху, так как термин „экспрессия“ был одним из популярнейших в старом художественно-академическом жаргоне, забытым лишь в конце XIX века. Трансформация терминов: экспрессия, экспрессионизм — не случайна, и имеет не мало поучительных аналогий, например: подражание природе (*natura*) — натурализм, символ (термин популярный в истолковании искусства немецкими теоретиками начала XIX века) — символизм, впечатление (*impression*) — импрессионизм, и так все „измы“ художественной фразеологии нового времени (реализм, идеализм, супрематизм, дадаизм, конструктивизм). Основной смысл этого явления, крайне характерного для научной терминологии XIX и в особенности XX века, заключается в том, что какая-нибудь черта или факт художественной действительности получают в представлении их наблюдателя принципиальный смысл, напр., значение некоторой тенденции развития художественной жизни или эволюции данного мастера, а иногда и более того, — выдаются за целое мировоззрение эпохи, а то превращаются в исторические категории, время от времени определяющие новое отношение человека к окружающей действительности и искусству<sup>1</sup>). Так, например, если современник Караваджо, с удивлением отме-

чая его *naturalizza*, считает такую черту исключительно присущей именно его художественному дарованию, то впоследствии художественная критика возводит эту особенность в некоторый принцип, а теоретик превращает ее прямо в научную категорию натурализма, делая того же Караваджо лишь первым или одним из первых выразителей ее. Так, понятие экспрессия первоначально обозначало буквально „выражение“ или, что уже тоже было незаметным расширением в сторону принципиальности прямого значения слова, выразительность<sup>3)</sup>. Теперь же, в экспрессионизме, это понятие принимает характер всеобъемлющего принципа художественного творчества, поскольку в последнем выдвигается на первый план стремление к максимальной или, по аналогии с предшествующей эстетической терминологией, чистой выразительности. Отсюда-то, пресловутая цепь исторической преемственности художников, которую ранее устанавливали с точки зрения совершенно иной проблемы (света):

Грюневальд — (Гриммер — Уффенбах) — Эльсхеймер — (Ластман) — Рембрандт... может быть легко продолжена вплоть до современных экспрессионистов Германии, поскольку ее первое звено — Грюневальд почитается ими своим родоначальником<sup>3)</sup>, а последнее — Рембрандт, являющийся признанным носителем „германского“ по преимуществу „начала“, действительно, имеет не мало общего с экспрессионизмом.

Есть и другое обстоятельство, позволяющее нам утверждать некоторую связь экспрессионизма с традициями русского искусства, притом несравненно более органическую, чем та, которая была, напр., у импрессионизма. В самом деле, ни „Девушка, освещенная солнцем“ Серова, ни классический „Голубой“ натюрморт Грабаря (Третьяковская гал.), ни даже весь *oeuvre* Коровина не смогли бы, пожалуй, оправдать название хотя бы небольшой главы в истории русской живописи „импрессионизмом“. И, в сущности говоря, ни один из европейских „измов“, которым обычно так охотно вторит русская культурная жизнь, не скользнул столь поверхностно по ней, как импрессионизм, и это несмотря на все огромное школьное и чисто техническое значение его принципов для русских художников. Надо думать, в большом затруднении оказались бы самые богатые музеи русского искусства, если бы они захотели устроить хотя бы один зал специально русского импрессионизма!<sup>4)</sup>, Совершенно иначе обстоит дело с экспрессионизмом или пользуясь немецким синонимом его, „искусством выражения“ (*Ausdruckskunst*). Здесь русское искусство, вернее говоря живопись, имеет свою достаточно древнюю и прочную традицию — конечно, вне академического порядка. Мы имеем в виду ряд художественных явлений, выпадающих на первый взгляд из общей эволюции русского национального искусства и как будто ничем не связанных друг с другом, но в действительности образующих некоторую вполне органическую преемственность: византийско-русская древняя живопись (фрески, ико-

нопись, миниатюры) — Иванов — Ге — Врубель — „Бубновый Валет“<sup>5)</sup>. Иванов и Врубель давно оценены в полную меру их таланта и значения, несмотря на всю силу своего отщепенства от академического искусства. Правда, оценены только с точки зрения чистого художничества: первый, даже, главным образом, под углом зрения пленеризма и идеализма<sup>6)</sup>, а второй — в качестве величайшего колориста. Совершенно чуждые по существу мироискусственному неоклассицизму Петербурга и крепкому неореализму московского „Союза“, они оба, один спустя несколько десятилетий после своей смерти, второй почти вслед за нею, были превознесены только благодаря высоко поднимающейся волне обще-художественной культуры и неожиданно расширившегося, почти до анархического произвола оценок, художественного кругозора русской публики.

Конечно, в эту пору всепризнания, многочисленных открытий и восстановлений репутаций пренебреженных ранее художников не позабыли и о Ге<sup>7)</sup>, однако, и на этот раз судьба его славы была столь же своеобразной, как и ранее, как, впрочем, до-нельзя капризен был узор и всего его жизненного художественного пути<sup>8)</sup>. Великолепная академическая школа и неизменное искание своего нового слова; редкое в то время среди художников серьезное университетское образование (предмет зависти всех его сверстников!) и ораторское дарование, на ряду с возрастающим с годами стремлением к опрощению; впечатлительные сенсации при появлении каждого нового произведения Ге и одновременно, разочарование и публики, и художника, неоднократно готового отказаться совсем от искусства; художник, заведомо для всех шедший своей дорогой<sup>9)</sup> и вместе с тем включенный во все компендиумы, с кличкой передвижника<sup>10)</sup> или импрессиониста<sup>11)</sup>; мастер, имеющий литературу обширнее, чем у самых популярных сверстников<sup>12)</sup> и одновременно мало трогающий зрителя последних десятилетий. Только сейчас мы способны оценить его, как подлинного предтечу экспрессионизма, а через него понять лучше и Иванова, и Врубеля и, следовательно, всю указанную выше художественную традицию. Совершенно не случайно то, что на крайне поучительной, хотя и несколько наспех устроенной в память Третьякова выставке, Ге оказался представленным тремя весьма сильными произведениями, занявшими каждое в своем жанре (пейзаж, портрет и „религия“) почетное место, а в истории религиозной живописи его „Голгофа“ кажется единственным произведением большого художника — до того все остальное блекло рядом с ним. Несомненно. одно из самых сильных знаменательных „выставочных“ впечатлений последних лет!

Только схематически, опять-таки, укажем на те особенности творчества Ге, которые роднят его с экспрессионизмом:

1. Склонность к живому драматизму и остро-психологическому движению<sup>13)</sup>.

2. Стремление к яркой психологической характеристике<sup>14</sup>), в „ущерб“ чему приносятся в жертву и „большие специальные познания, строгость и тщательность выполнения. „Сила впечатления“ (Репин)!

3. Влечение к примитивам — Чимабуэ, Джиотто.

4. Интеллектуализм творчества. — „Он признавал только смысл картины“ (Репин). Его блестящие устные комментарии к своим произведениям на выставках и сила впечатления их на слушателей. Увлечение Ницше и Толстым<sup>15</sup>).

Все эти свойства, однако, не спасли бы Ге от полного забвения и скуки лжемудрствующего художника-неудачника, если бы не его.

5. Сильнейшее чувство психоколоризма или эмоционального значения цвета.

Уже в ранних эскизах брюлловского типа, а также пейзажах он обращает внимание на себя особой интенсивностью и своеобразием светового тона. Однако, этот колоризм был несколько особого порядка. Ге увлечен не столько самим цветом (хотя и здесь есть незабываемые вещи — эскиз „Любовь весталки“ в Третьяков. г.), сколько светом; но и последнее нуждается в своей оговорке: это не свет чистого колориста, ищущего в переливах его или даже однотонном световом потоке скрытой динамики многоцветности (Рембрандт, Грюневальд), а это игра *chiagocuro*, эффектами светлого и темного в пределах любого одного тона; желто-красный — „Шествие суда“; голубой — „Иуда“, „Гефисиманский сад“, „Выход с тайной вечера“. В сущности говоря, это живописная графика. И „Тайная вечеря“ — будь то не в такое глухое время графических искусств — могла бы родиться, именно, в этой технике<sup>16</sup>).

6. Обостренное чувство жеста. В ранних вещах<sup>17</sup>) необычайно впечатляющее движение сходящей по ступеням мужской фигуры (ноги словно не в состоянии оторваться от ступеней — поразительное сходство с знаменитым *Mardi gras* Сезанна в собр. Шукина), и столь же выразительная поступь поднимающегося в гору Христа в этюде Третьяковской гал.) Здесь особенно привлекает внимание жест правой опирающейся на посох руки, с широко свисающим рукавом. Она непропорционально длинна и несоразмерно тяжела, но как выразительна! Характерно, что Стасов отмечает по поводу этого этюда: „жаль только, что фигура Марии чересчур длинна, колоссальна. Она этим немного оскорбляет глаз“ (стр. 176). Не приходится указывать на то, что Ге, отличный выученик академии, умел рисовать и в совершенстве был знаком с пропорциями; тем более значительным кажется в наших глазах это сознательное противоречие им. И дальше — „Никодим и Христос“<sup>18</sup>), „Утро Воскресения“, „Пилат и Христос“ и т. д. вплоть до „Голгофы“.

Жест обычно относится исследователями искусства к так наз. иконографическим элементам<sup>19</sup>), или, иначе говоря, к содержанию художественного произведения или, еще правильнее, его сюжету

(„литература“ в изобразительном искусстве!). Недаром ведь вождь современной формальной школы искусствоведов Гейнрих Вельфлин и не включил в число „основных художественно-научных понятий“ категории жеста<sup>20</sup>). Но с постепенным, все большим преодолением формализма (теории, выросшей и приуроченной главным образом к формотворчеству двух столетий европейской истории искусства XVI—XVII), в рассмотрении искусства, не без участия в том экспрессионизма, и с все большим расширением художественно-исторического кругозора на области самых разнообразных хронологически и топографически художественных культур, проблема жеста — этого второго языка человека — выдвигается на первый план в истории изобразительных искусств<sup>21</sup>). Экспрессионизм сам охотно определяет себя, как искусство жеста. Какой это имеет смысл, можно видеть из сравнения двух портретов: Коринта и Науэна<sup>22</sup>). При довольно схожей общей архитектонике их, какая контрастность импрессионистического и экспрессионистического разрешений задачи! В первом — ноги, руки, голова затушованы и скрыты; во втором — они выдвигаются на первый план и подчеркиваются: голова склоняется вперед, и ее шаровидная поверхность образует ближайший наиболее осязаемый зрителем план картины, к ней придвинута левая рука с трубкой с твердо опирающимся на барьер локтем; ниже это же движение повторяется в выпирающем колене и лежащей на нем правой руке, утрированная подчеркнутость которой повела к совершенной изолированности ее от остальной фигуры. Так, схваченное мимолетно движение читающего человека в первом портрете обратилось здесь в выразительную, энергичную, длительно выдерживаемую пред зрителем позу. Однако, ошибочно было бы под жестом понимать обязательно аффектированную жестикуляцию. В жесте участвуют не только конечности тела (обычно имеют в виду, главным образом, руки), и не только по своему произволу управляет ими человек, подобно тому, как индивидуальный характер голоса проявляется не только в различных модуляциях его вверх и вниз по шкале тонов и полутонов, но и в тембре, и в общей силе и т. д. Жест, по современным воззрениям<sup>23</sup>), гораздо более тесно связанный с речью и голосом, а также с основным складом темперамента и характера данного человека, чем то думали прежде, меняет всю структуру подвижного организма, то вытягивая его в упругую линию (Годлер, „Дровосек“), то сокращая в форму шара (Мунх, „Портрет“). Поэтому, художник экспрессионист модифицирует в зависимости от жеста и в соответствии с характером данного „выражения“ самую форму и черепа (Шмидт — Роттлуф), и тела. Отсюда, кажущаяся деформация человеческой фигуры, свойственная всякому экспрессионистическому искусству. То, что проигрывается последним в красоты и жизненной прелести, выигрывается сторицей в выразительности и характерности.

Проблему красоты или „уродливости“ не так-то легко выбросить за борт художественного исследования, как это еще недавно казалось искусствоведам. Известная антитеза искусства севера и юга, германского и романского, классического и барочного, экспрессионистического и импрессионистического, получившая такое трагическое выражение в творчестве Дюрера, неизменно заключает в себе эту проблему, особенно остро ощущаемую всякий раз при смене одного художественного направления другим, при смене художественного *stredo* и „форм зрения“<sup>24</sup>). Уже Роден знал эту неумолимую для нового художественного сознания и новых средств выразительности неизбежность утрировки отдельных членов тела (квадратные плечи, неодинаковой длины ноги и руки и т. д.), что казалось кощунственно нарушающим всякие каноны человеческой красоты. Увы, теперь столь же чудовищно „безобразными“ и деформированными кажутся нам рисунки Пехштейна рядом с рисунками Родена или Ренуара, гравюры Барлаха сравнительно с гравюрами Валлотона и т. д. Все дело заключается в том, что при известной тенденции художественного развития (характерный пример: от классики к барокко в отличие от „искусственного“ ретроспективизма, как напр., неоклассицизм, прерафаэлизм и др.), всегда предыдущая ступень по сравнению с современной, последующей носит печать „абсолютной“, „идеальной“, „непринужденной“ или „естественной“ красоты, тогда как эта последняя, наоборот, представляется чем-то грубым, надуманным, претенциозным и манерным. Этот психологический закон кажущейся деформации в известных „современных“, по сравнению с прошлым, стилях непременно находит себе выражение во враждебном, искренне оппозиционном отношении к каждому новому направлению неретроспективного порядка<sup>25</sup>).

Однако, нужно прямо сказать, экспрессионизм, вызвал к себе гораздо менее страстное отношение, чем это было в других случаях, хотя бы, напр., с импрессионизмом; с ним, словно, сразу „примирились“, приняв его, как нечто неизбежное. Объясняется это отнюдь не примиренческими тенденциями самого экспрессионизма или принципиальной расплывчатостью экспрессионистов; наоборот, вскормленный в грозе и бурях войны и революции, экспрессионизм не боится шума и любит рекламу качества, полученные им в наследство еще от его ближайших восприимчивых: футуристов. Причина же заключается в том, во-первых, что современное поколение переживает в буквальном и переносном смысле слова не первый уже острый кризис художественного мировоззрения, не говоря уже о многочисленных, более легких „толчках“ и поворотах, в виде всевозможных художественных фракционных течений: футуризм, примитивизм, джиоттизм, кубизм, супрематизм, лучизм и т. д. На памяти у всех победа импрессионизма<sup>26</sup>), перевернувшего вверх дном все прежние представления

об отношении искусства к действительности, о художественных средствах и целях и т. п. Более того, в силу необычайной стремительности и динамичности нашей эпохи, от ненависти к безмерной любви, оказался меньше, чем один шаг, и в какие-нибудь десять-пятнадцать лет тот самый Сезанн, которого даже доброжелательный в общем критик относил в свое время к „второстепенным мастерам импрессионизма“<sup>27)</sup>, возводится в столпы живописи. Делакруа, например, потребовалось для аналогичной переоценки около полувека, Ватто — более полутора лет, Грюневальду — более трехсот. Вполне естественно, что в душе современного зрителя, опустошенной недавней окончившейся таким поражением борьбы против „вандалов“ импрессионизма, не хватило больше сил на столь же яркий отпор новой волне реформаторов, и последние необычайно легко заняли позиции победителей<sup>28)</sup> ... правда не надолго.

Этому способствовала, на ряду со специфической усталостью от калейдоскопически меняющихся художественных направлений, и общекультурная пассивость, и занятость социально-политическими вопросами современного европейца, совершенно лишенного прежнего досуга и запаса свободных интеллектуальных сил, необходимых для участия в художественной жизни страны. Вторым обстоятельством является неотмечавшаяся до сих пор многоликость самого импрессионизма. Как это ни странно, но до сих пор, несмотря на ряд имеющихся отличных работ по импрессионизму<sup>29)</sup>, у нас нет достаточно отчетливого представления о взаимоотношении этого искусства непосредственного впечатления, обходящегося без сознательно-стилизующих начал, как можно было бы определить импрессионизм, со всеми пограничными. одновременными с ним, художественными явлениями. В сущности говоря, только четыре больших имени могут действительно быть отнесены без всяких оговорок к импрессионизму (Манэ, Монэ, Дега и Ренуар). Но вот Сезанн. Гоген, и Ван-Гог, объединяемые иногда под довольно курьезным общим заголовком „символизма“<sup>30)</sup>! Но вот Маркэ, Вольта и в особенности Руо! В произведениях последнего (2 Муз. Н. Зап. Живописи) даны все возможности экспрессионистического пейзажа. Что касается первой триады, то если Гоген в известной степени подготавливал почву импрессионизма для экспрессионизма тем, что заставлял звучать в своей живописи все сильнее и сильнее ноту душевных эмоций („умиление, сдержанной грации“, „блаженного покоя и равновесия“ и т. д.), а Сезанн тем, что Моклер наивно называл „полным отсутствием всякой у мелости... технической ловкости ...контрастом в сравнении с ошеломляющей виртуозностью стольких художников“<sup>31)</sup>, то Ван-Гог просто должен быть раз навсегда признан чистой воды экспрессионистом, чтобы тем самым лишней раз подчеркнуть, что и это направление, как и большинство других в истории живописи XIX века, своими корнями уходит во французскую художественную культуру<sup>32)</sup>. В Москве

у нас есть счастливейшая возможность воспринять с необычайной остротой и наглядностью как раз эту тенденцию искусства Ван-Гога, именно путем сравнения его произведений с вещами Сезанна, с одной стороны, и импрессионистов, с другой (2 Муз. Н. Зап. Живописи) Здесь, благодаря необычно интимной развеске и возможности рассматривать холсты не в нивеллирующих художественные произведения условиях большого музея — на почтительном расстоянии, в условном освещении и при условной развеске — с почти физической, вернее физиологической обостренностью постигаешь всю мощь духовного направления и силу преувеличенной эмоциональности всех элементов живописи, которые Ван-Гог бросил в оборот современной ему художественности. И точно так же, как Сезанн лишь в ничтожной мере повинен в грехах сезаннистов всех стран и народов, так и та огромная дистанция, которая отделяет все еще „чистую живопись“ Ван-Гога от искусства его последователей, не может мешать видеть все же именно в нем их непосредственного родоначальника. В самом деле, что более всего характерно для творчества Ван-Гога? Экстатическое воодушевление делает из предметов живые организмы, превращает скромный, ничего не говорящий пейзаж, в драматическую коллизию, заставляет, вибрировать каждый мазок, каждое пятно и всю поверхность полотна похожую не то на изрыхленное бороздами поле, не то на бурлящее гребнями волн поверхность воды. И для Сезанна, и для Гогена, при всем различии их путей и средств, вещи все же оставались мертвыми вещами, а явления природы подчинялись механическим законам, и только Ван-Гог пытался открыть даже непосвященным то, что он видел позади вещей, вырвать из глубины их молчания и из вечной изолированности от человека секрет их существования или, по крайней мере, представить их такими для нас, чтобы нам казалось, что мы этот секрет знаем. „Экспрессионизм проходит мимо вещного (Dingliches) к тому, что он думает за ним открыть“<sup>33</sup>). „Факты действительности имеют значение лишь постольку, поскольку, проникая сквозь них, рука художника схватывает то, что стоит за ними“ (Эдшмид).

И если в свое время склонны были сопоставлять импрессионизм с философией чистого опыта, как своего рода научным импрессионизмом, то экспрессионизму можно найти такой же коррелат в философии, а именно, в направлении интуитивизма, витализма<sup>34</sup>), философии жизни и переживания и др. С другой стороны, если импрессионизм упрекать в том, что он был искусством, лишенным мировоззрения, то, очевидно, экспрессионизм может показаться мирозерцанием лишенным искусства<sup>35</sup>) в своих ранних проявлениях.

Однако, было бы очень большим заблуждением считать экспрессионизм лишь новой формой метафизической фразеологии в искусстве, лишь новым видом хотя бы и философического литературничания средствами изобразительных искусств. От этого его спасает как раз

то страстное влечение к характеру, органическому жесту, о котором говорилось выше. Когда в моде был „занимательный рассказ“ (любимый, по свидетельству Репина, термин Крамского) в искусстве, художники, а вместе с тем и зрители любили оживленную жестикуляцию персонажей, и какой-нибудь Кнауус или Газенклевер у немцев, Мейсонье у французов, Перову у нас проявили тут не мало виртуозности и изобретательности, но в сравнении с их богатой мимикой сдержанная жестикуляция экспрессионизма то же, что афоризмы мудреца<sup>36)</sup> рядом с салонной болтовней.

М. И. Фабрикант.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я :

1) Р. Ю. Виппер. Символизм в человеческой мысли и творчестве — „Русская Мысль“, 1905, кн. 2.

2) Впрочем, совершенно естественным расширением, так, как то, что в жизни является выражением (напр., лица), это же самое, будучи перенесенным в область искусства, станет выразительностью, поскольку здесь мы имеем дело с явлением вторичного, идеологического порядка.

3) В скобках—лишь посредствующие звенья.

4) Не трудно было бы найти этому свое объяснение: как на одну из причин, можно указать на то, что импрессионизм явился ярким выражением эпохи европейского буржуазного либерализма, не имевшим достаточно прочных корней в русской, современной последнему, культуре.

5) Поскольку „Бубновый Валет“ ранней формации, в поисках чистой формы искал опоры в иконописи и джиоттизме. См. Грищенко.—О связях русской живописи с Византией и Западом. 1913 и др. работы его.

6) См. известные статьи Н. И. Романова, Н. Г. Машковцева и др.

7) Отличная статья В. Дмитриева в „Аполлоне“, 1910, № 3.

8) Здесь мы можем только совершенно схематически наметить главные черты его, оставляя более подробный анализ до другого случая.

9) Даже чуткий, ясновидящий Третьяков приобретал вещи Ге в силу рекомендации, походившей почти что на давление со стороны друзей Ге.

10) См. Приложение (о русском искусстве) к Кон-Винеру.—История стилей 2-ое изд., 1916 г., стр. 301.

11) А. И. Некрасов.—Византийское и русское искусство. 1924, стр. 192. Так же определяли искусство Ге и немецкие критики по поводу выставки картины „Что есть истина?“ Интерес к передаче контрастных эффектов света и теней (Пушкин в Михайловском, даже портрет Петрункевич) не есть еще подлинный импрессионизм. Иначе пришлось бы считать импрессионистами еще Менцеля („Interieur“, 1845. Берлин) или Беклина в его пейзаже на выставке Мюнхенского Kunstverein 1857 г. См. P e c h t Deutsche Künstler d. XIX jahrhnderts, 1877, S. 180—181.

12) Воспоминания Репина. 1901 г. Н. Н. Ге. Его жизнь... составил В. Стасов. 1904 г.—Альбом воспроизведений всех картин и рисунков, изданный сыном— Н. Н. Ге.

13) Отказ от сюжета „Смерть Виргинии“ на том основании, что это „не живая мысль, а фраза“ (Стасов). „Редкий организм страсти, темперамента и беззаветной преданности человечеству“ (Репин).

14) Критики постоянно говорили о силе, полноте, экспрессии лица, голов и т. п.

15) Первый был теоретическим предтечей экспрессионизма. Второй был экспрессионистом жизни, если признавать жизнь своего рода искусством и творчеством Уход и смерть Толстого были последним жестом великого экспрессиониста

ж и з н и. „По слабости своей,—из письма Толстого Н. Г. С.,—я радовался на вашу работу распространения моих мыслей и был и емь благодарен Вам. Говорю по слабости, потому что не беру на себя знать нужно ли, чтобы теперь распространялись мои мысли и даже, чтобы они вообще распространялись. Знаю, что мне надо было выражать их, но не больше!“ (См. воспоминания Малахевич в „Русской школе“, 1911, кн. I, стр. 180. Курсив наш).

<sup>16)</sup> Его рисунки носят чисто служебный, академический характер. В этом мы видим дань мастера бесхарактерной в художественном смысле эпохе, не знавшей тонкой культуры графики. Особого рассмотрения заслуживали бы иллюстрации Ге.

<sup>17)</sup> „Христос и сестра Лазаря Мария“ и „Любовь Весталки“.

<sup>18)</sup> Как поучительно сравнить с Ивановским эскизом на ту же тему в б. Румянцевском Музее!

<sup>19)</sup> Поэтому, до сих пор самыми пристальными наблюдателями художественного жеста были по преимуществу исследователи типа Millet, чьи работы являются прямо кладом интереснейших наблюдений в этой области. Точно так же и E. Mâle в его исследованиях готического религиозного искусства Франции. Не случайно именно древне-христианское, византийское и готическое искусство дают богатый материал в области изучения жеста. Ведь в них именно видят экспрессионисты свой духовный прототип.

<sup>20)</sup> „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“. 1915.

<sup>21)</sup> См. ст. А. А. Сидорова в „Жизни“ 1922 г. Схематологическому методу искусствоведения (схематологией можно было бы именовать науку о жесте) будет посвящен наш специальный этюд.

<sup>22)</sup> Воспроизведены в Cicerone 1913—1914 г. U h d e - B e r n a y s Die neuzeitliche Bildniskunst —, „Der Spiegel“, Jahrbuch d. Propyläen-Verlag, 1923, S. 85—95. Совершенно аналогичная приведенной у нас параллель портретов Либермана и Пехштейна! На последнем особенно отчетливо видно „выпячивание“ модели из плоскости картины.

<sup>23)</sup> Здесь мы имеем в виду мало популярные у нас исследования Rutz'a и Sievers'a о связи мелодии и ритма с жестом. О последнем см. в ст. Г в о з д е в а „Итоги и задачи научной истории театра“ в сб. „Задачи и методы изучения искусств“ — П., 1924, стр. 104. — В а л ь ц е л ь „Проблема формы“ — 1923, стр. 67. Там же и литература.

<sup>24)</sup> Термин Вельфлина: Sehensformen.

<sup>25)</sup> Конечно, известное обращение Пикассо в веру Энгра встречает обратное отношение.

<sup>26)</sup> См. H a t a n n, D. Impressionismus im Leben und Kunst. 1907.

<sup>27)</sup> Моклер. Импрессионисты (франц. оригинал в 1904 г.).

<sup>28)</sup> Успехи на чужбине Кандинского и Шагала.

<sup>29)</sup> Дюре, Моклер, Вейсбах, Хаман, и в особенности Мейер-Грефе.

<sup>30)</sup> Перцев. Музей Западной живописи.

<sup>31)</sup> Все это сейчас представляется, конечно, в совершенно ином свете Meier Graefe I B. S. 170.

<sup>32)</sup> С другой стороны, голландское происхождение Ван-Гога служит как бы еще одним подтверждением теории об истонном германизме экспрессионизма.

<sup>33)</sup> A. H ü b s c h e r, Barock als Gestaltung antihelietische Lebensgeföhls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte —, „Euphorion“. 1923.

<sup>34)</sup> Лосский.—Материя в свете органического мировоззрения. 3 изд., 1922.

<sup>35)</sup> Diese „Vergeistigung“ der Kunst (свойственное экспрессионизму) führt leicht zur Unkunst“—A. W e r n e r. Impressionismus und Expressionismus, 1917, см. рецензию Schwaiger в Zft f. Aesth. u. allgem. Kwt, 1917, XII. B.

<sup>36)</sup> Ср., напр., рисунки В. Маковского и Чекрыгина. В „Попрыгунье“ (1892) Чехова упоминается термин „французских экспрессионистов“ в явно ошибочном, судя по контексту, смысле, вместо импрессионистов.

## II

# СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

# ЛЕВОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК ПАРИЖА

Общественные отношения, складывающиеся в процессе производства и распределения художественных ценностей в эпоху высшего развития капиталистической формы хозяйства нигде не достигают той сложности и вместе с тем законченности, как в Париже; анализ их представляет тем больший интерес, что явления, сложившиеся на этой почве во Франции, служат как бы прообразом для развития аналогичных тенденций в других европейских буржуазных странах. Предлагаемый этюд ставит себе целью не столько дать исчерпывающую проработку данного вопроса, сколько скорее собрать некий предварительный материал для его постановки. Организация Парижского художественного рынка, отношения художника с „маршаном“, появление новых слоев потребителей передового искусства, роль прессы, галлерей, музейная политика государства — вот те условия, под воздействием которых складывается многообразие художественной жизни, и без учета коих многое в явлениях современной действительности оставалось бы нам непонятным.

Начнем с констатирования факта, непререкаемого в своей очевидности: современное изобразительное искусство есть одна из самых цветущих отраслей производства Франции. В экономике страны она играет, конечно, значительную роль; производство художественных ценностей получает здесь массовый характер, осуществляется целой армией производителей. В Париже насчитывают десятки тысяч художников, и эта статистика вряд ли является преувеличенной; еще более важным представляется то обстоятельство, что художественная деятельность отмечена чертами ярко выраженного профессионализма: художник здесь не диллетант, не любитель, прибегающий к кисти в свободные от службы часы, а профессионал, выбрасывающий ежемесячно на рынок определенную продукцию стандартных ценностей.

Как всякое производство, изобразительное искусство обслуживается на пути к потребителю, сложным аппаратом торгового посредничества. Фактом решающего значения оказывается та роль, которую приобретает этот торговый аппарат; созданный для регулирования

сбыта художественных ценностей, он, становясь все более и более мощным, уничтожает непосредственное общение художника с потребителем, подчиняет себе художника экономически, и обнаруживает тенденцию с наименьшей властью влиять на направление художественной жизни.

Неумолимые законы капиталистического общества сказываются и в этой, столь казалось бы чуждой ему области, как „свободное искусство“. Художник как раз и перестает быть „свободным“; он теряет свою экономическую самостоятельность; он попадает в орбиту влияний мощных экономических единиц — крупных торговых фирм. Вокруг этих последних центрируется вся художественная жизнь; их влияние все ширится; процесс их роста завершается попытками трестирования, большей частью пока еще временного, целевого — для проведения какой-либо крупной закупки или продажи — в масштабе французском или международном. Художественная жизнь Парижа обволакивается, затемняется, таким образом, малопривлекательной атмосферой коммерческого ажиотажа.

Истинными господами положения, распорядителями рынка в области нового искусства являются крупные торговые фирмы, ворочающие миллионными капиталами: Дюран-Рюэль, Дрюэ, Эссель, Бернгеймы (три фирмы: Bernheim Jeune, George Bernheim, Marcel Bernheim), Розенберги (две фирмы: Paul Rosenberg и Leonce Rosenberg), Жорж Пти, Одебер — Барбазанж, Бинг, около которых ширится целая сеть менее значительных, но постоянно растущих в своем влиянии галлерей: Фике, Персье, Гийом, Бийе, Симон, Пьер, Граноф, Монтень, Ле-Портик, Пуайе, Жирар, Зборовский, Дантон, Art Contemporain, Бриан — Робер Друан, Манто, Манюэль, Монтюи, Монпарнас, Вейль, Quatre Chemins, Le Sacre du Printemps, Ле Торо, Ле-Триптик и т. д. Составить их исчерпывающий список более чем затруднительно. В высшей степени характерно название, принятое одной из последних открывшихся летом 1927 г. на бульваре Распайль галлерей — „289“, окрещенной таким образом потому, что по счету она оказалась 289-ой<sup>1)</sup>.

---

1) Как одну из характерных тенденций, вполне определившихся после войны следует подчеркнуть быстрый рост числа торговых галлерей, посвященных новому искусству, их обогащение (постоянные расширения и улучшения экспозиционных условий).

Вызывает внимание прекрасно поставленная организация галлерей: новые просторные, специально приспособленные выставочные помещения, идеальные условия освещения, планировки и экспозиции, чувство спокойного комфорта, испытываемого посетителем, отсутствие моментов внешнего отвлечения и раздражения; специально оборудованные помещения для запасов, рабочие комнаты для персонала и т. п. Большинство галлерей не превышает определенных размеров: они стремятся остаться замкнутыми, уютными, легко обозримыми. За эти последние годы ряд фирм вновь отстроили свои помещения. Галлерей, занимающиеся старым

Не нужно думать, что значение торговых галлерей исчерпывается моментами реализации на рынке художественного произведения; их влияние идет значительно глубже, оно охватывает художественное произведение с момента его возникновения. Мне думается, что и для русского читателя уже перестает быть тайной факт „монополизирования“ определенными торговыми фирмами большинства наиболее значительных художников Франции. Это общее явление и исключения здесь редки; наблюдаются они, главным образом, среди художников, успешных стяжать себе крупное имя, как, напр., Матисс, Ван-Донген, Игнацио Зулоага и др. Обычная форма „законтракования“ художника — это заключение с ним на определенное количество лет договора, фиксирующего величину ежегодной продукции, форму и размер оплаты и другие необходимые моменты. Как общее правило — художественная сторона этими контрактами не затрагивается; не нужно, однако, закрывать глаза на то несомненное, хотя и не оформленное юридически, влияние на направление художественной деятельности, которое является результатом подобных контрактов.

Хотя в области овладения рынком интересы художника и представляющего его торговца как будто совпадают, по существу они, конечно, противоположны. В этой борьбе интересов остается в постоянном выигрыше тот, кто более силен — т.-е. торговец. Пусть начинающий художник склонен переживать заключение договора с видной фирмой, как некую крупную победу, как момент рыночной фиксации своего молодого художественного успеха; объективный смысл сделки не подлежит никакому сомнению: создавая попутно некоторые минимальные экономические гарантии для художника, он заключается в расширении плацдарма для экономической мощи данной фирмы<sup>2)</sup>.

Нас должен прежде всего интересовать вопрос о возможном воздействии торговца на художественное творчество артиста. Большинство вышеназванных фирм, подбирая себе художников более или менее сходного направления и заключая с ними длительные контракты,

---

искусством или мастерами академического направления, вытесняются в общественном внимании, отходят на второй план перед напором более молодых соперников.

Показательно местонахождение большинства крупных галлерей; покидая насиженные места они стремятся сосредоточиться вокруг нового художественно-торгового центра Rue de la Voëtie; наиболее богатые галлерей Парижа отрываются от центров художественной продукции (Монмартр, Монпарнас) и концентрируются в фешенебельных богатых кварталах правого берега, идя навстречу своему потребителю. Излюбленным районом более молодых галлерей являются районы, прилегающие к Монпарнасу: Rue de la Seine, Boulevard Raspail и т. п.

<sup>2)</sup> Характерен факт, что „законтракованные“ художники, выступая со своими произведениями в больших годовых Салонах, помечают в каталогах зачастую не местонахождение своей мастерской, а адрес „патронирующей“ фирмы: внимательный просмотр каталогов ведет, таким образом, к легкому обнаружению договорных отношений.

становятся теми самыми проводниками определенных тенденций в искусстве, стремясь монополизировать определенные его проявления<sup>3)</sup>. Условия рыночной реализации художественного продукта, спрос потребителя на определенные разряды произведений данных художников, заставляют торговца стремиться к известной „стандартизации“ производства „законтракованного“ художника, требовать от него поставки одинакового, нашедшего себе успех на рынке товара; в этом моменте кроется величайшая опасность для свободного развития художника. Легко было бы привести имена художников, оказавшихся жертвами своего успеха и вынужденных из года в год повторять все те же, им самим наскучившие мотивы.

Так или иначе торговые фирмы втягиваются в непосредственную борьбу художественных течений; не трудно было бы наметить эти определенные тенденции у большинства парижских фирм: старейшая из галлерей — Дюран Рюэля — занята попрежнему пропагандой импрессионизма и его отголосков; она, очевидно, будет занимать свою позицию до ликвидации своих, исчисляющихся многими сотнями запасов импрессионистических картин; Бернгейм и Дрюэ экспонируют, главным образом, художников, выдвинувшихся в конце XIX, начале XX века; у Воллара можно все еще найти скрываемые им богатейшие залежи Ренуара, Сезанна; его главная ставка из живущих художников — это Руо, чьи работы он накапливал годами; Бийе склонен выдвигать художников с социальной тенденцией — Гросса, Мазереля; Поль Розенберг имеет контракты с „признанными обществом“ кубистами: Пикассо, Браком, Марией Лорансен; его фанатически преданный „левому“ искусству брат Леонс пропагандирует Леже, Лоранса, Гриси, Эрбена, Северини, Де Кирико, т.-е. художников, представляющих течения посткубизма и неоклассицизма; в галлее Зборовского можно встретить художников-романтиков — Сутина, Модильяни, Кислинга.

Одним из естественных последствий создавшегося положения является знаменательный и уже с тревогой отмеченный французской прессой упадок свободной выставочной инициативы; громадное большинство проходящих в Париже выставок созданы более или менее непосредственно торговцами картин; свободные выставочные ассоциации, являющиеся такой типической формой объединения у нас, в Париже могут наблюдаться скорее как исключения; сколько-нибудь заметной роли в художественной жизни Парижа они не играют. Мы, конечно, здесь не говорим о больших Салонах („Салон Тюильри“, „Осенний Салон“, „Салон Независимых“ и „Салон О-ва французских художников“);

<sup>3)</sup> Эта тенденция затемняется отчасти тем, что большинство галлерей не откажутся сдавать за высокую плату свои экспозиционные залы под выставки художников чуждых группировок, а также тем, что любая галлерея, в целях чисто коммерческого расчета, держит более или менее случайный „ассортимент“ ходового товара, имеющего в данный момент спрос.

следует, однако, отметить, что эта форма выставочного объединения, унаследованная от предыдущей эпохи, постепенно теряет свое значение. Крупнейшие художники пренебрегают „большими Салонами“; творчество других гораздо полнее может быть изучено на индивидуальных выставках, устраиваемых их „патронами“, чем по ежегодным посылкам в Салоны двух-трех работ. От больших салонов явно отлегают дух живой жизни.

Фигура торговца приобретает, таким образом, все больший удельный вес, как главной пружины, как главного регулятора художественной жизни. Не нужно, однако, слишком сгущая краски, видеть лишь отрицательные стороны этого процесса; несомненно, что могут быть отмечены и существенные положительные черты; в одном итальянском небольшом журнале, издающемся группой художников<sup>4)</sup> нам пришлось встретиться с своеобразной апологией парижского „маршана“, тем более характерной, что она исходила из уст художника; автор отмечает тонкость вкуса, глубокое понимание, культурность, острый глаз парижских торговцев картинами, сумевших выделить из безбрежного моря имен действительно талантливых художников и обеспечить им необходимые условия развития; только оцененные торговцами художественные произведения молодых авторов приобретают рыночную стоимость; автор указывает затем на тот обширный мировой рынок, который сумели приобрести для французского художника парижские торговцы. Высокую компетентность и культурность парижских торговых фирм он связывает с общим подъемом артистической культуры Франции, естественным выражением которой они являются<sup>5)</sup>.

На ряду с художественными запасами, хранящимися в галереях, большинство крупных торговцев обладает также „частными“ собраниями, находящимися на их личных квартирах; доступ туда обычно бывает затруднен. Здесь накапливаются лучшие, отражающие личный вкус владельца, произведения; качественный уровень этих собраний очень высок; это и неудивительно, если мы вспомним, что они являются искусной селекцией из того высокоценного материала, который проходит через руки торговца в течение десятков лет<sup>6)</sup>. Частные собрания служат

<sup>4)</sup> См. «Le Arti Plastiche» 1926, № 4, статья „Mercanti d'Arte“.

<sup>5)</sup> Справедливость требует отметить, что некоторые торговцы были в свое время действительными друзьями художников и лишь случайно встали на путь коммерции; таков, напр., поэт Зборовский, которого связывала тесная дружба с покойным Модильяни.

<sup>6)</sup> Как на одно из старейших и значительнейших частных собраний следует указать на собрание Дюран Рюэля, дающее до сих пор самое полное представление об эпохе импрессионизма, на собрание Бернгейма, с его десятками Ренуаров и Ван-Гогов, 40 Сезаннами, работами редкого Сейра, Тулуз Лотрека и т. п., на богатейшее собрание Воллара (Ренуар, Сезанн), на превосходное собрание новейшей живописи Поля Гийома (работы Руссо, Пикассо, Дерена, Сутина, Модильяни, Матисса, Де Кирико и т. д.).

резервуаром, питающим устраиваемые данной галлереей ретроспективные выставки. Как и следует предположить, большой стойкостью и постоянством они не отличаются; любую картину из частного собрания торговца всегда можно приобрести, предложив соответственную цену; эта последняя обычно бывает выше рыночной: учитывается невесомый моральный момент „привязанности“ владельца к картине.

Впрочем, эти черты неустойчивости и зыбкости являются типическими и для громадного большинства частных парижских собраний по новому искусству. Сделать их общий обзор является почти невозможным, имея в виду и их замкнутость,<sup>7)</sup> их многочисленность и текучесть их состава. Прошли те времена, когда собиратели молодого революционного искусства были наперечет; имена первых коллекционеров-импрессионистов вошли в историю, окруженные ореолом легенды: Шоке, певец Фор, Дюре, Де Беллие, Руар, Кайебот и др. Теперь собирание произведений молодого искусства не требует ни остроты вкуса, идущего в разрез с общепринятыми оценками, ни прежнего риска. Отбор, производимый торговцами, чрезвычайно облегчает положение собирателя; коллекции современного искусства, насчитываются в настоящее время сотнями. Собирателство становится профессией. Новый коллекционер вступает на арену с нескрываемыми спекулятивными намерениями. Оттого все современные коллекции крайне недолговечны и судьба непреодолимо влечет их в залы „Отеля Друо“<sup>8)</sup>. Если их не распродает сам владелец, то это спешат сделать его наследники. Крайне редки случаи, когда после смерти коллекционера его собрание благоговейно сохранялось. Любопытно, при этом, что момент распродажи, — рассеяния и гибели коллекции, — является обычно моментом ее высшей славы и известности. В прессе идет заблаговременная обработка общественного мнения; художественные журналы печатают специальные статьи, иногда посвящают целые номера; издаются роскошные каталоги, с репродукциями, обмерами и историей произведений; известные критики пишут к ним вводные статьи, наполненные дифирамбами по адресу коллекционера.

На ряду с „естественной“ смертью собрания, очень часто наблюдается его „преждевременная“ продажа, по воле самого владельца; иногда, — вследствие изменения его вкусов<sup>9)</sup>, чаще в целях спекуляции, —

---

<sup>7)</sup> Существовавший до войны закон, по которому большие частные собрания бывали доступны в определенный день в неделю, отменен.

<sup>8)</sup> Hôtel Drouot — помещение центрального парижского аукционного зала, где обычно производится распродажа художественных собраний.

<sup>9)</sup> Классическими примерами такой смены вкусов могла бы служить продажа Дусе его знаменитой коллекции произведений XVIII в., с целью покупки произведений нового искусства, или продажа Пеллереном его прекрасного собрания Эд. Мане и импрессионистов, взамен которых собиратель составил исключительное по полноте и ценности собрание произведений Сезанна.

для реализации выросшей на картинах ценности; освободившиеся суммы бросаются на покупку работ начинающих художников, собирание которых обещает более быстрое возрастание ценности. Можно указать на коллекционеров, в течение своей жизни по нескольку раз продававших свои коллекции; в подобных случаях разница между коллекционером и торговцем незаметно стирается, а основная пружина — не любовь к искусству, а искание наживы, которому тонкий вкус лишь служит орудием, — обнажается с очевидностью.

Непрерывный поток аукционов, среди которых „историческими“ этапами остаются ежегодно продажи 2—3 крупнейших собраний, является системой кровообращения парижского художественного рынка; высокие цены, достигнутые произведениями того или иного художника на большом аукционе, автоматически учитываются всем парижским художественным рынком; стоит ли подчеркивать, что изменения цен являются столько же результатом перемены во вкусах публики, сколько и следствием всевозможных закулисных сделок торговцев, являющихся истинными творцами этой аукционной кулинарии. Исключительные цифры, достигнутые той или иной картиной, служат предметом комментариев прессы и бесконечных разговоров художников в кафе.

Если до войны аукционы новейшего искусства являлись редкими исключениями и отмечались обычно прессой как некое курьезное явление, как попытка отыскать „реальную“ ценность произведений современных художников, то в послевоенный период именно аукционы нового искусства становятся наиболее притягательными и волнующими публику; они собирают толпы народа в громадные залы Отеля Друо; вырученные цены и легендарные прибыли вовлекают в орбиту коллекционирования все новые и новые круги населения.

Таким путем произведения большинства современных французских художников получают определенную рыночную стоимость, картины становятся бумагами, допущенными к котировке на этой своеобразной бирже искусства, бумагами, имеющими тенденцию постоянного повышения.

Цветущее состояние многочисленных фирм, занимающихся торговлей новым искусством, с несомненностью указывает, что описанная выше организация парижской торговли отвечает назревшей общественной потребности. Действительно, увлечение широких кругов французского общества коллекционированием нового искусства, и наряду с этим широкие покупки иностранцев, имеющие своим косвенным следствием несомненное повышение уровня жизни большинства выдвинувшихся молодых художников, бросаются в глаза при сравнении художественной жизни наших дней с довоенной Францией.

Все растущее вложение капитала в собирательство нового искусства может быть объяснено как причинами идеологического характера, так и факторами экономического порядка. Последние сводятся, главным

образом, к положению, что в стране с изменчивой и падающей валютой помещение капитала в художественные ценности, ускользавшее до сих пор от какого-либо налогового обложения, при наличии непрекращающегося упорного роста реальных цен на современное искусство, сулило капиталисту выгоды, ненаходимые в других областях применения капитала. Без большого риска, без каких-либо усилий со стороны владельца, капитал, вложенный в новое искусство, удваивается, утраивается, удесятерится в промежутке нескольких лет. Классические примеры фантастического повышения цен на работы еще вчера неизвестных художников гипнотически воздействуют на психику коллекционеров<sup>10)</sup>.

Общую повышательную тенденцию рынка поддерживает и постоянно растущий интерес к французскому искусству за границей. Если за годы войны Франция потеряла верных клиентов в лице Германии и России, то утрата эта была сторицей вознаграждена сильно возросшими покупками Соедин. Штатов и Японии; за этими первенствующими странами идут Англия, Голландия, Швейцария, Бельгия, Южная Америка, Скандинавские страны, Чехословакия. Отметим, напр., формирование за годы войны и в послевоенную эпоху крупнейшего в мире собрания по новому искусству—Музея—Института Д-ра Барнеса в Филадельфии (до 1000 картин), громадного собрания французского искусства японца Матсуката, создание больших французских отделений в ряде иностранных музеев, приобретение французской живописи английскими музеями на завещенную Samuel Courtland сумму в несколько миллионов франков. В последние годы Германия снова начинает широко приобретать современное французское искусство, которое, таким образом, целиком возвращает себе утерянные на немецком рынке позиции.

Интенсивный спрос на произведения французского искусства, проявляемый заграничными центрами, заставляет крупнейшие французские фирмы открывать свои филиалы в Нью-Йорке, Лондоне и др. городах. Трудно учесть ту сумму художественных ценностей, которые потеряла Франция в результате „плодотворной“ деятельности этих „пропагандистов“ французского искусства; безупречно действующие каналы международной торговли обезкровливают и иссушают плодотворную почву Франции; в результате ряд виднейших художников оказывается теперь лучше представленными за границей, чем в самом Париже; так, напр., наиболее типичные вещи развитого искусства Эд. Мане

---

<sup>10)</sup> Стремительное повышение цен на картины импрессионистов, Сезанна Ван-Гога уже становится историческим преданием; но на глазах у всех картины Утрилло, продававшиеся еще 10 лет тому назад за 10, 20 франков повышаются до 20.000—30.000 франков, тоже происходит с картинами Модильяни, Сутина и других художников.

нужно искать в богатых коллекциях Америки; в отношении ряда других художников можно сделать подобное же наблюдение<sup>11)</sup>.

Организацию дорого стоящих филиалов могут позволить себе лишь наиболее богатые фирмы; другие предпочитают вступать в договорные отношения, осуществлять тесное сотрудничество с близкими по направлению фирмами за границей; раньше возникновения интернационала художников зародился, таким образом, „интернационал торговцев“. Его существование делает возможным международный обмен выставок. Раны, нанесенные войной, забываются; все чаще выставки французских художников организуются в Германии:— отметим успех выставок Утрилло, Кислинга, Дерена, Пикассо, Ренуара, Тулуз Лотрека и др.; с другой стороны, немецких художников начинают показывать в Париже (Поль Клее, Гросс и др.) В этом отношении показательно устройство зала немецкого искусства на „Осеннем салоне“ в Париже в 1927 г. Вместе с тем следует отметить, что интерес к новому искусству захватил не только богатые слои населения, имеющие возможность его коллекционировать, но проник гораздо глубже. Лучшим показателем этой потребности в новом искусстве, живого к нему внимания, желания его понять и изучить, служит необычайный рост посвященной ему литературы. До войны почти все, написанное о новом французском искусстве, появлялось в Германии; на родине, во Франции, вряд ли можно было бы насчитать десятков изданий, посвященных новой эпохе (начиная с импрессионистов). Теперь книжный рынок затоплен литературой о современном искусстве. Правда, не все, выходящее в Париже, покажется нам хотя бы сколько-нибудь удовлетворительным: французский читатель не склонен ни к тонкостям формально-стилистического анализа, ни к синтетизирующим обобщениям немцев: он находит больше удовлетворения в материале фактического (вернее анекдотического) характера или довольствуется легкими „essais“.

Поучительно отметить, что в то время, как в немецкой литературе вслед за Мейер Грефе, впервые давшим попытку целостного построения истории новейшего искусства в своей нашумевшей „Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst“ (первое издание—1904 г., второе—1915, третье—1920 г.), появился ряд авторов, с большим или меньшим глубокомыслием трактовавших общие проблемы современного искусства—упомянем хотя бы труды Бургера, Гаузенштейна, Макса Дери, Франца Ро, Макса Рафаэля и в особенности богато документированный том „Die Kunst der XX Jahrhunderts“ Карла Эйнштейна; французская литература выработала другой тип книги: это сборник материалов, книга-справочник, „антология“, распадающаяся на ряд самостоятельных, не

<sup>11)</sup> Если искусство Мане и импрессионистов размещено в Америке стараниями, главным образом, фирмы Дюран Рюэль, то образование колоссальной коллекции по новейшему искусству Д-ра Барнес происходило под руководством Поля Гийома.

связанных друг с другом, большею частью поверхностных характеристик или биографий отдельных мастеров: таковы книги Гюстава Кокио („Cubistes, futuristes, passésistes“), Рэйналя (Maurice Raynal „Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours“, Ed. Montaigne, 1927), Куртиона (Pierre Courthion „Panorama de la peinture française contemporaine“, Ed. Simon Kra), Фл. Фельса (Florent Fels „Propos d'artistes“ La Renaissance du livre, 1925), Фернан-Демёра (Fernand-Demeure „Couleurs du temps“ Librairie Le Soudier, 1927), Жака Генна (Jacques Guenne „Portraits d'artistes“ Ed. Marcel Seheur, 1927) и другие. Уже названия, даваемые авторами этих книг — „панорама“, „антология“ — характеризуют общую их установку.

Оставим, однако, в стороне вопрос о ценности выходящей во Франции литературы по новому искусству: для наших целей важно констатировать этот поражающий рост книжной продукции. Кроме многочисленных отдельных монографий, упомянем об издании ряда серий: „Maîtres de l'art moderne“, „Les peintres français nouveaux“, „Les sculpteurs français nouveaux“, „Les Contemporains“, серию издаваемую „Cahiers d'aujourd'hui“, непрекращающуюся деятельность издательства Флури и Ридера, новую серию „Les maîtres nouveaux“ и т. д.

В качестве деятельных издателей выступают и многие знакомые уже нам фирмы; особую активность проявляет Beruheim Jeune, выпустивший длинный ряд роскошных изданий, посвященных преимущественно мастерам импрессионизма; Леонс Розенберг издает дорогие альбомы произведений Пикассо, Хуана Гриси, Брака и ряд дешевых, популяризирующих идею кубизма, книг; Поль Розенберг печатает альбомы, посвященные Пикассо, Марии Лорансен и др. Свое издательство имеет и Воллар, тоже специализировавшийся на роскошных изданиях; в качестве графиков он привлекает Руо, Боннара, Шагала, Эмиля Бернара и др. Особенно показателен рост журнальной литературы; многие из журналов издаются теми же торговыми фирмами: П. Гийом выпускает „Les arts à Paris“, Леонс Розенберг левый „Bulletin de l'Effort moderne“, Бернгейм издавал до последнего времени очень живой по содержанию „Le Bulletin de la vie artistique“. Фирма Дрюэ имеет связи с „L'amour de l'Art“ и т. п. Понятно, что издаваемые торговцами журналы теснейшим образом связаны с интересами данной фирмы, публикуют в первую очередь репродукции с произведений, ей принадлежащих, выдвигают определенных художников и т. п.<sup>12)</sup>

Эта легко замечаемая связь лишает их необходимого распространения; бóльшим успехом пользуются другие, свободные издания. Мы

---

<sup>12)</sup> Понятно, что в этих условиях не менее связанной оказывается и художественная критика, в большинстве случаев утеривающая „свободное“ отношение к оцениваемым явлениям. Одни из художественных критиков являются директорами или служащими торговых галлерей, другие начинают сами коллекционировать

уже назвали „L'Amour de l'art“ получивший особое значение в период 1924—1926, когда во главе редакции стоял блестящий, смелый и тонкий Вольдемар Жорж; влияние „L'Amour de l'Art“ с переходом редакции в руки Франсуа Фоска быстро падает. Большое распространение получил издаваемый известной фирмой Larousse журнал „L'Art vivant“, его редактор, остроумный Флоран Фельс, стремится придать молодому журналу наиболее живую, откликающуюся на все запросы дня форму. Цитаделью „левого“ фронта быстро сделался редактируемый Christian Zervos журнал „Cahiers d'art“; этот прекрасно издаваемый журнал уделяет большое внимание к проявлениям передовых течений в искусстве СССР; фирма Морансе выпускает „L'Art d'aujourd'hui“, носящий характер дорогих альбомов, с репродукциями на отдельных листах и лишенный текущей хроники; к несколько более традиционно-настроенным кругам обращается „La Renaissance de l'Art français“, уделяющая много внимания проблемам декоративного искусства; и этот журнал неоднократно отзывался на советскую действительность. Укажем, наконец, на „Sgarouillot“, легкомысленно двоящий свое внимание между проблемами искусства и литературы. Мы не упоминаем здесь о журналах более специального назначения, посвященных архитектуре, отдельным отраслям чистого и декоративного искусства и пр. Не трудно заметить, как новые журналы постепенно вытесняют в художественных кругах старые, довоенные периодические издания как „Gazette des Beaux-Arts“, „L'Art et les Artistes“ и др. Этот необычайно пышный расцвет книжной и журнальной литературы по новому искусству указывает, что кроме факторов материального порядка (выгодность вложения капитала в произведения современных художников) необходимо считаться и с факторами идеологическими. На ряду с появлением собирателей, еще несколько лет назад не знавших имен наиболее выдающихся представителей новой школы, эстетическая подготовленность которых находится под большим сомнением, несомненен прилив лиц, искренно любящих и увлекающихся новым искусством. Сводить все явления к материальной заинтересованности коллекционеров было бы неправильно; здесь действуют причины более общего и более глубокого порядка.

Жизнь меняется; условия, в которых вырастают новые поколения существенно отличны от тех, которые сформировали наших отцов. Все растущая индустриализация жизни, чрезвычайно быстрый прогресс техники во всех областях человеческой деятельности коренным образом меняют всю систему нашей психики; меняется восприятие жизни, пере-

---

(а всякое коллекционерство приводит в Парижских условиях к спекуляции, третьи являются владельцами художественных магазинов и т. д. Подобные отношения приводят к определенной заинтересованности критиков в выдвижении тех или иных явлений художественной жизни, и, в конце концов, к некоторому подрыву общественной роли критики.

страивается миросозерцание, новыми становятся вкусы. И если художники, в поисках новых оформлений, указывают обществу новые пути, то их толкает на это прежде всего эволюция самой жизни. Поколение, вышедшее на сцену в XX столетии, чувствует себя совсем иным, чем герои Золя и Мопассана. У него свои идеалы, свой выбор, свои суждения. Близким и понятным ему кажется искусство молодежи, а не скучно-академические произведения официальной школы.

Начиная с конца первого десятилетия XX века, мы присутствуем при процессе зарождения и все большего оформления нового вкуса. Этот новый вкус, новое художественное миросозерцание проникло, наконец, и в самую инертную и консервативную среду—богатую буржуазию Франции. Признание искусства импрессионистов, Сезанна, Матисса, кубистов являются отдельными этапами этого процесса. Подобную эволюцию можно отметить и в области декоративных искусств; пройдя через эпоху увлечения „стилем Бакста“ и „мюнхенским стилем“, Париж переживает, как то показала выставка декоративных искусств 1925 г., расцвет кубистических воздействий в области прикладного искусства; отдельные элементы и приемы кубизма призваны заострить и придать современный характер эклектической до сих пор орнаментации жизни. Не менее явственно сказываются новые вкусы и в области архитектуры; на смену жилища, перегруженного декорацией, выдержанной в пышных и не соответствующих современности стилях, архитектура приходит к созданию жилищ, полных простоты, света и комфорта; строятся новые дома, создаются новые интерьеры; на их простых и светлых стенах такими логичными, такими связанными с ними, кажутся полотна новой школы. Обитатели этих домов естественно должны чувствовать новое искусство своим. Как на характерный признак этой смены вкусов следует указать на понижение интереса к правым Салонам „Salon des Artistes français“ и „Salon National“, напрасно надевшимся своим объединением вернуть себе решающее значение в художественной жизни. Времена правых Салонов давно миновали: их упадок свидетельствует о новой установке молодого поколения; послевоенная Франция настроена гедонистически; не скучное искусство академиков, а рафинированное, пряное и острое искусство новаторов считает она своим; снобизм столичного жителя, утончая вкусы и развивая эстетизм восприятия делает необходимой общую переоценку ценностей.

В этом общественном признании „молодого“ искусства единственно отстающим является государство. Еще в начале XIX века французские официальные круги обладали живым пониманием характера художественного развития; вспомним, что государство давало заказы Давиду, Делакруа и Энгру и производило у них закупки для музеев. Трещина, все более расширявшаяся и обратившаяся в непроходимую пропасть, начинается с эпохи Курбе и Мане. В борьбе новаторов с официальными художественными кругами государство становится

всецело на сторону последних; его художественная политика превращается в узко партийную; все дальнейшее художественное развитие проходит под знаком государственного непризнания. Революционеры в искусстве отвечают государству той же враждебностью: вспомним отказ Кл. Моне от официальной награды орденом Почетного Легиона—отказ типичный для психологии свободно идущего художника. Новатор в искусстве отождествляется с революционером в политике; все живое в искусстве уходит в оппозицию. Печальные последствия этой распри сказались прежде всего на судьбе французских музеев; слепая политика государства, щедрой рукой заполнявшая их произведениями академических знаменитостей, в погоне за этим художественным хламом упустила действительные художественные ценности. Более того, консервативные художественные круги всячески боролись против принятия музеями коллекций, приносимых в дар государству, если только они содержали произведения новой школы. Всем памятна классическая борьба, которую пришлось выдержать друзьям импрессионистов, чтобы заставить государство принять в дар прекрасную коллекцию Кайбота; она была принята с рядом бессмысленных ограничений, и глубоко характерные работы Сезанна не смогли войти в Люксембургский музей; вспомним кампанию, поднятую правыми кругами против перенесения „Олимпии“ в Лувр и т. п. Если государство уже более не противится принятию в дар полотен импрессионистов (принятие завещания Командо), то оно попрежнему не проявляет инициативы в деле коренного реформирования своих музеев нового искусства.

Памятником безвкусыя официальных кругов III Республики долгое время служил Люксембургский музей, самый безотраднейший из всех музеев Европы и, если исключить произведения импрессионистов, принятые в дар,—истинное торжество салонного академизма. Перевеска 1926 года, произведенная новой дирекцией музея, выставившей, наконец, десятки новых приобретений и удалившей в запас совсем уже неприемлемые для современного вкуса холсты, не могла, конечно, коренным образом изменить положение. Люксембургский музей, охватывающий своим материалом эпоху от импрессионистов до наших дней, менее всего способен передать удивительное напряжение, дух борьбы, дух бесстрашных поисков, характеризующих этот героический период французского искусства.

Мы можем наблюдать, таким образом, некое парадоксальное положение: в стране, искусство которой находилось в непрерывном новаторском горении—нет музея, отразившего это бурное развитие, и государственные музеи являются сборищем всего того, что тормозило что задерживало эти свободные творческие начала. Неудивительно, что общественные круги уже не поддерживают государство в его ригористической позиции в музейных вопросах; все сильнее течения, требующие создания музея современного французского искусства и считающие

Люксембургский музей негодным фундаментом для построения подобного музея; в этом отношении особенно характерна широкая анкетная кампания, проведенная летом 1925 г. журналом „L'Art vivant“.

Положение дел в Люксембургском музее типично и для других музеев Франции. В принадлежащем Парижу музее „Petit Palais“ несколько десятков произведений Курбе и импрессионистов тонут в море бездарного эклектизма; еще хуже обстоит дело в провинции; редким исключением являются музеи, которые, подобно музею г. Гренобля, могут похвастать превосходным подбором молодого искусства. Но и здесь оно представлено, главным образом, в силу дарственного завещания (коллекция покойного Самба).

Старая академическая партия еще не побеждена окончательно; она осторожно уступает промежуточные позиции, очищая их для эпигонов импрессионизма и всяческих эклектиков.

Внимательный наблюдатель художественной жизни Франции не обманется, однако, относительно неизбежного исхода борьбы; в затянувшейся контроверзе между искусством и правящей бюрократией симпатии общества уже перешли на сторону „молодого искусства;“ на стороне последнего движущие силы общественной эволюции. Государство неминуемо принуждено будет уступить одну позицию за другой и окончить полным признанием победы „молодого“ искусства).

Б. Терновец.

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ БОГАЕВСКОГО

(К 30-летию художественной деятельности)

Вне зрителя не существует искусства. Факт художественного возникает только тогда, когда мысль творца через форму произведения воспринимается созерцающим. Неизбежное наличие трех компонентов искусства: автора, произведения и зрителя подчеркивает социальную природу, имманентно присущую искусству, которое есть не только творчество, но и сотворчество.

Местом встречи двух волей: автора и зрителя — является форма; она гранична. Как все ограниченное — она детерминистична. Творчество же по сущности своей свободно. Встречаясь в границах формы, творческие воли автора и зрителя своим сотворчеством порождают образ. Образ—это и есть та свободная стихия сотворчества, которая, родившись в ограниченных пределах формы, устремляется к бесконечному.

Художественный образ — это по преимуществу музыкальная стихия творчества... Художественный образ звучит, поет, волнуется, цветет. Он невыразим до конца... Ибо будучи самой творческой порывностью, он не может иметь адекватного выражения в форме ограниченного. Художественная форма на языке ясности лишь пытается говорить о неясном. Образ же в замкнутости формы — приподымает завесу в беспредельное.

Раскрыть художественный образ через цепь логических умозаключений — попытка с негодными средствами. Быть может единственный путь передать другому внутри себя звучащую мелодию художественного образа — это значит выразить это звучание в форме нового художественного произведения, т.-е. в другом материале звука или слова создать конгениальную форму данному произведению живописи. Это путь художественной интерпретации. Он доступен художнику, а не исследователю, поэту, а не ученому. Исследователь же невольно обречен живое заковать в броню прозаических формулировок и поставлен в мучительные условия: — в понятиях выразить невыразимое, показать, могущее быть только внутренне созерцаемым, неслышимое заставить звучать, безграничное облечь в границы.

Когда у художника рождается творческое зерно и живописная идея, полная лишь смутных чаяний, волнуясь носится как „дух над бездной“, другое аполлоновское начало искусства стремится этому дионисову пафосу придать определенность формы. Закованная в панцырь формы художественного произведения творческая идея становится доступной для чувственного восприятия. Форма, следовательно, в своем объеме всегда уже самой стихии творчества. Но художественная форма — есть говорящий знак. Содержание его больше суммы элементов художественного произведения. И вот это-то „большее“, что делает знак говорящим и есть художественный образ, звучащий одновременно и у автора и у зрителя. Форма, следовательно, только материальная периферия внутреннего ядра искусства, как стихии сотворчества двух волей.

Неизбежно ограниченная в форме произведения творческая стихия получает новое раскрепощение в творчестве зрителя, зарождающемся в результате созерцания зрителем формы произведения. Встреча автора и зрителя на перекрестке формы образует фигуру из двух воронок, соприкасающихся узкими краями и расходящихся широкими жерлами. Воля автора бесконечное (творческое начало) сводит к конечному (форме), воля зрителя, получив импульс от конечного (формы), простирается в бесконечность... Жизненная сила этого процесса и есть — художественный образ. Раскрыть содержание художественного образа — значит, раскрыть и то, что говорит художник, и то, как говорит, т.-е. раскрыть его мироощущение, его стиль.

Произведения Богаевского — это не мгновенные зарисовки, не живопись с натуры *alla prima*. Это плод длительного созревания творческого зерна. Это композиции в полном смысле этого понятия. Это сочинения и картины — в прямом значении слова. Правда, Богаевский делает многочисленные зарисовки с натуры, отличающиеся протокольной верностью природе. Но их он считает лишь черновой работой, почти никому не показывает, во множестве уничтожая. Картины же пишет всегда в мастерской, сочиняя композицию. Оттого-то его полотна производят впечатление законченности, столь изумляющей современный взор, воспитанный на эскизах, почти вытеснивших картину в искусстве последнего столетия. В этом смысле Богаевский почти одинокая фигура — художник, продолжающий в своей живописи традиции старых мастеров.

Именно так работали Клод Лорен и Пуссен. Сочинитель всегда вымышленных композиций, творец исторических ландшафтов — Лорен делал бесчисленное количество зарисовок с натуры в окрестностях Рима и Кампаньи. Пуссен сначала мысленно переживал идею героического пейзажа, потом строил композицию и выражал образ в наглядных формах картины.

Мантенья, Лорен, Пуссен — вот, быть может, наиболее ближайшие к Богаевскому по духу творчества мастера. У всех у них природа

спокойно величава. Все они рассматривают пейзаж, как место исторических событий. Произведения каждого из них — варианты одной и той же темы. В этом сказывается монолитность художника, глубина его творческих переживаний, подлинная обуреваемость одним и тем же образом, который становится лишь объективацией внутреннего существа самой природы мастера.

Мутер сказал о Пуссене: „он в некотором роде Мантеня XVII столетия: ученый и реалист одновременно“. Богаевский же — это Мантеня наших дней: замкнутый и непреклонный, суровый и одинокий, сильный в своем интеллектуализме и чуждый задушевности, как и великий падуанец кватроченто. Пуссен своим классицизмом шел в разрез с эпохой барокко, избегал Версаля, несмотря на настойчивые зовы, и в Кампани обрел подлинное отечество. Богаевский — классичен среди экспрессионизма современности, статичен среди динамики, строг среди разнузданности...

Характеристика Пуссена, сделанная Мутером, соблазнительно применима к феодосийскому затворнику: „Природа у него—мир, чисто пластический и как будто бездушный. Он видит только формы и линии, созерцает очертания дерева такими же глазами, как ваятель силуэт статуи. Но величественность этих выразительных линий так велика, что она одна придает его пейзажам строгое, торжественное настроение. Он создает мир освобожденный от всего мелкого и ничтожного. Все эти благородные очертания гор, эти могучие деревья и кристальные озера образуют композицию классической мощи“.

Paulhan в своей книге „L'esthétique du paysage“ делит пейзажистов на интеллектуалистов, относя к ним, напр., Пуссена и эмоционалистов, указывая на Тернера. Богаевский, несомненно, принадлежит к интеллектуалистам. С Мантеней его роднит и любовь к археологии... Он подлинно реалист. Он слишком рационалистичен, чтобы быть мистиком. Его сны становятся действительностью, его мечты — осязаемыми фактами, его символы иногда — научными изысканиями. Из этой интеллектуальности, к которой склонны некоторые художники, Paulhan правильно выводит и строгость их композиций, и склонность их к рисунку, и сдержанность колорита. Ведь в краске, которую так любят эмоционалисты, есть что-то чувственное.

Богаевский монолитен. Единый образ присущ его искусству на всем протяжении. Он принадлежит к художникам, замороженным одной идеей. Он всегда писал одну картину, тема которой — судьба. В этом смысле Богаевский соприкасается с греческими трагиками, у которых эта тема была основной. Только Богаевский перевел ее в план космический, расширил ее, поставил поверх не только отдельной личности, но и человеческой истории. Картины его говорят о судьбе земли.

Форма, в которую облакает Богаевский свой образ судьбы, это портрет земли. Но стилистически этот портрет не психологичен.

Богаевский раскрывает не растительный мир природы и трактует образ не эмоционально, как напр., Коро в своих пейзажах. Богаевский пишет лик земли. Он раскрывает внутреннее содержание образа. Поэтому изобразительная форма его картин монументальна, величава, спокойна, внешне статична, но преисполнена внутреннего скрытого пафоса. Отсутствие человека в живописи Богаевского—мнимо. В его картинах нет людей, как об'ективированного множества, но присутствует человек, как суб'ект не выделяемый из общей стилистической концепции произведения. Единый лик обладает у Богаевского многими выражениями. Богаевский разнообразен в своих вариациях, несмотря на единство целого. Портретность его художественного образа делает этот образ гуманитарным. Сочиненная природа у Богаевского настолько своеобразна и так проникнута личным ощущением художника, что мы могли бы говорить об автопортретности его пейзажа. Рисуя лик земли, Богаевский вводит в свои композиции элементы своей личности. Вне суб'екта (автора) не возможен в его искусстве и об'ект (исторический пейзаж). Ибо Богаевский воспринимает мир не как природу, а как историю. Он устанавливает человеческий аспект на совершающиеся геологические события, на развертывающийся свиток истории. Лик его земли скрыто (отстраненно) антропоморфен. Своим художественным образом живописец говорит не о причинной связи фактов детерминистической эволюции, а о судьбе природы. В искусстве Богаевского земля — начало становящегося, а не ставшего. Он говорит о доисторических периодах ее существования, предугадывая ее грядущее. Исторический пейзаж Богаевского надо понимать как биографию, как жизнеописание земли. Физические и химические процессы, совершающиеся в земле для Богаевского имеют не больше значения, чем физиологические процессы лиц, запечатленных кистью Рембрандта. Те изменения, которые непрерывно совершаются в земле, как физическом теле, воспринимаются художником как жизненный процесс в его целом, как история в смысле жизни, а не в смысле прагматизма. Художник знает, как в результате длительного разложения тел погибших животных образуется известняк; как процесс разложения растений образует каменный уголь; как вулканические извержения выкидывают из недр земли цветные яшмы, базальты, халцедоны; как тектонические сдвиги изменяют рельеф земли, а ветры и размывы рек проводят глубокие морщины по ее лицу.

„Земля — свой собственный биограф и ведет свой дневник с беспристрастием пишущей машины“. „Земля и вода—вот бумага и чернила, с помощью которых написана геологическая летопись“— говорит Гётчинсон в своеобразно-названной им книге „Автобиография земли“.

Богаевский взглядом историка земли видит на внешнем облике земли последовательные напластования от архейской до кайнозойской эр. Но как художника-физиогномиста, пишущего не историю, как

документ, а исторический пейзаж, как образ, его интересует не геологическая тема, а, так сказать, портретная.

Лик земли написан Богаевским как портрет, как жизнеописание от первой улыбки до последних судорожных складок скорби и гибели. Это — сказание о ее первых днях и о последнем исходе, легенды о ее далеком прошлом и пророчества далекого будущего, вымыслы о ее радостном утре и предзнаменования ее старческого одряхления. Богаевский показал облик земли в те первозданные времена, когда человек еще не появился на ее поверхности. Художник сделал посредством образа доступным нашему взору природу, которую ни один глаз человеческий не видел непосредственно, но которую видели глаза лабиринтодентов. По отсутствию человека и животных на картинах Богаевского кажется, что он пишет землю в силурийский или девонский периоды, когда были растения и земноводные, но не было еще птиц и млекопитающих. Деревья причудливой формы и необычной окраски, которые рисует Богаевский, не есть ли реставрированные путем художественной интуиции лепидодендроны и сигиллярии, произраставшие в каменноугольный период палеозойской эры и уже не встречающиеся среди современной флоры.

Но художник в своих снах на яву показал землю и в ее последние дни, накануне мировой катастрофы или бесстрастного окаменения вследствие исчезновения всех жизненных источников. Ближко знающие художника рассказывают, что он часто видит сны о гибели земли. Некоторые из этих видений он запечатлел в картинах. Безысходностью тоски веет от композиций художника, изображавшего не однажды покинутые города, одичалые пустыри земли, напряженно ждущей роковых свершений. Целый цикл композиций посвящен Богаевским ночи. И мнится, что это — та длительная и зловещая тьма, которая наступит в последний период существования земли, как планеты. Геологи говорят, что в очень давнее время сутки тянулись только 3 часа, с течением времени они постепенно увеличивались, и в дальнейшем земля будет иметь полгода день, полгода ночь. Образ ночи у Богаевского не натуралистичен. Я не знаю в истории живописи более поэтичного, я бы сказал даже музыкального изображения звездного неба. Но звездное небо Богаевского не астрономическая, не физическая картина мира. Богаевский — не астроном, а астролог. Падающий фосфорический свет звезд в его картинах звучит как музыкальный образ.

В этой своеобразной „сейсмографичности“ Богаевского можно было бы усмотреть подлинный футуризм его искусства. Показывая то, что было до человеческой истории и то, что станет явью в далеком будущем — Богаевский как бы расширил изобразительные возможности живописи: показал невидимое. Этим диапазоном от глубочайшего пассаизма до смелого футуризма Богаевский в своем космополитизме так близок духу нашего времени с его гигантской амплитудой.

Но не страницы человеческой истории читает в прошлом Богоевский. Поверх барьеров времени вздымает паруса его крылатый Арго. Древняя античная культура на побережьях Боспора Киммерийского осталась почти не отмеченной художником, следившим за изменениями лика земли, где морщины, раны и седины наносились не историческими столетиями, рычаг которых держит человеческая рука, а стихийными потрясениями геологических тысячелетий. Картины художника не запечатлели исторических мгновений, чьи следы на лице излюбленной им земли киммерийской остались от культур скифской, эллинской, римской, византийской, татарской, итальянской и русской цивилизаторской политики. Взор художника скользит поверх исторических личин человеческой культуры и всматривается в лик земли, запечатлевая выражение космической судьбы.

Сам образ Киммерии заинтересовал художника не потому ли, что эта загадочная культура, не оставившая после себя вещественных памятников, пребывает в человеческом сознании как миф. Название Киммерии производят от финикийского—катаг, что значит „темный“. Гомер в „Одиссее“ говорит о киммерийцах, как о баснословном народе, живущем на крайнем западе у океана, куда никогда не проникают лучи солнца. Историческая роль киммерийцев загадочна и темна. Разноречивы суждения о происхождении их, о том откуда и когда они пришли. „Греческое предание,— говорит Ростовцев\*),— настойчиво указывает на родство киммерийцев с фракийцами, выводя даже все движение киммерийцев не с востока, как это документально засвидетельствовано памятниками ассирийского исторического и религиозного предания, а с Балканского полуострова. Эти настойчивые указания греческого предания позволяют видеть в них отголоски исторической истины и усматривать в киммерийцах не иранцев, близких родственников скифов, а выходцев с востока, родственных фракийцам“. О длительном присутствии, господстве и строительстве киммерийцев на северном побережье Понта Евксинского и в Придоньи приходится лишь гипотезировать. Отчетливей документальные данные о разрушительной силе киммерийцев. Судьба основанного им Боспора Киммерийского катастрофична. Он был разрушен скифами и киммерийцы, пройдя в Малую Азию, в течение долгого времени опустошительным самумом носились, разрушая и грабя фригийское царство, Лидию, Ефес, пока не были уничтожены и рассеяны. С киммерийцами связаны и легенды об амазонках, что указывает на исключительную роль женщин в их ратной жизни и что может лишь упрочить представление об этом племени, не столько утверждавшем в истории, сколько разрушавшем. Стихийно их появление. Стихийно и исчезновение, похожее на замирание разбушевавшихся стихий ветра, бури, грозы. Киммерийцы не

\*) „Эллинизм и иранство на юге России“.

оставили ни вещественных памятников, ни следов своего языка. У них нет истории, ибо в последней всегда можно отметить смысл бытия культуры. Киммерийцы так же вне культуры, как вне ее и явления природы. Киммерийцы, видимо, представляют собой те силы в истории, которые вносят в судьбы народов элемент стихийности. Нельзя ли их сравнить с пелазгами, волна которых пошатнула эгейскую культуру или с гуннами, разрушавшими Римскую империю. Такие явления, возникая в истории, как ураганы, замирают также, как стихии. Это не события истории, совокупность которых образует культуру, а лишь эпизоды.

Весь Крым, в сущности, не имеет истории в этом смысле. Ибо история — есть биография культуры, человеком рассказанная жизненная судьба культуры. То, что называют историей Крыма — есть ряд ситуаций.

В чем же связь искусства Богаевского с Киммерией, связь обычно отмечаемая всеми, кто говорил и писал о художнике? Мне кажется, она нашла выражение в живописи Богаевского в изображении стихий. Богаевский все историческое, временное по своим формам, путем художественного образа переводит в план космический. На картинах Богаевского нет человеческих следов пребывания ни киммерийцев, ни скифов, ни сарматов, как нет и следов эллинов, римлян, византийцев. Оба исторических течения в Крыму: одно — стихийное и разрушительное по преимуществу, другое — культурное и созидательное по своим тенденциям — интерпретированы Богаевским символически или, быть может, это будет точнее, — космически. Одно получило выражение в формах стихий: воды, воздуха, света. Другое — в форме остова земли. Море лижет жадным прибоем прибрежные скалы. Небо волнуется, образуя сгустки облаков, громоздящихся в виде чудовищной архитектуры. Солнце пронизывает землю сухими и острыми стрелами. Богаевский рискнул изобразить самый солнечный диск. Для этого он удачно избрал графический, линейный прием. Солнце для него не творец, не жизнедавец, а, как и для Сологуба, хищный Дракон, который цепко держит пленницу землю, пригвозждая ее остриями золотых стрел.

Культурные устои, свойственные искусству Богаевского, с их преемственностью, традициями, мастерством — нашли выражение в изображении самого остова земли, ее твердой материи, внешней оболочки. Но и в этом случае созидательная роль культуры нашла в искусстве Богаевского выражение в космических формах, в образе самого материального лика земли, а не в безвкусных попытках реставрировать античные Нимфей или Пантикапей, и не в эстетике руин, которая обычно сопровождается лирикой. Художественный образ Богаевского трагичен, в иных случаях эпичен, но чужд лирики.

Лик земли у Богаевского — символ, через знаки которого можно читать предначертания судьбы. Идея судьбы постигается путем жизнен

ного опыта, а не научного, путем интуиции, а не ума. Идею судьбы может выразить только искусство. Богаевский принадлежит к тем немногим художникам, которые, как и великие портретисты, подобные Рембрандту и Веласкесу, в своих художественных образах создали ощущение судьбы.

Созерцая картины Богаевского от больших полотен, написанных маслом, до маленьких, но столь же композиционно законченных акварелей, ощущаешь время, как совершенно самостоятельную субстанцию, не переводимую на язык пространственных категорий. Богаевский ощущает время не в его пространственной проекции, не как хронологическую смену причинно-обусловленных этапов, не как последовательное течение прагматически связанных событий. Его время — сама свершаемость, само единство мирового потока. В этом он опять-таки близок современному искусству, где проблема времени, казалось, была основной. Но, напр., „левые“ живописцы, пытавшиеся трактовать проблему времени, механистически подошли к органическому, и время, эту концепцию становящегося,— проектировали в виде нагромождения сдвинутых изобразительных форм ставшего. Богаевский создает непосредственное ощущение времени. Идея времени в науке нередко подменяется концепцией пространства, становясь только каким-то другим видом пространственной категории. Только искусству подвластен в смысле выражения образ времени. Археологии,— которую так любит Богаевский,— в большей степени, чем какой бы то ни было иной науке присуще ощущение времени. Она — наиболее, быть может, подлинно историческая наука не в прагматическом понимании истории, а в смысле пропитанности „запахом времени“. В своих археологических зарисовках Богаевский, если бы он делал эти зарисовки добровольно, как художник, а не по найму, ради заработка, он мог бы дать не только научные документы, не только протокольные записи, а физиогномические характеристики, образы полные внутреннего смысла и подлинно исторической убедительности.

При сопоставлении пейзажа Богаевского с пейзажами Гоббема, Поттера, Кейпа и др. голландцев XVII столетия, а также с пейзажами „барбизонцев“, наглядно видишь два различных взгляда на растительный мир, два взгляда, обусловленных различием художественных мироощущений. Голландцы изображали ландшафт как природу,— Богаевский — как историю. У голландцев, несмотря на наличие иногда в картине стафажа в виде человеческих фигур, человек — как субъект, по существу, отсутствует. Человек для них такая же внеположная данность, как дерево или камень. У них природа лишь объект, протокольно зафиксированный на полотне. Они скорее естествоиспытатели, чем художники. Богаевский, будучи подлинно историческим живописцем, как уже было отмечено, ввел человека непосредственно в структуру художественного образа, стилистически сделал присутствие чело-

века неизбежным. Голландцы и барбизонцы интерпретировали природу в своих пейзажах,— Богаевский соперничает с ней.

Характер творчества Богаевского сказывается и в монолитности, присущей его художественному облику. Художник, которому чужды были преходящие обличия и в развитии своего мастерства словно не знал эволюции. Богаевский не искал, не метался от одного „изма“ к другому, не эволюционировал в смысле смены одной „манеры“ на другую. Он рос, как растет все органическое. В его творчестве развивалось одно зерно, раскрывался один образ. Богаевский становился умудреннее, как художник-мыслитель, и совершеннее, как мастер-живописец. Он стар, как и возлюбленная им земля. Но он никогда и не был молодым. Годы его жизни — были творческими столетиями. Картины его — вехи тысячелетней истории. Образ его искусства равно близок всякой эпохе, всякой культуре. Над стогами времени и пространства поставила его искусство избранная им тема судьбы и образ времени.

Значение его в современности в том, что он, продолжая линию исторического пейзажа, сделал убедительным этот мотив в условиях наших дней. Нужна лишь честная апперцепция к его форме, чтобы вчувствоваться в его художественный образ. Его произведения требуют именно вчувствования, так как Богаевский художник-мыслитель, а не только живописец. Он мыслит образом и обращается к внутреннему зору, а не только говорит внешнему, зрительно-чувственному восприятию. Его творчество есть искусство, а не только живопись.

Николай Тарабукин.

# ХУДОЖНИКИ ТЕАТРА ГРАНОВСКОГО

## I.

Годы войны и годы революции были для русского театра эпохой кризиса. Его история за эти пятнадцать лет носит неорганический характер; иногда она парадоксальна. Вторичные элементы играли в ней большую роль, нежели основные. Это скорее история сценических аксессуаров, нежели театрального искусства. Прежде всего, — это история внешнего оформления сцены; часто это всего только история декораторов.

Этому отнюдь не противоречит то, что как раз теперь русский театр получил мировое признание. В кой-каких Европах он сыграл даже преобразующую роль. Однако стоит ли утешаться тем, что там положение было еще хуже? Западная критика, успевшая оправиться от былых восторгов, сейчас мстительно твердит, что мы были только экзотическим эпизодом. Для доказательности она прибавляет, что нас сменила мода на негров. Это звучало бы уничтожающе, ежели слово „негры“ мы произносили бы с тем же ударением. Но вовсе не надо пережить русскую революцию, чтобы уметь таким словам давать их настоящую значимость. Для этого достаточно только не быть героем ее величества пошлости. Мы же готовы говорить так: русское и негрское искусство были освежающим ветром для Запада.

Это не меняет ничего во внутренних процессах нашего театра. Яркость их проявлений я мог бы назвать румянцем кризиса. Вначале русский театр лихорадило декоративизмом. Роль художника была несо-размерно велика. Я не боюсь утверждать (это подсказывает мне память профессионала), что премьеры 1912—1917 гг. чаще всего шумели успехом декораций, а не актеров. Потом, после октябрьского переворота, пришла эра футуризма. Так случилось не потому, что русский футуризм запоздал, как обычно запаздывали вторжением в Россию новинки западной культуры. На сей раз Европа была тороплива, а мы оказались очень податливы. Но в 1917 г., силой одного из блистательнейших парадоксов революции, футуристы стали художественной властью. Они были кусочком нового правительства, делегированным в область искусства. Впрочем, уравнительного время

пользования здесь не оказалось. Своих пяти лет футуристы не заполнили. Неистовство их абстракций, сдвигов и разрывов уже к 1920 г. вызвало реакцию. Она скоро приняла характер буйной вспышки опрошенства. Говоря по-толстовски, театр потянуло „на тюрю“. Даже декорационный нигилизм теперь узнал свои часы торжества. Он только пребывал на сцене под другой фамилией, — в театральной практике это обычно! Таков „конструктивизм“ Мейерхольда и его группы. Сцена была бесстыдно оголена, со всеми своими под’емниками, канатами, паду-гами, люками, задними стенами, рабочими. Это было достаточно цинично, чтобы стать модным и заразить театры пандемией. Она скоро прошла, но русский театр оказался истощенным. Его декорации теперь вялы и меланхоличны. Художник на сцене есть, но, в сущности, его нет. Он мало активен и почти незаметен. В лучшем случае, он имитирует самого себя. Это — служилый персонал, а не руководитель театра, как в то десятилетие, между 1910 и 1920 гг. Художник вернулся в ничтожество. Актер, ансамбль, игра снова стоят на первом плане. Я готов был бы считать это признаком здорового роста, если бы не боялся, что нынешнее равнодушие к художнику переходит в апатию. Между тем, у художника есть свое законное место в сценической системе элементов. Оно не первенствующее, но и не третьестепенное. На нашей сцене сейчас нет равновесия. Опыта у нас куда как много, но и куда как мало такта. В искусстве же, кажется, нет греха хуже, чем этот. Мы не вернули себе чувства меры. Русская сцена эпохи 1925 — 1930 гг. все еще больна дисгармонией.

## II.

Грановский стал создавать свой театр в разгар революции. Это естественно, так как нет поры более благоприятной и для творцов, и для авантюристов. Год 1919-й был страшен. Эпоха военного коммунизма стояла в зените кризиса. Стратегический гений Ленина уже искал обхода. Революция вулканизировала всеми возможностями. Русская культура набухла и взрывалась гейзерами проектов и затей. В театре свой „Октябрь“ провозгласил Мейерхольд. Вахтангов переводил на крутые рельсы Третью Студию. Грановский основал Еврейский Театр.

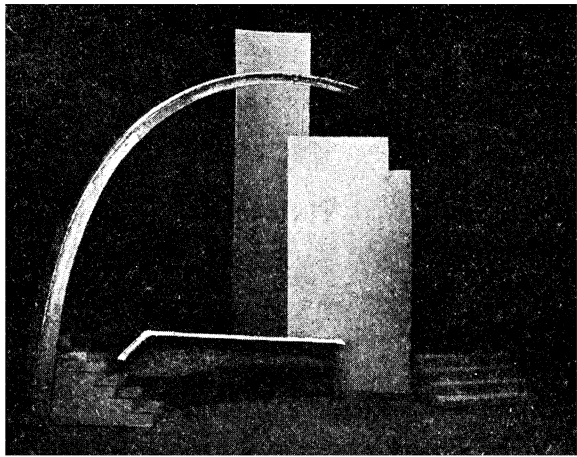
Он не мог просто ставить знаки минуса и работать методом отрицания, как это делал Мейерхольд. Точно так же, сложная стратегема Вахтангова была для него недоступна. То и другое предполагало наличие высокоразвитой театральной культуры, исчерпавшей свои прямые пути. Грановский должен был строить на пустом месте. Он был сам себе предком. За его плечами было ничто. Изредка черту оседлости пересекали бродячие театральные труппы еврейских незадачников, негодных ни для какого другого заработка, да в 1910-х года печальный местечковый символист, виленский метерлинкоид, Перец

Гиршбейн проволочил перед озадаченным еврейским мещанством свой бесконечный нос, свою худобу и свои влюбленные, наивные и невольные пародии на драматургию европейского модернизма.

Правда, рядом с Грановским была „Габима“. Она сияла благополучием. Вокруг нее были все добрые феи помощи и рекламы. Ее поддерживала изумительная амальгама из сионистов, раввината, кусков коммунистической партии и тех либеральных антисемитов, которые считали библейский язык единственным, что терпимо в еврействе.

Одним из первых доказательств настоящей талантливости Грановского было то, что он прошел мимо „Габима“. Он как-то верхним чутьем распознал паразитизм этого явления. „Габима“ жила чужим умом. Она списывала себе в приход чужие заработки. На приемы русской режиссуры и на условности русской сцены она надевала чехол, в

Н. Альтман.



„Уриель Акоста“. 1922 г.

виде модернизированной древне-еврейской речи. Это было своего рода побочное дитя Станиславского от случайной еврейской матери. Я запомнил одну из сценок, инсценированных „Габима“. Там персонаж обращался к персонажу со словами: „Адони гастудент“ — „господин студент!“. Тогда же, на премьере я подумал, что в этом воляючке отразилась вся природа послушливого театрлика. Не даром он боялся еврейских художников. Они были молодыми, и с ними надо было рисковать. „Габима“ же предпочитала либо, чтобы это был просто никто, безымянный, либо обращалась к испытанным условностям восточных декораций Якулова и даже Миганаджана. Лишь когда плеяда еврейских художников, грохоча и блистая, прошла по сцене Грановского, — „Габима“ потянулась к ним. Если бы я писал мемуары, я мог бы рассказать о свидании с Цемахом, убеждавшим меня повлиять на Шагала, Альтмана, Рабиновича, чтобы они пошли работать в „Габима“. Игнорировать их было уже опасно, а сами они не выказывали желания предлагать себя. Впрочем, даже для этого шага понадобилась указка со стороны, в виде авторитета Вахтангова, пришедшего в „Габима“ ставить „Дибук“.

Грановский вовсе не сразу нашел направление. Как породистый шенок, начинающий ходить, он сначала смешно потыкался в разные

углы. Сейчас весело читать его патетические декларации 1919 года. Брошюрка, излагающая их, давно стала библиографической редкостью. Для Грановского она уже не опасна. В ней много существительных, написанных с большой буквы, и еще больше восклицательных знаков. В сущности, самое важное в ней — воля к бытию, самое незначительное — театральные догматы. Это подтвердили первые постановки Грановский стоял на ногах нетвердо и нередко перебирал ими впус-тую. „Пролог“ работал арлекинами и коломбинами. „Амнон и Фамарь“ Шолома Аша перелицовывала в эн-ный раз библию. „Слепые“ Метер-линка запаздывали на огромное десятилетие. Ежели бы это продлить в магистральную линию, то, в сущности, получился бы всего лишь усложненный вариант „Габима“. Конечно, перемена формальных эле-ментов была значительна. Она стала основой всей дальнейшей работы Грановского. Народная еврейская речь заменила книжнический геб-раизм; немецкие театральные методы деформировали русскую сцениче-скую традицию. Однако это вовсе не решало дела. Суть была не здесь. Еврейский Театр этим еще не создавался. Это были отдельные рычаги. Нужна же была архимедова точка.

### III.

Выбор первого декоратора был очень характерен. Грановский явно не предчувствовал, какую роль должен будет сыграть художник в осуществлении его замыслов. Больше того, он, видимо, не замечал, что происходит с художниками на русской сцене. Там обострен-ная диалектика взаимоотношений принимала трагический оборот; она разворачивалась наглядно у всех на глазах; в декорационных системах сотрясались целые исторические пласты; Грановский же ходил, по меньшей мере, беззаботно. „Пролог“ был состряпан домашними сред-ствами; это казалось так просто, раз для героев — Арлекина, Пьеро и Коломбины — существуют раз навсегда присвоенные их ведомству мундиры; в соответствии с ними, занавес был, конечно, разделан в шашечки — белые и черные. Для „Амнона и Фамари“ позвали некоего помощника известного мастера, а для „Слепых“ — просто дочь извест-ного отца. Грановский грелся в косых лучах чужой славы. Когда же он решил подойти к великим людям вплотную, он неожиданно выбрал Добужинского.

Чем прельстил его этот мастер? Сам ли он нашел его, или его ему дали? — Я не знаю; я думаю, что это было случайно. Я уже потому не верю Грановскому, будто бы Добужинский понимал его, что Гранов-ский не понимал сам себя; вернее, они оба не знали, что нужно Грановскому. Искать высоких поводов не стоит; ретроспективно все причины исторических событий имеют важный вид; Стендаль и Тол-стой разоблачили, как пишется история. Во всяком случае, Добужин-ский был принят, а Грановский удовлетворен. Но это значило поручить

дело, требующее молодой изобретательности и свежести приемов, рахитичному второму поколению „Мира Искусства“. Так, благодушно, идя в комнату, Грановский попал в другую. Он отодвинулся на десятилетие назад, к декорационным опытам 1910-х годов.

В этой плеяде Добужинский вовсе не был самым интересным; да и его лучшая пора была давно позади. В 1919 году, когда Грановский вдруг предложил ему заговорить по-еврейски, он находился уже глубоко

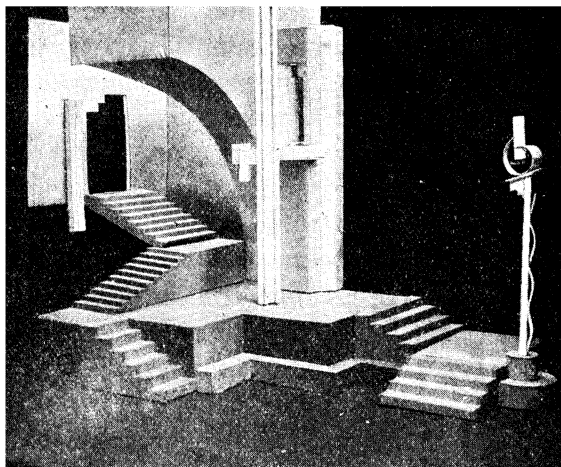
в тени. Он не знал, что с собой делать, как современники не знали, к чему его применить. Его украшали еще остатки популярности, когда-то завоеванной постановками в Московском Художественном Театре. Но он был исчерпан и даже не всегда смог бы достойно повторить самого себя. Он только старался сохранить свои штампы; он делал это озабоченно и ревниво, как берегут трудно нажитое и недостаточно большое состояние.

Тут сказывалась его природа элигона. Старики „Мира Искусства“, воспитавшие и оформившие его, были иными. Они были долголетнее и расточительнее.

Добужинский принес Грановскому на сцену свой старомодный эстетизм, любовь к красотам костюмерии, успокоенный ретроспективизм вещей и архитектурных форм, испытанные шаблоны эмблем и аксессуаров, — от марки театра, с гебраистически стилизованными буквами и черно-белыми контрастами плоскостей, до стилизованных интерьеров и людских фигур для „Зимы“ Аша. Его эскизы сохранились. Их можно видеть у Грановского и сейчас. Добужинский не слишком старался над ними. Почерк художников так же предают их, как почерк писателей. Добужинский не затруднял себя. Его рукой водила снисходительность. „Ни шумной славы, ни гонений“ от этой работы он не ждал. Дело Грановского его интересовало слегка, и он слегка помогал своему „молодому другу“.

Я встретился как-то с ним в зрительном зале Еврейского Театра уже в Москве, уже в пору блистательного успеха Грановского. Кажется, шла „Колдунья“. Он был оживлен, дарил комплиментами, и изредка, как бы невзначай, ронял фразы о том, как хорошо работается на

#### Н. Альтман.



„Уриель Акоста“. 1922 г.

таких молодых сценах. Он явно ждал приглашения. Видимо, он даже считал, что для него, крестного отца Театра, это само собой естественно. Мы сделали вид, что не поняли. Все пути к художникам его типа были заказаны. Он ушел натянутый, церемонный и злой. Он так ничего и не уразумел в том, что произошло за эти годы.

#### IV.

Театр переехал в Москву весной 1920 г. Это стало датой его второго рождения. Действительная история Еврейского Театра начинается отсюда. Горячая, неистовая, бурлящая Москва, штаб-квартира революционной страны, потенциальная столица мира, потрясаемая ежедневно, ежечасно толчками и взрывами событий, поворотами руля, перебоями механизма, заваленная сypняком, засыпанная слухами, голодающая на пайках, топящая печи заборами и мебелью,— но непрерывно вскипающая победным, историческим напряжением воли, кристаллизующей смутные движения народных масс, рассылающая „всем! всем! всем!“ протесты, призывы, приказы и лозунги, гремящая ликующей медью сотен оркестров, в табельные дни своего нового календаря, заливающая багрянцем красных флагов тесные толпы, дефилирующие вдоль улиц, превращающая в действительность творческие химеры десятков режиссеров, сотен художников, тысяч актеров, босоножек, циркачей, диллетантов и авантюристов, щедро раздающая им деньги (пусть обесцененные), здания (пусть рушащиеся), материалы (пусть расползающиеся),— советская Москва зажгла в Грановском решающую искру. Он стал самим собой. Архимедова точка Еврейского Театра была им найдена.

Я чуть-чуть боюсь за тот термин, который мне хочется употребить для ее характеристики. Он бур от налипшей вековой грязи. Ни на каком другом языке, кроме русского, его не найдешь. Но он выражает то, что мне нужно, и я произнесу его. Это слово — „жидовство“. Я готов об'ясниться,—метафора ли это? Одновременно, и да, и нет. Русская революция приучила нас ставить вопрос о социальном смысле каждого художественного явления. Она вправе требовать этого, так как в условиях общественного катаклизма нет нейтральных сил; искусство делается таким же пособником, либо противником, как и все другое. Мой термин значит, что театр Грановского, точно вспыхнувший светом экран, отразил появление на арене революции разбуженных и всколыхнувшихся еврейских народных масс. Развороченный быт местечек и городов, со всеми своими людьми и запахами, влился на сцену. В этом была сила и слабость театра. Старое было сломлено, и Грановский показывал это с огромной выразительностью; но нового еще не было найдено, а Грановский не умел его предварить и наперед показать. Его театр был пассивен. Это даже не упрек. Пусть укажут, где было иначе! Такими были и все остальные театры советской России.

Но мое слово теряет свою метафорическую условность в плане художественно-театральном. Здесь оно буквально. Грановский совершил огромную и положительную революцию. Политический радикализм часто сочетается с эстетическим реакционерством. Власть вкусов охраняется надежней, чем власть классов. Грановский был одним из немногих, кто не только посмел, но и смог произвести переворот. То, над чем издевался, что терзал антисемитизм погромов, что конфузливо замалчивал руссифицированный еврейский интеллигент, что высокомерно предлагал устранить европействующий прогрессист университетских кафедр, что оскорбляло слух, что ранило глаз, — словом (вот, наконец, вполне подходящий случай для богословской цитаты!), камень, презренный строителями, лег во главу угла.

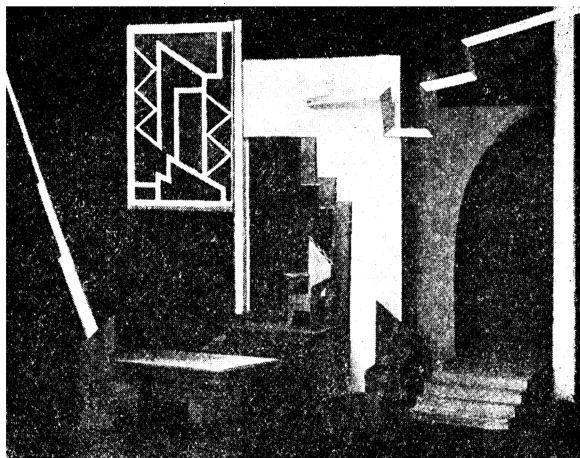
Люди должны были бы завывать от возмущения. Они не посмели, так как на дворе и в доме играла

революция. Попадая к Грановскому, они только прибавляли к сакраментальной формуле обывательской оппозиционности: „Какая страна, какое правительство!“, еще слова: „какая разнузданность“. Потом они шли в „Габима“ смотреть на благородного еврея, с библейской речью, патетическими жестами и экзотическим одеянием. Впрочем, иные верхи революции предпочитали то же благообразие. Негативно это выражалось в том, что к Грановскому они не ходили; позитивно, — на премьерях Габима, московского раввина Мазе можно было видеть рядом с членом политбюро Каменевым, и они удовлетворенно кивали друг другу головой.

#### V.

Грановский, действительно, развел на сцене „жида“. Он бросил зрителям формы, ритмы, звуки, краски того, что носило эту кличку. Будь это еще имитацией местечкового быта, натуралистической подделкой под облик и жизнь каждодневного еврея, даже с легкой примесью еврейского анекдота, этой традиционной потехи и добродушного, и злобствующего обывателя, — куда ни шло! В конце-концов, это было бы для всех приемлемо: можно было бы пожалеть: „бедные — бедные... как хорошо, что история все-таки движется!“ Но Грановский требовал от зрительного зала совсем другого. Он хотел, чтобы разведенная им

Н. Альтман.



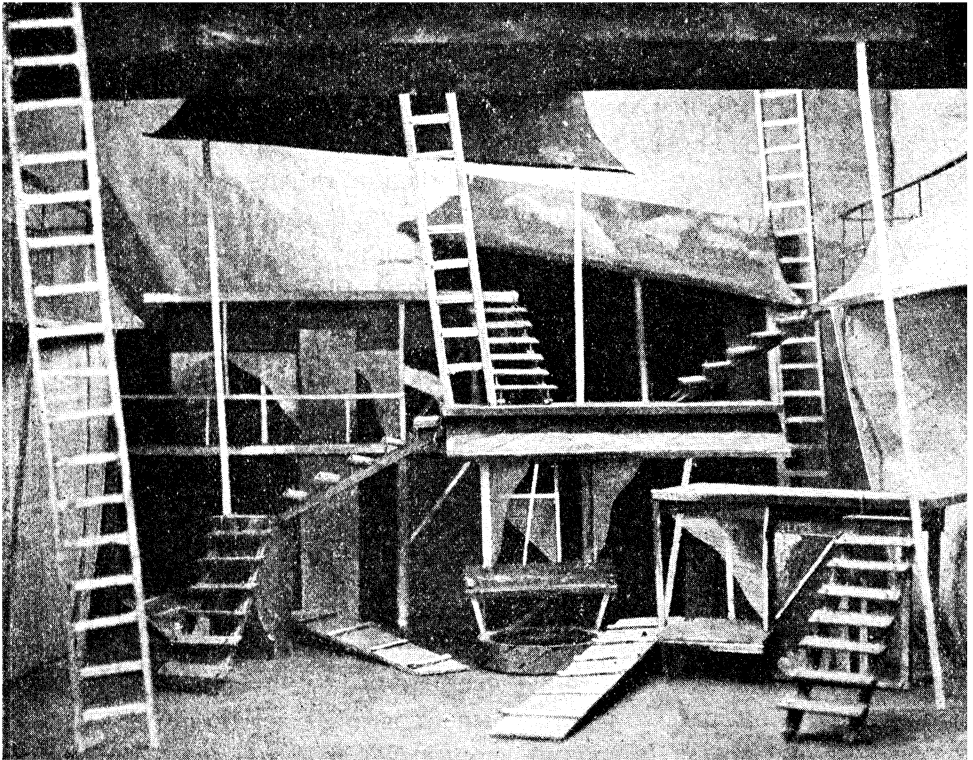
„Уриель Акоста“. 1922 г.

гадость утверждалась, как огромная, довлеющая себе ценность. Грановский углублял ее театральные и художественные черты до какой-то всеобязательности, до универсального обобщения. Он из отбросов делал золото. На одном из вечеров автопародий театра молодой Зускин превосходно изображал „ряд волшебных изменений“ некоего степенного еврея, попавшего к Грановскому, и сначала недоумевающего, потом багровеющего, наконец, бросающегося вон из зала с криком: „ай, ай — какой антисемит!“ В самом деле, длинные полы капотов и лапсердаков, извивы бород и волос, изгибы носов и спин, носились у Грановского, если можно так выразиться, а б с о л ю т а м и по пространству сцены; распевная, картавящая, вскрикивающая на концах речь входила в слух отлившейся, законченной в самой себе системой; разметанные, спешащие, перебивающие друг друга движения и жесты бежали бисерным контрапунктом. Черты мелкой житейщины Грановский перевел в театральный прием и сценическую форму. С этого момента Еврейский Театр стал быть.

Но ключ к задаче был не у режиссера, а у художника. Грановский должен был позаимствоваться. Он не колебался, так как никогда не болел глупостью. Он ухватил художника за полу и не отпускал его до тех пор, пока не дошел до цели. Художник дал ему основную формулу искомых образов, первые приемы их воплощения и начальные стадии их развития. Таков оказался исторический контраст между ролью декоратора на обще-русской сцене и его значением для сцены еврейской. Как раз в эти 1920-е годы, когда мастеров театральной живописи лишь снисходительно впускали в зрительный зал, в качестве традиционных гостей премьер, и по возможности вовсе не впускали на сцену, в качестве исполнителей декораций,—еврейский художник сыграл первенствующую роль в создании своего национального театра. Это утверждение никого не удивит, и я лишь походя отмечаю всем известные явления. Среди составных частей, которые складывали постройку Еврейского Театра, изобразительное искусство было самым зрелым по развитости и наиболее специфическим—по проявлениям. Оно не путалось в элементарных поисках своей особой художественной формы, как путался язык еврейских литераторов,— все еще больше „жаргон“, нежели „идиш“. В нем не было и такого количества переработанного этнографического шлама, как в опусах еврейских композиторов, удовлетворявшихся переписыванием народных песенок и мелодий, слегка присыпая их перцем модернизма. Живопись и графика давали Грановскому готовое решение для завоевания зрительного зала. Плеяда еврейских художников работала развернуто и торжественно. Она была насыщена индивидуальностями, богата оттенками и неоспоримо современна своей формальной выразительностью. В каждом течении европейского и русского искусства, среди каждой школы, у нее были руководящие представители.

Правда, этот диапазон был слишком широк. В нем таилась опасность. Надо было верно выбрать. История с Добужинским могла повториться. Люди и программы были со всячинкой. Грановский должен был понять, что в художественной революции, как в революции социальной, курс надо брать всегда на крайний край: равнодействующая замыслов и возможностей сложится сама. Еврейской сцене нужен

И. Рабинович.



„Колдунья“. 1923 г.

был самый „жидовитый“, самый современный, самый необычный, самый трудный из художников. Я назвал Грановскому имя Шагала. Всегда немного сонные глаза Грановского встрепенулись и закруглились, как у совы, которой бросили мясо. Назавтра Шаггал был вызван. Ему была поручена работа над миниатюрами Шолом-Алейхема. Это был первый спектакль московского периода. Шаггал открыл собой династию наших декораторов.

#### VI.

Он только-что вернулся из Витебска. Он был там комиссаром искусства, но пресытился властью и сложил с себя это высокое звание. Так, по крайней мере, он рассказывал. Правдой было то, что его

сверг супрематист Малевич. Он отбил у него учеников и захватил художественное училище. Он обвинил Шагала в умеренности, в том, что он всего на всего — нео-реалист, что он все еще возится с изображениями каких-то вещей и фигур, тогда как подлинно-революционное искусство беспредметно. Ученики верили в революцию, и художественный модерантизм был для них нестерпим. Шагал пытался произносить какие-то речи, но они были путанны и почти нечленораздельны. Малевич отвечал тяжелыми, крепкими и давящими словами. Супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции. Шагал должен был уехать (я чуть было не написал: бежать) в Москву. Он не знал, за что взяться, и проводил время в повествованиях о своем витебском комиссарстве и об интригах супрематистов. Он любил вспоминать о днях, когда в революционные празднества над училищем развивалось знамя с изображением человека на зеленой лошади и надписью: „Шагал — Витебску“; ученики его еще обожали, и поэтому покрыли все уцелевшие от революции заборы и вывески шагаловскими коровками и свинками, ногами вниз и ногами вверх; Малевич — всего лишь бесчестный интриган, тогда как он, Шагал, родился в Витебске и прекрасно знает, какое искусство Витебску и русской революции нужно.

Впрочем, он быстро утешился работой в Еврейском Театре. Он не ставил нам никаких условий, но и упорно не принимал никаких указаний. Мы предались воле божьей. Из маленькой зрительной залы Чернышевского переулка Шагал вообще не выходил. Все двери он запер; доступ внутрь был только для Грановского и для меня; при этом он каждый раз придирчиво и подозрительно опрашивал нас изнутри, гочно часовой у порохового погреба; да еще в положенные часы, сквозь слегка приотворенную половинку двери, ему передавали пищу. Это не было увлечением работой, — это было прямой одержимостью. Он исходил живописанием, образами, формами, радостно и безгранично. Ему сразу стало тесно на нескольких аршинах нашей сцены. Он заявил, что будет одновременно с декорациями писать „еврейское панно“ на большой стене зрительного зала; потом он перекочевал на малую стену, потом на простенки и, наконец, на потолок. Вся зала была ошагалена. Публика ходила столько же недоумевать над этим изумительным циклом еврейских фресок, сколько и для того, чтобы смотреть пьески Шолом-Алейхема. Она была в самом деле потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и раз'яснять, что же это такое, и для чего это нужно.

Я много говорил о левом искусстве и о Шагале, и мало — о театре. Так выходило само собой. Теперь можно признаться, что Шагал заставил нас купить еврейскую форму сценических образов дорогой ценой. В нем не оказалось театральной крови. Он делал все те же свои рисунки и картинки, а не эскизы декораций и костюмов. Наоборот.

актеров и спектакль он превращал в категории изобразительного искусства. Он делал не декорации, а просто панно, подробно и кропотливо обрабатывая их разными фактурами, как-будто зритель будет перед ними стоять на расстоянии нескольких вершков, как он стоит на выставке, и оценит, почти на ошупь, прелесть и тонкость этого распаханного Шагалом красочного поля. Он не хотел знать третьего измерения.

глубины сцены, и располагал все свои декорации по параллелям, вдоль рампы, как привык размещать картины по стенам, или по мольбертам. Предметы на них были нарисованы в шагаловских ракурсах, в его собственной перспективе, не считающейся ни с какой перспективой сцены. Зритель видел множество перспектив; написанные вещи контрастировали с вещами реальными; Шагал ненавидел их, как незаконных нарушителей его космоса, и яростно выкидывал со сцены; столь же яростно он закрашивал, можно сказать—залеплял краской тот минимум предметов, без которого нельзя было обойтись. Он собственноручно расписывал каждый костюм, превращая его в сложное сочетание пятен, палочек,

#### И. Рабинович.



Костюмы для „Колдуньи“. 1923 г.

точек, и усеивая мордочками, зверюгами и загогулинками. Он явно считал, что зритель, это — муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михоэлсу на картуз реб Алтера и будет тысячу кристалликов своего мушинного глаза разглядывать, что он, Шагал, там начудесил. Он не искал ни типов, ни образов, — он просто сводил их со своих картин.

Конечно, в этих условиях цельность впечатления у зрителя была полная. Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах, и декорации с актерами на сцене, лишь повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос, зачем тушится свет в зале, и почему на сцене эти шагаловские существа движутся и говорят, а не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах. В конце-концов, вечер Шолом-Алей-

хема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала. Лучшими местами были те, где Грановский проводил систему своих „точек“, и актеры, от мгновения к мгновению, застывали в движении и жесте. Линия действия превращалась в совокупность точек. Нужен был великолепный сценический такт, свойственный уже проявившемуся дарованию Михоэлса, чтобы шагаловскую статику костюма и образа соединить в роли реб Алтера с развертыванием речи и действия. Спектакль строился на компромиссе и шел, переваливаясь со стороны в сторону. Густое, неодолимое шагаловское еврейство овладело сценой, но сцена была поработана, а не привлечена к сотрудничеству.

Мы должны были пробиваться к спектаклю, так сказать, через труп Шагала. Его возмущало все, что делалось, чтобы театр был театром. Он плакал настоящими, горячими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: „Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись, они будут тереться о нее своими толстыми спинами и сальными волосами“. Грановский и я безуспешно, по праву друзей, ругали его идиотом: он продолжал всхлипывать и причитать. Он бросался на рабочих, таскавших его собственноручные декорации, и уверял, что они их нарочно царапают. В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, он вцепился ему в плечо и иступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюме какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями неразличимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михоэлса, — и опять плакал и причитал, когда мы силком вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену.

Бедный, милый Шagal! Он, конечно, считал, что мы тираны, а он страдалец. Это засело в нем настолько крепко, что с тех пор, в течение восьми лет, он больше не прикоснулся к театру. Он так и не понял, что несомненным и непререкаемым победителем был он, и что от этой его победы юному Еврейскому Театру было очень трудно.

## VII.

В полосе исторической работы везет даже неудачнику; но такому счастливицу, как Грановский, судьба прислала сразу же на смену Шагалу другого художника. Он был настоящим; династия блестяще развертывалась. Гражданская война выбросила в Москву с юга молодого Исаака Рабиновича. Он пробрался в жесточайших трудностях, побывал в лапах белых банд, как-то уцелел, был истерзан душевно и изнеможен физически; но он привез с собой запрятанными глубоко внутри, как беженцы валюту, конденсированные запасы художественной изобретательности и энергии. У него еще не было имени; пожалуй, хуже — у него было маленькое имя. Мы знали его по рисункам и кое-каким репродукциям. Они говорили достаточно о его культурности

и отчасти о его способностях. Ничего выдающегося они не обещали. Но в эту зиму 1921 г. он так наглядно, жестоко и безвыходно голодал, что ему нельзя было не дать работы. Мы же могли это сделать. Ему предложено было подумать о декорациях и костюмах для „Бога мести“ Шолома Аша. Грановский решил пропустить труппу сквозь эту испытанную мелодраму.

Рабинович принес превосходные эскизы. Они были своеобразны

и лаконичны. В них была сдерживающая себя сила. Они заявляли о даровании много большем, нежели то, которое решало себя обнаружить. Рабинович оживал, рос, развертывался с каждым днем работы. К премьере, перед нами был уже мастер. Он вычеканился со всеми плюсами и минусами. Он уже дублировал силу упрямством и своеобразием — капризами. Мы жестоко ссорились, но не расходились. Рабиновичу еще некуда было итти, нам же было ясно, что Шагала появился наследник, который, может быть, станет решающим художником для нашей сцены. В его даровании было четыре первостепенных качества. Прежде всего, оно было в начале роста; его можно было вволю

нагружать; оно стало бы лишь развертывать свои скрытые силы, не натуясь и не задыхаясь. Во-вторых, оно было действительно национальным и еврейским; мы не сбивались никуда в сторону от Шагаловской подлинности, не подменяли ее фальшивками и не заменяли суррогатами. В-третьих, (это было теперь наиболее важным), в противовес Шагалу, оно было органически театральным, с беспримесной театральной кровью; задачи ставились и решались методами сцены и во имя сцены. Наконец, оно было не только молодым, но новаторским и революционным; оно сразу повело за собой целый хвост подражателей, разработчиков, эпигонов; оно не тянуло Грановского назад, не задерживало его, но помогало итти в первой шеренге молодых театров революции.

На перегоне от „Бога мести“ (1921 г.) к „Колдунье“ (1923 г.) Рабинович стал из орленка орлом. „Колдунья“ прогремела. Почти одно-

#### И. Рабинович.



Костюм для „Колдуньи“. 1923 г.

временно Московский Художественный Театр огромным мегафоном прокричал *urbi et orbi* о блестящем успехе его декораций к „Лизистрате“. За три года Рабинович, в самом деле, успел уже развить и свою европейскую линию. Его с избытком хватало не только на национальную сцену. Он не боялся работать бескорыстно, для себя; он умел сам себе давать заказы и с самим собою играть в театр. Он наготовил множество решений, — и еще больше приемов. „Бог мести“ заставил кое-кого призадуматься над ним. Это были люди второго плана, но все же здесь был выход в новую работу. Один из второстепенных московских театров поручил Рабиновичу „Дон-Карлоса“. Он разрешил его самостоятельно и остро. Правда, его выдумку оценили недостаточно; декорации встретили скорее благожелательное любопытство, нежели твердое признание. Но было ясно, что так работать может только неизрасходованное дарование, требующее доверия и простора. В эти годы мне пришлось как раз руководить декорационной частью Художественного Театра, и я имел право поставить перед В. И. Немировичем-Данченко вопрос о передаче Рабиновичу „Лизистраты“. Национальная и европейская линии его творчества сомкнулись в „Колдунье“ и „Лизистрате“ сразу, в один год, как огромный диптих.

### VIII.

В „Колдунье“ текла смешанная кровь. У Рабиновича было больше нежели достаточно смысла и чутья, чтобы ничего не приглаживать, не причесывать и не смягчать в том необычайном мире, который ввел на сцену Шагал. Едкость не выдыхалась. Типы, образы, вещи, выходившие из-под рук Рабиновича, вязывались в глаз той же настойчивостью. Еврейская местечковая стихия была через край. Но теперь сценой распорядился органический человек. Все стало обыгранным. Это были уже не переложения Шагаловских полотен, не прориси его рисунков, а театр. Эскиз костюма и макет декорации оказывались всегда меньше того, чем они становились в оправе спектакля. Там только они получали настоящее значение и облик. Рисуя и выклеивая, Рабинович уже наперед рассчитывал на движение, на смену аспектов, на развертывание в пространстве и во времени. Полы, картузы, рукава, платки, волосы, бороды, очерки фигур у него вихрились и разрастались в живой связи форм и красок, возникающих из развития действия. Действие не локализовалось, не просто меняло место, но росло, ширилось, раскидывалось до тех пор, пока не захватывало всего объема сцены, вдоль и поперек, вверх и вниз. Рабинович бросил своим декорациям лозунг: „играй кругом!“ — и „Колдунья“ давала ему для этого все возможности.

Грановский ставил ее, как народную игру, как спектакль еврейских масок, и ее невзыскательный, наивный сюжет пробивался у него точно нитка через елочные игрушки, от блеска к блеску, от пляса к

плясу, от песни к песне. Рабинович, добрым товарищем, переводил это на свой язык: он был занят тем, чтобы расширить пространство, а не сужать его, усложнять, а не схематизировать, вызывать на использование, а не ограничивать, показывать актера и реквизит со всех сторон, а не с нескольких точек. Он ненавидел, как приступы удушья, всякие павильоны, кулисы, щиты, панно, повторяемость декорационных выгородок, симметрию костюмных выкроек; он скучал тем, что зрительная зала лежит по какую-то одну сторону рампы. Ему хотелось, чтобы все чувствовали то же, что чувствует он: сцена—не просто отгороженное игровое место, а живой микрокосм. Он работал не подобиями, а новыми реальностями; для „Колдуньи“ он заново строил то, чем в мире сцены должно быть еврейство. У нас нет права называть эти его творения ни формулами предметов, ни даже их схемами. Он, так сказать, выколдовывал из живых вещей их театральные эквиваленты. Такого художника сцены я больше не видел. Одни делали просто иначе, — другие подделывали себя под театр. Этот же выращивал театральные существа сразу, и отстаивал их право на существование с сектантским фанатизмом и самовлюбленной обидчивостью. „Знахарь...“—не раз кидали мы ему—„чортов знахары!“—но мирились: оспаривать театральность его созданий было невозможно, как нельзя было оспаривать их художественной значительности, и национальной подлинности. Можно было только сказать: „Не по вкусу, не нравится...“,—но это было бы уже разговором иного порядка.

Систему Рабиновича можно назвать „живым конструктивизмом“. Конечно, я чувствую всю зыбкость такого словосочетания, но его нечем заменить. — „Конструктивный реализм?“, — однако это годится для эпигонов „Колдуньи“, а не для него. Моя формула отражает столько же отталкивания Рабиновича, сколько и его влечения. Установки в „Колдунье“ не воспроизводили никакой действительности, но они не были и соединением чисто абстрактных форм, игрой плоскостей и объемов, которыми занимались аристократы конструктивизма на заре движения, — ни, наконец, простым рабочим сочетанием станков и ступеней, какие стал потом изготавливать конструктивистский плебс для наступивших буден Мейерхольда. „Колдунья“ была слажена только из лестниц и коробов, но они жили, и все жило на них, — каждая ступень, каждый выступ ждали актера и пред'являли его; эти, ни на что реальное не похожие, формы создавали тем не менее городок, еврейское местечко и любое зрительное кресло это видело и чувствовало. Силой неодолимого трансформационного закона, местечко приняло конструктивистский облик, как его приняли еврейские фигуры, костюмы и всякая обиходная вещь на сцене.

Влияние „Колдуньи“ было направляющим для всего пятилетия. Сейчас еще, в 1928 г., после стольких еврейских пьес, оно дает себя чувствовать. Иногда мне даже кажется, что Рабинович пришел вообще

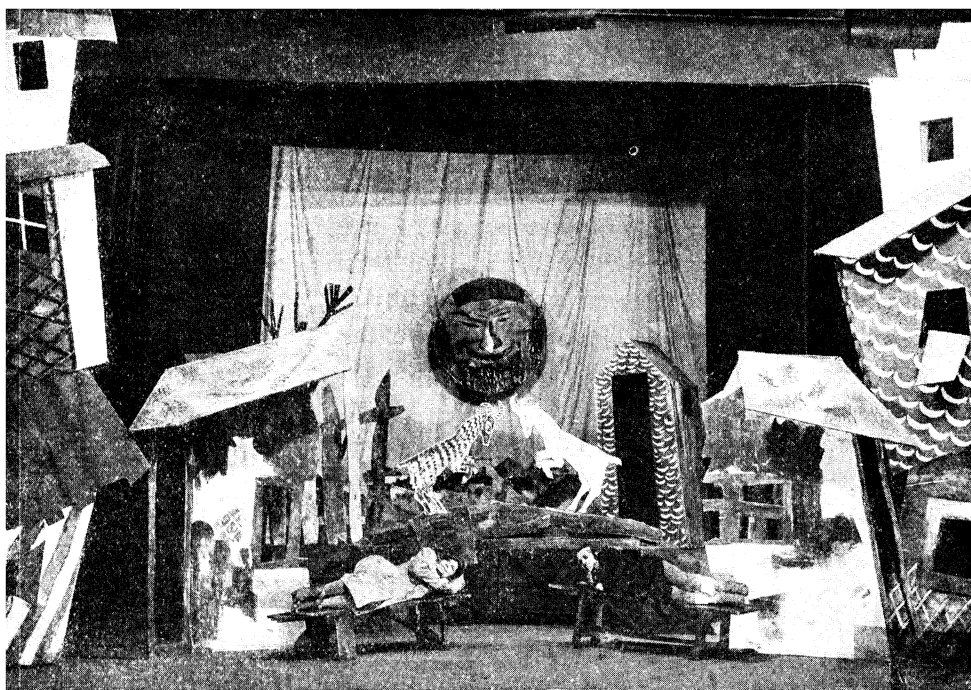
слишком рано. Дать бы еще художникам Еврейского Театра побарахтаться, поискать, пошибаться, понаоткрывать разных америк,—а потом, в зрелый час, все это просеять, соединить и завершить победным рабиновическим синтезом. После „Колдуньи“ 1923 г. взыскательный критик должен был бы собственно говорить лишь о регрессе; если же быть снисходительным,—то о повторениях, или о вариациях. Сам Рабинович в театр Грановского больше не возвращался. Этим он избавил себя от испытаний. Смог ли бы он не повторяться?— Не знаю; почти не верю! Жизненные обстоятельства помогли ему. Еврейская линия была оставлена. Он надолго ушел на русские сцены. Может быть, из благоразумия, может быть, из увлечения, он занялся европейской драматургией. С тех пор прошло пять лет. Если бы Рабинович научился не так упоенно любоваться прежними работами,—возможно, что какая-нибудь новая „Колдунья“ зажгла бы его новым успехом. Но научился ли, сможет ли он научиться этому, наш Нарцисс?

#### IX.

Я мог бы перейти сразу к третьему художнику, создавшему свой этап в Еврейском Театре; им был Натан Альтман. Но за пять лет через сцену Грановского прошли еще два человека, которые должны нас остановить:—Фальк и Штеренберг. О них, правда, можно упомянуть скороговоркой, но упомянуть о них надо. Они не сделали сколько-нибудь решительных образцов. В Еврейском Театре они были эпизодом. Их работа свелась к вариациям Шагала и Рабиновича. Они вносили свои оттенки в чужие формулы. Так случилось не от недостатка дарования. У каждого из них есть в нашей живописи свое собственное место. Тут вина Грановского, если только можно говорить о вине. Пожалуй, достаточно сказать, что его слишком охмелила радость открытия. Со своим местечковым еврейством он замедлился. Он, так сказать, его „передержал“. Он сам затянул темп своей режиссерской истории. „200.000“, „Товарищ из центра“, „X заповедь“, „137 детских домов“, „Путешествие Вениамина III“, „Человек воздуха“,— все это только разновидности того основного, что было уже создано „Вечером Шолом-Алейхема“ и „Колдуньей“. Часто это даже не поправки, а топтанье на месте. Грановский это знает; но он винит еврейскую драматургию. Может быть, это в самом деле оправдание. Национального репертуара нет. Однако не стоило его создавать и таким, каким его создавал Грановский. Существовал другой выход. Следовало много раньше взяться за „Европу“,—за мировую драматургию. Зачем было терять несколько лет? Во всяком случае, тут не стоило тратиться Фальком и Штеренбергом. Можно было удовлетвориться прирожденными вариаторами, художниками второго плана, все тем же честным эпигоном Степановым (как быстро об’евреили этого коренного русака! В „200.000“ он закартавил чище чистокровного еврея)...

или спешащим всегда за кем-нибудь Рабичевым. По Сеньке была бы и шапка. Расчетливый хозяин приберег бы Фалька и Штеренберга для задач большего масштаба. Но Грановский не любит считать. У него слишком щедрые жесты. Он обожает, например, бланки и этикетки; еще задолго до осуществления какой-нибудь своей затеи, он заготавливает афиши, анонсы, листы и конверты, с надписями в два

Р. Фальк.



„Путешествие Вениамина III“. 1927 г.

цвета и на разных языках. Это—прозаическая манифестация его поэтических склонностей. Он, в сущности, романтик. Конвертов и бланков для неосуществленных затей у него накапливается куда больше, чем для выполненных; потом, годами, на них в театре пишутся черновики распоряжений, отчетов и реклам. Поэтому же Фальк у него ушел на „Вениамина III“, а Штеренберг на такого же местечкового неудачника и мечтателя—„Человека воздуха“.

Больше всего мне жаль Штеренберга. Он куда органичнее связан с театром, чем живописец и станковист Фальк. У Штеренберга такой явный вкус к аранжемам из вещей, материалов, красок; его искусство так, я бы сказал, „апликационно“ (не хмурьтесь, любезный художник, не хмурьтесь!), что между ним и театром легко установить совершенно правильные отношения. Основа Штеренберга—натюр-

морт, с простой композицией и сложной фактурой. Такой обработке сцена вполне поддается. Штеренберг не обязан утрачивать своей индивидуальности и своих приемов, приходя в театр. Его диапазон там столь же узок, как в живописи; но тем разборчивее надо выбирать для него спектакль. „Человек воздуха“ (1928 г.) тут менее всего пригоден. Все в нем захватано предыдущими вариантами. Кроме того, в нем слишком много типов, слишком много сцен, и слишком много мельканий. Штеренберг же скуп и медлителен. Он работает немногими формулами. В „Человеке воздуха“ он явно растерялся от количества и от суеты. Свое собственное он густо перемешал с чужим и заимствованным. Он переходил от полуконструктивных установок к раскрашенным панно, от вещей—к излюбленным натюрмортам, от шагаловских типов—к картинкам мод. Я даже готов удивляться его крепости и тому, что он все же слепил спектакль воедино, и что его личных долей в получившейся амальгаме оказалось больше, чем чужих. Но все-таки, все-таки... Вспоминается Толстовская фраза из „Войны и мира“, вложенная в уста Наполеона, говорящего Балашеву, флигель-адъютанту Александра I: „А между тем как жаль... каким прекрасным могло бы быть его царствование“... Это значит, что не только Грановский, но и сам Штеренберг мог бы быть требовательнее к тому, на что его звали, и на что он шел.

## Х.

С Фальком дело обстоит проще. Он работал на сцене Еврейского Театра дважды. Сначала Грановский привлек его для декораций „Ночи на старом рынке“ (1925 г.). Затем Фальк оформлял „Путешествие Вениамина Третьего“ (1927 г.). Я вовсе не собираюсь утверждать, что то и другое было сделано неудачно. Фальк слишком настоящий, зрелый художник, чтобы позволить себе так, попросту, на глазах у всех, шлепнуться. То, что он дал Грановскому, было вполне выносимо и местами даже занимательно. Но это не было ни событием, ни простой находкой. Мне не верилось с самого начала, что могло быть иначе, как не верится и тому, что это может измениться впредь. Фальк и театр—две вещи несовместные. Опытность и даровитость Фалька способны создать иллюзию сценичности, но она всегда недолговечна и неглубока. Сцена—не его дело. У Фалька чистейшая кровь живописца. В современном искусстве, он—один из самых беспримесных мастеров станковой картины. Его можно не любить, но нельзя оспаривать у него звания живописца. Это трудный и неласковый художник. Он требователен к себе и к зрителю. Легких эффектов, нарядности и звонкости он не любит. Его склонность к сложной нюансированной монохромности колорита и к обобщенностям форм держит на расстоянии многих. В своей живописи он почти тяжелодумен. Что же ему делать с декоративизмом и прикладничеством, обязательным на

сцене? Можно утверждать, что для Фалька итти работать в театр значит почти что итти подурачиться, или, если угодно, позабавиться. Это делается между делом, и это не слишком серьезно. Здесь удача возможна тем скорее, чем непритязательнее то, над чем идет работа. Собственно, так, без особой гримасы, смотрелся „Вениамин Третий“: Шагал тут был бы по-детски серьезен и истов, Рабинович непригоден вообще (он слишком взросл!), а Фальк заиграл в игрушки с усмешечкой, как взрослый с детьми. Он, действительно, разрешил „Вениамина Третьего“ в игрушечном стиле. Все стало пестро и неглубоко. Папье-маше, картонажи, цветные тряпицы сделали „Вениамина“ легким и пустым. Своего у Фалька здесь не было ничего, но чужие образы и формы он упростил, подрасцветил, подкарикатурил, чтобы зритель вместе с ним мог сказать: „все это сущие пустяки!“

Однако этого не скажешь, когда идет такая большая, трудная вещь, как „Ночь на старом рынке“. До краев полная стихией хассидизма, перегруженная ирреальностями, сталкивающая их с еврейской суетней, взрывающаяся кошмарами, — эта квинтэссенция творчества Переца требует огромного напряжения и от режиссера, и от актера, и от художника. Решения здесь могут итти только изнутри. Тут импровизация годится менее, чем где бы то ни было. Грановский, Михоэлс, вся труппа вывозили спектакль, задыхаясь. Но Фальк им не помогал. Он шел в своих декорациях ощупью. Он явно импровизировал: вышло так, но может выйти и иначе. Это было какое-то нагромождение стен, ходов, провалов, ступеней. Грановский спасал их игрой света, — чем темнее было на сцене, тем декорации были лучше, чем светлее, тем виднее была бедная раскрашенная холстина, натянутая на бруски и составленная по старинке. Вот когда становилось ясно, что на сцену пришел станковист, и что это совсем не его дело. Впервые в театре Грановского думалось о том, нужен ли вообще художник сегодняшней сцене. На память приходили другие театры, их разлад с художником, их попытки обойтись без него. Словом, в Еврейском Театре Фальк наводил на русские мысли. Мне думается, что это приговор тому, что он сделал.

## XI.

Мой этюд замыкается Альтманом. Однако Альтман вовсе не последним пришел работать к Грановскому. Наоборот, он был одним из первых художников Еврейского Театра. Не только по капитальности того, что он сделал, но и по времени своей работы, он был среди основных мастеров. Он связан с Шагалом и Рабиновичем, а не с Штеренбергом и Фальком. Хронологически он даже соединяет первых двух. Театр формировался вместе с ним и при его помощи. Он пришел не на готовое, а сам изобретал его. Тем не менее правильно заканчивать Альтманом характеристику художников театра Грановского. Альтман выступает в финале не потому, что он опоздал, а потому, что

он начал вторую линию Еврейского Театра, обозначенную пока только отдельными вехами. Будущее Грановского за ней. Его театр распадается и умрет, или же передвинется на новые колеи. Альтман так же знаменует собой этот переход в системе декораций, как „Уриель Акоста“ и спустя пять лет „Труадек“—в системе режиссуры. Альтман, это—европейская линия Грановского.

Это не значит, что Альтман не делал еврейских вещей. Он слишком жаден к современности, или слишком ревнив к ней, чтобы оставаться в стороне. В конце-концов, если он не может оспаривать у Шагала права на первенство, то разделить с ним честь единовременности он может. Его „Еврейская графика“ запоздала по сравнению с Шагалом так не на много, что мы этого почти не заметили. Выступление Альтмана было тем отчетливее, что у него было другое ударение. Со своей черно-золотой графикой, построенной на использовании синагогальных тканей, надгробных камней и старинных пергаментов, он выступил ветхозаветником, раввиноидом-гебраистом. Шагал же весь, до конца, был народником -„идишистом“. Недаром Альтман стал первым еврейским художником Габима. Ветер революции дул слишком резко в одну сторону, чтобы Габима могла плыть против течения. Равнодействующая была найдена ею в „Дибук“ Ан-ского, и Альтман делал для него декорации. Он снова запоздал по сравнению с Шагалом на несколько месяцев, и Колумбом еврейской декорации его не назовешь, но он дал и здесь собственный акцент этим еврейским фигурам, предметам, комнатам, площади. Его равнины были празднично торжественны, народные типы — эмфатически приподняты, светильники, книги и аналои — подчеркнута рельефны, расположения — симметричны и важны. Альтман шел явно „оттуда“, „сверху“ и уступал не больше, чем это было нужно. Но все же он спускался вниз, к „народу“. Можно сказать, что он был цадиком от искусства, удостоившим еврейское простолудство выходом на крыльцо.

Он не стремился сохранить эту ноту, придя к Грановскому. Альтману слишком свойственно знание меры вещей и оттенков положений. Ум всегда заменял ему такт. Он знал, что на габимовских вожжах по сцене Грановского не проедешь. Он понимал и то, что все остальное означало неминуемое попадание в следы Шагала, если не Рабиновича. Стоило ли тогда мучиться? Альтман действительно работал над еврейскими пьесами без напряжения. Нельзя сказать, что „Товарищ из центра“ (1926 г.) или „X заповедь“ (1926 г.) был и сделаны кое-как, спустя рукава. Но их явно вело рядовое искусство неувлеченного художника. Затруднения Альтману они не доставили. Подобная драматургия, может быть, и не имела права требовать большего внимания, но вольно же было Альтману браться! Надо сравнить это с тем, что было сделано им для „Уриэля Акосты“ и для „Труадека“, чтобы увидеть, какое расстояние отделяет друг от друга обоих Альтманов.

В истории Еврейского Театра за „Уриэлем“ осталось положение непонятого спектакля. В самом деле, он был труден. Он не имел никакого успеха. Незачем взваливать вину на незрелость публики. Грановский дал решение настолько тяжелое, что молодая труппа (это был еще 1922 год) так же не осилила его, как не осилили зрители. Одни смотрели, другие играли, не понимая, в чем тут суть, и во имя чего это делается. „Уриэль“ попал в ту полосу опытов, когда Грановский пытался еще „привести в чистом виде принцип рационализации эмоции“. „Уриэль“ шел на системе абстрактных жестов и абстрактной речи. Движение и слова актеров были отвлечены, алгебраичны. Сцена дышала неживым холодом. Рационализированные существа обменивались на ней условными знаками и звуками. Пьеса была развеществлена на какие-то первичные элементы. Мне хочется назвать эту постановку „кубистической“. Смешно, что Грановский выбрал для этого старинную, омоченную слезами поколений драму Гуцкова. Но ему было все равно, над чем производить вивисекцию, а „Уриэль“ подвернулся под руку.

Единственным победителем был Альтман. Он был в своем мире. Я не уверен, не являлся ли он исходным пунктом всей системы спектакля. Его холодное, чеканное мастерство, всегда склонное к абстракциям и обобщенностям форм, в эти годы совсем близко подошло к кубо-футуристической ереси. Серия отвлеченных композиций была создана им именно тогда. Декорации „Уриэля“ были их апофеозом. Для пьесы они были вовсе не обязательны. Их можно было столько же использовать для любой высокой трагедии классического канона. Но их ледяное великолепие, ритм плоскостей, нарастание площадок, ступеней, арок, сочетания мерцающего серебра, белизны, бездонного бархата, золотых плетений, были такими законченными и самодовлеющими, что спектакль, — нет не спектакль, а зрелище — становилось монументальным, почти огромным, и даже не жалко было, что в нем проваливается Гуцков со своими страдающими героями. На немногих элементах Альтман разыграл большую „Европу“.

Он вернулся к ней снова лишь спустя пять лет, потратив промежуток на еврейские вариации, или вовсе уходя со сцены. К Грановскому он возвратился ради „Труадека“. За театром был теперь большой опыт, огромная слаженность и гибкость труппы, выросшие и дифференцированные дарования. Имя Михоэлса умели уже твердо выговаривать не только еврейские губы. „Труадек“ прошел триумфально. Жюль Ромен был отважно подан сквозь еврейскую призму. Конденсированный европеизм сегодняшнего дня был пропущен сквозь еврейские стекла так просто, так легко и независимо, как-будто театру было не несколько лет от роду, а долгие, искушенные всем мировым репертуаром, десятилетия. Альтман шел во главе спектакля. Тонкий и сознательный талант Михоэлса—Труадека должен был стараться лишь

не отставать от художника. Они оказались достойными партнерами. Спектакль искрился. Альтман вывез из-за границы, после своей поездки 1922-23 г., такую насыщенность глаза западной костюмерией и эффектами урбанизма, что в его работе не чувствовалось даже обычной выисканности. Он лукавил, дерзил, язвил легко, точно бы с налету. Его схематизм и холод согрелся и ожил. Костюмы непринужденно переходили в свое отрицание, естественно становились негативами. Их сверхевропеизм сам над собой издевался, послушный магии злого еврея. Еврей глядел на Европу в окно и потешался. Незаконные гримаски шаржа проступали только в одной—двух декорациях. Но зато, зато... я знаю, что у каждого из нас посейчас еще стоит перед глазами эта сцена ночного Парижа, эта альтмановская Place d'Oréga со световой партитурой вспыхивающих реклам и фонарей, и пляшущими толпами труадеков обоего пола. Не было ли это самой значительной из удач, принесенных декораторами нашим сценам за пятнадцать лет? Пусть назовут лучшую...

## XII.

„Труадек“ был последним большим спектаклем Театра. После него Грановский вернулся к еврейским вариациям. Почему? Что мешало ему превратить дважды начатый опыт в программу? Неуверенность в своих силах? — Но этой болезнью он не страдает. Суб'ективная нелюбовь к европейскому репертуару? — Но Грановскому нужно делать куда большие усилия, чтобы быть евреем, чем оставаться западником. Ученичество у Рейнгардта только оформило его природные склонности и вкусы, данные воспитанием. Или, может быть, Грановский вдруг поверил в чудо внезапного расцвета еврейской драматургии? Если бы даже он не был так трезв, как это ему свойственно, о медленности процессов культуры ему напомнили бы шишки на лбу. А затем, это не должно было бы помешать мировой драматургии войти обязательной частью в работу Еврейского Театра. Он уже так зрел, что справится с классиками. Потерять себя ему уже не опасно, и картавить он будет все равно. Но разве театр может именоваться театром, если Шекспир, Мольер и Гоголь миновали его подмости?

Грановский оттягивает минуту этих испытаний. Каждый художник зреет по собственному календарю. Колебания творчества естественны и неизбежны. Но когда они затягиваются, они грозят расслаблением. Со стороны тогда это виднее, — в особенности дружественному и беспокоящемуся глазу. У меня есть право на окрик. Мне кажется, что Грановский слишком долго морщится „пред чаркою вина“. Что если бы ему закрыть глаза и осушить трудный бокал залпом?

Абрам Эфрос.

### III

## НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ

# ВОПРОСЫ НАУЧНО - ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

„Словарь еще не книга; он только инструмент, орудие изготовления книг“...

Д е л а к р у а.

Искусствовед, как и вообще филолог, редко задумывается над характером тех орудий, при помощи которых он добывает истину. Он едва-едва осознает словесные средства своей науки (ее терминологические предпосылки), пользуется привычным книжным аппаратом, не задумываясь над его специфичностью. К последнему относятся и так называемые словари. Между прочим, среди многочисленных других признаков, характерных для культуры XIX — XX вв., резко отличающих ее от прежних времен, является, как известно, гипертрофия ретроспективизма: наиболее ярким выражением служат два явления — выставки и лексиконы. К сожалению, подобно тому, как музеи охотнее всего собирают раритеты, а предметы широчайшего сбыта и распространения (напр., лубки) начинают собирать лишь тогда, когда они становятся редкостью, точно так же и библиотеки (даже самые мощные) беднее всего той литературой, которая имеет широчайшее потребление и которой чаще всего пользуются. Можно сказать, самой демократической научной книгой — каталогами (выставочными и музейными) и справочниками (в том числе и словарями) беднее всего, прямо ужасающе бедны библиотеки, не смотря на то, что именно эти издания являются по преимуществу многотиражными. Отсюда, большие трудности для историографических изысканий в данной области. Между тем, словарная литература имеет, несомненно, двойкий интерес: с одной стороны, как постоянное орудие научно-литературной работы, содержание которого, а часто и форма (иногда текстуально) переходит из одного издания в другое. Вопрос о их качестве и методических недостатках не может быть праздным, хотя бы он относился и к научной „кухне“. С другой стороны, словари обычно фиксируют и кристаллизуют в наиболее об'ективной (на что, по крайней мере, они претендуют, но что в действительности, как мы покажем ниже, не всегда имеет место) форме современный им уровень научного знания. И с

этой точки зрения являются подчас весьма ценным историографическим путеводителем. Наконец, следует отметить тот факт, что критическому периоду развития новоевропейской научной мысли сопутствует выход в свет капитальных словарных изданий: так, в конце XVII века, в предреволюционной Франции, в первую четверть XIX в., в 50 — 70 гг. того же века и т. д. При чем, нисколько не совпадая хронологически, а опережая приблизительно на одно или полтора десятилетия, но также знаменуя собою определенный этап в развитии художественной науки, выходят словари художественно-биографические: Вазари, Бальоне (1642), Беллори (1672), первое издание „немецкого Вазари“ — Сандрарта, (1675 — 1679 гг.) почти одновременно во Франции Фельбьена (1690), Вейермана в Голландии (1729), с 1750 гг. ряд словарей — Декана д'Аржанвийя, фолькмановское переиздание Сандрарта, словари Бартча (1803 — 1821), Наглера (с 1835 г.), могущий до сих пор считаться классическим образцом биографического лексикона словарь Юлиуса Мейера (с 1872 г.), наконец, Тиме-Беккера (с 1908 г.).

Впрочем, в дальнейшем к изданиям биографического характера мы возвращаться не будем.

Первым в ряду художественно-терминологических изданий был *Vocabolario* Бальдинуччи (1681), оставшийся недоступным для нас, а из обще-художественных словарных изданий — *Dictionnaire* Корнеля, при участии *Félibien'a* (1694) и знаменитая французская Энциклопедия, художественные статьи которой впоследствии были выпущены отдельным изданием и многократно переиздавались на других языках (напр., итал. *Dizionario delle belli arti del disegno* 1787), рассматривавший, впрочем, вопросы искусства в свете общей системы знаний. Из ранних специально терминологических словарей в области искусства бесспорно самое значительное место принадлежит известному, и также переведенному и популяризированному на нескольких европейских языках Зульцеру (*Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste* 1771). Он интересен в целом ряде отношений: во-первых, как опыт систематического обзора проблем искусства, делаемого, однако, в порядке их алфавита, что чисто стилистически и педагогически крайне выгодно, так как избавляет читателя от необходимости следить за чисто словесным и фразеологическим балластом, чуждым не специалисту (выгодное преимущество словарной формы, отмеченное еще Делакура); во-вторых, как классическое изложение устоявшегося классицистического мировоззрения, и в то же время еще достаточно актуального, не доктринизированного. К искусству классицизма современность, и в частности наша советская, обратилась сравнительно давно, но она сравнительно мало интересуется теоретиками его. Даже Гете, первый и очень суровый рецензент зульцеровского словаря, не мог не отметить выдержанности плана в построении статей. То, что Гете называет „психологическим объяснением отвлеченных идей“, явилось

основной задачей словаря — дать в законченной форме новое содержание общепринятым терминам. Не анекдотические повествования о художниках, обогащающие память любителей, не запас рецептурных сведений для диллетантствующих самоучек, а трактовку художественных идей и явлений, так сказать, изнутри них самих. „Я писал об искусстве как философ, а не как так наз. любитель искусства“ (предисловие). Отсюда, большие статьи на темы: „художник“, „любитель“, „портрет“, „оригинал“, (эпитеты) „холодный“ и „теплый“ и др. Своим указанием на желательность включения в словарь насыщенных характеристик крупнейших мастеров, которые могли бы служить материалом для построения „естественной истории (Naturhistorie) человеческого духа“, Гете прозорливо подметил обычную, характерную для изданий подобного рода борьбу биографических элементов с чисто терминологическими. Постоянно склонны упускать из виду, отказываясь от первых в пользу последних, что темы „Дюрер и его школа“, „Леонардо, как творческий тип“, „Малые мастера“ и т. п. для такого теоретического словаря проблемологически не менее важны и уместны, чем „колонна“ или даже „ордер“, „драпировка“ и др. То же самое и по тем же основаниям может быть сказано в применении к понятиям национальных искусств и характерных художественно-топографических явлений (напр., бургундская художественная культура).

К середине XIX в. относятся два незавершенных замысла: первый — *Dictionnaire des Beaux Arts* парижской Академии художеств, подготовка к которому началась еще в начале века, при участии крупнейших археологов и историков искусства Франции (Висконти, Рауль-Рошетт, Катрмэр де-Кэнси и др.), и план, вернее словник которого много раз подвергался обсуждению. Рассчитанный первоначально на включение исторического и биографического материала, он в конце-концов оказался ограниченным терминологической задачей. Впрочем, здесь же был установлен тот тип словарных статей, который станет обычным впоследствии, т. е. с включением собственно исторического материала в схему теоретического анализа понятия. Так, напр., ценная статья о барельефе, представляющая собою, как и ряд других (напр., *Academie*), целую монографию, в первой части дает теорию этого вида искусства с отчетливым, хотя и не до конца идущим анализом двух кардинальных проблем рельефа — светотени и многопланности, — а во второй части развертывает историю его. В качестве образца чисто французской формулировки художественно-теоретического положения приведем: „le bas-relief n'a pas son type dans la nature: c'est une forme créé par l'art (p. 265, t. II, „Барельеф не имеет своего прототипа в природе; это форма, созданная искусством“). Интересно принципиальное различие терминов, относящихся к трем видам познания искусства: теории искусства, истории его и эстетики. В отличие от Зульцера (2-го издания), академический словарь ограничивается лишь

необходимой библиографией, зато относительно превосходно иллюстрирован гравированными таблицами и рисунками в тексте. Всего устанавливается четыре группы терминов, входящих в словарь: 1) художественное образование и практика искусств (в отличие от Зульцера, к пространственным искусствам присоединявшего и музыку, словарь ограничивается только изобразительными искусствами—скульптурой, живописью и гравюрой, а также архитектурой), 2) термины теории, истории искусства и эстетики, 3) иконография и топография, 4) явления художественной культуры и быта (академии, обстановка, костюм, церемонии и др.). Широко задуманное начинание, даже и в этом, урезанном плане, не пошло за двадцать лет дальше первых букв. Недавно вышедшие французские же словари изд. Хашетта в двух томах и Аделина (1928, 2-е значительно расширенное издание) в очень малой мере могут заменить академический словарь: первый является возвращением к прежнему излюбленному типу настольной книги по искусству, где биографические статьи сочетаются с терминологическими, вернее, с чисто номенклатурными, а то и другое, вместе взятое, с общим беглым обзором различных видов искусства и исторического развития его, вдобавок совершенно непереносной для чтения типографской манере двух параллельных, не связанных друг с другом текстов. Второй словарик, в удобный для беглых справок и портативный, относится к типу чисто номенклатурных, давая сжатое пояснение технических названий и понятий. С ним интересно сопоставить только что вышедший „Художественно-исторический словарь“ Ганса Фолльмера, являющегося последним редактором известного биографического словаря Тиме-Беккера (с 1908 г.— 21 том, до буквы К). В компактной форме (18 печ. листов убористой в два столбца печати), без иллюстраций, он дает характеристики избранных художников, собирателей и исследователей искусства, а также крупнейших художественных центров, местных и национальных школ, главнейших теоретиков истории искусства. Однако сразу же бросается в глаза отсутствие ряда статей, как-то: Interieur, живопись (мозаика есть), колорит, краска, композиция, виртуозность, влияние, декоративное пространство, свет, форма, красота, „варварское“ искусство, подражание, искусство и изобразительные искусства, источниковедение и памятниковедение, Беллори, Бальдинуччи и др. В каждой статье указывается важнейшая библиография, а в конце словаря приложен перечень основных трудов по истории искусства и хронологическая таблица.

В заключение следует вспомнить опыт художественного словаря Делакура, цитатой из чьего „Дневника“ мы начали свой краткий обзор. В противовес Зульцеру, он сетует на то, что „большинство книг об искусстве пишется не художниками: отсюда ложные понятия и суждения“. Но он так же как Зульцер, хотел бы дать „скорее философский, чем технический“ труд. Пожалуй, если бы этот опыт не

остался лишь на страницах дневника, у нас был бы и в области художественной лексикографии, не только справочник, но и настоящая книга для чтения. А что словарь ею может быть, вопреки утверждению самого Делакура, отметил еще такой тонкий ценитель книжного стиля, как Анатолий Франс („О книгах“). Добавим — не только может, но и должен.

М. Фабрикант.

- Baldinucci. *Vocabulario Toscano del l'Arte di disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci non solo della pittura, scultura ed architettura, ma ancora di altre arti.* Firenze. 1631.
- Dictionnaire des arts et des sciences, Paris. 1694, 2 vol.
- Orlandi. *Abecedario pittorico.* Bologna. 1704.
- Sulzer. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt I Aufg.* Leipzig 2 Bde. 1771. Во втором четырехтомном издании (см. 3,1793, art. „Malerei“): библиография художественных лексиконов.
- Milizia. *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte della Enciclopedia metodica.* 1-ое изд. Bassano. 1787, и ряд переизданий.
- Encyclopédie methodique. *Beaux Arts.* Paris. 1788.
- Watelet et. Leveque. *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure.* Paris. 1792. 5 vols (нем. изд. 1793-1785).
- Millin. *Dictionnaire des Beaux Arts.* 3 vols. Paris. 1806.
- Boutard (критик *Journal des Débats* с 1800 по 1825). *Dictionnaire des arts du dessin.* Paris. 1826.
- Silkington, Mattew. *A general Dictionary of Painters.* 1-ое изд. 1829, 2-ое London. 1857 (терминологическая часть перед биографической).
- Faino It. *A Dictionary of terms in art.* London. 1854.
- Dictionnaire de l'Academie des beaux Arts. 4 vols (de Cour). Paris. 1858--1878.
- Demmin. *Encyclopédie des beaux-arts plastiques.* 3 vols. Paris. 1872--1878.
- Mollet. *Dictionary of words used in art and archaeology.* London. 1883.
- Boidi. *Dizionario delle arti del disegno.* Torino. 1888.
- Farrar. *Art topics in the history of sculpture, painting e architecture.* Chicago. 1890.
- Adeline. *Lexique des termes d'art.* Paris. (1-ое изд. S. d.) 2-ое изд. (1928).
- Hourtique. *Encyclopédie des Beaux-arts. Architecture—Sculpture—Peinture—Arts décoratifs.* Paris. Hachette. 2 vols (1925).
- Vollmer. *Kunstgeschichtliches Wörterbuch.* Leipzig—Berlin. 1928 (Deubners Kleine Fachwörterbücher. 13).
- L. Réau. *Lexique polyglotte des termes de l'art et d'archéologie.* Paris. S. d.
- Любецкий. *Справочная книга для архитекторов, художников, скульпторов, живописцев, резчиков и всех интересующихся искусством.* В I (А.—Ж.), М., 1875.
- Булгаков, Ф. И. *Художественная Энциклопедия (иллюстрированный словарь искусств и художеств).* Т. I—II (А.—О.), СПб. (1886--1887).

# РЕАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. Paul Merker und Wolfgang Stämmeler. 1. B. Abenteuerroman — Hyperbel. 2. B. Jambus — Quatrain. Berlin, W. de Gruyter & CO. 1925 — 1928).

Два превосходно изданных тяжелых тома, лежащие перед нами, составляют две трети монументального здания, строителями которого являются около ста германских литературоведов во главе с грейфсвальдскими профессорами П. Меркером и В. Штамлером. Оба тома занимают 1347 больших страниц в два столбца; размеры и характеры отдельных статей колеблются от разъясняющей заметки в 15—20 строк до сжато, но не конспективно, изложенной монографии в несколько десятков страниц (напр, статья Эллингера о немецком гуманизме занимает 93 столбца, статья Кастля об австрийской литературе — почти 113 столбцов). Явно преобладают большие статьи. Нет никаких признаков жилищного кризиса в этом послевоенном здании. Повидимому, авторы сами определяли размеры своей площади, и если им пришлось все же сжимать свои статьи, что неизбежно, то в большинстве случаев делалось это по принципу: не говорить непременно обо всем понемножку, но, жертвуя деталями, выдвигать основное и существенное<sup>1</sup>).

Анонимов здесь нет: все статьи, вплоть до самых кратких, подписаны. Роль обоих редакторов (как таковых, ибо они выступают и авторами) сводится только к технической обработке и общему согласованию материала. Всю ответственность за содержание и форму отдельных статей несут сами сотрудники, которым предоставлена полная научная свобода, как открыто и заявлено в редакторском предисловии.

---

1) Ср. II, 93 (H. Cysarz, Klassik): Verkürzung heisst in solchen Dingen nicht: von allem ein bisschen, vielmehr: Heraushebung des Kerns unter Verzicht auf Einzelheiten des Konturs. Auf gründlichste Wesenserkenntnis kommt es uns an, nicht auf vollständigste Grenzabsteckung. Слова, которые могли бы служить motto ко всему изданию.

Еще в 1911 г. зародилась у П. Меркера идея этого реального словаря, осуществление которого ныне говорит уже об обильной жатве, собранной за полтора десятка лет на ниве нового немецкого литературоведения, а также и о новых проблемах, которые заявляют о себе, возникнув из новых методов и идей, но остаются до сих пор еще открытыми. Существенной чертой, полагающей границу между старой и новой историей литературы, является перемена в отношении к эмпирической творческой индивидуальности, как носителю литературного процесса. „Литературная жизнь не представляется уже только как поле действия творческих личностей, но одновременно как обнаружение более глубоких течений, направлений, смены стилей и вкусов. Развитие литературных форм, жанров, явлений литературной моды, ранее прослеживавшееся лишь случайно и обособленно, теперь интересует в первую очередь“. Все эти факторы, как подлинные реалии литературной истории, становятся главным предметом исследования. „Реальный словарь немецкой истории литературы“ и возводит впервые в господствующий принцип эту „предметно- и формально-историческую точку зрения“ (den sach—und formgeschichtlichen Gesichtspunkt).

Такова общая платформа редакторского предисловия, которая смогла объединить всех авторитетных сотрудников Реального Словаря. Единство ее не есть программное единство научной партии, но есть единство, отражающее то многообразное целое, каким является и каким может сознать себя современное германское литературоведение. С другой стороны, поскольку здесь мы имеем дело с конкретно данной органической кооперацией различных течений научной мысли, здесь не может быть речи и о беспринципно всетерпимом и всеприемлющем эклектизме. Критическое рассмотрение разных способов постановки и разрешения отдельных историко-литературных проблем достаточно ярко выступает во многих принципиальных и синтетических статьях словаря.

Существенным в его структуре является, наконец, то обстоятельство, что значительная часть статей распределяется на предметные группы, объединяемые каждая, по большей части, своим автором, что способствует большой согласованности в изложении и интерпретации материала. Так, статьи по стилистике принадлежат П. Бейеру (P. Beyer), статьи по стиховедению—Габерману (P. Habermann), по психологии творчества—И. Кёрнеру (J. Körner), по общим проблемам поэтики—Марквардту (B. Markwardt), по истории и методологии литературоведения—Лемпицкому (S. v. Lempicki), по театроведению—Кнудсену (H. Knudsen), по истории драмы—Шауеру (H. Schauer) и т. д.

За невозможностью, по условиям места, дать полный обзор богатого содержания словаря, остановимся лишь на некоторых группах и отдельных статьях, представляющихся нам особенно заслуживающими внимания.

Общей проблеме литературоведения посвящена статья Лемпицкого — *Literaturwissenschaft*. Согласно двум возможным предметам изучения: творчеству и продукту творчества, автор различает два главных направления в литературоведении: поэтоцентрическое и эргоцентрическое. Но предметы литературоведения могут рассматриваться тройко: с точки зрения происхождения, природы или сущности и воздействия (*das Werden, das Wesen, das Wirken*).

Отсюда шесть основных видов литературоведческого исследования, классифицируемых по следующей схеме:

	Генетическое	Описательное	Историческое
Поэтоцентрическое	Психологическое	Феноменологическое	Персоналистическое <sup>1)</sup>
Эргоцентрическое	Филологическое	Эйдологическое	Эволюционно-историч.

Посредством дальнейшей дифференциации в эту схему включается все многообразие литературоведческих течений. А. Генетическая установка в области 1) психологического рассмотрения дифференцируется — на: а) этническую (*Völkerpsychologie*) и эволюционную психологию (Вундт, Ф. Крюгер, Гольци и др.), в) этнологическое литературоведение (А. Зауер, Надлер), с) психогенетическое рассмотрение (В. Шерер, Э. Шмидт, Эрматингер и др.); в области 2) филологического рассмотрения — на: а) историю и критику текста, в) филологическую дивинацию (А. Гейслер и др.), с) филологическую герменевтику (Шерер, И. Минор и др.).

В. Описательная установка в сфере 3) феноменологического рассмотрения дифференцируется — на: а) структурную психологию (*Strukturpsychologie*: Дильтей, Шпрангер), психологию (Маргис, Мёбиус), психоанализ (Адлер, Ранк, Юнг), в) психометафизическое рассмотрение (Зиммель, Виткоп, Дёчбейн), с) психоэстетическое рассмотрение (Гундольф); в сфере 4) эйдологического рассмотрения — на: а) анализ содержания (*Inhalt*) (Р. Гейнцель, Мейер-Бенфей, Ф. Троян, И. Кёрнер, Г. Гефеле), в) анализ содержательности (*Gehalt*) (Дильтей, Р. Унгер, Ф. Заран, А. Шёнбах, Г. Эрисман, Г. Мюллер, Ф. Нейман, В. Штамлер, Г. Ноль и др.), с) анализ формы: стилистический анализ (Эльстер, Фослер, Шпербер, Л. Шпицер), эстетический анализ (Г. Рёттекен, Т. А. Мейер, И. Фолькельт, К. Гроос), технологическое (*Kunsttechnische*) рассмотрение (Г. Фрейтаг, Р. Риван, Дибелиус, Б. Зейферт, К. Штейнвег, О. Вальцель, Шиссель ф. Флешенберг и др.).

<sup>1)</sup> „Персонализм“ — термин Д. Ф. Штрауса.

С. Историческая установка в области 5) персоналистического рассмотрения дифференцируется — на а) исторический реализм (Р. Гайм и др.), в) аксиологическое рассмотрение (Гервинус, Ю. Шмидт и др.), с) мифотворческое направление (*die mythisierende Auffassung*) (Г. Гримм, Зиммель, Гундольф, Э. Бертрам); в области 6) эволюционно-исторического рассмотрения — на: а) искусствоведческое рассмотрение жанров (Фиетор) и стилей (Фр. Штрих, Ю. Петерсен, Вальцель и др.), в) духовно-историческое рассмотрение (*die geistesgeschichtliche Auffassung*) (Гундольф, Г. А. Корф, Э. Кассирер, Яненцкий, Г. Цизарш, также Р. Унгер, Фр. Штрих и др.), с) социологическое рассмотрение (*die sozialliterarische Auffassung*) (Шерер, Шюкинг, Меркер).

Дополняющими эту статью являются статьи того же автора *Literaturgeschichtsschreibung* и *Literarhistoriker*, дающие: первая — обзор немецкой истории литературы в исторической последовательности от зачатков ее в средние века до наших дней и вторая — перечень с краткими характеристиками главнейших немецких историков литературы, начиная с Гугона из Тримберга.

Исторически, как история поэтических учений, построена и обширная статья Б. Марквардта *Poetik*, развивающая, правда, в § 1 дифференцированное определение понятия поэтики с указанием границ ее со смежными дисциплинами эстетики, литературной критики, риторики и стилистики. Поэтика означает теорию словесного искусства. Истолкование искусства — ее задача. Она наблюдает, исследует, описывает, истолковывает, оценивает поэтические формы в их сущности, их генезисе и их действии; рассматривает источник выражения, средства выражения, направление и цель выражения и, соответственно, источник, средства, направление и цель поэтического воздействия. Она исследует имманентные законы и факторы поэтического творчества и эстетические элементы, как подражание природе, понятия целесообразности, гениальности, оригинальности и пр. Эмпирической, индуктивной поэтике противопоставляется дедуктивная поэтика; всегда связанной с границами определенной эпохи нормативной поэтике цели противопоставляется научная поэтика, как чистая, свободная от целевой установки теория, которая стремится познавать и не стремится воспитывать. Но, очевидно, еще не время строить систему такой чистой поэтики, и автор осторожно говорит, что весь широкий круг ее задач может быть лучше всего определялся бы обозначением философии и литературы.

Сжатость теоретической части сравнительно с исторической компенсируется, впрочем, примыкающими сюда статьями того же автора по теории драмы и теории лирики (теория эпоса отложена в *Nachtrag*). Ближе всего Марквардт стоит, повидимому, к позиции Эрматингера и, особенно, Э. Гирта (Hirt).

В этой связи заслуживает быть отмеченной в статье Лемпицкого *Literarische Kritik* отчетливая постановка проблемы истории литературной критики. „От рядового читателя критик отличается: 1) повышенной способностью реагирования на художественные объекты, 2) тем, что он свое суждение выражает, 3) тем, что делает он это с определенной целью воздействия. Отсюда, при рассмотрении критики возникают три проблемы: 1) восприятие и толкование (творческое восприятие *Auffassung*), что может быть названо внутренней формой критики, 2) изложение (*Darstellung*), топика критики, 3) воздействие критики, ее роль в литературной жизни“. Тайна внутренней формы критики в ее адекватности художественному объекту, в так наз. конгениальности; при этом, однако, в критике обыкновенно сказываются индивидуальные черты. Она „может быть энтузиастической, сатирической, саркастической, поучающей, быть непосредственным выражением чувства или продуктом рефлексии, порою же быть замутненной гетерономными критериями, политическими, социальными, этическими и религиозными“. Категории критического изложения восходят к топам античной риторики; „внешние формы его обнаруживают великое разнообразие, начиная от стихотворения и, через импрессию (*impression*), эссе, характеристику, рецензию, до трактата (*Abhandlung*)“. Наконец, в сфере последней проблемы воздействия „лежит основное различие между литературной критикой и литературоведением. Первая имеет практическую функцию в литературной жизни. Историк литературы рассматривает и исследует эту жизнь, критик стоит посреди жизненного потока. Критик—посредник между творцом и читателем. Литературная критика—интегрирующий фактор литературной жизни и как таковой, именно, с точки зрения своего воздействия, она должна найти свое место в истории литературы“.

Взаимоотношениям между литературой и другими искусствами отведены две статьи: *Kunst und Literatur* Бебермейера и *Musik und Literatur* Т. В. Вернера. Они неравноценны. Вся проблематика „взаимоосвещения искусств“ Вернером вовсе не затронута. Статья его представляет собой очерк истории музыки в ее отношении к литературе и потому обслуживает гораздо больше интересы музыкантов, чем интересы литературоведения. Напротив, Бебермейер всю вступительную часть своей статьи посвящает методологическим предпосылкам. Правда, в этом первом отделе (I. *Methodologisch*), пожалуй, больше обещано, чем дано и раскрыто во втором (II. *Hystorisch*) и третьем (III. *Systematisch*), но как пролегоменум к будущему теоретическому обследованию проблемы статья достаточно инструктивна и содержательна. Сравнительно-эстетическое рассмотрение, по мнению автора, чревато опасностями смешения методов и эстетических категорий, с которыми привыкли оперировать в различных искусствоведениях, ибо, выработавшись обособленно на материале разных

искусств, эти методы и категории не адекватны друг другу в разных дисциплинах. Опасность их смешения должна быть предотвращена: „сравнительное рассмотрение родственных искусств должно обострять наше зрение, а не ослеплять“. Прежде всего исследование должно быть ограничено конкретными явлениями взаимоотношения и связи поэзии и изобразительных искусств. Здесь имеются в виду: 1) область стилей, подобие которых или противоположность в разных искусствах, культурно-психологически или мировоззрительно обусловленные, наблюдаются во все эпохи, в средневековой мистике как и в современном экспрессионизме; 2) область элементов содержания, область мотивов и символов, которые могут переходить из поэзии в изобразительные искусства и обратно, что особенно показательно в средневековом искусстве; 3) феномен двойной одаренности (*Doppelbegabung*), наблюдаемый уже в средневековьи, но особенно часто в новое время. Дальнейшие явления соприкосновения поэзии и изобразительного искусства говорят уже, так сказать, о практике их взаимоистолкования. Сюда относятся, с одной стороны, иллюстрации, с другой—описание художественных произведений в литературе. Здесь встает проблема о словесных средствах передачи произведения другого искусства в его впечатлении на зрителя (и, конечно, обратно), и далее — вопросы живописного в поэзии и, обратно, поэтического в живописи и т. д.

Все эти темы должны были бы быть затронуты и в отношении музыки и поэзии, но упомянутый автор соответствующей статьи проходит мимо них и только в самом конце указывает на перекрещивающиеся явления *Musikalisierung der Poesie* (в немецкой лирике, начиная с Клопштока) и *Literarisierung der Musik* (растущую в новое время).

Перехожу теперь к группе статей о литературных стилях и направлениях. Особенно выделяются здесь статьи Герберта Цизарша (H. Cysarz) и Вилли Флеминга. Первым разработана, м. пр., проблема классики и классицизма (статьи: *Klassik*, *Klassiker*, *Klassizismus* и примыкающая сюда: *Antikisierende Dichtung*). Феномен классики характеризуется Цизаршем как крепкий, органический синтез жизненной формы и художественной формы, „космос в человеке, природа в поэзии“. „Человек — норма всякого творчества; ни исключительное, ни только интересное не являются предметом творчества; ценность формы в ее замкнутости“... Типичность вещей, символичность случая, закономерность в явлении—вот к чему обращен взор классика. Через это единство в многообразии, общее в отдельном, осуществляется высокое назначение искусства: слияние нравственного (бесконечного) и чувственного (природного). Синтетизму классики так же, как и анти-тетическому духу барокко (ему посвящена большая статья Шольте (J. H. Scholte) *Barockliteratur*), противопоставляется по преимуществу рецептивная, подражательная эпоха классицизма (*Klassizismus*). В т

время как барокко характеризуется непримиримой борьбой двух начал — христианско-экстагического и антично-монументального, а классика — гармоническим противопоставлением эллинской чувственности и лютеранской нравственности, поэзия классицизма занята безмятежным (konfliktloses) собирательством и подражанием: *artistisch behauptet sie ein friedames Nebeneinander, jenem Durcheinander (Barock) ebenso fern wie diesem Ineinander (Klassik)*.

Образцова по построению статья В. Флеминга *Galante Dichtung*<sup>1)</sup>. Разъяснив в § 1 значение термина, его происхождение, историю его применения и синонимику<sup>2)</sup> и в § 2 социальные предпосылки явления, автор остроумно связывает общую характеристику его своеобразия с социальной его природой (§ 3), а в дальнейшем четко определяет существенные черты его „внутренней формы“ (ограниченный круг „мотивов“, центральное место „пластической ситуации“ в структуре произведения и т. д. § 5), словесного стиля (§ 6) и стихотворных форм (§ 7). Коснувшись в § 4 иноземных влияний, последние два §§, 8 и 9, автор отводит обзору произведений и писателей галантной эпохи.

Чрезвычайно содержательна большая статья Кайнца о Молодой Германии. Внешняя история движения, связанная с социально-политической обстановкой, отлично уживается здесь с внутренней историей чисто литературного развития Молодой Германии. „Имманентный ряд“ ничуть не страдает от такого соседства. Наконец, в отделах, озаглавленных автором *Künstlerische Signatur* и *Geistige Signatur*, дается систематический очерк, с одной стороны, жанровых пристрастий и стилистических приемов Молодой Германии, с другой — духовных ее примет: интеллектуализма и просветительства, космополитизма и антиисторизма, тенденциозности и пр.

Остро очерчена во всей ее противоречивости поэтика экспрессионизма В. Штамлером. Стилистически перенявший многое от натурализма и импрессионизма, внутренне родственный раннему романтизму, экспрессионизм связан в существенных чертах и с классикой (стремление к общему, сущностному, типическому). Синтез классики и романтики в экспрессионизме четко выражается в понимании им „человека“. Для классика человек — сочетание разума и чувства; для романтика — страсти и чувств (Sinne), для экспрессиониста „человек“ означает разум и страсть. Сжатость насыщенной разнообразными наблюдениями —

<sup>1)</sup> Так же как и другие его статьи: напр., *Gesellschaftslied*, *Haupt und Staatsaktion* и пр.

<sup>2)</sup> Укажем несколько др. статей, где обращено надлежащее внимание на эту важную и далеко не всегда ясную сторону дела: *Aufklärung*, *Barockliteratur*, *Literarisches Biedermeier*, *Literarischer Geschmack*, *Literat*, *Novelle*, *Parodie* и др. Напротив, в некоторых статьях этимология и история термина почти вовсе обойдены. Особенно следует пожалеть о таких пробелах в статьях *Dichter* и *Expressionismus*.

в области внутренних и внешних (стилистических и жанровых) форм — статьи Штамлера, к сожалению, не позволила ему раскрыть в полноте и специфичности всю проблематику понятия „выражения“, как конституирующего экспрессионистическую поэтику. Покуда соответствующей дедукции не произведено, единство экспрессионизма как стиля остается не менее проблематичным, чем единство романтической школы.

Из статей, посвященных отдельным литературным жанрам, особенно интересна статья Грельмана (H. Grellmann) о пародии. За отсутствием общей истории немецкой пародии приобретает существеннейшее значение обширная историческая часть работы Грельмана. Более краткая теоретическая часть распадается на отделы: A. Begriffsbestimmung (где дается четкое разграничение часто смешиваемых понятий пародии и травестики) и B. Wesen und Bedeutung der Parodie (где различаются два вида литературной пародии: чисто комическая и критическая, из коих вторая, в свою очередь, распадается на подвиды: чисто критической и полемической пародии). Чрезвычайно большое значение придает автор изучению пародий для истории литературы и особенно литературного быта, поскольку в пародиях ярко отражаются вкусы широкой публики (Durchschnittsgeschmack) и обнажаются вкусовые противоречия данного времени.

Вопросы теории поэтического творчества более психологически, чем принципиально, освящены в статьях Кёрнера (J. Körner): Erlebnis, Komposition, Konzeption, Motiv, и в статье Марквардта: Dichter. Вся эта группа статей, сравнительно с разобранными ранее, оставляет впечатление некоторой поверхностности и односторонности. Так, напр., терминология Б. Зейферта и Флешенберга в них вовсе не затронута. Приближаясь часто к типу essays, они не могут соревноваться с художественной содержательностью стиля Цизарша.

Еще ниже, сравнительно с общим высоким уровнем словаря, отдел стилистики, представленный статьями П. Бейера (P. Beyrer). Случаен и состав его и размер статей. Имеются отдельные статьи: Amphibolie, Anapher, Ellipse, Hendiadyoin и нет: Allegorie, Gleichnis, Katachrese (указана между тем Кайнцем, как одна из характерных фигур для стиля Молодой Германии!). Хороша точностью определения и историчностью рассмотрения статья об архаизме, но нет варваризма, неологизма провинциализма. Непонятно коротки статьи о метонимии и гиперболе (заметки в 15 и 19 строк) и особенно об эпитете (1½ столбца!). В определениях и интерпретациях стилистических явлений Бейер в общем примыкает к Эльстеру и Рих. М. Мейеру. Разработаннее, но также явно недостаточна, статья того же автора Form (В. Гумбольдт, напр., даже не упомянут).

Зато превосходно изложена, связанная с областью стилистики, обширная статья другого автора, Наумана (N. Naumann), Literatursprache. В § 1 здесь строго дифференцируются понятия литературного

языка и койне, как два совершенно разных явления языковой культуры, хотя и могущие генетически быть связанными одно с другим. Это терминологическое разграничение кладется автором в основу систематического пересмотра культурной истории древне- и средне-верхне-немецкого языков (*der mhd. und ahd. Kultursprachbewegungen*), занимающей ряд следующих параграфов. Изложив позитивно-филологические доказательства существования средне-верхне-немецкого литературного языка и койне (§ 8) и соответствующую теорию из лагеря „идеалистической филологии“, рассматривающую язык, как внутреннюю форму культуры, Науман переходит к новому времени и доводит свой содержательный очерк вплоть до последних десятилетий XIX века.

В заключение нашего затянувшегося, хотя и далеко не исчерпывающего, обзора хочется отметить, что в этой энциклопедии современного немецкого литературоведения не раз речь заходит и о России. В статье о Молодой Германии (Ф. Кайнц) указывается имя Пушкина среди иностранных писателей на нее влиявших; в статье *Neuhochdeutsche Literatur* автор ее, П. Меркер, называет Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева учителями германских поэтов в искусстве реалистического изображения; Тургенев и Толстой упоминаются как новеллисты Грольманом (*v. Grolman*) в статье *Novelle*; Толстой и Достоевский характеризуются в их разнообразном влиянии: более внешнем (*stofflich und technisch*) в эпоху натурализма и более существенном и интенсивном (*durch ihr Ethos, ihre Güte, ihre vom Jammer der Menschheit erfasste Seele*), ныне, в эпоху экспрессионизма (статья Штамлера *Expressionismus*); об их же влиянии говорится в §-е о натурализме в статье Кайнца *Pessimistische Dichtung*; особенно показательно упоминание Достоевского и его „несравненных романов“ в статье Кёрнера *Motiv*, как сделанное в принципиальной плоскости, вне связи с немецкой литературой; несколько неожиданно Чехов поставлен в ряд великих представителей европейского декадентства подле Бодлера, Верлена, Теофиля Готье, Гейсманса, Г. Банга и Оскара Уайльда в статье *Dekadenzdichtung* Бибера (*N. Bieber*). Кроме того, Россия вообще сопоставляется со Скандинавией и Францией в своем воздействии на вкус к натурализму в немецком обществе (ст. Марквардта *Literarischer Geschmack*). Из деятелей театра упомянуты, как новаторы, Таиров и Альтман (ст. *Dekoration* Кнудсена). Наконец, целый отдельный § посвящен истории русской оперы в статье Т. В. Вернера *Oper*.

М. Петровский.

IV  
МАТЕРИАЛЫ

## ТОЛСТОЙ И ЛЕСКОВ

Не случайно оба эти имени поставлены рядом: Толстой и Лесков были не только современниками и литературными соседями, но во многом и духовно родственными натурами. У обоих писательство шло рука об руку с упорным и страстным исканием истины. И оба они, хоть в разной степени, старались воплотить в своей жизни то, что считали правдой жизни.

Для мятущейся и взыскующей души Лескова, вначале такой беспорядочной и неустроенной, часто блуждавшей впотьмах и наощупь, нравственная личность Толстого и система его воззрений были той спасительной и радостной пристанью, приближение к которой упорядочивало и просветляло страстную и противоречивую натуру автора „Соборян“. С годами тяга к Толстому у Лескова все более увеличивалась, а со времени их личного знакомства она перешла в преданную и восхищенную любовь. Это было поистине непреодолимое „влечение — род недуга“, близкое к благоговейному поклонению.

С 80-х гг. Лесков неоднократно выступает в печати со статьями и заметками (последние часто не подписаны), в которых он является, почти всегда безоговорочно, апологетом Толстого как писателя и мыслителя. Первой такой апологией является обширная статья „Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи“, напечатанная в газете „Новости“ за 1883 г., №№ 1 и 3, и написанная по поводу брошюры К. Леонтьева „Наши новые христиане“, в которой Толстой и Достоевский трактуются как проповедники „сентиментального“, „розового“ христианства. Лесков особенно горячо ратует за Толстого, споря с теми мыслями К. Леонтьева, которые высказываются им о Толстом в связи с рассказом „Чем люди живы“. Опираясь на тексты Нового Завета и на отцов церкви (особенно на Исаака Сирина, на которого опирается и Леонтьев), Лесков доказывает, что толстовская религия любви ближе к традиционному христианскому воззрению, чем леонтьевская религия страха, и потому „напрасно Леонтьев под'емлет свои неискусные руки на таких людей, как Достоевский и особенно граф Лев Николаевич Толстой, христианские идеалы которого прекрасны, чисты и освящены глубоким душевным страданием, доходившим у него „до разделения души с телом“.

В той же газете за 1886 г. (1-е изд., № 109) Лесков поместил свой рассказ „Повесть о богоугодном дровоколе“, снабдив его предисловием и послесловием о „тенденциях“ Л. Толстого. Вся статья в целом озаглавлена „Лучший богомолец“. Как указывает сам Лесков, „Повесть“ представляет собой литературную обработку соответствующего рассказа Пролога под 8 сентября и написана для того, чтобы доказать большую полезность народных рассказов Толстого, которые, по утверждению Лескова, также восходят, б. ч., к Прологу. В предисловии и послесловии к „Повести“ Лесков защищает Толстого от нападок его недоброжелателей, старавшихся дискредитировать его народные рассказы на религиозные темы указанием на плохое знакомство Толстого с богословием. По мнению Лескова, напротив, „граф Толстой хорошо знает все то, что в наших специальных курсах называется богословием. И он, очевидно, знает еще гораздо больше“. Поводом к нападкам на Толстого недоброжелательной критики послужил, как догадывается Лесков, рассказ „Три старца“, в котором идет речь о людях, ставших святыми и чудотворцами, несмотря на то, что они не знали ни одной молитвы. Лесков старается доказать, что тема толстовского рассказа не противоречит духу Пролога, книги почитаемой и рекомендуемой церковью. Эта мысль и иллюстрируется „Повестью о богоугодном дровоколе“, в которой епископ признает лучшим богомольцем не себя, а бедного собирателя хвороста, всю жизнь свою трудившегося и ничего для себя на старость не собравшего.

В двух других номерах той же газеты за тот же год (№№ 151 и 161) Лесков напечатал статью „О куфельном мужике и о проч. (Заметка по поводу некоторых отзывов о Л. Толстом)“. Ссылаясь на свою более раннюю статью, посвященную защите Толстого от нападок К. Леонтьева, Лесков и в этой статье продолжает отстаивать взгляды своего любимого писателя. Речь идет преимущественно о „Смерти Ивана Ильича“, расцениваемой Лесковым очень высоко. Особое внимание уделено роли для русского интеллигента куфельного (кухонного) мужика, фигурирующего в этом рассказе Толстого. Одновременно Лесков в тех же „Новостях“ (1886 г., № 156) сообщает, что источником пьесы Толстого „Первый винокур“ явилась распространенная литографированная картинка с тем же наименованием, изданная книгопродавцем Блиссером. Это, по словам автора, лишний раз доказывает, что Толстой не выдумывает сюжетов для своих народных рассказов, а берет их из книг и картин, давно известных народу. („Откуда заимствован сюжет пьесы гр. Л. Н. Толстого „Первый винокур“?). Во второй книжке „Русского Богатства“ за 1887 г. (стр. 195—207) Лесков помещает обстоятельную сочувственную рецензию на „Календарь с пословицами на 1887 г.“ Толстого и приводит оттуда ряд обширных выписок. В период за время с 1885 по 1887 г. Лесков напечатал в „Петербургской Газете“ ряд неподписанных заметок, посвященных

Толстому. Таковы: „Три первоклассных писателя“ (1885 г., № 45; иронический отзыв о Скабичевском, который в фельетоне „Новостей“ поставил в один ряд с Толстым Гл. Успенского и Златовратского назвав всех троих „первоклассными писателями“), „Торговая игра на имя гр. Л. Н. Толстого“ (1885 г., № 262; о спекуляции сочинениями Толстого со стороны книгопродавцев, распускающих слухи о том, что Толстой не будет переиздавать своих художественных произведений, считая их вредными), „Новые брошюры, приписываемые перу гр. Л. Н. Толстого“ (1885 г., № 265), „Вести о гр. Л. Н. Толстом“ (1886 г., № 59; сообщение о написании Толстым рассказа „Три старца“ и пересказ его сюжета), „О пьесе и о народном календаре графа Л. Н. Толстого“ (1887 г., № 15; сообщение о разрешении к печати (но не к представлению) новой пьесы Толстого (конечно, „Власти тьмы“), о готовящемся выпуске народного календаря и о состоянии здоровья Толстого), „О драме Л. Н. Толстого и о ее варианте“ (1887 г., № 38; возражение против заглавия пьесы и против варианта V действия с точки зрения сценической), „По поводу драмы „Власть тьмы“ (1887 г., № 62), „Общее литературное достояние“ (1887 г., № 64; об отказе Толстого от авторских прав на его народные рассказы)<sup>1)</sup>.

Лишь однажды за все это время Лесков решается полемизировать с Толстым. В письме на имя редактора „Исторического Вестника“ Шубинского от 14 июня 1886 г. Лесков, предлагая для напечатания в журнале статью по вопросу о женском медицинском образовании, одобренную Пироговым, писал редактору: „Эта статья в высшей степени интересная в историческом и философском смысле, имеющая живое отношение к вопросу о женщинах и о противлении злу, которое коверкает юридически Толстой. Воззрения Пирогова, конечно, противоположны воззрениям Толстого и уничтожают сии последние и умом и серьезностью авторитета Пирогова... И кого, как не его одного, можно поставить в упор против учительных бредней Л. Н. Толстого“<sup>2)</sup>.

В ноябрьской книжке „Исторического Вестника“ за 1886 г. эта статья была напечатана под заглавием „Загробный свидетель за женщин“. В ней Лесков, опираясь на авторитет знаменитого врача и педагога, берет под свою защиту женщин, отводя им более значительное место на общественном поприще, чем это делал Толстой, ограничивав-

<sup>1)</sup> Все указанные статьи Лескова о Толстом, подписанные и не подписанные, не вошли в собрание его сочинений. Они зарегистрированы в библиографическом указателе соч. Лескова, составленном Н. В. Быковым и приложенном к X т. 1-го собр. соч. Лескова (СПб., 1890) и в статье С. П. Шестерикова „К библиографии сочинений Н. С. Лескова“. (Изв. Отдел. русск. яз. и словесн. Акад. Наук, 1925, т. XXX).

<sup>2)</sup> А. И. Фаресов.—Против течений. СПб., 1904, стр. 98—99. В этой книге впервые собраны ценные, хотя далеко не полные, материалы по вопросу об отношениях Лескова и Толстого. Компилятивная статейка на эту же тему П. Сергеенка „Толстой и Лесков“ в книжке „Толстой и его современники“ (М., 1911) никакой ценности не имеет.

ший их роль исполнением религиозных обязанностей и семейными заботами. Через полгода, однако, в том же „Историческом Вестнике“ (1887 г., № 3) напечатан был рассказ Лескова на сюжет из „Пролога“ „Скоморох Памфалон“, по теме и идее близкий к толстовским сюжетам. О нем Лесков редактору „Исторического Вестника“ пишет: „Повесть из прологов кончил и ею доволен. Источник фабулы не указываю. Повесть вышла вроде Толстого, Льва, но более вроде Флобера „Искушение св. Антония...“ Перечитал и изучил для нее не мало и воспроизвел картину столкновения благородного сердца с фетишизмом и ханжеством. Душа моя и вкус этим утешены. В повести о скоморохе нет ничего религиозного—до того, что даже не упоминается ни про евангелие, ни про церковь, ни про попа, ни про диакона, ни про звонаря. Словом, нет ничего, относящегося к церкви, а только сюжет заимствован. Живет скоморох, хочет исправиться, но не может, потому что увлекается состраданием к несчастным, а в конце-концов ему говорят, что ему уже и исправляться не в чем. Даже запаха ладанного и того нет, а есть просто очень любопытная повесть, написанная с изучением и старанием“<sup>1)</sup>.

В самом тоне, с каким Лесков говорит о своем рассказе, чувствуется уже прочная почва для его идейного и религиозного сближения с Толстым.

Рассказ Толстому очень понравился, и он хотел его напечатать в отдельном издании „Посредника“, но встретил препятствия со стороны цензуры. В письме к В. Г. Черткову от 23 янв. 1887 г. об этом рассказе Толстой пишет следующее: „Сейчас получил посылку рукописи и статью Лескова. Статья Лескова, кроме языка, в котором чувствуется искусственность, превосходна. И по мне, ничего в ней изменять не надо, а все средства употребить, чтобы ее напечатать у нас, как есть. Это превосходная вещь“<sup>2)</sup>.

Одобрение, какое встретил „Скоморох Памфалон“ со стороны Толстого, очень польстило Лескову, который писал Шубинскому вслед за напечатанием рассказа: „Л. Н. Толстой говорил о Памфалоне с похвалою самую живую. Очень, очень его одобряет. Ал. Серг. Сув.[орин] был у него за день ранее меня и меня помянул там... „Скомороха“ общество возлюбило. Лев Толстой благословил, критика хвалит и говорят, будто художники готовят картину на выставку, где изображен скоморох“<sup>3)</sup>.

Еще три года назад, в 1884 г., рассказ Лескова „Христос в гостях у мужика“ в числе первых, на ряду с народными рассказами Толстого, был издан „Посредником“<sup>4)</sup>.

1) Фаресов, *ibid*, стр. 106.

2) Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 44—45.

3) Фаресов, *ibid*, стр. 107.

4) П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. III, М., 1922, стр. 7.

Наконец, в апреле 1887 г., в Москве, состоялось личное знакомство Лескова с Толстым. Узнав о предстоящем приезде Толстого в Москву, Лесков обратился к нему из Петербурга со следующим письмом:

„18 апреля 88<sup>1)</sup> г., СПб (вечером).

Сейчас заходил ко мне Павел Ив. Бируков и известил меня, что вы на сих днях будете в Москве. Он и Вл. Гр. Чертков очень желает, что бы могло осуществиться мое давнее, горячее желание видеться с вами в этом существовании. — Я выезжаю в Москву завтра, 19 апреля, и остановлюсь в Лоскутной гостинице. Пробуду в Москве 2—3 дня и буду искать вас по данному мне адресу (Долго-Хамовнический пер., № 15). Не откажите мне в сильном моем желании вас видеть, и, — если это письмо найдет вас в Москве, — напишите мне когда я могу у вас быть.

Излишним считал бы добавлять, что у меня нет ни каких газетных или журнальных целей для этого свидания.

Любящий и почитающий вас Н. Лесков<sup>2)</sup>.

Встреча с Лесковым произвела на Толстого благоприятное впечатление, о чем Толстой сообщил в письме к В. Г. Черткову: „Был Лесков. Какой умный и оригинальный человек!“<sup>3)</sup> Что же касается Лескова, то в результате этого свидания он стал еще более горячим поклонником Толстого. 4 ноября 1887 г. Лесков пишет В. Г. Черткову: „О Льве Николаевиче мне все дорого и все несказанно интересно. Я всегда с ним в согласии, и на земле нет никого, кто мне был бы дороже его. Меня никогда не смущает то, чего я с ним не могу разделять: мне дорого его общее, так сказать, господствующее настроение его души и страшное проникновение его ума. Где есть у него слабости, там я вижу его человеческое несовершенство и удивляюсь, как он редко ошибается, и то не в главном, а в практических применениях, что всегда изменчиво и зависит от случайностей... Писаний Льва Николаевича читать жажду, но не имею их. Критику догматического богословия списал. Это очень умно и точно прослежено. Не можете ли написать, чтобы мне что-нибудь дали почитать?“<sup>4)</sup>

1) Явная описка в датировке: свидание Лескова с Толстым состоялось не в 88, а в 87 г.

2) Все письма Лескова к Толстому, доселе неопубликованные и сообщаемые здесь, большей частью, в наиболее существенных извлечениях, по связи их со статьей, хранятся в толстовской комнате Публичной библиотеки им. В. И. Ленина (бывш. Румянцовского Музея). Общее количество писем Лескова к Толстому, охватывающих период с 1887 по 1894 г., — 49. Сверх того, в папке, где хранятся эти письма, есть два письма Лескова к В. Г. Черткову и два к жене Толстого — Софье Андреевне. Есть основания думать, что кое-какие письма Лескова к Толстому или к его близким — утрачены. Письма печатаются по новой орфографии, но с соблюдением особенностей правописания Лескова, в котором нередки явные орфографические промахи.

3) Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 53.

4) Это письмо сохранилось лишь в копии.

Все более и более Лесков становится теперь усердным и ревностным последователем идей Толстого. Он внимательно изучает его последние сочинения, в которых преобладает элемент религиозно-этический, и находит глубокое созвучие своим мыслям и исканиям в том, что говорит и как живет его литературный собрат. Он как-будто ослеплен тем светом, каким засветил для него теперь Толстой, и весь, целиком духом и душой предался ему. Он ищет у Толстого поддержки и одобрения своим размышлениям над жизнью, над вопросами религии и морали, делится с ним своими литературными замыслами, просит разного рода справок, прислушивается очень внимательно к суждениям его о своих напечатанных произведениях и всегда с этими суждениями соглашается. Так, задумывая новый рассказ, совпадающий по фабуле с тем, что Лесков вычитал у историка церкви Ф. А. Терновского о Севастийских мучениках III в., считавших войну делом непримиримым с христианством, он обращается за помощью к Толстому. 26 июня 1888 г. Лесков пишет ему:

„У меня же есть копии казенной переписки о том, что делать с духовными христианами, которых впервые набрали в рекруты в 30-х годах, и они повели себя во многом, подобно как мученики „иже в Севастии“.—Имп. Николай тогда велел отдать их в „профосы“, что бы устыдить их и унизить, но они этому были рады и чистили ямы с удовольствием. К несчастью их, — какой-то гарнизонный дока доискался, однако, что к обязанностям „прохвостов“ принадлежит также „заготовление розог и шпицрутенов“, и самое исполнение палачевских обязанностей в обозе. Все это, как видите, — очень любопытно и дает прекрасный, живой материал, но что бы приняться за его обработку, — надо иметь выписку из того, что житийные книги передают о мучениках в Севастии.

Не откажитесь пособить мне (sic!) в этой моей литературной нужде, и я тотчас по получении выписки примусь писать „Прохвоста“ (выписку нужно было сделать из Пролога или Четых Миней. *Н. Г.*).

Толстой ответил Лескову на это письмо, но ответ этот нам пока неизвестен.<sup>1)</sup> Во всяком случае, как видно из следующего письма Лескова от 23 июня 1888 г., просимая справка получена еще не была. В этом письме Лесков сообщает Толстому план „Прохвоста“: „Мальчик, раскольничьей семьи, перешедшей в господствующую церковь) — живет с дедушкой, добрым стариком, но дремучим буквоедом, в землянке, на задворках, и читает ему о мученицах в Севастии и 12 лет открывает в книге то, чего дед „чел, чел да не узрел“. Придут начетчики и 12-летний хлопец с ними будет спорить о духе, и „остро придет им слово его“, и „да не разорит он предания“ отдадут его

<sup>1)</sup> Можно сказать с уверенностью, что большинство писем Толстого к Лескову утрачены.

в солдаты, как „худую траву — из поля вон“. А там он пойдет „под пеструтины“ и будет „профосом“ во исполнение повеления. Его доброта, чистосердечие; —насмешки над ним; он „прохвост“... Аудитор богомольный научит заставить его быть „обозным палачем“. Надо удавить жида и поляка. „Прохвост“ отказывается и делается новомученик по севастиийскому фасону. Таков мой план или моя затея, но я не знаю, что там написано о севастиийцах? Пособите мне“.

Мы не знаем, получил ли Лесков от Толстого просимые выписки. Во всяком случае, Лесков ничего не написал на эту тему, и проект его лишь частично был осуществлен в рассказе „Дурачок“.

Позднее, написавши рассказ „Фигура“, он послал его в корректуру Толстому, прося некоторых указаний и советов. В письме от 31 апреля 1889 г. он пишет, что на этот сюжет хотел написать роман, но не имея достаточного фактического материала, „скомкал все в форме рассказа, сделанного очень наскоро“. „Тут—пишет он далее—оч. мало вымысла, а почти все было, но досадно, что я из были-то что-то важное позабыл и не могу вспомнить. Кроме того, я Сакена ни когда не видал и ни каких сведений о его привычках не имею. Оттого,—вероятно,—облик его вышел бесхарактерен и бледен. Не могу ли я попросить вас послать этот ломоть вашей рукою и из вашей солонки? Не можете ли в корректуру где и что уместно пропустить для вкуса и ясности о Сакене, которого вы,—я думаю,—знали и помните? Пожалуста не откажите в этом, если можно, и корректуру с вашими отметками мне возвратите; а я все вами указанное воспроизведу и внесу в текст в отдельном издании.—Буду ждать от вас хоть одной строчки ответа... Помогите мне выправить и дополнить „Фигуру“ в отношении неизвестного мне Сакена“<sup>1)</sup>.

В ответ на неизвестное нам письмо Толстого по поводу этой просьбы Лесков 18 мая 1889 г. писал Толстому:

„Благодарю вас, Лев Николаевич, за полученное мною письмо ваше о „Фигуре“. Все, что пишете — верно: рассказ скомкан и „холоден“, но я все видел перед собою опротивевшее пугало цензуры и боялся разводиться теплоту. Оттого, думается, и вышло холодно, но за то рассказ прошел в подцензурном издании. „Тени на лицо Фигуры“ нужны и я их попробую навести при внесении рассказа в V том собр. моих

---

<sup>1)</sup> Генерал граф Дмитрий Ерофеевич Сакен, выведенный в рассказе под своей собственной фамилией и охарактеризованный Лесковым как ханжа-богомолец, который „и теперь все еще акафисты читает“. Он участник крымской войны, упоминаемый в сочиненной Толстым „Севастопольской песне“

„А там Сакен генерал  
Все акафисты читал  
Богородице“.

сочинений, а под цензурою пусть уже хоть так бредет. Кое что доброе рассказ все таки внушает и в этом виде. Благодарю вас и за то, что черкнули о Сакене: я о нем ни чего не знал, кроме того, что написал. Оттиска „Фигуры“ во второй раз не буду вам посылать, что бы не беспокоить вас. С меня довольно того, что вы мне сказали. Любовь и признательность к вам питаю с великою радостью духа, который получил через вас много света, и силы, и утешения.

Преданный вам Н. Лесков“.

Рассказ „Фигура“ первоначально был напечатан в № 13 журнала „Труд“ за 1889 г. При перепечатке его в V томе собрания сочинений Лесков, однако, не внес никаких изменений в текст. Очевидно, замечания Толстого были не столь существенны, чтобы повлиять на переделку рассказа.

В рождественском номере „Петербургской Газеты“ за 1890 г. Лесков напечатал рассказ „Под Рождество обидели“ и переслал его Толстому. Рассказ написан был на близкую Толстому тему: „не судите, да не судимы будете“. Толстой к рассказу отнесся очень сочувственно и написал об этом Лескову, который в любопытном письме от 4 января 1891 г. благодарит своего корреспондента за высокую оценку этой вещи:

„Досточтимый Лев Николаевич! Получил я ваши ободряющие строчки по поводу посланного вам рождественского № „Петербургской Газеты“. Не ждал от вас та кой похвалы, а ждал, что похвалите за то, что отстранил в этот день приглашения литературных „чистоплюев“ и пошел в „серый“ листок, который читает 300 т. лакеев, дворников, поваров, солдат и лавочников, шпионов и гулящих девок. Как ни как, а это читали и бойко, и по складам, и в дворницких, и в трактирах, и по дрянным местам, и, может быть, кому ни будь что ни будь доброе и запало в ум. А меня „чистоплюи“ укоряли, „для чего в такое место иду“ (будто роняю себя); а я знал, что вы бы мне этого не сказали, а одобрили бы меня, и я мысленно все с вами советовался: вопрошал вас: так ли поступаю, как надобно? И все мне слышалось: „двистительно, так и надобно“. Я и дал слово Худекову<sup>1)</sup> дать ему рассказ и хотел писать „О девичьих детях“ (по поводу варшавских и здешних детоубийств и „Власти тьмы“), а тут вдруг подвернулась этакая история с Мих. Ив. Пыляевым<sup>2)</sup>. Я и написал все, что у нас вышло, без прибавочки и без убавочки. Тут сначала до конца все не выдуманно. И на рассказ многие до сей поры сердятся, и Мих. Ив. смущают спо-

1) Редактор „Петербургской Газеты“.

2) Мих. Ив. Пыляев—автор книг по истории старинного быта — „Старый Петербург“, „Забытое прошлое окрестностей Петербурга“, „Старая Москва“, „Старое житье“. Из нижеследующих слов Лескова явствует, что за основу рассказа „Под Рождество обидели“ взят был случай, приключившийся с М. И. Пыляевым: его, как

рами, т. ч. он даже заперся и не выходит со двора, и болен сделался... Повесть моя еще у меня, и я не спешу, — боюсь. Не переменить ли заглавия? Не назвать ли ее „Увертюра“? К чему? К опере „Пуганая ворона“ — что ли?“

Позднее Толстой с некоторыми сокращениями и с изменением заглавия („Под праздник обидели“) включил этот рассказ в свой „Круг чтения“ (т. II, М, 1906, стр. 66-76).

Вскоре Лесков посылает Толстому корректуру другого своего рассказа „Дурачок“. 6 января 1891 г. он пишет: „Цензура не пропускает рассказа „Дурачек“, которого корректуру я послал вам вчера. — Пожалуста не посылайте этого оттиска Черткову, а оставьте его у себя. Хотел бы знать о нем ваше мнение“. Однако через два дня (8 янв.) Лесков пишет вдогонку другое письмо: „Рассказ Ч[ерт]кову пошлите. Я согласился на дурацкие пометки цензора, и рассказ выйдет искалеченный, но все таки выйдет“. Далее Лесков сообщает о запрещении цензурой рассказа „Христос в гостях у мужика“, предполагает, что то же будет и с „Фигурой“, и говорит о том, что видел в „Посреднике“ „Нового английского милорда Георга“, что Горбунов пишет „Еруслана“, и что сам он хочет написать „Бову королевича“ с подделкой в старинном, сказочном тоне. И тут он спрашивает совета Толстого: „Что вы скажете: делать или нет?“

Если „Под Рождество обидели“ привело Толстого в восхищение, то к „Дурачку“ он остался равнодушен. В письме к В. Г. Черткову 17 янв. 1891 г. Толстой писал: „Посылаю вам рассказ Лескова в Петербургской газете. Какая прелесть! Это лучше всех его рассказов. И как хорошо бы было, если бы можно было напечатать „Дурачек“ мне не нравится. Я сказал про „Вор“<sup>1)</sup>, что художественно и трогательно. Это неправильно: если художественно, то непременно трогательно. А в „Дурачке“ этого нет—нет искренности, а в „Под Рождество обидели“ есть...<sup>2)</sup>

В одном из неизвестных нам писем Толстого к Лескову, видимо, содержалась похвала лесковским „Полуночникам“. В ответ на это письмо Лесков писал 23 января 1891 г.: „Вы, Лев Николаевич, очень меня балуете своею ласкою, но я приемлю ее с умеренностью и стараюсь не зазнаваться от похвал такого писателя, как вы... В „Полуночниках“, очевидно, подкупает комедийная сторона, но там есть и другие стороны, за которые я боялся, т. к. они по преимуществу

---

и выведенного в рассказе приятеля рассказчика, обокрали, но он никому не пожаловался, будучи убежден доводами своего собеседника, который привел два случая из жизни, наглядно убедившие потерпевшего в том, что человек не должен судить человека.

<sup>1)</sup> Речь идет все о том же рассказе Лескова „Под Рождество обидели“, перепечатанном позднее в сборниках „Русским матерям“ (М., 1892) и „Бедные дети“ (М., 1894) под заглавием „Воровской сын“.

<sup>2)</sup> Толстовский ежегодник за 1913 г., стр. 91.

в нашем духе...“ Тут же любопытное признание: „А легенды мне ужасно надоели и опротивели; а „буар, манже и сортир“ — неотразимо нужны“. Далее речь идет о Белинском: „Читаете ли письма Белинского к Герцену? Вот ведь он (т.-е. Белинский) имел, оказывается, самое бедное и несостоятельное воззрение на жизнь, а учил других — как надо жить!.. Бедственное было его состояние, и если посравнить на сколько с тех пор посерьезнел взгляд писателей, то видится что-то утешительное“. В письме от 26 февр. того же года Лесков сообщает Толстому, что ему хочется писать „Безбедовичи“ — „романчик с героем простого разумения“. Он хотел бы поговорить с Толстым об этом характере и наметить „художественные пятна“ картины. „Затем — продолжает он — хочется побыть с вами для себя самого. Я с вами духовно совещаюсь каждый день и не дожидаясь от вас писем, п. ч. знаю, что и вам пишут много, и вам не легко всем ответить; но когда я получаю от вас несколько строк — это меня оч. радует“.

Голод 1891 г. произвел на Лескова большое впечатление и взволновал его. Как быть, что делать, чем помочь — со всеми этими вопросами он обращается к Толстому. 20 июня 1891 г. он пишет ему: „...Я узнал, что к вам ездил Суворин, и что теперь во многих местах обозначается большой неурожаем хлеба, угрожающий голодом. Тамбовское письмо Шелеметьевой взбудоражило дух мой до смятения и слез, и я позволяю себе беспокоить вас просьбою написать мне: как вы находите нужно ли нам в это горе вступать и что именно пристойно нам делать? Может быть я бы на что ни будь и пригодился, но я изверился во все „благие начинания“, общ. благотворительности, и не знаю: не повредишь ли тем, что сунешься в дело, из которого как раз и выйдет безделье? А ни чего не делать, — тоже трудно. Пожалуста скажите мне что ни будь на потребу!“ Закрывая письмо, Лесков пишет: „Очень рад был бы я если бы вы мне ответили о голоде и о том что по вашему мнению полезно предпринять. Если это возможно — пожалуйста напишите“. К этому письму следующий *post scriptum* (в извлечении): „Прочитал теперь Гелленбаха <sup>1)</sup>, который мне попался под руку перед выездом из П-б-га. Вы, кажется, о нем что-то и где-то писали? Нельзя ли указать: где именно? Пять лет тому назад он мне ни чего не открывал, а теперь я извлек из него много отрады и утешения. Особенно это о врожденной интеллигентности. И все это точно как будто и знал, и об этом думал и говорил, а меж(ду) тем не знал и не говорил. Происходит не „узнавание“, а только „припоминание“ того, что знал, да позабыл в муках рождения своего „в этой форме бытия“... С вами совещаюсь всякий день и поминаю Николая Николаевича <sup>2)</sup>,

<sup>1)</sup> Австрийский философ (1827—87), близкий к Шопенгауэру. Две его книги изданы на русском яз. в переводе А. Н. Аксенова.

<sup>2)</sup> Ге (старший), известный художник.

Ругина <sup>1)</sup> и Пашу <sup>2)</sup>), и мне не скучно и не сиротливо, как было ранее всю жизнь". В ответ на эти запросы и сомнения в связи с надвинувшимся голодом Толстой ответил Лескову пока что уклончивым письмом (оно в выдержках опубликовано П. И. Бирюковым в 3-м томе „Биографии Л. Н. Толстого“, М., 1922, стр. 152 — 153).

Начиная с 90-х годов Лескова стали одолевать тяжелые приступы грудной жабы, которая и свела его, в конце-концов, в могилу. Физические страдания он силится преодолевать работой духа, которая вообще наполняет его одинокую и теперь все более сосредоточенную жизнь. В письме от 12 июля 91 г. он пишет Толстому: „Здоровье мое коварно. Называют мою болезнь Angina pectoris, а на самом деле это то, что „кол в груди становится“, и тогда не двинуться и не шевельнуться. На „тело“ я смотрю так же, как и вы, но когда бывает больно, то чувствую, что это оч. больно. Распряжки и вывода из оглобель не трепещу, и мысль об изменении прояснения (sic!) со мною почти неразлучна. Духа стараюсь не угашать и считаю это всего выше и священнее. В том, что делаю дурного — не нахожусь на своей стороне и почитаю себя виноватым. С некоторою полнотою освободился только от зависти, от обидчивости и от опасений за будущее,— что оч. долго меня мучило. Вы мне сделали много неоценимого добра, и мне помогло все, что я о вас слышу,— даже когда вас порицают и на вас сочиняют злое. Я сейчас воображаю: как вы все это „благодарите“ и думаю: „хорошо это: его, друга нашего, это не может трогать, а мы его через это только больше любим и сами поучаемся, как сносить зло“. Теперь я уже не скучаю и о том, что не вижу Пашу и Ругина, разлука с которыми ранее меня оч. огорчала. Тоже и не курю табаку, но „червонное вино“ (как говорил дьякон Ахилка) пью умеренно „стомаха ради и многих недуг своих“. Владим. Соловьев говорит, что вы ему это разрешали. Писать вам часто желаю, но стыжусь отнимать у вас время на чтение, а вы, по доброте своей, еще мне отвечаете, — и я не могу скрыть, что это мне оч. дорого и мило“.

Та большая работа духа, которая шла у Лескова, поддерживалась внимательным чтением и изучением религиозно-нравственных сочинений Толстого.

В длинном письме к нему, на четырех мелко исписанных страницах (от 1 авг. 1891 г.), Лесков сообщает о том, что читал Новый Завет и книгу Толстого „О жизни“. В этой книге он находит много мест, которые представляют развитие того, что сказано в Новом Завете. Таковы мысли о браке, о властях. Мысли Толстого Лесков дополняет и некоторыми своими соображениями. Так он думает, что

---

1) Иван Дмитриевич, толстовец.

2) Павел Иванович Бирюков, друг и биограф Толстого.

в Новом Завете есть прямые указания на то, что Христос озабочен был упразднением всякого начальства и всякой власти и силы.

В следующем письме — от 15 авг. 1891 г. — речь идет опять о физической немощи и о той поддержке, какую писания Толстого оказывают Лескову в его страданиях:

„Здоровье мое не поправилось и очевидно не может быть поправлено, но духовное мое состояние очень хорошо: я знаю, что я ничего не знаю и ни в каком деле не стою на своей стороне, но вижу нечто лучшее и полезное. Все лето читал ваши писания и они отлично пользовали мое сознание и дух мой.... Мне очень радостно и полезно знать, что вы считаете меня гожим для лучших дел, чем исключительная забота о личном счастье. Благодарю вас за все добро, вами мне уясненное и открытое. — Вы мне подарили покой и уверенность в том, что „избавитель наш жив и силен восстановить нас из худости здешнего бытия“.

Прилагаю описание чудес Ивана Ильича <sup>1)</sup> в Ярославле. — Может быть вы не слышали про это. „О господи!“.

В письме от 14 сент. того же года читаем: „Живу я действительно в суете, но не обладаем и не обитаем суетою. Я мужествую и борюсь с нею, но я очень одинок. Бывало приходят Паша, Ругин и Ваня <sup>2)</sup>, а теперь совсем „по мыслям“ слова сказать не с кем, и притом я оч. болен. Никак не могу научить себя стерпеть мучения физической боли, кот. подобна самой жестокой зубной боли, но на огромном пространстве (вся грудь, левое плечо, лопатка и левая рука). Как это больно — выражается тем, что Пыляев, у которого была ангина, — во время ее приступов кричал: „пришибите меня!“.

И во все это время я все помню и все привожу себе на ум то, что надо бы помнить, а боль перебивает. Я все думаю тогда о вас: как вы брали верх над болью? Какой тут есть практический прием? Когда отпустит, я опять живу и не унываю. Такой работы, „в которую бы можно уйти по уши“ — у меня нет. И как ее выдумать? Мне кажется, будто вы можете мне что-то присоветывать. Если можете — посоветуйте: дело это мне может полюбиться уже по одному тому, что его придумали для меня вы. Если же буд(ет) неудобно — я скажу — почему оно мне неудобно. Я хотел купить себе крестьянскую усадьбу на берегу моря (близ Выборга) 60 дес. земли, домик, двор и лесок, лошадь, 4 коровы, 6 овец и 30 кур, плужок и борона, — да не знаю: придет ли ко мне Ругин пахать, — чего я не умею и не могу, и жить вместе; да еще сомневаюсь: как мне воспитывать девочку, мою сиротку, которая учится

<sup>1)</sup> Протоиерей Иоанн Кронштадский.

<sup>2)</sup> Ив. Ив. Горбунов-Посадов, писатель и друг Толстого.

в немецкой школе <sup>1)</sup>. Вот и является разноволье! И думается опять: пусть уж так остается, как было. Вы это знаете и отлично описали,— состояние досадительное, с которым помириться никак невозможно“.

В этом же письме Лесков извиняется перед Толстым в том, что, благодаря оплошности Фаресова, в печать попало частное письмо к нему Толстого о голоде (см. выше).

Во время одного из приступов болезни Лескова, Толстой, узнав об этом, хотел навестить своего больного друга. Нижеследующие строки Лескова (от 4 янв. 1893 г.) говорят о том, как его растрогало намерение Толстого:

„Достоважаемый Лев Николаевич!

Сегодня вошли ко мне Ваня Горбунов и Сытин и сказали, что вы знаете о моем нездоровье и даже хотели приехать, что бы навестить меня... Меня это ужасно взволновало и растрогало, и я сладко и радостно плакал. Я не хочу говорить вам о моих к вам чувствах: вы человек пронизательный и не нужно вам высказывать то, что в словесном выражении теряет свою сущность и усваивает нечто ненужное. Вы знаете какое вы мне сделали добро: я с ранних лет жизни имел влечение к вопросам веры и начал писать о религиозных людях, когда это считалось за непристойное и невозможное („Соборяне“, „Запечатленный ангел“, „Однодум“ и „Мелочи архиерейской жизни“ и т. п.), но я все путался и довольствовался тем, что „разгребаю сор у святилища“, но я не знал — с чем идти во святилище. На меня были напоры церковников и Редстока (Засецкой, Пашкова и Ал. П. Бобринского)<sup>2)</sup>, но от этого мне становилось только хуже: я сам подходил к тому, что увидел у вас, но сам с собою я все боялся, что это ошибка, п. ч. хотя у меня светилось в сознании то же самое, что я узнал у вас, но у меня все было в хаосе — смутно и не ясно, и я на себя не полагался; а когда услышал ваши раз'яснения — логичные и сильные — я все понял, будто как „припомнил“, и мне своего стало не надо, а я стал жить в свете, который увидел от вас, и который был мне приятнее, п. ч. он несравненно сильнее и ярче того, в каком я копался сам своими силами. С этих пор вы для меня имеете значение, которое пройти не может, ибо с ним надеюсь перейти в другое существование, и потому нет ни кого иного кроме вас, кто бы был мне дорог и памятен как вы<sup>3)</sup>. Думаю,

---

<sup>1)</sup> Речь идет о сироте—воспитаннице Лескова Варваре Ивановне Долиной, которую Лесков взял к себе с двух лет, и о которой он очень заботливо говорит в своем духовном завещании (См. Фаресов, ук. соч., стр. 144-146).

<sup>2)</sup> Последователи протестанта-сектанта Редстока, с которыми Лесков вел печатную полемику.

<sup>3)</sup> Сходный отзыв о Толстом находим в письмах Лескова к писательнице В. Микулич. Отводя упреки печати в том, что он стремится поставить себя рядом с Толстым, Лесков пишет: „Я сказал и говорю, что я давно искал того, что он

что вы чувствуете, что я говорю правду. За одно ваше намерение посетить меня я вам благодарен до слез, но мне лучше и вам ненужно обо мне думать. Приезд ваш взволновал бы меня до чрезвычайности и я истерзался бы думая: как все это сойдет? За вами бы бегали, о вас бы писали и получалась бы целая каша. Восхитительная радость моя видеть вас была бы вся истерзана тревогою... Хорошо, что вы не поехали. Напишите мне письмо такое, которое могло бы пользоваться дух мой, подвергавшийся нападениям страха... Из ста ступеней до края я прошел наверно 86 и не имел определенного желания возвращаться опять к первой и опять когда ни будь начинать те же 86 наново;—страха ухода уже не было, но был какой-то бесконечный, суживающий коридор, к который надо было идти и... был страх и истома ужасные! Я читал главу из книги „О жизни“, читал, что есть об этом у вас в других местах, и у Сократа (в Федоне) и все таки с натиском недуга суживающийся коридор приводил меня в состояние муки!

Теперь меня согревает утешительная радость, которой дух мой верит: мне, будто сказано, что я уже был испытан и наказан страхом и что это уже отбыто мною и прошло, и после этого я буду избавлен от этого страха и когда придет час, я отрешусь от тела скоро и просто. И эта уверенность меня радует. По болезненности моей я теперь все попадаю в этот круг мыслей и не могу из него выйдти. Снизойдите к моему настроению и поговорите ко мне в этом духе, что бы слово ваше принесло мне раз'яснение и утверждение о том, о чем я думаю. На дух мой болезнь имела благое влияние,—я увидел еще свою черноту и к ужасу заметил, как много я занимался опрятностью других людей, вместо того, что бы себя смотреть строже. И многое, что казалось важным до этой болезни, стало совсем не важно. Рад, что могу писать вам и всем вашим кланяюсь, а от вас буду ждать утешения и посылья моему помявшемуся духу.

Преданный вам Н. Лесков“.

---

ищет: но я этого не находил, потому что свет мой слаб. Зато, когда я увидел, что он нашел искомое, которое меня удовлетворило,—я почувствовал, что уже не нуждаюсь в моем ничтожном свете, а иду за ним и своего ничего не ищу и не показываюсь на вид, а вижу все при свете его огромного светоча“. Тому же адресату позднее Лесков в таких словах писал о Толстом „Толстой есть для меня моя святыня на земле, „священник бога живого, облакающийся правдою...“. Он просветил меня, и я ему обязан более, чем покоем земной жизни, а благодеяние его удивительного ума открыло мне путь к жизни без конца. путь, в котором я путался и непременно бы запутался, а вы думаете, что меня можно обидеть, сказав мне: „а вы, однако, не Толстой“, но я со всем не близок к нему, но его разумение мне понятно, и я, перечитав горы книг известного рода, нашел толк и смысл только в этом разумении и в нем успокоился и свой фонаришко бросил... Он теперь мне уже не годится; я вижу яркий маяк и знаю, чего держаться, а если не управлю, то это уже не от недостатка света, а от немощей глаз и рук моих“ („Литературная Мысль“, III, стр. 272-273, 274-275).

Через 6 дней, 10 января, в ответ на письмо Толстого, Лесков пишет:

„Горячо благодарю вас, Лев Николаевич, за ваше письмо. Оно принесло мне то, что было нужно: „у нее<sup>1)</sup> кроткие глаза“, и вы ее уже не пугаетесь и с нею освоились. Это имеет много успокоительного. Думать „о ней“ я привык издавна, но в болезни моей овладел мною ужасный, гнетущий страх,—я, кажется, просто боялся физических ощущений от того, что „берут за горло“. Когда меня мучит ангина, я все помню и хочу овладеть собою: припоминаю „тернием окровавленную главу“, вспоминаю кончину Филиппа Ал. Терновского<sup>2)</sup> (удивительную по благодушному спокойствию) и думаю о вас, но боль все превосходит, и я теряюсь от страдания и трепещу, что они могут достигать еще высших степеней мучительства. Умереть есть дело неминуемое и мучителен не шекспировский страх „чего-то после смерти“. Это не страшно, но страшат муки этого перехода. Терновский (который оч. любил вас) умирал, претерпев множество унижений, лишений и угроз от мстительности Победоносцева, но все был весел и шутлив. Умирая, он попросил карандаш и слабою рукой написал „Одно печально в моей смерти, что Победоносцев может подумать что он мог убить человека“. Когда Лебединцев<sup>3)</sup> прочел, — умирающий ему еще улыбнулся и вскоре отошел. И сколько людей исполняют это с достоинством, а страх может все это обезобразить и испортить. Вот где причина и место страха. Если можете — скажите мне что ни будь на это, вдобавок к тому, что у нее „кроткие глаза“. Ваши слова мне все в помощь. Мне стыдно приставать к вам, но я слаб и ищу опоры у человека, который меня сильнее, — не оставьте меня поддержать. Я, конечно, очень рад, что вам не противно то, что я пишу. Когда я пишу — я всегда имею вас перед собою и таким образом как бы советуюсь с вами. „Импровизаторов“ я написал сравнительно здоровый, а „Пустоплясов“ при 39° жара в крови. Как я их написал — и не понимаю! И все это наскоро и кое-как, и в отвратительных условиях цензурности, при которой нельзя делать поправок в корректуре... Там есть вымарки оч. бессмысленные, но вредящие ясности рассказа. А самый рассказ пришел в голову сразу (за неимением сюжета) после спора о вас с Татищевым<sup>4)</sup> в книжной лавке: „что бы сказали мужики, да что бы сказал он мужикам?“ Я и сделал на скоро такой диалог в мужичьей среде на темы, с которыми лезут в разговорах о вас. — Третьего дня была у меня Люб. Як.<sup>5)</sup> и говорила, что ее цензор сказал, что „он все узнал“,

1) Т.-е. у смерти.

2) Профессор Киевской духовной академии, уволенный Победоносцевым за свободомыслие и умерший в нужде.

3) Протоиерей, также профессор Киевской духовн. академии.

4) Речь идет, видимо, об историке С. С. Татищеве.

5) Любовь Яковлевна Гуревич, литературный и театральный критик, издательница журнала „Северный Вестник“.

а узнал он то, что „его подвели“, п. ч. „пустоплясы — это дворяне, а на печи лежал и говорил Толстой... „Сытину теперь этого рассказа будто уже не позволяют. Вот чем заняты!“

В письме от 8 октября 1893 г., помимо прочего, любопытно признание Лескова в увлечении Шопенгауэром и мистиками Эккертом и Ламот-Гионом. В этом же письме, а также в двух следующих—интересные данные об истории написания очерка „Загон“.

„...Пишу я оч. мало и вещи совершенно ничтожные, но читаю много и всегда почти за чтением беседую с вами. Особенно к этому дает много поводов II том Шопенгауэра „Мир как воля“, в переводе Мих. Соколова (вышел в Пб. 13 сентября 93). Перевод оч. не ровен и местами не ясен, но все таки он приятнее Фетовского, который можно назвать переводом на египетский (т.-е. трудный) язык. II-й т., по моему, интереснее I-го и главы об „отречении от воли жить“ просто упоительны по своей силе, глубине, ясности и неотразимой серьезности... Умную сторону я всегда любил и всегда думал, что ее надо бы приподнять со дна, где ее завалили хламом. Вот и Шопенгауэр во 2-й части „М. к. в.“ указывает на Эккерта и Ламот-Гион, у которых „легендарный мистицизм покрывает превосходное изложение об отречении воли к жизни.“ Я это чувствовал и прежде (особенно у Гион) и теперь стал параллельно пересматривать „Способ молиться“ (Гион) и „Таинство креста“ (изд. Новикова) и пришел в восторг и в изумление: сколько тут ума и добра, и какими это завалено пустословиями! А помните ли еще „Книга жития Енохова, или способ ходить перед богом“ или „Наука обращаться с богом“. В Москве ведь все эти книги новиковских изданий можно достать у любителей, да и в библиотеках. Только надо, реставрируя старое, не подавать мысль к уничтожению хорошего нового. Надо, что бы этого ни за что не случилось, и что бы не было подано к тому соблазна, как вкралось нечто и негде в статье „о неделании“, что людям любящим и почитающим вас и задало гону от „поныряющих в дома и пленяющих всегда учащиеся и николи же в разум истины прийти могущие“. Написал я всего листка 2—3 иллюстраций к превосходной статье Меньшикова „о Китайской стене“. Статья называется „Загон“. Эпиграф ей из Тюнена об „Уединенном государстве“. <sup>1)</sup> Там все картины, что было в „Загоне“, „у своего корыта“, когда мы особились, и что опять заводится теперь. — Далее начал писать француженку „Мамзель Хальт“, которую звали у нас „Халда“ и которая принесла нам первые примеры добра и благородства и была не похожа на то, что ворочается ныне в океане, „иде же свиваются животные малые с великими, им же несть числа“.

<sup>1)</sup> Иоганн-Генрих фон Тюнен (1783—1850), известный немецкий экономист. Его сочинение „Der isolierte Staat in Beziehung auf Landwirtschaft und Nationaloko помие... в извлечении было переведено на русский яз. М. Волковым под заглавием „Уединенное государство в отношении к общественной экономии“, Карлсруэ, 1857.

Если вы не отнимаете у меня места у вашего сердца—поддерживайте меня вашим словом: вы для меня очень много значите и очень много для меня сделали, ибо я без вас блуждал, а с вами утвердился в том, до чего доходил, но на чем боялся остановиться, и не имел покоя, а нынче он у меня есть и мне хорошо“.

В письме от 1 ноября 93 г. Лесков пишет:

„Я написал нечто для „Недели“, и это уже набрано, но как-то пугает всех, и потому не знаю: выйдет это или нет? Называется это „Загон“. По существу это есть обозрение. Списано все с натуры. Если выйдет это, то пожалуста прочитайте и скажите мне: безвредно это или вредно? Мне не нужно похвал, а нужно проверять себя по суду того, кому верю. Не в том дело мастеровито ли это, а в том: есть ли сие на потребу дня сего? Мне ведь тоже говорят и так и иначе; а я один слаб и умом шаток. Обозреньице это читают в корректуре люди разные и кое-что мне возражают, что будто этого не надо бы; а другие говорят „надо“, и в числе этих редакция „Недели“, а я сам уверен так, что это представить стоило, и вреда я ни чему доброму не делаю. Посмотрите пожалуста вы“.

В ответ на это письмо Толстой написал Лескову 14 октября 93 г.

„Дорогой Николай Семенович, уже давно следовало мне написать вам, да сначала не прочел вашей вещи, о которой хотел написать вам, а потом некогда было. Мне понравилось,—и особенно то, что все это правда, не вымысел. Можно сделать правду столь же, даже более занимательной, чем вымысел, и вы это прекрасно умеете делать. Что же вам говорили, что не следует говорить? Нечто то, что вы не выхваляете старину? Но это напрасно. Хороша старина, но еще лучше свобода“<sup>1)</sup>.

Лесков на эти строки отвечал 14 декабря того же года:

„Высокочтимый Лев Николаевич! Покорно вас благодарю за ваши строки о моем „Загоне“. Я оч. люблю эту форму рассказа о том, что „было“, приводимое „кстати“ (á proros) и не верю, что это вредно и будто бы непристойно, т. к. трогает людей, кот. еще живы. Мною, ведь, не руководят ни вражда, ни дружба, а я отмечаю такие явления, по которым видно время и веяния жизненных направлений массы. Но мне самому оч. важно знать, что и вы этого не порицаете. Я иду сам, куда ведет меня мой „фонарь“, но очень люблю от вас утверждать себя, и тогда становлюсь еще решительнее и спокойнее. К сожалению моих „á proros“ не где печатать. Г-б (т.-е. Гайдебуров) не только их боится, но еще и страх накликает, и я продолжать эту работу не могу“...

1) Письмо это не опубликовано. Сообщением его обязан Н. Н. Апостолу.

Следующие три письма интересны, главным образом, для уяснения религиозных настроений Лескова, которые все более и более определялись учением Толстого.

8/IV—94 г.

„Высокочтимый Лев Николаевич! Я избегаю того, что бы беспокоить вас письмами; но теперь имею в этом неотразимую духовную надобность, с которою могу обратиться только к одному—к вам. Потому пожалуста прочтите мои строки и скажите мне свое мнение. Дело в том: „что полезно писать?“ Вы раз писали мне, что вам опротивели вымыслы, а я вам отвечал тогда, что я не чувствую в себе сил и подготовки, что бы принять новое направление в деятельности. Эта была простая перемолвка. С тех пор прошло кое что новое, и многие приступают с тем, что „надо де давать положительное в вере“, и просят от меня трудов в этом направлении, а то, что я делаю—представляют за ошибочное. Это меня смущает. Вера моя вполне совпадает с вашею и с верою Амизля. Положительное я знаю только то, что есть у Амизля, у вас, у Сократа, Сенеки, Марка Аврелия и других богочтителей, но не истолковывателей непостижимого. Хотят не того, и этого хотят не какие ни будь плохие, а хорошие люди, которые м. б. наскучили блужданием и служением богу в пустыне, и хотят видеть и осязать его, а я, конечно, знаю к чему это вело людей ранее, и к чему ведет и уже привело иных теперь, и я от этого служения отвергаюсь и положил: продолжать делать то, что я у мею делать, т.-е. „помогать очищению храма изгнанием из него торгующих в нем“. Это сказал кому-то о себе Каульбах <sup>1)</sup>, и мне это давно показалось соответствующим моему уму, моему духу и моим способностям. Я не могу „показывать живущего во святая святых“, и считаю что мне не следует за это братья. Мне столько не дано, и с меня это не спросится. Но „горница должна быть выметена и постлана“ ранее, чем в нее придет „друг всяческой чистоты“. Работая над тем, над чем я работаю, т.-е. соскребая пометы и грязь „купующих и продающих“ в храме живого бога,—я думаю, что я делаю маленькую долю своего дела, т.-е. дела по моим средствам,—дела, с которым я привык уже обращаться и достиг некоторого успеха. Я думаю, что делание это и теперь (и даже особенно теперь) вовсе еще не бесполезно, а напротив—оно нужно, и я могу и должен его продолжать, а не устремляться к осуществлению задач, которых я не могу выполнить. Словом, я хочу оставаться выметальщиком сора, а не толкователем Талмуда, и я хочу иметь на это помимо собственного выбора еще утверждение от человека, который меня разумнее. И вот об этом я вас прошу! То неболь-

---

<sup>1)</sup> Видимо, Лесков имеет в виду одного из немецких художников—Вильгельма или Фридриха Августа Каульбаха.

шое дарование, которое дано мне для его возделывания не может произвести великих произведений. Это вне всякого сомнения, и я это всегда знал и никогда за этим не гнался. Если я не могу делать того, с чем привык обращаться, то я иного лучше не сделаю; а в моем роде одним работником будет мене. По этому я хочу держать свой термин и думаю, что я поступаю правильно. Я очень дорожу вашим советом: не откажите сказать мне: хорошо или нет я рассуждаю и поступаю. Пусть ответ ваш будет хоть самый короткий: „благодарю вас оставаться на месте“. Утверждение ваше я сберегу, если нужно, в святой тайности.

Преданно любящий вас Лесков“.

В той выдержке ответного письма Толстого от 14 мая 94 года, который я располагаю, Толстой частично откликается на вопросы, затронутые в письме Лескова. „То, что я писал о том, что мне опротивели вымыслы, нельзя относить к другим, а относится только ко мне и только в известное время и в известном настроении, в том, в котором я вам писал тогда. Притом же вымыслы вымыслам рознь. Противны могут быть вымыслы, за которыми ничего не выступает. У вас же этого никогда не было прежде, а теперь еще меньше, чем когда-нибудь. И потому в ответ на ваш вопрос говорю, что желаю только продления вашей деятельности, хотя это желание не исключает и другого желания, свойственного нам всем для себя, а потому, и для людей, которых мы любим, чтобы они, а потому и дело их, вечно до смерти совершенствовалось бы и становилось все важнее и важнее, и нужнее и приятнее богу“....

Судя по ответному письму Лескова, в письме Толстого затронуты были еще некоторые вопросы. 18 мая 1894 г. Лесков писал:

„Высокочитимый Лев Николаевич! Усердно благодарю вас за ответ на мое письмо. Я написал вам, потому что нуждался в укреплении себя вашим словом; а потом каялся, что вас беспокоил. Так мне и всегда бывает, когда напишу вам; а потом приходит от вас ответ и я бываю обрадован до веселия духа. Сердечно благодарю вас за эти радости. „Прилагательные“ в начале писем, равно как и „уверения“ перед подписью — уж асны, и я это чувствую всю жизнь, и Тургенев, помнится, этим томился. Я и отступаю от этого давно, где только это совсем противно тому, что я чувствую, и мы все, с вашего почина, это послабили. Но вам я пишу с прилагательным, во 1-х, п. ч. оно выражает то, что я чувствую, а во 2-х, что мне было бы чрезвычайно неприятно обращаться к вам иначе. Панибратство с вами было бы большею искусственностью и манерностью, чем привычка и потребность держать с вами тон простой и искренней почтительности, к которой нас обязывает и благодарность к вам за труды, понесенные

вами на общую человеческую пользу. О самом предмете моего вопроса вы мне ответили довольно для меня вразумительно, и это совсем мне по мыслям. Я не хочу и не могу написать ни чего в роде „Соборян“ и „Запечатленного ангела“, но с удовольствием написал бы „Записки расстриги“, героем для кот. взял бы молодого, простодушного и честного молод. человека, кот. пошел в попы, с целию сделать что можно *ad maiorem Dei gloriam* и увидавшего, что там ни чего сделать нельзя для славы бога. Но этого в нашем отечестве напечатать нельзя. Меня же берут и с этой стороны и еще с другой, о которой я более сожалею. Я вам писал для того, что бы укрепить себя на произведение желательных впечатлений не только путем положительным, но и отрицательным, который только и возможен в иных случаях. Его-то однако и оуждают, и осуждают, и требуют изображений „буколических“ и „умилительных“. Я считаю это за требование неосновательное, во след которому я не пойду. Я так сделал бы и сам, но теперь нахожу поддержку и в вашем слове. Этого мне и довольно. Пространнее об этом говорить не для чего. Истомы от дыхания не далеко ожидающей смерти я теперь по милости божией не ощущаю, было это позапрошлой зимою, и вы мне тогда писали, что тем я как бы отбывал свою череду. Пока оно остается так. Думы же о смерти со мною не разлучаются и приходят моментально даже в первое мгновение, когда проснусь среди ночи. Я считаю это за благополучие, т. к. этим способом все таки осваиваешься с неизбежностью страшного шага. Из писавших о смерти предпочитаю читать главы из вашей книги „О жизни“ и письма Сенеки к Луцилию. Но как ни изучай теорию, а на практике -то все таки это случится впервые и доведется исполнить „кое-как“, т. к. будет это „дело внове“. Надо лучше жить, а живу куда как непохвально! А в прошлом срамоты столько, что и вспомнить страшно! Ваше предчувствие „близости“ исполняет меня скорби Мы, конечно, дошли до „земного предела“ (я моложе вас на 3—4 года), но я бы хотел, чтобы ваши предчувствия не были точны: я чувствую в вас долголетие, и дай бог вам еще послужить человечеству. Простите, что вас беспокоил и может стать еще так же побеспокою. Намереваюсь уехать в Меррекуль 22 мая“.

В письме от 1 августа 1894 г. читаем:

„Высокочитимый Лев Николаевич! Мы давно слышим о том, что вы занимаетесь катехизациею христианской веры. Меня этот слух исполнил чрезмерною радостью и утешением: это как раз то „самое нужное“, что нужно сделать. И посему следует, что вы должны это сделать для пользы людей, выведенных вами из темноты предразсудков и суеверий, но тоскующих и страждущих о „неимении ничего положительного“ в вере. Сетования этого рода слышатся всего чаще, и именно от людей живых и способных к духовному росту, т.-е. самых

дорогих людей, на которых приходится радоваться, и о них же грустить и плакать. С появления в свет книги „О жизни“, включительно до „Царства божия“ вами высказано так много, требующего свода и закругления, что вам можно сказать почтительное замечание: умы распалены и томятся, не находя прохлады, способной утолить их терзания. Это „святое недовольство“ пробудили вы и вы же должны им подать чашу студеной воды для утоления зноя. Положительное изложение христианского учения в катехизической форме нужно более всякого иного литературного труда, и работа эта,—вы увидите,—будет знаменитейшим вашим произведением, которое даст место вашему имени в веках, и сделает дело, прямо сказать, апостольское. Как ни мал и как ни слаб ум мой, но я обнимаю все это дело и вижу, как оно станет в ряду событий и что оно принесет христианству. Христос, конечно, вас встретит и обнимет, или может быть лучше сказать: он вас уже и встретил и обнял. Это вы делаете труд великий, чрезвычайный и никому иному, кроме вас, непосильный... Мне все думается: доживу ли я на земле до того времени, когда это сочинение будут читать? А мне хотя не боязно и не дико идти за вами и совсем легко быть с вами в единоверии и единомыслии, к которым я пришел давно; но мне тоже очень важно уяснить многие мои недомыслия прекрасною ясностью вашего разума и проникновения“. (Далее следует просьба, если окажется возможным, поручить кому-нибудь снять список с этого сочинения Толстого).

Горячо убеждает Лесков Толстого написать катехизис и в следующем письме от 21 августа 94 года. „Ни что,—пишет он—кроме пересказа Евангелия, не потребно столько, как катехизическое изложение: во что христианин может верить, „содержа веру с разумом растворенною“.

В письме от 28 августа Лесков смущенно реагирует на ту высокую его оценку, какую делает Толстой. Он считает себя лишь „толковым читателем“ Толстого, близким ему по духу; но свои мнения он считает менее сильными и ясными, нуждающимися в нравственной поддержке своего адресата. Тут же он еще раз убеждает Толстого вплотную заняться катехизисом: „В вашем маленьком письмеце стоят слова, что вы „очень цените мои мнения“. Мое к вам почтительное и любовное отношение не позволяет мне видеть ни в одном вашем слове чего ни будь похожего на так наз. „любезность“, и потому я и эти слова ваши принимаю в серьез, а мне от них конфузно... Какую цену могут иметь мои мнения перед вашим умом? Разве цену толкового читателя. Если это так, то это верно: понятливость во мне есть, а люблю я то самое, что и вы любите, и верю с вами в одно и то же, и это само так пришло и так продолжается. Но я всегда от вас беру огня и засвечиваю свою лучинку и вижу, что идет у нас ровно, и я всегда в философеме своей религии (если так можно выразиться) спо-

коен, но смотрю на вас, и всегда напряженно интересуюсь: как у вас идет работа мысли. Меньшиков<sup>1)</sup> это отлично подметил, понял и истолковал, сказав обо мне, что я „совпал с Т-м“. Мои мнения все почти сродные с вашими, но они менее сильны и менее ясны: я нуждаюсь в вас для моего утверждения. Но как толковый читатель, и притом вполне согласный и сильно вам сочувствующий, я, конечно, могу себе позволить сказать вам, что думаю и что чувствую. И вот потому и теперь я говорю: завязать узел катехизисом есть мысль превосходная и дело очень важное. Кроме вас и Филарета этого никто сделать не в состоянии. Филарет свое сделал, а теперь сделайте вы. Я понимаю, что это дело ужасной трудности даже и для вас, и несмотря на то, что ваши средства мне кажутся исполинскими, я все таки не уверен, что это непременно выйдет хорошо, в лучшем виде, но почти уверен, что оно все таки выйдет хорошо и будет очень полезно. Вот потому мне и не жаль, что вы трудитесь над этим оч. трудным, но оч. важным делом. Помогай вам бог: это оч. нужно, и вы не должны отменять себя с этой работы, т. к. ее кроме вас некому сделать“<sup>2)</sup>).

Получив от Толстого его статью „Христианство и патриотизм“, предисловие к сочинениям Мопассана и перевод письма Мадзини о бессмертии (все три напечатаны в XVIII и XIX т.т. полн. собран. сочинений, под редакцией П. И. Бирюкова, М., 1913 г.), Лесков в письме от 12 сентября спешит поблагодарить Толстого за присланное. Он совершенно разделяет мысли, высказанные в статье о христианстве и патриотизме и в письме Мадзини. Ему также нравится статья о Мопассане, по поводу которого он, однако, высказывает несколько нелестных суждений, от которых, впрочем, торопится отказаться в следующем письме к Толстому, написанном через неделю:

„Усердно благодарю вас, Лев Николаевич, за большое удовольствие и пользу, которые я получил на сих днях от ваших трудов. На днях я прочитал „Патриотизм и христианство“, критическую статью о Мопассане и перевод превосходного письма Мадзини. Впечатление от всего этого полное, радостное и полезное. О патриотизме и христианстве я думал точно тоже, но в изяснении „безнравственности“

1) Известный публицист, сотрудник „Нового Времени“.

2) О своем отношении к работе над катехизисом Толстой так отзывался в письме к Лескову от августа 94 г.: „Боюсь, что работа, за которую я взялся и о которой вы пишете, мне не по силам. До сих пор, несмотря на упорное занятие ею, я очень мало подвинулся. Я думаю, что я захотел слишком многого: изложить в краткой, ясной, неоспоримой и неспорной и доступной самому неученому человеку форме — истину христианского мировоззрения, — замысел слишком гордый, безумный. И оттого до сих пор ничего нет такого, что бы не стыдно было показать людям. Впрочем, в таком деле должно быть все или ничего. И до сих пор, да, вероятно, навсегда останется ничего. Хотя для меня лично работа эта очень полезна: она и поучает, и смиряет, и я не бросаю ее“ (Полн. собр. соч. Толстого, под. ред. П. И. Бирюкова, т. XXII, М., 1913, стр. 141-142).

„патриотизма“ вы дали мне новые определения и доказательства, которых я не мог себе выбрать и составить... Критическая статья о Мопасане чрезвычайно хороша. Этот могучий человек мне всегда представлялся птицею с огромными и сильными крыльями, но с вытрепаным хвостом, в котором все правільные перья изломаны: он размахнет широко, а где сесть не соразмерит. Все сказанное вами о нем оч. верно и статья написана так, как бы и надо писать критики, не только для того, что бы дать людям верное понятие об авторе, но что бы и самому автору подать помощь к исправлению своей деятельности. Мопасану, впрочем, это не принесло бы пользы, п. ч. как ни вертите, он все-таки смаковал разврат и, конечно, был убежден, что „с бабой думать нечего“. Я не чувствую в нем нравственности... Письмо Мазини — это один восторг и упоение“.

А в письме от 19 сентября Лесков вот что пишет о своем поспешном отзыве по поводу произведений Мопассана:

„Мне очень стыдно за глупые слова, которые я написал вам о Мопасане. По поводу вашей статьи о нем я принялся за него наново и перечитал все, с хронологическою последовательностию по времени писания. Вы совершенно правы: он рос и кругозор его расширялся, и то что он дал есть дорогое достояние. Моя погудка о несоответствии силы крыльев с рулевою силою хвоста этой могучей и дальнорзоркой птицы ни куда не годится. Так как я до сих пор читал Мопасана урывками и не знал времени появления тех и других произведений его пера, то думаю, что и для такого мнения, какое я имел, есть основание; а коль такого рода мнения не верны, так надо радоваться, что вы, Лев Николаевич, написали вашу критическую статью об этом достойном любви писателе. Благодарю вас, что вы дали мне возможность проверить свои понятия и поправить их“. Письмо заканчивается просьбой хоть что-нибудь прислать из катехизиса: „Меня ни что так не интересовало,— пишет Лесков,— как это ваше сочинение, и при том я болен и тороплюсь ознакомиться со всем, что манит дух мой к свету“.

В ответ на эту просьбу Толстой в письме к Лескову от 7 окт. 1894 г. писал о том, что он никак не может удовлетворить желание своего адресата, „п. ч. все это—говорит Толстой,—написано так несовершенно, и так отрывочно, и так запутанно, и так беспрестанно изменяется, что в том виде, в каком оно теперь, оно не может дать никакого понятия о том, чем бы я хотел, чтобы это было. Все это должно быть коротко, но так связано, как свод, который не может держаться без замка. И вот этот-то свод до сих пор еще не сведен мною. Но я не отчаиваюсь и работаю с большим напряжением, радостно и полезно для других“<sup>1)</sup>.

1) „Толстой и о Толстом“, Новые материалы. Ред. Н. Н. Гусева и В. Г. Чертова. Вып. 4, М., 1928, стр. 13.

Последнее сохранившееся письмо Лескова к Толстому относится к 11 октября 1894 г. И здесь он просит о высылке ему катехизиса, который в его глазах является самым значительным, что вышло из-под пера Толстого: „Сочинение это самое важное из всего, что вы написали, и его надо совершить в неспешности и покое. Я жду его и удивляюсь, как вы с этим делом справитесь!“ Это были, видимо, последние строки, адресованные Лесковым Толстому. 21 февраля 1895 г. Лесков скончался.

В течение своей жизни Толстой, высказываясь о различных русских писателях, не раз высказывался и о Лескове.

В письме к Н. С. Лисицину от 27 янв. 1891 г. Толстой о Лескове пишет: „Он одинаковых со мной взглядов и любит людей, а не русских или немцев“<sup>1)</sup>. Суждения Толстого о Лескове-писателе приведены в нескольких воспоминаниях о Толстом. Так, В. Лазурский сообщает: „Когда Софья Андреевна спросила мужа, как ему нравится Лесков, Лев Николаевич стал припоминать из его вещей отдельные сцены, которые, по его мнению, превосходны. Но основным недостатком Лескова он считал искусственность в сюжете и языке и, особенно, злоупотребление словечками“. „Я даже при личном свидании с Лесковым,— говорил Толстой,— осмелился ему это высказать, но Лесков мне ответил, что иначе писать не умеет“<sup>2)</sup>. Ту же, приблизительно, мысль высказывал Толстой и в своем письме Лескову от 2 декабря 1890 г.: „Получил ваше и последнее письмо, дорогой Николай Семенович, и книжку Обозр(ения) с вашей повестью. Я начал читать, и мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка, но... потом выступил ваш особенный недостаток, от кот(орого) так легко, казалось бы, исправиться и кот(орый) есть само по себе качество, а не недостаток — ехубéгапсе образов, красок, характерных выражений, которые вас опьяняют и увлекают. Много лишнего, несоразмерного, но верге и тон удивительны.— Сказка все-таки очень хороша, но досадно, что она, если бы не излишек таланта, была бы лучше“<sup>3)</sup>.

Д. П. Маковицкий вспоминает, как Толстой, прочитав вслух „Козу“ Лескова, сказал: „Хорошо, только размазано. „На краю света“ очень хорошо. У тунгуза показана простая, искренняя вера и поступки, соответствующие ей, а у архиерея — искусственная. У Лескова нет чувства меры. И у Горького его нет. Лесков берет „Пролога“, заимствует из них, но искажает их“<sup>4)</sup>. В беседе с М. Горьким Л. Толстой однажды так высказался о Лескове: „А вот Лескова напрасно не читают, настоя-

1) „Литературная Мысль“, III, 1923, стр. 203.

2) В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом. М., 1911, стр. 32.

3) Полн. собр. соч. Л. Н. Толстого под ред. П. И. Бирюкова, М., 1913, т. XXII, стр. 78. Речь идет о рассказе „Час воли божьей“, напечатанном в № 11 „Русского Обозрения“ за 1890 г.

4) Д. М. Маковицкий. Яснополяние записки. Вып. 2, 1923, стр. 58.

щий писатель... Язык он знал чудесно, до фокусов“<sup>1)</sup>. Впрочем, в другой раз, беседуя с Горьким по поводу особенностей его творчества, Толстой высказался о Лескове в прямо противоположном смысле: „Вы прикрашиваете все: и людей, и природу, особенно людей. Так делал Лесков, писатель вычурный, вздорный, его уже давно не читают“<sup>2)</sup>. Сравнительно умеренный отзыв Толстого о Лескове сохранился и в записях Н. Н. Гусева: „Вчера вечером М. В. Булыгин сказал Льву Николаевичу, что он теперь перечитывает Лескова и находит у него очень много интересного и поучительного. „Вот вы читаете Лескова,— сказал далее Л. Н., а я перечитываю Эртеля. Он гораздо талантливее Лескова, но у него гораздо меньше любви к народу, чем у Лескова“<sup>3)</sup>.

Отзывы и упоминания о Лескове находим и в неопубликованных записях дневника Толстого. Так, в записи 26 ноября 1888 г. находим: „Читал остальной вечер Лескова „На краю света“. В записи 4 января 89 г.—„Читал Лескова. Много лишнего, потому что от всей души“. 26 ноября того же года Толстой записывает: „Читал Лескова. Фальшиво. Дурно“.

Чем объяснить такую противоречивость Толстого в отзывах об одном и том же писателе? Трудно сказать, но, вероятно, тем, что внешнюю противоречивость мы найдем у Толстого и в других случаях. Как бы то ни было, положительные и притом обоснованные суждения Толстого о Лескове преобладают над отрицательными, и это дает нам право утверждать, что Толстой высоко расценивал Лескова как писателя. А как он расценивал его как человека, об этом лучше всего свидетельствуют последние строки уже цитированного письма его к Лескову, от августа мес. 1894 г.: „Рад знать, что здоровье ваше относительно лучше. Если не увидимся здесь, чего бы очень желал, то увидимся — не увидимся, а сообщимся, — там, т.-е. не там, а вне земной жизни. Я верю в это общение, и тем больше, чем больше тот человек, об отношении с которым думаю, вступил здесь уже в область духовной жизни. Сам в одну дверь уже вступаешь или заглядываешь в эту область вневременного, внепространственного бытия и видишь или чувствуешь, что и другой вступает или заглядывает в нее. Как же не верить, что соединишься с ним?“<sup>4)</sup>

Насколько порой Толстой внутренне сливал себя с Лесковым, показывает такой факт, сообщенный В. Ф. Булгаковым. Последнему Толстой поручил однажды взять у Татьяны Львовны тетрадь с записанными в ней мыслями Лескова, для того, чтобы включить их в свои „Мысли о жизни“. Когда В. Ф. Булгаков принялся за выполнение этого

1) М. Горький. „Воспоминания о Толстом“. Пб., 1919, стр. 45.

2) М. Горький, *ibid.*, стр. 14.

3) Н. Н. Гусев. „Два года с Толстым“, стр. 223.

4) Полное собр. соч. Л. Н. Толстого. М., 1913 г., т. XXII, стр. 142.

поручения, оказалось, что мысли эти, понравившиеся Толстому и приписанные им Лескову, принадлежат самому Льву Николаевичу. Очевидно, Лесков, слушая Толстого, записывал слышанное в свою тетрадь, не помечая, от кого он услышал то, что записал<sup>1)</sup>.

То, что Толстой свои мысли приписал Лескову, лишний раз показывает, как органически близким и духовно родственным себе считал он автора „Соборян“.

Те уроки, какие Лесков извлекал из учения Толстого, он старался приложить и к практике своей жизни. Так, он стремится приблизиться к идеалу опрощения и сознает, что картины, безделушки, статуэтки, украшающие его комнаты, все это — стоит много рабочего времени, и все это лучше было бы употребить на дела милосердия; он проповедует вегетарианство и высказывается против „злой забавы“ — охоты<sup>2)</sup>. Во всем этом несомненно захватывающее влияние учения Толстого. Оно сказывается и в том восхищении, какое высказал Лесков, когда узнал, что Казимир Перье добровольно отказался от власти президента Французской республики: „Прекрасно, прекрасно, — говорил он. — Ничего даже странного нет... Богатый человек, независимый депутат — не хочет вдруг управлять дикими людьми... Нужны и для этого отменно высокие качества души. Желание управлять людьми свидетельствует отсутствие вкуса“<sup>3)</sup>.

И впоследствии не раз Лесков восторженно характеризовал своего учителя. Так, Фаресов вспоминает то, что Лесков говорил ему в связи со своим увлечением толстовским учением: „О Льве Николаевиче Толстом, — заявил Лесков, — надо говорить языком иным, а не тем, каким до сих пор говорят о нем. Мы не хотим назвать его настоящим именем, а его смело можно назвать мудрецом. Клади рядом с ним Эпиктета, Сократа... Вот где его место. А мы стихи на него сочиняем à la Величко, да пишем фельетоны. Какое пошлое общество! После него останется пустыня... Вот тогда только все почувствуют это“<sup>4)</sup>.

Когда Лескову указывали на неосуществимость идей Толстого в настоящем и их неприменимость в жизни вообще, он возражал: „Все вы неправы в том, что обязываете Толстого непременно писать для настоящего времени. Он имеет право на два века вперед смотреть. Вы ему возражаете, что современные государства не могут быть без войска, а он точно этого не знает, — смеется над такими государствами и нисколько не дорожит вашими доводами... Вы говорите, что без денег не дадут вам ни мяса, ни муки, ни булки и никакого другого

1) В. Ф. Булгаков. „Лев Толстой в последние годы его жизни“. М., 1920, стр. 132, 134.

2) Фаресов, *ibid.*, стр. 117-119.

3) Фаресов, *ibid.*, стр. 120-121.

4) Фаресов, *ibid.*, стр. 307.

чужого труда, а Толстой и сам не хочет, чтобы владели чужим трудом в денежной форме и т. д. Стоит только дунуть на каждого его противника с этой точки зрения, и от последнего ничего не останется<sup>1)</sup>.

Однако преклонение перед Толстым не мешало Лескову критически относиться к нему тогда, когда он считал его неправым. Так, один шаг Толстого во время голода 1891 — 1892 гг. вызвал серьезный упрек Лескова. Дело в следующем.

В 1891 году Толстой, под впечатлением поездки в голодные места, написал большую статью, содержащую в себе обличение отрицательных сторон наших государственных порядков, сказавшихся в деле помощи голодающим. В России цензура в полном виде эту статью не пропустила, и Толстой передал ее в распоряжение иностранного корреспондента Диллона, переведшего ее и напечатавшего на французском, датском и английском языках. Последний перевод обратил на себя внимание реакционных „Московских Ведомостей“, в передовой статье перепечатавших большие отрывки из этой статьи, специально комбинируя наиболее одиозные для правительства места и снабдив их таким комментарием: „Письмо это столь характерно, что мы приводим его целиком, для того чтобы всем открыть глаза на истинный смысл той пропаганды, которую ведет граф Толстой, и которую многие из нас (надеемся, что по неведению) считают вполне невинною и даже благотворною. Читайте и судите... Письма графа Толстого не нуждаются в комментариях: они являются открытой пропагандой к ниспровержению всего существующего во всем мире социального и экономического строя, который, с весьма понятною целью, приписывается графом одной только России. Пропаганда графа есть пропаганда самого разнузданного социализма, перед которым бледнеет даже наша подпольная пропаганда... Можем ли мы оставаться равнодушными при подобной пропаганде, которую могут не замечать разве только люди совершенно тупые или не желающие видеть?“

Статья „Московских Ведомостей“ произвела свой эффект; правительственные верхи заволновались, а многочисленные недоброжелатели и враги Толстого обрадовались случаю всячески дискредитировать его и выместить на нем свою злобу, направленную против всех тех, кто вообще подкапывается под основы нашего государственного быта. Как свидетельствуют воспоминания Александры Андреевны Толстой, статья московской газеты произвела переполох во всей Европе, и из-за этой статьи Толстому московскими журналистами придуманы были всевозможные наказания: Сибирь, крепость, изгнание из России, чуть ли даже не виселица. Иностранцы корреспонденты массами запрашивали автора воспоминаний, к какому именно наказанию приговорен Толстой. Сама Александра Андреевна имела личный разговор с госуда-

1) Фаресов, *ibid.*, стр. 309.

рем Александром III по поводу всей этой истории с целью заступничества за Толстого, и Александр III легко склонился к тому, чтобы инцидент предать забвению.

Немудрено, что событие это произвело большой переполох и в семье самого Толстого. Особенно заволновалась жена, Софья Андреевна, под влиянием которой Толстой и написал 12 февраля 1892 г. в редакции нескольких газет следующее опровержение:

„Милостивый Государь, господин редактор! В ответ на получаемые мною от разных лиц письма с просьбами о том, действительно ли написаны и посланы мною в английские газеты письма, из которых сделаны выписки в № 22 „Московских Ведомостей“, покорно прошу поместить следующее мое заявление. Писем никаких я в английские газеты не писал. Выписка же, напечатанная мелким шрифтом и приписываемая мне, есть очень измененное (вследствие двукратного — сначала на английский, потом на русский язык, — слишком вольного перевода) место из моей статьи, еще в октябре отданной в московский журнал и не напечатанной, и после того отданной, по обыкновению моему, в полное распоряжение иностранных переводчиков.

Место же в статье „Московских Ведомостей“, напечатанное, вслед за выпиской из перевода моей статьи, крупным шрифтом и выдаваемое за выраженную мною будто бы во втором письме мысль о том, как должен поступать народ для избавления себя от голода, есть сплошной вымысел.

В этом месте составитель статьи пользуется своими словами, употребленными совершенно в другом смысле, для выражения совершенно чуждой и противной моим убеждениям мысли.

С совершенным уважением Лев Толстой“.

В дополнение к этому письму Софья Андреевна разослала в редакции иностранных газет свое письмо, в котором она опровергала слухи о состоявшемся будто бы аресте ее мужа, указывала на извращение в переводе мыслей Льва Николаевича и, наконец, заявляла о том, что власть и администрация вполне благожелательны и внимательны к Толстому и его семье.

Вся эта переписка задевала прежде всего Диллона, беря под подозрение его добросовестность и правдивость. Диллон, естественно, был крайне взволнован и огорчен как потому, что без всякой вины с его стороны заподозревалась его репутация, так и потому, что уличение его в мнимых искажениях статьи Толстого не могло не отразиться на его карьере корреспондента. Лесков близко знал Диллона, не сомневался в его честности и добросовестности, и потому не одобрил писем в редакции газет ни Толстого, ни его жены. Даже больше — поступок Толстого его очень огорчил. Об этом он так писал П. И. Бирюкову.

„Милый друг, Павел Иванович! Письмо ваше, написанное перед выездом из Бегичевки, получил и благодарю за него и за приложенную при нем копию с письма о Карме. Это прекрасно, но что произошло с тех пор по „инциденту об искажениях“, — все не прекрасно, и это было причиною, что я долго не мог отвечать вам. Я был глубоко потрясен и взволнован этим „инцидентом“, в котором не было никакой надобности. Затвердили, что есть будто „искажения“, и как стали на этом, так и перли, несмотря на все доводы друзей, что „искажений“ нет, и на то, что прекратить говор об этом во всех отношениях достойнее, чем продолжать его, в виду очевидной невозможности доказать то, чего нет... Говорят, будто даже и вы были за продолжение этой несчастной полемики, положившей смутительную тень на правдивость и прямоту характера Льва Николаевича, и тем наполнившую мучительными ощущениями души превосходных людей, которые его любят, и которые теперь ходят постыженные и молчат, чувствуя подавляющую скорбь... Могу по примеру известного американца изречь „проклятье тому гусю, который дал перо, которым графиня имела возможность написать свой протест“... Что за муки созданы бедному Диллону, который, сам бы на себе все перенес в молчании, но он не имел права отказаться от исполнения требования „Daily Teleg.“ — компанейской газеты, рисковавшей сразу потерять всю свою репутацию в глазах всего мира и разорить свое дело, поглотив средства всех своих капиталистов... Что было делать бедному Диллону, когда от него потребовали, чтобы „протест графини“ был опровергнут здесь, в России? Несчастный человек был вынужден писать против того, кого он любит и уважает, и искать средств обличить его при посредстве таких органов, куда он не хотел бы и заглянуть... Какое терзание создано этому человеку, всегда обнаруживавшему самую благородную и полезную преданность Льву Николаевичу!.. И, однако, мы видим что в непостижимом решении стоять за наличность „искажений“ участвует и сам Лев Николаевич!.. Что же это такое? Как это понять? Были ли, наконец, искажения?... Где их видели Л. Н., графиня, Ч(ерт)ков и вы? Пожалуйста, покажите их! Нас ведь со всех сторон вышучивают и выпрашивают, и мы должны бы знать, что отвечать, — где искажения, когда нет искажений! Вы не знаете и не можете знать, как это тяжело и больно, потому что вы стоите среди своих, а мы вертимся среди чужих и видим смятение превосходных душ и их отпадения, по сомнению в искренности того человека, который нам дороже всех живущих под солнцем!.. Ему лучше бы быть немножко оболганным, чем смутить людей, его любящих. Целую вас.

Н. Лесков<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Все подробности об этом эпизоде извлечены из „Биографии Л. Н. Толстого“ П. И. Бирюкова, т. III, стр. 173—179.

В этом письме обращает на себя внимание прежде всего искренность и прямота, с которой Лесков относится ко всему этому щекотливому делу. Глубокое уважение и преклонение, которое он проявлял к Толстому, не помешало ему резко, категорически, выступить против своего кумира, когда тот, по мнению Лескова, оказался неправ. По воспоминаниям Л. Я. Гуревич, лично нам сообщенным, Толстой очень внимательно отнесся к голосу Лескова в этом деле, и его очень смущали укоры своего друга, в котором Лев Николаевич чувствовал беспристрастного и нелицеприятного судью. Л. Я. Гуревич приехала в Ясную Поляну как раз в то время, когда разворачивалась вся эта история, и первый вопрос, с которым Толстой обратился к Гуревич, был вопрос о том, осуждает ли его Лесков за этот диллоновский инцидент. Л. Я. Гуревич не могла скрыть того, что Лесков в разговоре с ней, действительно, энергично реагировал на письма в редакцию, сокрушаясь, что этими письмами личность Льва Николаевича была дискредитирована. Услыхав об этом, Толстой заплакал<sup>1)</sup>.

Натура импульсивная, горячая, Лесков любил Толстого какой-то стихийной, иррациональной любовью. И в общем ему был гораздо ближе нравственный смысл учения Толстого и идейная подкладка этого учения, чем практическое его приложение в жизни. Даже кое-какие мысли и взгляды самого Толстого вызывали у Лескова сомнения. Так, Лесков с восхищением цитирует слова Вл. Соловьева: „Величайший акт социальной справедливости в нашей истории, конечно, не мог бы совершиться, если бы Радищев, Тургенев, Самарин, Милютин, Черкасский прониклись стремлением к опрощению и, вместо своей литературной, общественной и политической деятельности, предали паханию земли. Их собственные крестьяне при этом и были бы, может быть, отпущены на волю, но крепостное право вообще осталось бы в своей силе. Не было бы оно уничтожено и в том случае, если бы преобразовательной ломки Петра Великого вовсе не произошло, и названные деятели, подобно их предкам, должны были бы заседать в боярской думе или в холопьем приказе, отличаясь от своих крепостных более богатыми кафтанами, а не европейским образованием“<sup>2)</sup>.

А в беседе с Фаресовым Лесков так отзывался об отношении Толстого к науке: „Зачем он нападает на науку? Разве так уж у нас ее много, и она мешает чему-нибудь? Пусть учатся. Зачем это отрицать? Вот тоже и мыло, гребешок, ванна и т. п. Ведь нельзя же без этого, а ему не нужно... Шутник этот Лев Николаевич! Зачем, действительно, женщине не заботиться о красоте и изяществе; зачем ходить ко мне в гости без калош и топтать чистый пол грязью?“<sup>3)</sup>.

1) Ср. еще Л. Гуревич. Воспоминания о Толстом. „Литература и эстетика“. М. 1912, стр. 278—279.

2) Фаресов, *ibid.*, стр. 312—313.

3) Там же, стр. 314.

Любя Толстого и благоговей перед ним даже тогда, когда не все им сказанное и написанное принимал, Лесков иронически относился к кое-каким толстовцам, против которых отчасти и направил свой „Зимний день“. Единственный симпатичный Лескову в этом очерке персонаж, Лидия Павловна, замечает: „Они все говорят, говорят, и говорят,—а дела с воробьиный нос не делают. Это очень скучно. Если противны делались те, которые собирались „работать над Боклем“, то противны и эти, когда видишь, что они умеют только палочкой ручьи ковырять. Одни и другие роняют то, к чему поучают относиться с почтением“<sup>1)</sup>.

И в другой раз Лесков излил свою гречь по адресу таких толстовцев еще более ярко и выразительно. Тому же Фаресову он говорил: „Я думал, они несут в народ высшую культуру, удобства жизни и лучшее о ней понимание. А они все себе вопросы делают: есть мясо или нет; ходить в ситце или носить посконь, надевать сапоги или резиновые калоши и т. д. Право, это не важно. Эта травяная пища и резиновые калоши, сдается мне, те же очки и пледы в шестидесятых годах. Силы уходят на малые дела... Вот гораздо важнее, чтобы, согласившись жить вместе, они не побросали бы друг друга... А то ведь это тот же нигилизм. Хорошая идея, которая губит дело,—самая гадкая идея. Нигилизм погубил себя тем, что преувеличивал свои силы, когда оказалось, что настоящих нигилистов по пальцам можно сосчитать... Кроме того, он расходовался на мелочи, как и толстовщина. Ах, какая это пророческая книга „Некуда“! Ведь вот во второй раз в своей жизни я вижу перед собой людей, увлеченных теорией, но на которых нельзя положиться. Здесь не виноваты учителя: прежде Герцен и Чернышевский, а теперь Л. Толстой.. Толстовцы немного чище нигилистов, но характер тот же: та же фраза и невозможность положиться на нее“<sup>2)</sup>.

Последней литературной встречей Лескова с Толстым был очерк Лескова по поводу „Крейцеровой сонаты“, напечатанный уже после смерти писателя. Содержание его таково.

К автору с похорон Достоевского пришла незнакомая ему дама, сильно возбужденная картиной этих похорон писателя, который производил на нее всегда „необыкновенно сильное, ломающее“ впечатление. Она, в порыве самобичевания, решила открыть Лескову свою тайну, которая сильно мучила ее, и просить его совета, как ей жить и поступать дальше. Она неверная жена, изменяющая с третьего месяца брака своему мужу, которого она считает даровитым и порядочным человеком, хотя и лишенным того, что называется сердцем. И это длится восемь лет. Своего любовника она не уважает, считает его

1) Полн. Собр. Соч. Лескова, изд. 3, т. XXVIII, стр. 131—132.

2) Фаресов, *ibid.*, стр. 315-316.

бессердечным и дрянным эгоистом и все же до сих пор не может оторваться от него, несмотря на то, что нерасположение к нему у нее все более усиливается. Дважды она исповедывалась в своем грехе тому, кого сегодня хоронили, и вот теперь за поддержкой и советом она вновь пришла к писателю, который внушил ей симпатию своими сочинениями. Ей невыносимы ложь, обман, и она предпочла бы перенести наказание, быть униженной, разбитой, выброшенной на мостовую, лишь бы успокоить свою совесть. У нее уже шесть лет непреодолимое желание открыться во всем своему мужу и раз навсегда покончить со своей грешной связью, и теперь, когда она шла за гробом Достоевского, это намерение созрело в ней окончательно. Она хочет знать, как отнесется ее собеседник к ее плану. А собеседник сразу же становится на точку зрения не отвлеченной, теоретической морали, а морали практической. Ему дорого внутреннее благополучие человека и, по его мысли, нужно поступать так, чтобы по возможности уберечь человека от страданий. Для мужчин супружеская измена обыкновенное явление, и рассудительная и чуткая жена, расставшись более или менее надолго со своим мужем, по возвращении его даже не спрашивает, как он жил без нее, не желая вызывать его на откровенность, которая причинила бы ей только большое горе. И в этом сознательном неведении она живет со своим мужем, как если бы ничего не случилось. И если так бывает в жизни мужчины, то почему— рассуждает Лесков—так не может быть и в жизни женщины?

Между незнакомкой и ее исповедником происходит такой диалог.

— В эту минуту, когда вы сидите у меня, где ваш супруг?

— Дома.

— Что он делает?

— Спит в своем кабинете.

— И затем, когда он встанет?

— Он встанет в 8 часов.

— И что он будет делать?

Гостья улыбнулась.— Он умоется, он наденет пиджак, пройдет к детям и будет играть полчаса на биксе, потом подадут самовар, из которого я налью ему стакан чаю.

— Вот,—сказал я,—стакан чаю, самовар и домашняя лампа—это прекрасные вещи, около которых мы группируемся.

— Прекрасно сказано.

— И это проходит более или менее приятно?

— Да, для него, я думаю.

— Извините меня, в этом деле, которое вам угодно было открыть мне, он один имеет право, чтобы о нем подумать,— не дети, которые могут и должны даже этого никогда не знать, и уж, конечно, не вы... Да, не вы, потому что вы нанесли ему страдание, между тем он—лицо пострадавшее. Поэтому, о нем надо подумать, чтобы он не страдал,

и представьте себе: вместо того, чтобы он, по обыкновению, отпив чай и, может быть, с уважением поцеловав вашу руку...

— Ну-с?

— И потом, когда он пойдет заняться делами, — потом поужинает и спокойно пожелает вам доброй ночи, — вместо всего этого он услышит ваше открытие, из которого узнает, что вся его жизнь с первого месяца, или даже с первого дня супружества поставлена в такую бессмысленную рамку. Скажите мне, добро или зло вы ему этим делаете?..

Разговор этот кончается тем, что писатель советует своей собеседнице для блага мужа и ее детей возвратиться домой и сесть к своему самовару так, как она садилась к нему прежде. Не нужно признанием, преследующим эгоистические цели личного нравственного возрождения, возлагать бремя страданий на близкого и ни в чем неповинного человека, а нужно удвоенной заботливостью о муже и о детях искупить свое прошлое, пережив трагедию греха лишь наедине с собой.

Через три года писателю суждено было еще раз встретиться с этой женщиной за границей, на водах. Здесь она пережила страшное горе — внезапную смерть сына, умершего от заразной болезни. Перепуганная невыгодным для репутации гостиницы случаем такой смерти администрация отеля, где остановилась дама со своим мужем, поспешила поскорее избавиться от еще неостывшего трупа ребенка и, вырвав его из рук обезумевшей от горя матери, уложила в залитый известью ящик, который был спущен в болото, откуда прежде добывали лечебную грязь. Несчастливая мать не в силах была пережить эту трагедию и сама на девятый день утопилась в том же болоте, в котором упрятан был труп ее сына. А ее муж, отец ребенка, в то время, как мать билась и металась восемь дней в нестерпимом страдании, спокойно оспаривал в разговорах со своими соседями денежные претензии, которые предъявила ему администрация отеля в связи с расходами ее на дезинфекцию зараженных помещений гостиницы. После смерти жены он продолжал жить на тех же водах, пунктуально проводя назначенный ему курс лечения. И вместо того, чтобы внушать к себе сожаление, он казался, по словам Лескова, „далеко противнее своей жены, нанесшей ему супружеское оскорбление“.

Из всего содержания рассказа явствует, что он не вымышлен Лесковым, а представляет собой передачу действительно правдивого случая. Как видно из цитированных выше строк переписки Лескова, стремление к тому, чтобы в основу своих произведений брать реальные факты жизни, у нашего писателя с течением времени все более возростало. Так было и в данном случае, когда волнующая встреча, происшедшая давно, в день похорон Достоевского, т.-е. в 1881 г., пришла Лескову на память после того, как он прочел „Крейцерову сонату“. И у Толстого и у Лескова страдающим лицом является женщина,

исковеркавшая свою жизнь по вине мужчин, и оба писателя женщину берут под свою защиту. Эпиграфом к своему рассказу Лесков берет слова Толстого: „Всякая девушка нравственно выше мужчины, потому что несравненно его чище. Девушка, выходя замуж, всегда выше своего мужа. Она выше его и девушкой, и становясь женщиной в нашем быту“. Но очень показательно, что в то время, как Толстой стоит на почве нравственного максимализма, превышающего силы человеческой природы, и, будучи отвлеченно последователен в своих крайних выводах, проповедует безбрачие и аскетизм, Лесков всецело остается в пределах нравственности чисто практической, рассчитанной на средние силы среднего человека. Не выполнение отвлеченного нравственного закона, вне конкретного его приложения, занимает Лескова, а то, как прийти на помощь страдающей, неуспокоенной и слабой человеческой душе и облегчить ее страдания. В пору общения с Толстым Лесков все еще был во власти своего бурного карамазовского темперамента, ему слишком введома была стихийная безбрежность грешных страстей леди Макбет Мценского уезда. Плоть и дух вели в нем ожесточенную борьбу, и дух в этой борьбе не всегда выходил победителем. Тяга к спокойному и ровному свету устоявшейся толстовской мудрости у Лескова была потому так сильна, что он мучительно ощущал свою ущербность, которую так напряженно старался преодолеть и которую ему не суждено было победить никогда. Весь внутренний строй личности Лескова должен был бы влечь его больше к Достоевскому, чем к Толстому, но в Достоевском он мог ощутить лишь слишком близкое, родное, то, что тяготило его самого и от чего он старался уйти; в жизненном же деле Толстого и в его писательском и учительском пути Лесков усмотрел преодоление страстей и выход на ясную и твердую дорогу, на которой вожатым была не болезнь духа, хотя бы и высокая, а избыточное здоровье и внутренняя крепость. Тут сказалась та же тяга к душевной гигиене и духовному полнокровию, какая повлекла Достоевского к Пушкину. Но как не мог и не должен был Достоевский слиться с Пушкиным, будучи в основном по своей природе ему полярным, так по той же причине не мог и не должен был слиться с Толстым и Лесков. Жадно прислушиваясь к толстовской проповеди и впитывая ее в себя, покоренный силой рационалистической стихии в учении Толстого, Лесков, вопреки, быть может, своей воле, эту рационалистическую стихию в иные моменты растворял в своем нутре, которое подсказывало ему, не прямолинейно-логический, а потому абстрактный путь разрешения нравственных контроверз, а путь прагматического осмысления сложнейших проблем моральной практики. Доказательство тому—совет, данный Лесковым незнакомке, пришедшей к нему со своим душевным сомнением с похорон Достоевского. Такого совета никогда не дал бы Толстой.

## ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РАССКАЗА „АЛЬБЕРТ“ Л. ТОЛСТОГО

(О двух произведениях Л. Толстого: „Альберт“ и „Сон“)

Заданием настоящей работы является установление того, что история одного эпизода из рассказа „Альберт“ Л. Толстого тесно сплетена с историей „Сна“ его же. С изложения последней истории мы и начнем нашу работу.

В. И. Срезневский в своей статье: „Сон“ — набросок Толстого <sup>1)</sup> весьма интересно и подробно (с привлечением неизданных дневников) исследует судьбу этого произведения, которое по размеру и по характеру, можно бы назвать стихотворением в прозе. Эта небольшая фантазия Толстого впервые стала известной только в 1923 году, когда была напечатана переписка Л. Н. Толстого и В. П. Боткина <sup>2)</sup>).

В результате своих изысканий Срезневский приходит к выводу, что это произведение Толстого, которым он сам, как увидим дальше, весьма дорожил, — „три раза... было на краю того, чтобы выйти в свет и так в конце-концов и забылось автором“. Эти три попытки Толстого напечатать „Сон“ — следующие. В 1863 г. Толстой посылает свой „Сон“ в газету „День“ к редактору его Ив. Аксакову, — притом не от своего имени, а от имени проживающей в Ясной Поляне Наталии Петровны Охотницкой (приятельницы Т. А. Ергольской, воспитательницы Л. Н. Толстого), под видом ее первого литературного опыта <sup>3)</sup>). Предосторожность Толстого, которая, как увидим, имела свои основания, действи-

---

<sup>1)</sup> Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи. Ред. В. И. Срезневского. Труды толстовского музея. Акад. наук СССР. Л., 1927 г.

<sup>2)</sup> Толстой. — Памятники творчества и жизни. Вып. 4. М., 1923 г.

<sup>3)</sup> Выбранное лицо мало подходило к роли автора. Н. Охотницкая была необразованная, „простоватая“; „она была не то, чтобы глупа, а так себе — дурковата“; она говорила „сваво“, „таперича“, „цвяты“. (Воспоминания Т. Кузьминской, Ч. 1, 2, и 3). На наш взгляд должен встать вопрос о том, не произвел ли Толстой изменений в основной структуре своего произведения, в силу отнесения его к женщине, как автору; ведь ныне известный нам „Сон“ есть, конечно, сновидение мужчины.

тельно оказалась не напрасной. Аксаков 28-го марта 1863 г. ответил отказом напечатать „Сон“: „Этот сон слишком загадочен для публики, его содержание слишком неопределенно и может быть вполне понятен только самому автору. Для первого литературного опыта слог, по моему мнению, недурен, но сила не в слоге, а в содержании“. (Рукопись, посланная Аксакову, неизвестна). После полученного отказа напечатать „Сон“, как отдельное произведение, Толстой, непоколебленный в своем пристрастии к нему, делает попытки вставить „Сон“ в роман „Война и мир“, к которому приступил как раз в ближайшее время, именно с осени 1863 г. Толстой вводит „Сон“ в главу первого тома, содержащую рассказ о нравственном состоянии Николая Ростова после его первого падения (с женщиной). Эта глава в окончательный текст „Войны и мира“ не вошла. (Рукопись сна сохранилась; изменения незначительны; первое лицо „Сна“ переправлено на третье). Затем—(так же по указанию А. Е. Грузинского, сделанному, как и первое, Срезневскому)—видение того же сна Толстой приписал в том же романе Пьеру во время его ночевки в квартире своего покойного „благодетеля“ Иосифа Александровича Баздеева—3 т., 3 ч., гл. 18. (На этот раз „Сон“ в рукописи дан только начальными словами, указывающими его предполагавшееся место). В окончательную редакцию „Сон“ не вошел опять. Этим история „Сна“ заканчивается, и более Толстой о нем не упоминает.

Начальная же история „Сна“ такова, что утверждение Срезневского о том, что намерение Толстого провести „Сон“ в печать не осуществилось при его жизни, нуждается в существенном ограничении. Именно, следует признать, что „Сон“ был все же напечатан самим Толстым,— правда, не полностью и с видоизменениями, однако, с сохранением всего главного в самом значительном, в центральном эпизоде. Мы имеем здесь в виду рассказ „Альберт“ 1857—1858 годов. Попытка Толстого напечатать „Сон“, как отдельное произведение, не удалась ему. От своего плана введения „Сна“ полностью, в качестве сна героев своего романа „Война и мир“, Толстой сам отказался. Но он привел в исполнение еще один род обнародования своего „Сна“, — именно тоже включение его, как сна героя своего произведения, — именно сна Альберта в рассказе, названном этим именем, — но в слегка измененном, неполном, сжатом виде. Пропуск этого момента в истории „Сна“ у Срезневского<sup>1)</sup> объясним, во-первых, указанной нами неожиданной формой использования „Сна“, а, во-вторых, тем странным обстоятельством, что после того, как „Сон“ так или иначе попал в печать, Толстой не оставил намерения напечатать его полностью и без изменений. На самом

<sup>1)</sup> Этот пропуск тем более заметен, что в той же книжке, где помещена статья Срезневского о „Сне“, помещена и другая статья его о прототипе Альберта — скрипаче петербургских театров Георге Кизеветтере, — обнаруживающая, что рассказ „Альберт“ изучался им достаточно внимательно.

деле, ведь и посылка „Сна“ Аксакову в газету „День“, и попытки включить „Сон“ в „Войну и мир“ — все это было после того, как „Сон“, согласно нашему взгляду, был уже как-никак частью рассказа „Альберт“ — через пять и более лет после его напечатания. Но это свидетельствует лишь о силе пристрастия Толстого к своему „Сну“. Пусть существенная часть его увидела уже свет, Толстому хотелось, чтоб „Сон“ увидел свет в своем настоящем, полном виде<sup>1)</sup>.

Особенная, не вполне даже ясная для нас, высокая оценка Толстым этого „Сна“ выражена в заметке дневника от 29-31 декабря 1857 г. здесь после слов, что он писал „Сон“, сказано: „Никто не согласен, а я знаю, что хорошо“. (И в другой заметке дневника: „Дописал „Сон“ недурно“). Толстой, значит, прочел „Сон“ ряду лиц и не встретил одобрения, но своего суждения не изменил. Мало того, вскоре же, 4 января 1858 г. — Толстой посылает „Сон“ в Рим к В. Боткину, да еще просит его узнать мнение о „Сне“ Тургенева: „Ежели Тургенев еще с вами, то прочтите это ему и решите, что это такое, дерзкая ерунда или нет“. Суждениями же обоих Толстой в то время весьма дорожил. Это письмо к Боткину, по которому мы и узнаем это произведение, — „Сон“ — содержит в себе такое признание: „Изящной литературе положительно нет места теперь для публики. Но не думайте, чтобы это мешало мне любить ее теперь больше, чем когда-нибудь. Я устал от толков, споров, речей и т. д. (Дело идет о под‘еме общественного настроения после Крымской кампании и подготовки реформ 60-х гг. — И. Э.). В доказательство того, при сем препровождаю следующую штуку о которой желаю знать ваше мнение. Я имел дерзость считать это отдельным и конченным произведением, хотя и не имею дерзости печатать“. Впоследствии, как мы видели, несмотря на охлаждающие суждения, Толстой возымел и эту „дерзость“ — напечатать так нравящуюся ему свою „штуку“. Самое же произведение является здесь в таком виде:

„Я во сне говорил все то, что было в моей душе и чего я не знал прежде. Мысли мои были ясны и смелы и сами собой облекались вдохновенным словом. Звук моего голоса был прекрасен. Я удивлялся тому, что говорил и радовался, слушая звуки своего голоса. — Я один стоял на колеблющемся возвышении. Вокруг меня жались незнакомые мне братья. Вблизи я различал лица, вдаль, как зыблющееся море, без конца виднелись головы. — Когда я говорил, по толпе, как ветер по листьям, пробегал трепет восторга; когда я замолкал, толпа отдыхая, как один человек, тяжело переводила дыханье.

Я чувствовал на себе глаза миллионов людей, и сила этих глаз давила меня и радовала. Они двигали мною так же, как и я двигал ими. — Восторг, горевший во мне, давал мне власть над безумной толпой, власть эта, казалось мне, не имела пределов. Далекий чуть слышный голос внутренно шептал мне „страшно!“, но

<sup>1)</sup> Другой случай такого же рода у Толстого: рассказ Платона Каратаева из „Войны и мира“ (т. 4, ч. 3, гл. 13) впоследствии дан Толстым в развитом виде, как самостоятельный рассказ „Бог правду видит, да не скоро скажет“.

быстрота движения заглушала голос и влекла меня дальше. Болезненный поток мысли, казалось, не мог истощиться. Я весь отдавался потоку, и белое возвышение, на котором я стоял, колеблясь, поднималось выше и выше.

Но, кроме сковывавшей меня силы толпы, я давно уже чуял сзади себя что-то отдельное, неотвязно притягивающее. Вдруг я почувствовал сзади себя чужое счастье и принужден был оглянуться. Это была женщина. Без мыслей, без движений, я остановился и смотрел на нее. Мне стало стыдно за то, что я делал. Сжатая толпа не расступалась, но каким-то чудом женщина двигалась медленно и спокойно посередине толпы, не соединяясь с нею. Не помню, была ли эта женщина молода и прекрасна, не помню одежды и цвета волос ее, не знаю, была ли то первая погибшая мечта любви, или позднее воспоминание любви матери, знаю только, что в ней было все, и к ней сладко и больно тянула непреодолимая сила. Она отвернулась. Я смутно видел очертания полуоборотившегося лица и только на мгновение застал на себе ее взгляд, выражавший кроткую насмешку и любовное сожаление.— Она не понимала того, что я говорил, но не жалела о том, а жалела обо мне. Она не презирала ни меня, ни толпу, ни восторги наши, она была прелестна и счастлива. Ей никого не нужно было и от этого-то я чувствовал, что не могу жить без нее. С ее появлением исчезли и мысли и толпа и восторги, но и она не осталась со мной. Осталось одно жгучее безжалостное воспоминание. Я заплакал во сне и слезы эти были мне слаще прежних восторгов. Я проснулся и не отрекся от своих слез. В слезах этих и на яву было счастье“.

Приведем теперь, как мы полагаем, вполне соответствующее этому „Сну“ место из рассказа „Альберт“. Это — предсмертные видения Альберта, безумного и пьяного, но талантливейшего артиста-скрипача (в главе VII, окончание рассказа).

Альберт на улице отдается своим грезам. Он видит себя в огромном зале. „Там стояло какое-то возвышение, и вокруг него молча стояли какие-то маленькие люди...“ На возвышении стоит друг Альберта, художник Петров. Он произносит горячую восторженно-хвалебную речь в честь Альберта, которого уже нет среди живых.

„... Он гений, великий музыкальный гений, погибший среди вас незамеченным и неочтенным... Вы могли презирать его, мучить, унижать... а он был, есть и будет неизмеримо выше всех вас... Ниц падайте все пред ним! На колена!“...

Затем, очнувшись, Альберт достигает, наконец, дома, где он часто играл, но его не пускают и он на лестнице у дверей засыпает последним предсмертным сном. Альберт снова попадает „в свободную и прекрасную область мечтания“. Снова зала. „В зале уже никого не было, и вместо художника Петрова на возвышении стоял уже сам Альберт и сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос, но скрипка была странного устройства: она вся была сделана из стекла... Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт...“ Далее, сказано, как Альберт услышал звук колокола, который тоже говорил ему, что он „лучший и счастливейший“. И затем: „Несмотря на то, что в зале никого не было, Альберт выпрямил грудь и, гордо подняв голову, стоял на возвышении так, чтобы все могли его видеть. Вдруг чья-то рука слегка дотронулась до его плеча, он обернулся и в полусвете увидал женщину. Она печально смотрела на него и отрицательно покачала головой. Он тотчас же понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя. „Куда же?“ спросил он ее. Она еще раз долго, пристально посмотрела на него и печально наклонила голову. Она была та, совершенно та, которую он любил, и одежда ее была та же, на полной белой шее была нитка жемчуга, и прелестные руки были обнажены выше локтя. Она взяла его за руки и повела вон из зала. На пороге залы Альберт увидал луну и воду... Альберт вместе

с нею бросился в луну и воду и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете: он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье. „Уж не во сне ли это?“—спросил он себя,— но нет! это была действительность: это было больше чем действительность: это было действительное и воспоминание. Он чувствовал, что то невыразимое счастье, которым он наслаждался в настоящую минуту, прошло и никогда не воротится. „О чем же я плачу?“ спросил он у нее. Она молча, печально посмотрела на него. Альберт понял, что она хотела сказать этим. „Да как же, когда я жив,— проговорил он...“ Альберт умирает.

В этом сне Альберта и „Сне“, посланном Толстым Боткину, затем И. Аксакову и пр., общим оказывается весьма многое и весьма важное: стояние на возвышении среди зала; кругом толпа; раздается вдохновенная речь, выражающая гордое сознание внутренней власти над людьми; появляется женщина, в которой сосредоточено все, к чему влечет непреодолимая сила любви; становится „стыдно“ за себя, за то, что делал; она глядит взглядом выражавшим „кроткую насмешку и любовное сожаление“ („Сон“) — „она печально смотрела на него и отрицательно качала головой“ („Альберт“); с появлением женщины исчезает все; переполненная душа находит исход в слезах умиления и счастья невыразимого.

Сопоставим еще следующие моменты. Во-первых, наслаждение звуками своего голоса во „Сне“ („Звук моего голоса был прекрасен. Я удивлялся тому, что говорил и радовался, слушая звуки своего голоса“) и наслаждение своею игрою на скрипке в „Альберте“ („...вместо художника Петрова на возвышении стоял сам Альберт и сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос... Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт“). Совершенно естественно, что, говоря теперь о музыканте, Толстой прекрасные звуки голоса во время речи, как это было во „Сне“, заменил в „Альберте“ звуками скрипки: музыканту снится его игра. Но Толстому нужна была и восхваляющая речь; он даже в сне Альберта дает ее содержание, которое не было рассказано в „Сне“, как самостоятельном произведении. И вот в „Альберте“ даны и речь, и игра, и уже в самом рассказе происходит замена звуков голоса звуками скрипки,— речи художника музыкой („... играл на скрипке все то, что прежде говорил голос“). То, что в „Сне“ дано от имени самого сновидца— обращение с речью к толпе—в „Альберте“, в сне героя дано от имени постороннего лица. Именно речь художника Петрова из действительности, описанной в рассказе „Альберт“ (в варианте эта речь произносится на квартире Делесова художником Нехлюдовым), перенесена в позднейших редакциях в сон Альберта. Но уже и по варианту ясно, что художник в своей речи высказывает затаенные мысли самого Альберта, и потому тот, думая про себя, тотчас соглашается со словами своего друга. Перенесением же восторженной речи художника из действительности, изображенной в рассказе, в сон его героя, т.-е. как бы опосредствованным через образ художника выражением мыслей самого сновид-

ца, героя рассказа, — уже определенно и во всей полноте утверждается, что Альберт услышал в своем сне и счел за верное и справедливое лишь то, что сам смутно сознавал и в чем только не смел на яву признаться даже самому себе. Но это есть то самое, что мы имеем уже в первой, начальной строке из „Сна“ Толстого, именно: „Я во сне говорил все то, что было в моей душе и чего я не знал прежде. Мысли мои были ясны и смелы и сами собой облекались вдохновенным словом“. Итак, речь художника из рассказа „Альберт“ раскрывает скрытое содержание речи в „Сне“.

Далее сделаем еще одно сопоставление. В „Сне“ после исчезновения образа женщины — „осталось одно жгучее безжалостное воспоминание“. В „Альберте“ она не исчезает: „он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье. Уж не во сне ли это, спросил он себя, но нет! это была действительность, это было больше чем действительность это было действительность и воспоминание“. Переживание воспоминания, чувство утраты, естественное в „Сне“, раз „она“ исчезла, сохранено и в рассказе „Альберт“, несмотря на то, что здесь „она“ с ним это новое обстоятельство не повлекло у Толстого устранения чувства воспоминания, как можно было ожидать. Странность утверждения, что „это было действительность и воспоминание“ поясняется тотчас следующими словами: „Он чувствовал, что то невыразимое счастье, которым он наслаждался в настоящую минуту, прошло и никогда не воротится. Эта боль воспоминания при самом счастье настоящего вызывает у Альберта слезы; они — капли переполненной до края души, они — вершина и предел всего, что пережил во сне Альберт, захваченный этим сном так глубоко и страстно, что даже смерть, уже подошедшая вплотную, осталась им незамеченною.“

Здесь воспоминание образует такой же естественный переход к плачу, как и в „Сне“. В обоих случаях воспоминание завершается плачем, который, притом, и здесь, и там изображен, как сила, всезаполняющая и преодолевающая все иные ощущения. Так, если в „Альберте“ плач души не дает проникнуть в сознание смерти, то в „Сне“ та же сила делает незаметным пробуждение: „Я заплакал во сне, и слезы эти были мне слаще прежних восторгов. Я проснулся и не отрекся от своих слез. В слезах этих и на яву было счастье“. Таким образом, и вершинные пункты „Сна“ и заключительного эпизода из рассказа „Альберт — его предсмертного сна — совершенно тождественны по существу; изменена лишь модуляция, приводящая к последним аккордам.

Так использован „Сон“ в „Альберте“. Видоизменения, кроме сжатости, состоят, главным образом, из внесения в „Сон“ двух моментов, именно: музыки и восхваляющей речи художника. Это было необходимо по самому содержанию рассказа, а в „Сне“, как мы показали, имелись данные, удобные для такого приспособления.

Но обратимся к объективным хронологическим данным писем и дневников. Первый замысел рассказа „Альберт“ относится к началу 1857 г.—к 7 января в Петербурге („История Кизеветтера подмывает меня“). Знакомство же Л. Толстого с Кизеветтером произошло 5 января. До своего отъезда за границу 29 января Толстой не раз видался с ним и слышал его игру. О дальнейшей работе над возникшим замыслом говорят частые упоминания в письмах и дневнике о рассказе под названиями: „Пропащий, Поврежденный, Погибший, Музыкант, наконец, Альберт“ (Первоначально имя героя было Вольфганг. Часто рассказ назван просто: Кизеветтер). Заметки же о „Сне“ появляются в дневниках конца 1857 г., именно от 24 ноября и 29—31 дек. 1857 г., а 4 янв. 1858 г. „Сон“ уже был послан В. Боткину. След., как-будто одно произведение относится к началу, а другое к концу того же года. Но рассказ „Альберт“ Толстой писал долго, так что работа над ним продолжалась еще в 1858 г. Первая, законченная редакция рассказа помечена: 28 февр. 1857 г., Дижон („Кончил набрасывание Пропащего“), 1 марта Толстой читал эту повесть (Пропащий) Тургеневу, который к ней „остался холоден“<sup>1)</sup>. Начинается переработка. 12 июня повесть (Поврежденный) читается В. Боткину, который тоже остался неудовлетворенным. (Дневник. „Действительно, это плохо“). Это вторая редакция. Тотчас же начата снова переработка повести (В Швейцарии). В конце июня работа над „Альбертом“ перебивается работой над новым произведением— „Люцерн. Из записок кн. Д. Нехлюдова“, которое писалось с 27 июня по 6 июля 1857 г. и было напечатано в 9 кн., сентяб. „Современник“ того же года. С 8 августа Толстой в Ясной Поляне, возвратившись из-за границы. С сентября снова работа над повестью. 5 окт. заканчивается 3-я редакция. Идет переписка и отделка<sup>2)</sup>. 23 ноября Толстой читает „переделанной“ повесть „Погибший“ С. Т. Аксакову, который, как Толстой пишет Некрасову 18 декабря,—„остался очень доволен“. (Дневник: „Кажется, понравилось старику“). 25 ноября окончательно отделана 3-я редакция повести. 26 ноября повесть „Погибший“ отсылается Некрасову в журнал „Современник“<sup>3)</sup>. Вслед за отсылкой повести Толстой спешно пишет Некрасову письмо о необходимости сделать исправле-

1) Некрасов же сообщает в письме 31/III - 1/IV 1857 г. Толстому, что Тургенев новую повесть Толстого „очень хвалит“, и он просит прислать ее ему в „Современник“.

2) В это время Толстой пишет Некрасову: „...Ежели только я не умру, то к 26-му пришлю Вам „Погибшего“, повесть листа в 3, которой начинаю быть доволен“. (Начало ноября 1857 г.).

3) Письмо Толстого Некрасову: „Посылаю Вам обещанную повесть, любезный Ник. Ал., ежели Вы найдете ее хорошей, то напечатайте в декабрьской книжке...“ И далее: „заяввшись ею опять, серьезно увлекся, и мне кажется, что есть места недурные“. (26 ноября 1857 г.).

ния в повести<sup>1)</sup>. 30 ноября едва ли не послана телеграмма Некрасову. В письме к нему 18 дек. 1857 г. Толстой пишет: „30 числа я еще просил Вас прислать мне ее назад. Напрасно Вы не прислали...“ Затем пишется еще письмо<sup>2)</sup>). Некрасов тоже не вполне удовлетворен повестью, и 16 дек. 1857 г. он отвечает Толстому критикой повести и советом подождать с печатанием. 18 дек. Толстой в письме к Некрасову соглашается с ним о повести, что „печатать ее теперь нельзя, потому что... надо в ней исправить и изменить многое... Лучше ее предать забвению... пришлите мне только, пожалуйста, рукопись или корректуры, чтобы пока свежо еще исправить, что нужно, и спрятать все подальше...“ Однако, еще с 11 по 26 дек. Толстой переправляет „Музыканта“. Это — 4-я редакция. Затем, в январе работа над повестью перебивается рассказом „Три смерти“. 21 января 1858 г. Толстой пишет Некрасову: „Повесть свою спрятал, но придумал еще переделки, которые сообщу вам когда-нибудь. когда будем вместе“. 17 февраля 1858 г. Толстой пишет Некрасову: „...Я всегда буду стараться печатать все лучшее в „Соврем.“ и на днях же пошлю Вам две штуки на выбор, из коих одна есть тот же несчастный, всеми забракованный Музыкант, от которого я не мог отстать, и еще переделал“. 28 февр. Толстой „Переделал Альберта, кажется, окончательно“. (Дневник). Но до 10 марта продолжается отделка повести. 12—17 марта 1858 года Толстой провел в Петербурге и мог лично отдать Некрасову рукопись. (26 февр. Толстой писал ему „К марту месяцу уже я вам не поспею с новой вещью, а в марте надеюсь сам вас видеть и прочесть вам.“) Но в 4-й кн. апр. „Соврем.“ повесть Толстого не вошла, т. к. ее „задержал по глупости наш цензор“ (Некрасов к Толстому 3 апр. 1858 г.). Напечатан „Альберт“ был только в 8 кн., авг., „Соврем“. Вероятно, в корректуре Толстой продолжал, по своему обыкновению, исправлять повесть, так что работу над „Альбертом“ с возникновения его замысла можно считать, в среднем, промежутком в полтора года. Печатный текст помечен датой окончания 4-й редакции 28 февр. 1858 г.

1) Толстой Некрасову: „Жду, не дождусь известия от вас, любезный Ник. Алекс., насчет статьи, которую послал вам. Только-что я отослал ее, как вспомнил много небольших, но необходимых исправлений. Главный вопрос: будете ли Вы или нет печатать „Погибшего“ в декабре? Ежели да, то успею ли я исправить его по корректурам в Москве. Ежели не успею, а вам нужно печатать теперь, то уж я приеду в Петербург. — Необходимейшие исправления во второй половине; поэтому не велите отпечатывать ее в листы без исправлений. Я рассчитываю, что 27 или 28 вы получили. К 1 или 2 я бы мог получить корректуры, к 5-му вы бы получили их обратно. Без исправлений же печатать невозможно. Извините, пожалуйста, за эти хлопоты. Я сам ужасно раскаиваюсь в том, что послал вам вещь в таком ужасно невозможном виде. Во всяком случае ответьте тотчас же“. (Начало — дек. 1857 г.).

2) „... т. к. печатание не к спеху, то пришлите мне лучше рукопись, любезный Ник. Ал., я Вам снова пошлю ее раньше 15 Д., а то в ней много придется марать, особенно во второй части, так за что же пропадет набор“. 2 дек. (1857 г.).

Дальнейшие исправления можно считать лишь дополнительными к этой редакции; впрочем, лишь предположительно, а возможно, что это 5-я редакция повести, т. к. Толстой и в корректурах делывал большие изменения. В истории создания „Альберта“ обращает внимание одно совпадение, которое, при невнимательном и быстром обзоре, может повести к смешению. Именно, первая редакция „Альберта“ была закончена 28 февр. 1857 г. Толстой даже надеялся увидеть этот рассказ в 4-й книге „Соврем.“ за 1857 г. Окончательная редакция повести была также закончена 28 февр. 1858 г. (ровно через год — и соответственно этому снова предполагалось напечатание повести в 4-й книге „Совр.“ уже за 1858 г.). Первый набор повести, в дек. 1857 г. помечен в конце: Дижон, 28 февраля, 1857 г.<sup>1)</sup>

Итак, хронологические данные допускают вполне возможность включения „Сна“ в пов. „Альберт“. Но когда же именно „Сон“ мог войти в „Альберт“? Первая запись дневника о „Сне“ — 24 ноября 1857 г.: „Дописал „Сон“ — недурно“. А 23 ноября, т. е. накануне, Толстой читает С. Аксакову „Альберта“, 25 ноября заканчивает новую, 3-ю редакцию его и 26 ноября шлет повесть Некрасову. Так обра-

<sup>1)</sup> Письма Толстого к Некрасову напечатаны в книге „Архив села Карабихи“. М. 1916 г., под ред. Н. Ашукина. Но редактирование сделано в силу обстоятельств весьма спешно и потому неполно и путанно. Напр., часть писем, относящихся к 1857 г. помешена без указания даты после писем 1858 г.; встречается и фантастическая дата и пр. (Музыкальный критик Феофил Толстой назван в примечании Федором Толстым). Да и не были еще в то время опубликованы работы, которые теперь помогают разобраться в этих письмах. Так, ныне ясно, что письмо № 172 „Жду, не дождусь известия от вас...“, помечено 28 (без мес. и года) есть письмо от начала дек. 1857 г. и послано Некрасову немного спустя после отсылки ему рукописи повести. Вариантом этого письма, вероятно, является хранящееся в рукоп. отд-нии Лен. б-ки неотосланное письмо (часть его) к Некрасову. Письмо № 163, 1857 г. с пометкой 28 декабря не может быть отнесено к декабрю, так как в нем говорится, что посылается обещанная повесть к декабрьской же книжке журнала; письмо, очевидно, сопровождало посылку рассказа Некрасову. Письмо № 164, 1857 г. без даты, в котором говорится, что к 26 будет выслана повесть, очевидно, написано в начале ноября до посылки Некрасову рукописи 26 ноября 1857 г. Письмо от 2 декабря № 170, очевидно, относится к 1857 г. Вообще, все письма Толстого к Некрасову по поводу „Альберта“ нам пришлось проработать заново.

Материалы, которыми мы пользовались вообще для настоящей работы, составляют: статья В. И. Срезневского: „Георг Кизеветтер, скрипач Петерб. театров. к ист. творч. Толстого“ (книга: Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи. Ред. В. И. Срезневского. Л. 1927 г.); Переписка Л. Н. Толстого и В. П. Боткина (книга: „Толстой. Памятники творчества и жизни“, вып. 4, М., 1923 г.); письма Некрасова к Л. Толстому. Ред. М. Цявловского (альманах „Круг“, № 6, М., 1927 г.); Письма Л. Толстого к Некрасову. Ред. Н. Ашукина (книга: „Архив села Карабихи“, М., 1916 г.); Н. Н. Гусев „Толстой в молодости“. М., 1927 г.; рукописи произведений: „Сон“ и „Альберт“, хранящиеся в рукоп. отд-нии Ленинск. б-ки (Рукописи по „Альберту“ еще не изучены полностью. Срезневский подошел к ним, интересуясь вопросом о прототипе героя рассказа, мы же — интересуемся вопросом о роли произведения „Сон“ в создании „Альберта“).

зом, „Сон“ и „Альберт“ одновременно, в одни и те же дни, приходят к законченному виду. Далее, вторая запись о „Сне“ — 29-31 дек. 1857 г. К этому времени повесть была уже отослана Некрасову, даже уже набрана, но затем задержана в печатании по совпавшему желанию обоих: и Толстого, и Некрасова. Еще до получения письма от Некрасова 16 декабря с советом подождать печатать повесть, Толстой, отославши рукопись, спешит задержать ее печатание и принимается за 4-ю переделку, о которой имеется запись в дневнике от 11-26 декабря. А 29-31 декабря получает окончательную обработку „Сон“. Опять сроки работы над обоими вещами указаны такие близкие, что, конечно, эту работу можно назвать одновременной. 4 января 1858 г. „Сон“ посылается В. Боткину, из письма к которому мы и узнаем его. В это время работа над „Альбертом“ еще далеко не закончена и тянется после отсылки „Сна“ еще два месяца без малого, пока принимает вид редакции 28 февраля 1858 г. Из всего этого пока можно предположительно заключать, что „Сон“ мог войти в повесть „Альберт“ в промежуток времени от 24 ноября 1857 г. и если не до конца работы над „Альбертом“ в корректурах, то хотя бы до начала марта (в середине марта рукопись была сдана для печати Некрасову).

Однако промежуток, в который „Сон“ мог войти в повесть, приходится еще сократить и под влиянием такого точного и неопровержимого довода, как показания рукописей. Именно, среди хранящегося в Ленинской библиотеке материала по „Альберту“ есть гранка „Современника“ (окончание ее), т.-е. третья редакция повести, — в общем, предпоследняя. Разбираемого нами эпизода „Сна“ в этой редакции повести нет. Таким образом, совместная работа над „Сном“ и „Альбертом“ в конце ноября 1857 г. не вызвала еще включения одного произведения в другое (о частичном же отражении „Сна“ в повести этой редакции мы скажем позднее). В рукописи более ранней, от 5 октября, также хранящейся в Ленинской библиотеке и предшествующей заметкам дневника о писании „Сна“, — следовательно, когда „Сна“ еще не было, — также нет рассматриваемого нами эпизода, да и не могло быть, согласно нашему взгляду на происхождение этого эпизода; тоже, конечно, относится и к хранящейся там же первой редакции повести 28 февраля. Дижон. Итак, остается предположить, что в повесть вошел „Сон“ только после его окончательной обработки, относящейся к самым последним дням декабря 1857 г., следовательно, вышел уже в 1858 году. Весьма возможно, что „Сон“ вошел именно в повесть „Альберт“, т.-е. когда уже она получила это название. Труднее и вряд ли удобно предположить, чтобы „Сон“ вошел во время той переправки „Музыканта“, которую дневник указывает под 11-26 декабря 1857 г., т.-е. несколько ранее окончательной обработки „Сна“ (29-31 декабря); ведь после заметки 24 ноября в дневнике не было ни одного указания о „Сне“, так что, вероятно, только 29 декабря

Толстой вернулся к нему. Работу над „Альбертом“ в 1858 г. Толстой вел, главным образом, в феврале и закончил ее 28 февраля 1858 г.; в этот-то период — если не раньше, в январе — и могло произойти включение „Сна“ в „Альберт“. Во всяком случае, картина предсмертных видений, как важная в повести, скорее всего, была уже вполне закончена к тому сроку, дата которого стоит под печатным текстом „Альберта“. Полная же определенность здесь была бы только тогда, если бы были сохранены все варианты, начиная с конца ноября 1857 г. Это составило бы целый дополнительный том к небольшому рассказу.

Но удалось ли вполне произвести эту вставку? Другими словами, произошло ли успешное срастание тканей, принадлежащих двум разным организмам, — двум самостоятельным произведениям? Поставить этот вопрос вполне целесообразно. Дело же сводится к тому, чтобы выяснить, поскольку в изображении Толстого сон Альберта соответствует личности сновидца; если же здесь есть какое-либо несоответствие, то оно только подтверждает нашу мысль о том, что этот сон привнесен извне и, как чужой сон, не так-то легко может ассимилироваться в новой среде, вполне сродниться с нею.

Обе темы „Сна“ вполне удобны для сращения „Сна“ с рассказом „Альберт“, это — слава и любовь. Альберт болен, безумен от любви, образ женщины владеет им, — так что роль „ее“ во „Сне“ Толстого вполне естественна и для сна Альберта. Но остановимся на теме славы: жажда поклонения и упоения властью над людьми составляет первую часть сна в обоих случаях. Это переживание также находится в полном согласии с характером Альберта. Напомним сказанное уже нами раньше, именно, что речь художника, возвеличивающая Альберта первоначально происходила на яву, а не во сне Альберта; последний „с невыразимым блаженством слушал художника...“ То же осталось и в окончательной редакции рассказа, когда все это прославление изображено, как сон Альберта, как воплощение в образах его чаяний славы: „Альберт, с блаженством в душе слушавший эти слова, не выдержал, подошел к другу и хотел поцеловать его“. Иначе, как с чувством блаженства и не мог Альберт принимать выраженное в словах художника признание себя избранныком, стоящим неизмеримо высоко: ведь, Альберт — образ чисто художественного человека, а не морального. Альберт даже определенно антиморален и вызывает к себе презрение и жалость, как человек спившийся, потерянный, в котором нет ничего порядочного, — как пропащий, погибший, поврежденный (таковы первоначальные заглавия рассказа). И зная такое отношение к себе, терпя всяческие обиды и оскорбления, вынужденный унижаться и льстить, Альберт тем более должен в глубине души сознавать свое величие, которого никто не отнимет, и мечтать о славе, как о заслуженной чести. Для Альберта, как чистого художника, искусство — все; оно — высшая сила освящения и очищения.

С нравственной точки зрения Альберт дурен, но он не тяготится этим, так как прощает себе и позволяет себе все во имя того, что он дает, как художник, и верит, что и другие простят ему и позволят все ради его художественного гения. („Правда, правда!“ восклицает Альберт, когда художник в таких словах призывает перестать обвинять Альберта: „Разве вы жили его жизнью? Испытывали его восторги?“) Весь рассказ является у Толстого единственным по прямоте и пламенной искренности внушенного любовью Толстого к музыке утверждения чисто художнической веры, исповедания художников, как таковых, а именно, того, что искусство и красота святы сами по себе: красота — „единственное несомненное благо в мире“; „искусство есть высочайшее проявление могущества в человека“. В варианте от 5 октября 1857 г. стоит эпитафия (зачеркнутый) из строк Пушкина: „Не для корысти, не для битв, мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв“. Стремление же к славе есть неизбежный спутник стремления художников к достижению красоты, к невозможнейшему совершенствованию своего дарования. Насколько в нравственной деятельности желание славы убивает в корне все значения поступков, как нравственных, вовсе, собственно обесценивая их, — настолько в деятельности художественной желание славы только питает, напрягает дарование, дает рост силам, собирает все наличное богатство духа. Художническое мировоззрение не может в славолубии усматривать ничего дурного, позорного, порочного; художник, как таковой, не может считать за зло то, что составляет почти всегда движущую пружину творчества. Чтобы согласиться с этим нужно только не смешивать самосознание с сомнением, честолюбия с тщеславием. Одно дело — сознание тех внутренних сил, которыми обладаешь, — и жажда быть действительно достойным наибольшей славы при самом строгом и большом творческом труде; другое дело — сомнение и тщеславие, неопирающиеся на действительные данные и лишь ищущие — всеми правдами и неправдами — шума и молвы, хотя бы и с потерей имени по суду потомства. Одно занято, прежде всего, самовосхвалением, другое — самосовершенствованием. Короче говоря: тщеславие любит ложь: хочу слыть чем-то; славолубие стремится к строгой правде: хочу быть чем-то. Настоящая слава есть неизбежное следствие великих достоинств и заслуг, а настоящее славолубие есть то, что в моменты углубленного сосредоточенного сознания заливают сердце радостью и счастьем, раскрывая смысл деятельности. Славою художник обязан лучшему в нем, — творческому дару. Самосознание художника может в этом не обманываться; Альберт родственен Моцарту из пьесы Пушкина (ср. упомянутый „Моцартианский“ эпитафия из Пушкина к варианту „Альберта“); Альберт — тоже, даже еще в более прямом смысле — „безумец, гуляка праздный“. И Моцарт Пушкина тоже знает, что он — гений, избранник, счастливец. Самосознание достаточно выражено у обоих.

Но славолубие у обоих тонет в их беспечном играющем духе; отсюда при полном отсутствии тщеславия их видимое равнодушие к славе; к Альберту славолубие пришло во сне, как момент его самоуглубления; и Моцарт Пушкина мог бы пережить то же самое: упоение своею славою нисколько не противоречит внутренней характеристике его у Пушкина. Видимое равнодушие к славе, во всяком случае, не то, что стыд за нее. Толстой в Альберте, по существу, дополнил образ Моцарта и углубил его. Но присоединение к чувству славы стыда за него, как за что-то дурное, недолжное, вносит неверный, чуждый штрих в изображение: Альберт, как и Моцарт, как и всякий чистый художник, не может по самой природе своей переживать славу иначе, как что-то родственное самому творческому воодушевлению. Альберт мог принимать славу со сладким трепетом, застенчиво и в этом смысле стыдливо. Так в начале и было: услышав первые слова художника о нем, как о великом гении, Альберт „из скромности опустил голову“<sup>1)</sup>. Он испытывал блаженство, был глубоко растроган, ощутил желание поцелуем отблагодарить, выразить признательность тому, кто открыто и горячо превознес его, воздав должное его гению; долго, как бы влюбившись в них, как во что-то заветное, повторял последние слова своего друга, именно, что он „лучший и счастливейший“.— И затем, после этого блаженного видения, когда все в мире возвещало ему славу, когда „Он чувствовал себя прекрасным и счастливым... и, гордо подняв голову, стоял на возвышении так, чтобы все могли его видеть“,— после всего этого... „увидал женщину. Она печально смотрела на него и отрицательно покачала головою. Он тотчас же понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя“.

<sup>1)</sup> Правда, Альберт мог стыдиться своих действительных недостатков и слабостей. На самом деле, когда в том же сне голос, возражавший художнику, указывает на ряд нехороших поступков Альберта, то „Боже мой! как он это все знает! — подумал Альберт, — еще ниже опускаю голову“. И далее: „Боже мой! это все правда, но заступись за меня, — проговорил Альберт: — Ты один знаешь, почему я это делал!“ И в дневнике Толстого от 30 января 1857 г.: „Он рассказал свою историю и ночь в театре, которая потревожила его в рассудке. Он боится всех и стыдится — виноват. Он запутался в жизни, так что боится возвратиться, одно спасенье забиться.“ (Срезневский считает в виду поздней даты записи, что это не сообщение факта, а набросок мыслей для рассказа). Как бы то ни было, но в том месте сна, которое привлекло наше особенное внимание, чувство стыда относится именно к тому, что неотрывно связано со всем, что есть прекрасного в Альберте, — да и что само по себе прекрасно, так как чувство славы есть чувство своих возможностей и достижений. Художник может еще устыдиться возникшего у него под влиянием славы презрения к людям. Но Альберт кроток, как дитя, и презрение Альберта не то, которое оскорбляет.

Наконец, идя вперед в художественном совершенствовании, художник может переживать стыд за пройденные им позади ступени, — может видеть позор для себя в недостаточно продуманном и незаконченном произведении. Художник-исполнитель может со стыдом вспоминать свои неудачные выступления, а для Альберта такой стыд был бы естественен, т. к. он в пьяном виде играл, конечно, плохо, как

Но что же дурно и чего стыдно?! Гениальному артисту совестно, что он счастлив и горд сознанием своей гениальности, что он с чувством блаженства и растроганного счастья внимает словам, раскрывшим ему глаза на себя самого, — возвещающим о том, в чем он не смел признаваться даже себе — при своем падении и унижении?! Ведь Альберт стыдится не той стороны своей, которую, как увидим, и Толстой и Некрасов называли грязной, а, напротив, той, которая составляет все истинно прекрасное в нем, так как чувство славы, гордой радости и достижения артиста неразделимы. Гордость художника, сознание своего внутреннего превосходства и вытекающего из него могучего влияния на людей — это его самое чистое и святое чувство; это — дурно для Толстого, но не для Альберта. Толстой приписал свой собственный сон Альберту, внезапно переродив его подлинную артистическую натуру в индивидуально толстовскую.

Место сна в рассказе, где говорится о чувстве стыда, нам всегда казалось непонятным и даже каким-то странным. Цельный, законченный образ Альберта неожиданно и насильственно к концу рассказа претерпевает ломку: Альберт — Моцарт (мы лишь условно сближаем их) выдается за Альберта — Толстого; „сын гармонии“, тот, кто из „единого прекрасного жрецов“ (Пушкин), чистейший художник чуть ли не выдается за художника-моралиста. Теперь это находит объяснение. Переноса в рассказ „Альберт“, как сон героя, готовое самостоятельное произведение „Сон“, законченное как раз во время напряженной работы над рассказом „Альберт“, Толстой был увлечен тем, насколько подходящим для рассказа оказалось общее содержание „Сна“ в его двух темах. И высоко, вопреки мнениям других, ценя свое произ-

и бывало в действительности с Кизеветтером (в дневнике Толстого 10 I 1857 г.: „ужасно пьян, играл плохо“). Здесь природа стыда эстетическая, а не моральная, о какой только и говорит Толстой в „Сне“ и в „Альберте“. У художников-исполнителей — чувство славы приобретает особенно острый характер, т. к. плоды их деятельности все в настоящем и не остаются для будущего. В одной заметке дневника (27 марта 1852 г.) Толстой говорит, что летом 1850 г., когда он много занимался музыкой „хотя в очень несовершенном виде, испытал счастье артиста“. В это, как никак, знакомое Толстому „счастье артиста“ входило, конечно, хотя бы в малейшей степени то чувство, которое у подлинного артиста становится наслаждением славы. Полноте самосознания Альберта в его сне вполне соответствуют некоторые особенные моменты его яви. Альберт, как артист, чувствует себя гордо и властительно, но как человек — до и после игры — он скромнен, кроток и робок. Кончив играть, Альберт „с улыбкой гордого величия и счастья оглянул присутствующих. Потом он, как бы стыдясь себя, робко оглядываясь и путаясь ногами, прошел в другую комнату“. Альберт и на яву чувствует себя „неизмеримо выше всех“ и „лучшим и счастливейшим“, но именно лишь бессознательно чувствует в моменты художественного захвата, но не отдает себе в этом отчета; и потому он тут же как бы „стыдится себя“ — смущен своим величием. Но во сне он достигает полного самосознания, он мыслит смело теперь; и тут уже настоящий стыд, не смущение, смешанное с тайной радостью, а сознательный нравственно-покаянный стыд вовсе не у места, вовсе немислим без перерождения всей его природы.

ведение „Сон“, Толстой не отказался в данном случае и от той черты „Сна“, в которой, собственно, главное средоточие его для Толстого. Он сохранил и эту черту во сне Альберта, — перенеся, таким образом, весь „Сон“ в существо полностью и лишь сжав его. Но внутренний смысл рассказа до его заключительного эпизода остается совершенно иным, чем смысл этого эпизода, который возникает неожиданно и немотивированно. Таким образом, сращения двух самостоятельных художественных организмов не произошло и по той именно причине, что основные устремления обоих снов несовместимы и противоречат одно другому. В „Сне“, как отдельном произведении, центр составляет чувство морального стыда, а в сне „Альберта“ центр как раз в прямо противоположном — в оправдании и возвеличении художника, как такового.

С годами у Толстого вопрос о соотношении начал эстетического и этического, принципов красоты и добра, все более требовал разрешения<sup>1)</sup>. Работа над заключением рассказа „Альберт“ вскрывает один из отчетливых моментов этой встречи двух начал.

Причиной, вызвавшей у Толстого использование „Сна“ в повести, кроме художественных побуждений, могло быть и желание провести хоть как-нибудь полюбившийся ему „Сон“ в печать. Не смея надеяться, после ряда несочувственных отзывов о „Сне“, на то, чтобы кто-нибудь разделил его собственную оценку, и потому отказавшись от „дерзости печатать“ его, Толстой находит ему место в другом произведении, где, как он мог предполагать, его уже не трудно будет принять вместе со всем целым, как будто естественно возникший в нем момент. То же самое случилось и позднее, в начале 60-х годов, когда Толстой, вспомнив о „Сне“ и, имея „дерзость считать это отдельным и конечным произведением“, теперь уже возымел и „дерзость печатать“ его и послал его Ив. Аксакову, — впрочем, под чужим именем, следовательно, так сказать, дерзая осторожно. Получив отказ и, как это можно было ожидать, признание „Сна“ произведением слишком неопределенным и неясным для других, Толстой — совершенно так же, как ранее в работе над повестью „Альберт“, — и теперь в работе над „Войной и миром“, пробует вставить свой „Сон“. И если в последнем случае намерение Толстого осталось неосуществленным, то в первом, раннем случае оно получило осуществление; а именно: при помощи сжатого изложения „Сна“ и приспособления его к содержанию рассказа, в который он вносился.

Возможно, что еще одно обстоятельство побуждало Толстого приписать Альберту указанное чувство нравственной стыдливости. Это

<sup>1)</sup> „Это был роковой вопрос, и он позднее грозно встанет перед Толстым в „Крейцеровой сонате“, в его размышлениях об искусстве“, — говорит М. Гершензон, исследуя Толстого в период семилетия перед „Войной и миром“, когда были написаны среди других рассказов и „Альберт“, и „Люцерн“.

было именно желание смягчить его слишком сильную непривлекательность в быту. Толстому самому подчас не легко было отрешиться от тяжелого впечатления, вызываемого в нем личностью музыканта — прототипа Альберта. Так, В. Боткину Толстой пишет 24-25 марта 1857 г.: „Ужасно грязна сфера Кизеветтера, и это немножко охлаждает меня, но все-таки работаю с удовольствием“. Речи художника, друга Альберта, горячо и восторженно утверждающие своеобразие внутреннего мира подлинного артиста и его неподсудность обычным меркам людей, можно было думать, достаточно объясняли и оправдывали Альберта. Но оказалось, что этого мало. 16 декабря 1857 г. Некрасов пишет Толстому в ответ на посланную ему 26 ноября рукопись повести: „Повесть вашу набрали, я ее прочел и, по долгу совести, прямо скажу, что она нехороша и что печатать ее не должно. Главная вина вашей неудачи в неудачном выборе сюжета, который, не говоря о том, что весьма избит, труден почти до невозможности и неблагоприятен. В то время, как грязная сторона вашего героя так и лезет в глаза, каким образом осязательно до убедительности выказать гениальную сторону? а коль скоро этого нет, то и повести нет“. И далее... „все главное вышло как-то дико и ненужно. Как вы там себе ни смотрите на вашего героя... искусству с ним делать нечего. Вот впечатление, которое произведет повесть на публику. Ограниченные резонеры пойдут далее, они будут говорить, что вы пьяницу, лентяя и негодяя тянете в идеал человека и найдут себе много сочувственников, — да, это такая вещь, которая дает много оружия на автора умным и еще более глупым“. Толстой не мог не считаться с мнением такого опытного редактора, как Некрасов<sup>1)</sup>. В своем ответе на приведенное письмо Некрасова Толстой делает ему признание: „Эта вещь стоила мне год почти исключительного труда...“ Трудность, вероятно, именно, и состояла в соотношении грязной и гениальной сторон, как указывал Некрасов. Эта трудность сочетания высшего и низшего в одном человеке должна была увеличиваться к концу рассказа, когда должен был создаваться законченный образ Альберта. И действительно, Толстой не раз говорит, что должен испра-

---

1) Толстой не мог не видеть, что Некрасов серьезно критиковал „Альберта“ и потому неправильно Срезневский понимает ответ Толстого на слова Некрасова о повести: „... но теперь я верю вам, хотя и не согласен, тем более, что ее у меня нет и что вы серьезного против ничего не говорите“ (18 дек. 1857 г.). Но Некрасов, конечно, серьезно и по существу возражал против самой повести, а что касается напечатания ее, то действительно, он „серьезного против ничего“ не говорил и предоставил это решить автору, — как это прямо и высказано им в том же письме. („Если вы не согласны и вздумаете отдать дело на суд публики, то я повесть напечатать“). Напомним, что 1 января 1858 г. — через две недели после первого письма о рассказе — Некрасов писал Толстому: „Кажется, я должен был бы, между прочим, подробнее поговорить о вашей повести, о коей произнес столь решительный суд...“

вить именно вторую часть повести<sup>1)</sup>). И вот Толстой осуществляет намерение исправить повесть и вводит в окончание повести свой „Сон“. Образу Альберта, благодаря такому сну с его средоточием в чувстве стыда придан моральный оттенок; Альберт теперь нравственно-чуток; он даже „понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя“. Это бросало смягчающий свет на образ Альберта: ведь нравственное мировоззрение настолько же приближает к обычному сознанию личность, насколько чисто художественное мировоззрение ее отдаляет; первое есть нечто общеобязательное, второе — исключение. А в этом было все дело с рассказом „Альберт“. Некрасов ставил на вид Толстому, что в рассказе дано исключение жизни, а не сама жизнь („Эх, пишете повести попроще... у вас под рукою ваш настоящий род... чего же еще надо, чтоб писать хорошие, простые, спокойные и ясные повести“). И Толстой в ответ пишет Некрасову: „Что это не повесть описательная, а исключительная, которая по своему смыслу вся должна стоять на психологических и лирических местах и потому не должна и не может нравиться большинству, в этом нет сомнения...“ (18 декабря 1857 г.) Введя нравственную черту в чисто художественный характер, Толстой нарушил его цельность и определенность, но вместе с тем сделал этот характер менее исключительным, — приемлемым, доступным, быть может даже, хотя бы отчасти располагающим к себе, во всяком случае вызывающим более снисходительное, примиряющее отношение к себе взамен прежнего раздражения и осуждения<sup>2)</sup>). Однако „Альберт“ произвести благоприятного впечатления на читателей все же не мог. Очевидно, исключительный характер повести „Альберт“, несмотря на его смягчение, остался нетронутым для читателя, поскольку эта повесть продолжала „стоять на психологических и лирических местах“, т. е., конечно, на прославлении искусства и его жрецов. Во время переделки повести, перед первой ее отправкой Некрасову,

<sup>1)</sup> Так, в записи дневника времени первой посылки повести Некрасову у Толстого стоит: „Вторая половина слаба“. В письмах Толстого к Некрасову указано то же самое: „Необходимейшие исправления во второй половине“... „много придется марать, особенно во второй части...“ Письмо Некрасова от 16 декабря с его критикой повести и предсказанием того, как будет она принята публикой, естественно дало новые причины к недовольству Толстого окончанием повести. Мы имеем и точные указания Толстым отдельных мест, трудных для него. Так, в самом начале переписки с Некрасовым Толстой пишет ему: „Но корректуры 8 и 9 отдела непременно пришлите и скажите ваше мнение насчет их. Я ими недоволен... Об отделе II тоже скажите свое мнение, он мне не нравится“ (В окончательном печатном виде „Альберт“ содержит семь глав).

<sup>2)</sup> Напомним еще пример влияния на другого автора ожидаемых упреков в нравственном отношении. Тургенев пишет по поводу своей повести „Первая любовь“: „Приделал же я старушку на конце, во-первых, потому, что это действительно так было, а во-вторых, потому, что без этого отрезвляющего конца крики на безнравственность были бы еще сильнее“ (Фет. Мои воспоминания, ч. I, стр. 329).

вышел в печати „Люцерн“ — „Современник“ № 9, сентябрь — и не имел успеха. Толстой, прочтя „Люцерн“ в печати писал Некрасову 11 октября 1857 г.: „Какая мерзость и плоская мерзость вышла моя статья в печати и при перечтении. Я совершенно надул себя ею да и вас, кажется“. И далее: „На меня, пожалуйста, больше не рассчитывайте. Надоело мне писать ковыряшки, да еще скверные. Вчера прочел, как меня обругали в П. В. [Петерб. Ведомостях] и поделом. Скажите мне, пожалуйста, откровенно мнение Друж[инина] и Анен[кова], как они с вами говорили про эту статейку“. Напомним и запись дневника от 30 октября 1857 г. по поводу „Люцерна“: „Репутация моя пала или чуть скрипит, и я внутренне сильно огорчился; но теперь я спокойнее“ и т. д. Как Толстой ни верил в свои силы, и как ни твердо он шел своим самобытным путем, но когда вслед за всем тем, что было пережито им в связи с появлением в печати „Люцерна“, Некрасов, прочтя рукопись новой повести, настойчиво советовал отложить ее печатание, Толстой не мог не призадуматься. То новое и сильное, что Толстой сказал в „Альберте“, могло встретить такой же прием, как сказанное им в „Люцерне“, и этот опыт не мог пройти бесследно для происходившей в то время работы над „Альбертом“. В этом произведении Толстой выказал такое же дерзновение, как и „Люцерне“. И если „Люцерн“ был встречен без сочувствия, как „морально-политическая проповедь“ (отзыв Тургенева), то „Альберт“ мог только вызвать недоумение, как проповедь — скажем не совсем точно — морально-эстетическая. В „Люцерне“ проповеди посвящены последние страницы, как дополнение к рассказу, в „Альберте“ проповедь включена в самый рассказ, как речь художника, друга Альберта. И если в „Люцерне“ проповедь была направлена против ложных условий цивилизации в области отношения к морали, то в „Альберте“ проповедь направляется против столь же ложных условий цивилизации в области отношения к искусству. В этом видели выражение какой-то „болезненной настроенности“, какого-то недуга, как писал критик „Петербург. Ведомостей“ П. Б. (28 сент. 1857 г.), вынося „строгий приговор“ рассказу „Люцерн“ Толстого (Гусев „Т. в. молод.“, стр. 296).

Другие две попытки Толстого вставить „Сон“, именно, в „Войну и мир“ — о чем мы говорили в самом начале нашей работы — должны бы, пожалуй, привести к такой же, если не к более явной неудаче. На самом деле, для Николая Ростова после его первого опыта с женщиной (в главе, не вошедшей в окончательный текст) естественны чувство стыда и сознание того, что совершено нечто дурное; но самовозвеличение, мечты о славе у Николая Ростова вряд ли уместны. Совершенно чуждо славолубие Пьеру, которому также Толстой предполагал приписать тот же „Сон“ и для которого чувство нравственного стыда достаточно характерно. Именно, это чувство стыда за себя и было, очевидно, для Толстого центральным в „Сне“, благодаря чему

он и намеревался отнести „Сон“ после „Альберта“ к Ник. Ростову и к Пьеру. Но то, что было подходящим в двух случаях, оказывалось неуместным в третьем — стыд для Альберта — а то, что было уместным в этом последнем случае — слава для Альберта — оказывалось неподходящим в двух остальных случаях (для Ник. Ростова и Пьера).

Общую характеристику „Сна“ Срезневский дает в следующих словах по поводу послышки Толстым „Сна“ Аксакову не от своего имени. Толстой не захотел связать своего имени со „Сном“, — „считая его, может быть, произведением слишком далеким от тех, которые дали ему известность, слишком идущим с ними в разрез и своим стилем и течением мыслей“. Мы, напротив, полагаем, что „Сон“ — произведение вполне Толстовское; а то, что оно как раз совсем не выделяется „и своим стилем, и течением мыслей“ среди других произведений Толстого, это уже заметил сам Срезневский, который, следовательно, здесь противоречит себе. Именно, в начале своего очерка о „Сне“ Срезневский пишет, что в этом произведении „Толстой в один из первых раз применил тот им излюбленный впоследствии прием изложения, который применял очень часто в течение своей деятельности до конца своих дней, — изображение ощущений героя или своих мыслей, как бы вне действительной жизни, как сон, или бред“. Это совершенно верно, и с этой стороны Толстой еще слишком мало изучен. Если же „Сон“ все-таки остается произведением Толстого, „слишком далеким от тех, которые дали ему известность“, то не по внутреннему, а по чисто внешнему своему характеру: „Сон“ — „единственное произведение Толстого, имеющее характер стихотворения в прозе“ (Срезневский); другими словами, „Сон“ — своеобразен, как отдельное самостоятельное произведение Толстого; таких больше у него нет<sup>1)</sup>. Совершенно так и „Стихотворения в прозе“ Тургенева занимают особое место в ряду его произведений. Однако в его повестях встречаются отрывки того же рода, и возможно, что некоторые из снов, входящих в „Стихотворения в прозе“, также когда-нибудь у него вошли бы, как эпизоды, в его новые повести. Отрывки, аналогичные „Сну“, часто встречаются в произведениях Толстого, — быть может, особенно, в „Войне и мир“ — само же это стихотворение в прозе „Сон“ Толстого вошло в его повесть „Альберт“.

В заключение обратимся к рассказу „Альберт“ вне его связи с самостоятельным произведением „Сон“. Ведь у нас еще остается один важный вопрос. Именно, если сон Альберта в последней редакции рассказа, т.-е. быть может уже 1858 г. есть вставленный отдельный „Сон“, то, что же было на его месте раньше, т.-е. как же раньше

1) На ряду со „Сном“ настоящим стихотворением в прозе у Толстого является только произведение, еще меньшее по размеру, — „Черемуха“, из рассказов для детей.

заканчивался рассказ? Рассказ заканчивался тоже сном Альберта, но совсем другим. Толстой не был им доволен. В гранке, полученной из „Современника“, когда рассказ был набран впервые, этот сон сначала исправлен, а потом весь перечеркнут, и на полях начато новое окончание, но брошено на середине и тоже перечеркнуто. И затем Толстому, очевидно, пришла мысль воспользоваться для сна Альберта уже написанным им, готовым „Сном“. Мы приводим мотивы, по которым могла произойти эта замена, и указывали внехудожественное, постороннее основание для нее. Но в таком случае, можно ожидать и то, что первоначальный сон Альберта был не хуже позднейшего, даже, быть может, более соответствовал самому художественному заданию образа артиста. Нам кажется, что это именно мы и находим.

Приведем этот первоначальный сон Альберта по полусверстанной корректуре с переправками Толстого (пометка сохранена от первой редакции рассказа — Дижон, 28 февраля, 1857 г. В рукописи: отд-нии Ленинск. библиотеки имеются лишь конец X гл. и две последние главы повести XI и XII. Это с рукописи, посланной Некрасову 26 ноября 1857 г.).

Едва только ноги его подкосились, и закутавшись с головой в свою пропахнувшую шинель [альмавиву], он тяжело повалился в парной конюшне на пахучее сено, как толпы несвязных [невоображаемых] (но родственных) видений, чувств, представлений обступили его, приняли в свои волны, [подняли] и быстро понесли в свободную и беспредельную область прекрасного хаоса. Он закрыл глаза, и [как] под складками его шинели [альмавивы] запела последняя слышанная им сладкая мелодия. Разгоряченное лицо и умные, блестящие глаза Делесова [Бирюзовского], как живые, стояли перед ним и ласкательно смотрели на него. Слова: „он лучший и счастливейший из нас!“ беспрестанно сами собою повторялись в его сердце, и он радостно соглашался с ними. Потом любимейшая и привычная мечта его о жизни с ней в Италии, на берегу моря, пришла ему в голову. [Мечта эта понемногу перестала быть мечтой и сделалась действительностью. Потом и действительность, исчезла, осталось воспоминание. Он жалел о том славном, казавшемся ему таким прошедшим времени]. Ему ясно теперь стало, почему Делесов [Бирюзовский] называл его „лучшим и счастливейшим“. Делесов [Бирюзовский] видел их там, в ту блаженную лунную ночь, когда она сидела у окна, а он был „Дон-Жуан“ и пел ей свою серенаду, стоя в тени кипариса. Он вспомнил ясно, как во время этой серенады весь театр был в восторге, как толпы народа хлопали, неистовствовали, бросали цветы, вызывали и кричали: „браво, Альберт! Прелестно! прелестно!“

Прелестно! „Великий артист!“ прошептал он, [сам] пробуждаясь, и звук его голоса разрушил обступавшее [его] сновидение. Под плащом темно, только слабый свет проходит в дырку (растянувшейся ватной) шинели, пахнет конюшней и сеном, где-то за воротами шумят колеса и в ближней церкви гудит благовест. „Что это? Жизнь... не надо ее, не то, не то“, говорил он себе мысленно и снова бросается [бросался] в мир сновидения [ий]; только от него ожидая успокоения. Он ищет ее, но не находит уже в том виде, в котором оставил. Делесов [Бирюзовский] становится на ее место и как-то странно соединяется с нею в одно, во что-то бесцветное, дрожащее и неправильное<sup>1)</sup>, но это неправильное она и это неправильное

1) В одном из вариантов 3-й редакции сказано так: „...и они оба становятся одно и то же, что-то странное, белое, расплывающееся и убегающее“.

прекрасно. Он обнимает в этом прекрасном ее и Делесова [Бирюзовского] и объятия эти дают ему счастье. Он счастлив; но чувствует, что еще желает тех объятий, которыми наслаждается [ался] и в то же время чувствует, что уже прошли эти объятия и ему хочется плакать о них. Он к груди желал бы прижать их; но знает, что теперь необходимо прижимать ее и особенно Делесова [Бирюзовского] непременно к правому боку и хотя ему немного больно, он с наслаждением прижимает их к правому боку. Объятия становятся слаще и слаще, но все меньше и меньше остается того, что он обнимает. Остается одно воспоминание и воспоминание это есть звук. Звук однообразно, но все шире и шире расплывается где-то в вышине, во всей вышине и наполняет собой все: все небо, весь мир и всю алчущую счастья душу. „Так вот оно, вот оно то, чего я желал так долго и так страстно. Все в этом звуке: конец, начало и успокоение. О! ежели бы только никогда не пробуждаться [даться] и так и остаться в этом звуке [потонуть в этом блаженстве] думает [мал] он и последний раз напрягши все силы, взмахивает волшебными крыльями. Один миг, (и) крылья выносят его туда [тогда] за пределы сознания, и (только там) страдальческая, тревожная душа художника (вполне) удовлетворяется [только там] в дрожащем и безличном хассе [в бессветном, беззвучном и безличном всемирном движении]!).

В этом сне мы видим общие моменты с тем сном, который помещен в окончательном тексте. Так, и в этом первоначальном сне — „слова: он лучший и счастливейший из нас! Беспреданно сами собой повторялись в его сердце, и он радостно соглашался с ними“. Далее по поводу испытанного Альбертом счастья во сне с нею, сказано что „действительность исчезла, осталось воспоминание. Он жалел о том славном, казавшемся ему таким прошедшим времени“. Этот отрывок зачеркнут при исправлении — быть может, потому что то же по существу состояние изображено в дальнейшем. Именно, обнимая ее и чувствуя счастье, Альберт „в то же время чувствует что уже прошли эти объятия, и ему хочется плакать о них“. (И дальше еще: „все меньше и меньше остается того, что он обнимает, остается одно воспоминание...“) Это переживание настоящего и вместе воспоминания о нем и момент плача, есть уже не только в сне Альберта из окончательной редакции, но как мы видели, оно есть и в самостоятельном произведении „Сон“. Более чем вероятно, что это не случайное совпадение, но что здесь влияние „Сна“ в его первой редакции, о которой говорит запись дневника 24 ноября, а рукопись повести, ведь, послана Некрасову всего только через два дня после того, так что отражение „Сна“ на повести естественно и в то время. Изображая предсмертный сон Альберта, Толстой уже находился под обаянием своего самостоятельного произведения „Сон“. Недовольный заключением рассказа, Толстой несколько раз перемарывает его. Наконец, отдельный момент из самостоятельного „Сна“ повлек за собою остальные моменты из него и „Сон“ в своих существенных чертах получил место в рассказе в замену первоначального сна Аль-

1) Первые два прилагательных в рукописи подчеркнуты рядом точек, следовательно, сохраняются.

берта. Обращает внимание то, что о чувстве стыда в варианте нет и помину. Напротив, радостное принятие своей славы, умиленное счастье самосознания артиста соединилось здесь полно и открыто у Альберта с блаженством чувства его любви к ней. Альберт мечтает о жизни с ней в Италии, и „ему ясно теперь стало, почему Делесов называл его лучшим и счастливейшим. Делесов видел их там, в ту блаженную лунную ночь, когда она сидела у окна, а он... пел ей свою серенаду... Тогда он точно был лучший и счастливейший. Он вспомнил ясно, как во время этой серенады, весь театр был в восторге... Великий артист! прошептал он, пробуждаясь...“ Альберт здесь лучший и счастливейший потому, что горит и музыкальным вдохновением, и вдохновением любви. Здесь нет ее укоризны, которая вызывала в нем разделительную черту между чувством славы и чувством любви к ней; напротив, упоение и тем и другим здесь слито радостно и беззащитно. Это — настоящий сон артиста, проникнутого любовью к своему искусству и к ней, своей вдохновительнице. Как подобает артисту, да еще в то время полновластного господства итальянцев в музыкальном мире, Альберта влечет к себе Италия. Место нравственной оценки, удаляющей от мира искусства и возносящей над ним мир моральный, — место чисто толстовского стыда здесь занимает чистейший восторг художника, его мечта о славе и любви. Обратим внимание, вообще, на обилие собственно музыкальных моментов в первоначальном сне Альберта, и даже более — на общее его музыкальное устремление. Это выражается в том, что в этом сне все превращается в звук, наполнивший весь мир и всю душу и составляющий предел всех желаний Альберта. „Все в этом звуке: конец, начало и успокоение“. Толстой несомненно шел по правильному пути воссоздания сна музыканта, и это ему в конце-концов удалось бы. Заметим, что собственно сновиденные черты переданы Толстым в этом первоначальном сне Альберта с постоянным у него в этих случаях совершенством. Ведь, Толстой, как гениальный фантаст, воспроизводит глубочайшие и тончайшие, неуловимейшие и едва поддающиеся словесному выражению особенности подлинного сновиденного сознания. Многочисленные, обильно разбросанные у Толстого изображения снов — это действительно сновидения, а не отдаленные и робкие попытки бодрственного рассудка, сознания яви, приблизиться к запредельной для него бездне. Не может не поражать поистине изумительная способность Толстого к воссозданию такого свойства сновидений, как отождествление образов, в котором, как мы уже не раз высказывали, — самая сущность сновиденной жизни в ее специфическом значении и в ее бытийной противопоставленности жизни бодрственной. Самый переход к изображению сна в окончательном тексте выражен менее сильно, чем это было прежде, — именно здесь обступившие Альберта толпы видений понесли его в „свободную и беспредельную область прекрасного хаоса“, а в печатном

тексте — в „свободную и прекрасную область мечтания“. Слово „мечтание“ слишком простое и обычное, и несколько не определяющее своеобразного мира снов. Но выражение „прекрасный хаос“ дает проникновенную формулу сновидения; более того, — хаос сновидения, свобода от законов мира яви и играющее преодоление их, это и есть сама красота, само художественно прекрасное. Наиболее ярким и напряженным выражением существенной стороны сновидения, „его прекрасного хаоса“, и является отождествление, дающее двойственные образы. Толстой владеет разнообразными приемами речи, передающими, как нельзя более ощутительно, эту иррациональную основу снов.

В рассматриваемом сне Альберта из откинутой потом редакции дано отождествление между собою мужского и женского образов; при этом, оба они отождествлены с третьим образом: это уже не двойца, а тройца; нечто „неправильное“ есть Делесов и вместе с тем есть она: „Он ищет ее, но не находит уже в том виде, в котором оставил. Делесов становится на ее место и как-то странно соединяется с нею в одно, во что-то бесцветное, дрожащее и неправильное, но это неправильное есть она, и это неправильное прекрасно. Он обнимает в этом прекрасном ее и Делесова... но все меньше и меньше остается того, что он обнимает“. Непосредственно далее следует новое отождествление: „Остается одно воспоминание, и воспоминание это есть звук...“ В сне Альберта из печатной, окончательной редакции есть также отождествление, именно образов луны и воды, выраженное так: „...она вывела его из залы. На пороге залы Альберт увидал луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает, а луна не была наверху: белый круг в одном месте, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде, и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих. Альберт вместе с нею бросился в луну и воду...“ — т.-е. в луну-воду. В отношении воссоздания сновиденных отождествлений оба сна равно замечательны. Но общая отделка в сне окончательной редакции, конечно, разработана лучше. На самом деле, при всем нашем сочувствии к прежнему, отброшенному сну, мы не можем не замечать некоторых мелких его недочетов, — вполне, впрочем, легко устранимых.

Так, быть-может, не совсем удачна мысль сделать Альберта, скрипача, во сне певцом, — оркестрового музыканта оперным солистом в роли Дон-Жуана. Это как-то раздробляет сложившийся у нас образ Альберта; хотя, с другой стороны, это психологически допустимо и естественно, а в то время, когда ставились в театре, где играл вторую скрипку Альберт, почти сплошь итальянские оперы, Дон-Жуан, шедший на итальянском языке, ставился нередко. В рукописи 5 октября 1857 г. Альберт во сне не выступает, как певец, и только — „в голове его запела“ серенада Дон-Жуана, и слышались хоры и оркестр. В печатном тексте Альберт в разговоре с Делесовым выражает свой восторг

перед Дон-Жуаном и другими операми, а также солистами итальянской сцены. Все это проще и приемлемее.

Далее, к недочетам первоначального сна мы отнесли бы слишком долгое задерживание на картине об'ятия с настойчивой его характеристикой при помощи одного и того же слова. Самый этот момент обнимания и прижимания перешел и в сон печатного текста, где Альберт обнимает обеими руками и прижимает к груди свою странную скрипку из стекла. И как там „об'ятия становятся слаще и слаще“, так и здесь, в окончательном тексте, „чем крепче прижимал он к груди скрипку, тем отраднее и слаще ему становилось“. Наконец, мы назвали бы достаточно банальным окончание сна (за исключением самых последних слов о погружении в хаос). Действительно, слабо звучат слова: „желал так долго и так страстно“; „о, ежели бы только никогда не пробуждаться“; „последний раз напрягши все силы, взмахивает волшебными крылами. Один миг, и крылья выносят его туда, за пределы сознания...“ Однако все это не так важно.

В смысле выдержанности характера артиста, в смысле соответствия исключительно и всецело „романтическому“ характеру всего рассказа, единственному в этом роде у Толстого (в центре „Альберта“ — музыка, любовь, безумие), этот откинутый сон обладает несомненным преимуществом перед сном окончательного текста.

Мы полагаем, что рассказ „Альберт“ следует печатать, приводя также и первоначальный вариант предсмертного сна героя повествования.

Иосиф Эйгес.

# ПИСЬМА Е. М. ЯЗЫКОВОЙ О ПУШКИНЕ

Из архива Музея Сороковых Годов.

Публикуемые письма Екатерины Михайловны Языковой (в замужестве Хомяковой) к своему брату и сестре, конечно, не могут претендовать на новое освещение какой-либо стороны творчества или жизни Пушкина. Но в них есть свидетельства о Пушкине его современников, есть сообщения о встречах с Пушкиным, его отзывах об отдельных лицах, впечатления друзей и врагов Пушкина от известия об его дуэли и смерти — и письма эти приобретают значение и интерес, как все, что связано с именем нашего великого поэта. Извлечены эти письма из обширной переписки Екатерины Михайловны Языковой (779 писем) со своими братьями, сестрами и родными, относящейся к 36—51 г. и находящейся в архиве Бытового Музея Сороковых годов. Большинство этих писем имеют исключительно бытовой интерес и касаются событий повседневной жизни их автора. Частые упоминания в них лиц, имеющих крупное значение в истории русской культуры, носят преимущественно случайный характер. Только сравнительно небольшое число писем имеет историко-литературное значение. Среди последних на первом месте надо поставить группу печатаемых ниже писем.

Екатерина Михайловна Языкова (род. 1817 г., умерла в 1852 г.), младшая сестра поэта пушкинской плеяды — Николая Михайловича Языкова, вышла замуж в 1836 г. за одного из крупнейших основоположников славянофильского движения — поэта и философа Алексея Степановича Хомякова.

Всю свою жизнь она провела в постоянном окружении поэтов, литераторов и общественных деятелей. Верная спутница жизни своего мужа, заботливая мать и нежная сестра, она сама не играла заметной роли в том обществе, которое ее окружало. Муж называет ее своим „секретарем“ (письмо к А. Н. Попову. Собр. Соч. А. С. Хомякова т. VIII, стр. 191), но это секретарство не касалось его литературных работ и ограничивалось тем, что она писала за него родственникам „обо всех делах и веяниях общества“ (письмо к Н. М. Языкову, *idem*, стр. 100). По настоянию своего племянника Дмитрия Александровича Валуева, она занималась переводами для издаваемой им „Детской библиотеки“ (*idem* 110).

Брат Екатерины Михайловны — Николай Михайлович Языков принимал участие в ее литературном образовании и „настойчиво советовал ей вести подробный дневник, при чем требовал самого добросовестного и внимательного отношения к ежедневно записываемым фактам; по его мнению, эти упражнения должны были доставить ей случай

развить ее стиль и полезным образом занять ее ум“. (В. Шенрок „Н. М. Языков“. Вестник Европы, 1897 г., № 12).

Дневник этот не сохранился, а судя по письмам, он мало способствовал „развитию ее стиля“.

По настоянию Николая Михайловича Языкова, в 1835 г. скучавшая в деревне Симбирской губ. Екатерина Михайловна была отправлена, вместе со своей сестрой Прасковьей Михайловной Бестужевой и женой брата Александра Михайловича Языкова —



К. Гампель.

Портрет Е. М. Языковой

(из собр. Музея Сороковых Годов)

Натальей Алексеевной, в Москву, где скоро стала невестой.

По приезде в Москву, между Екатериной Михайловной и Николаем Михайловичем Языковым завязывается оживленная переписка. Получив сообщение о помолвке сестры с Алексеем Степановичем Хомяковым, которого он знал и любил, Николай Михайлович Языков пишет ей: (24 апреля 1836 г.) „Не знаю, как выразить тебе радость, которая во мне кипит и бушует, когда я читаю и перечитываю теперешние твои письма. Эта радость так сильна и действительна, что я не могу ничего делать, ничто на ум нейдет: весь я занят тобою; все мои помыслы слились в одну благодарственную молитву богу — и предмет этой радости ты моя милая, добрая моя, голубица моя“. Другой своей сестре

Прасковье Михайловне Бестужевой он пишет: „Вот видишь ли, моя милая Пикоть, что ты хорошо сделала, что в Москву поехала... таки поехала. У тебя сердце — вешун. Помнишь ли ты, как писала мне, что голюбила Алексея Степановича, только что увидела его. Итак, ты рада счастьем нашей Катюши, а я и не знаю, как благодарить тебя. А она сама так счастлива, так счастлива, что я каждый день перечитываю ее письма: так они милы, свежи, полны душою и душою Катюши. Ей-богу она стоит своего счастья“. (В. Шенрок „Н. М. Языков“, idem, стр. 609, 610)<sup>1)</sup>.

Публикуемые здесь письма можно разбить на две группы. Первые два письма, адресованные Николаю Михайловичу Языкову, относятся к маю 1836 г., когда Екатерина Михайловна была еще невестой. Вторую группу составляют 5 писем, из которых два адресованы Николаю Михайловичу Языкову, и три Прасковье Михайловне Бестужевой, написаны они в феврале 1837 г., когда Екатерина Михайловна была уже замужем за Хомяковым. Орфография Екатерины Михайловны всюду сохранена, кое-где введены только, для облегчения чтения, знаки препинания, которыми она часто пренебрегает.

1) В Бытовом Музее Сороковых Годов хранится альбом, принадлежавший Екатерине Михайловне, в котором находится стихотворение Н. М. Языкова, обращенное к ней. Стихотворение это, насколько нам известно, до сих пор никогда не было опубликовано. Приводим его, как поэтическую характеристику Екатерины Михайловны.

К сестре К. М. от Н. М. Языкова.

Дороже перлов многоценных  
Благочестивая жена!  
Чувств непорочных, дум смирен-  
И всякой тихости полна. [ных  
Она достойно мужа любит,  
Живет одною с ним душой,  
Она труды его голубит,  
Она хранит его покой;  
И счастье мужа, --- ей награда  
И похвала, --- и любо ей,  
Что, меж старейшинами града,  
Он знатен мудростью речей,  
И что богат он чистой славой,  
И силен в общине своей;  
Она воспитывает здраво  
И бережет своих детей:  
Она их мирно поучает  
Благим и праведным делам,  
Святую книгу им читает,  
Сама их водит в божий храм;

Она блюдет порядок дома:  
Ей мил ее семейный круг,  
Мирская праздность не знакома  
И чужд бессмысленный досуг.  
Не соблазнят ее желаний  
Ни шум блистательных пиров,  
Ни вихрь полуночных скаканий,  
И сладки речи плясунов,  
Ни говор пусто-величавый  
Бездушных, чопорных бесед,  
Ни прелесть роскоши лукавой,  
Ни прелесть всяческих сует.  
И дом ее боголюбивый  
Цветет добром и тишиной,  
И дни ее мелькают живо  
Прекрасной, светлой чередой;  
И никогда их не смущает  
Обуревание страстей: —  
Господь ее благословляет,  
И люди радуются ей.

Мая 1 дня 1845 г.

## Письмо I.

К НИКОЛАЮ МИХАЙЛОВИЧУ ЯЗЫКОВУ.

[Между 12 и 14 мая] 1836 г.

Простите что я такъ мало пишу къ вамъ на этой почтѣ, Мой Милый Весель<sup>1)</sup>, вчера я легла часовъ въ 2 или 3 и поэтому не могла встать сегодня довольно рано, чтобъ написать сколько хотѣла, а мнѣ многое есть что вамъ сказать, да очень многое, впротчемъ вы должны пріѣхать и тогда то я наговорюсь съ вами. Вы не знаете какъ вы необходимы здѣсь, какъ недостаетъ васъ особливо когда пріѣдутъ Сверб. [еевъ]<sup>2)</sup>, Павловъ<sup>3)</sup>, Пушкинъ. — Весель, какъ милъ послѣдній, вчера я его видѣла минутъ на 10 и онъ мнѣ ужасно понравился. Пріѣзжайте Мой Милый я васъ жду, вы знаете какъ. Привозите съ собой и нашего бѣднаго Батюшку<sup>4)</sup> я писала къ нему и звала его, мы всѣ отъ души рады будимъ видѣть и естли можно утѣшить его, съ нѣкоторого время я люблю его еще больше, скоро ли вы его увидите? Я увѣрена что онъ найдетъ въ васъ все что теперь ему нужно — найдетъ друга, бѣдный Батюшка, вы не повѣрите какъ отъ души мнѣ жаль его. Привозите его сюда непременно. Пушкинъ такъ разхвалилъ его Хомя. [кову]<sup>5)</sup> — что тотъ ужасно желаетъ видѣть и познакомиться съ нимъ, рассказывалъ какъ онъ принялъ Пу. [шкина] когда тотъ пріѣхалъ къ вамъ въ Языково, что прежде не хотѣлъ даже говорить съ нимъ, но потомъ такъ обошелся, что черезъ полъ часа они сдѣлались друзьями<sup>6)</sup>. — Недавно былъ Николинъ день, недумайте чтобъ я забыла васъ, я пила ваше здоровье и отъ всего сердца желала вамъ мой добрый милый всего лучшаго. —

Въ этотъ день вечеромъ я была въ театрѣ и видѣла Angelo Nigo. — Въ субботу мы собираемся въ Новый Иерусалимъ: Сверб. [еевъ] Павловъ, Андросовъ<sup>7)</sup>, Бар. [атынскій]<sup>8)</sup> — и конечно Х. [омяковъ]. Что вамъ сказать про послѣдняго, я имъ слишкомъ довольна, онъ любитъ меня, врядъ ли не больше чѣмъ я его, и, Мой Милый Весель, я щастлива, я незнаю какъ благодарить бога за это благополучіе. Пріѣзжайте взглянуть на насъ, и полюбите за это Хомя[кова] еще больше, я хочу чтобъ вы любили его много, очень много, Мой Милый Весель, и вы не знаете какъ я буду вамъ благодарна за это. — Дюкъ<sup>9)</sup>, Пикать<sup>10)</sup>, П. [етруанецъ]<sup>11)</sup> всѣ любятъ его, впротчемъ неужели есть люди которые могутъ не любить его? Нѣтъ или по крайней мѣрѣ мало. — И я знаете ли Весель, я дѣлаюсь съ нимъ откровенной, похвалите меня за это. — Мнѣ грустно, когда я скрою что нибудь отъ него. Поблагодарите Дюка и Нат. [алию]<sup>12)</sup> за меня, право они добры очень ко мнѣ, Богъ наградитъ ихъ за это, а я имѣю только чувствовать и любить ихъ много. —

Пикать все груститъ обо мнѣ, жаль мнѣ ее мою милую, но я вить часто буду ѣздить къ ней, я увѣрена откажетъ ли мнѣ в чемъ

нибудь Хомя[ковъ].— Прощайте покуда, пишете почаше. Ждать васъ, я хочу васъ видѣть, я не знаю что будетъ со мною когда Вы прїѣдете. Цѣлую отъ души. Петерѣ<sup>13)</sup>, Болдову<sup>14)</sup>, мой поклонъ. — С о л о г у б ь <sup>15)</sup> здѣсь не знаю будетъ ли онъ моимъ шаферомъ — Прощайте <sup>16)</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ К I ПИСЬМУ.

1. Весель — Языков, Николай Михайлович (1803 — 1846 г.) поэт пушкинской плеяды. В 1836 г. и в начале 1837 г. жил в своем имении в селе Языкове, Симбирской губ. Весель — это семейное прозвище Языкова.

2. Сверб.— Свербеев, Дмитрий Николаевич (1799 — 1874 г.) автор „Записок“, изданных в 1899 г. По пятницам у него в доме собиралось многочисленное общество, состоявшее главным образом из литераторов и общественных деятелей.

3. Павлов, Николай Филиппович (1805—1864)—писатель, автор пользовавшихся большим успехом повестей.

4. Батюшка — Языков, Петр Михайлович (1798 — 1851), минеролог, старший брат Е. М. Языковой. Огорчение П. М. Языкова вызвано, вероятно, болезнью его жены Елизаветы Петровны, урожденной Ивашевой (сестра декабриста).

5. Хомя.— Хомяков, Алексей Степанович (1804 — 1860 г.), поэт и мыслитель, один из основоположников славянофильства. В то время был женихом Е. М. Языковой.

6. Здесь имеется в виду посещение Пушкиным села Языкова (Симбирской губ.) в 1833 г. „Пушкин во время своей поездки, предпринятой для собрания на местах материалов о Пугачевском бунте, прибыл 10-го сентября из Казани в Симбирск и заехал 11-го в Языково, желая повидаться с другом своим Н. М. Языковым. Не застав его там, он познакомился с Петром Михайловичем (Языковым)... Переночевав у него, он послал 12-го свое известное письмо к жене из Языкова и уехал обратно в Симбирск. Побывав в Оренбурге и Уральске, по дороге в свое Нижегородское имение Болдино, Пушкин 29 сентября вторично заехал в Языково, весело провел время с тремя братьями Языковыми и на следующий день, 30-го сентября, отправился далее“ (О. К. Буланова „Роман Декабриста“).

В письме от 12-го сентября 1833 г. к жене из Языкова, Пушкин пишет: „Пишу тебе из деревни поэта Языкова, к которому заехал и не нашел дома... Здесь я нашел старшего брата Языкова, человека чрезвычайно замечательного и которого готов я полюбить, как люблю Плетнева и Нашокина. Я провел с (ним) вечер и оставил его для тебя, а теперь оставляю тебя для него“. (Переписка Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. III. 744). 2-го октября 1833 г. Пушкин пишет жене из Болдина: „Презжая мимо Языкова, я к нему заехал, застал всех трех братьев, отобедал с ними очень весело, ночевал и отправился сюда“ (idem, 748).

Екатерины Михайловны Языковой в эти посещения села Языкова, Пушкин не видал.

7. Андросов, Василий Петрович (1803 — 1841 г.) статистик и публицист; автор „Земледельческой статистики России“ и „Записки о Москве“. В 1835 — 38 г., Андросов был редактором журнала „Московский Наблюдатель“.

8. Баратынский, Евгений Абрамович (1800 — 1845 г.) — поэт.

9. Дюк — семейное прозвище брата Екатерины Михайловны — Александра Мих. Языкова (1798 — 1874 г.), женатого на Наталии Алексеевне Наумовой.

10. Пикарь — семейное прозвище старшей сестры Екатерины Михайловны — Прасковьи Михайловны Бестужевой (1807 — 1862 г.). В своих письмах Екатерина Михайловна часто называет ее „маменька“, „Пикарь“, „Пикотка“.

11. П.—Петруанец, семейное прозвище Петра Александровича Бестужева, симбирского помещика, женатого на сестре Екатерины Михайловны; см. прим. 10-ое.

12. Языкова, Наталья Алексеевна; см. прим. 9-ое.

13. Петера — женщина, живущая в доме Бестужевых, возможно прежняя служанка Языковых.

14. Болдов или Балдов — управляющий имениями Языковых.

15. Соллогуб, Владимир Александрович (1813 — 1882), писатель. В Москву Соллогуб приехал из Твери для встречи с Пушкиным. Вызванный Пушкиным на дуэль, Соллогуб ждал его в Твери (см. А. С. Поляков. „О смерти Пушкина“. Стр. 6 — 11). Первого мая Пушкин приехал в Тверь, но не застал Соллогуба, уехавшего в тот день по делам в деревню. Секундант Соллогуба, князь Козловский, передал Пушкину письмо Соллогуба, оставленное на случай приезда Пушкина в Тверь (idem, стр. 9). Вернувшись через два дня из деревни и узнав о приезде Пушкина, Соллогуб, боясь, что Пушкин мог предположить, что он уклоняется от дуэли, тотчас поскакал в Москву. „куда приехал на рассвете и велел вести себя прямо к П. В. Нащокину, у которого останавливался Пушкин“. Здесь состоялось примирение Пушкина с Соллогубом (Из воспоминаний графа В. А. Соллогуба „Русск. Архив“, 1865 г., стр. 748—753). В своих „Воспоминаниях“ Соллогуб допускает неточность, когда пишет: „Тотчас же после нашего объяснения я уехал в Витебск“. Пушкин приехал в Москву в ночь на третье мая, следовательно, Соллогуб — объяснялся с ним 4-го мая, а письмо Екатерины Михайловны не могло быть написано ранее 12-го.

16. О датировке этого письма см. прим. 8 ко II письму.

## Письмо II.

### К НИКОЛАЮ МИХАЙЛОВИЧУ ЯЗЫКОВУ.

[19 мая] 1836 г.

Отъ души рада что вы здоровы, Мой Милый Весель, благодарю васъ за то что вы взяли на себя трудъ уговаривать Батюшку прѣхать ко мнѣ на свадьбу, употребите всѣ силы и утѣшьте меня. Я начинаю уже васъ ждать и думаю съ большимъ удовольствіемъ объ вашемъ прѣздѣ. Пушкинъ, которого я видѣла въ пятницу у Сверб. [еевыхъ] очаровалъ меня рѣшительно. Жаль что онъ дня черезъ три ѣдетъ, но впротчемъ онъ обѣщаетъ возвратиться къ моей свадьбѣ и будетъ очень милъ естли сдержитъ свое слово. Онъ любить васъ и Б [атюшку] ужасно; весь вечеръ почти говорилъ объ васъ и непремѣнно обѣщаль напоить васъ пьянымъ на свадьбѣ. Мы вчера только возвратились изъ Новаго Іерусалима. Мнѣ и кажется почти всѣмъ было весело. Насъ было три дамы тоестъ Сверб. [еева] <sup>1)</sup>, Наталья <sup>2)</sup> и я, и вотъ сколько мужчинъ: Сверб. [еевъ], Дюкъ, Павловъ, Хом. [яковъ], Андрос. [овъ], Венелинъ <sup>3)</sup>, Боборыкинъ <sup>4)</sup>, Скорятинъ <sup>5)</sup>, Петр Алекс. [андровичъ] <sup>6)</sup> и еще одинъ англич. Пушкинъ видно не очень любить Москов. Литтераторовъ и отказался отъ поѣздкѣ. Мы много гуляли тамъ, церковь и окрестности монастыря мнѣ очень понравились. — Были ли вы когда нибудь въ Воскр. [есенскѣ]? естли нѣтъ то мы поѣдемъ съ вами. Возвратились часа въ два ночи и у меня болитъ очень голова — видно я не на

шутку устала. — Скоро я должна буду разстаться съ Х. [омяковымъ] онъ ѣдетъ въ деревню, и сказать ли? Мнѣ право грустно что онъ ѣдет. Милъ онъ очень, не шутя милъ, Весель любите ли вы его? Однако я вамъ еще не сказала до какой степени онъ добръ. Онъ ѣдетъ со мной даже въ Италию. Поѣдьте и вы съ нами, мы съ вами все устроимъ и черезъ годъ будутъ получать отъ насъ письма изъ Неаполя.

— Какъ это весело. — Герке<sup>7)</sup> очень радъ вашему пріѣзду. Я люблю отъ души Герке. — Бар. [атынскій] не былъ у Сверб. [еевыхъ] и поэтому въ Н.[овомъ] I.[ерусалимѣ] тоже. Прощайте покуда мой Милый мой чудесный Весель, пишите когда можно васъ ждать, я же ужъ давно жду. Сейчасъ пріѣхала отъ Х. [омякова], вы не повѣрите Весель, какъ всѣ тамъ меня ласкаютъ, завтра Алекс. [ѣй] Ст.[епановичъ] имянинникъ и поэтому мы у нихъ обѣдаемъ<sup>8)</sup>. Я теперь только узнала какъ весело любить, Весель полюбите и вы — вамъ будетъ лучше для васъ перемѣнится все. Я сама какъ то сдѣлалась лучше, добрѣе, способнѣе любить всѣхъ. Мой Милый, когда то я васъ увижу, пріѣзжайте взглянуть на вашу щастливую Катиньку, — не шутя мнѣ скучно что вы не видѣте меня теперь, не слышите какъ я говорю нѣсколько словъ по англійски, да Весель говорю и клянусь что буду говорить наконецъ хорошо. Прощайте, Хом. [яковъ] пріѣхалъ и боже мой какъ щастлива я. Онъ вамъ кланяется. Пикать васъ цѣлуетъ. Пишите ко мнѣ больше. Поцѣлуйте Батюшку. П. [етерѣ] и Б. [олдову] мой поклонъ.

#### ПРИМЕЧАНИЯ КО II ПИСЬМУ.

1. Свербеева, Екатерина Александровна, урожд. кн. Щербатова (1808—1892 г.), жена Дмитрия Николаевича Свербеева. См. прим. 2 к I письму.

2. Языкова, Наталия Алексеевна. См. прим. 9 и 12 к I письму.

3. Венелин, Юрий Иванович (1802—39), славист, автор сочинения „Древние и нынешние Болгаре в политическом, народном, историческом и религиозном ихъ отношеніи к Россіанам“ (I том в 1829 г.).

4. Боборыкин, Николай Николаевич (1812—88 г.), незначительный поэт, выпустивший в 1858 г. сборник своих стихотворений.

5. Трудно установить кто этот Скорятин. Возможно, что это Григорий Яковлевич (1808—1849 г.), сын участника убійства Павла I — Якова Фед. Скарятина.

6. Бестужев, см. прим. 11 к I письму.

7. Герке, Христиан Иванович, близкій друг семьи Веневитиновых, бывший воспитатель умершего малолетним Петра Влад. Веневитинова.

8. Указание на день именин Алексея Степан. Хомякова (20 мая) позволяет датировать это письмо 19-м мая. Другая именнинная дата, — Николин день (9 мая), упоминаемая в первом письме, как недавняя, дает возможность определить время написания первого письма.

Первое упоминание Пушкиным о Екатерине Михайловне Языковой имеется в его письме к своей жене из Москвы от 5 мая 1836 г. (Переписка Пушкина под ред. В. И. Сaitоза, III, (1011): „Вчера был у Дмитриева, у Орлова, Толстого, сегодня собираюсь к остальным. Поэт Хомяков женится на Языковой, сестре поэта. Богатый жених, богатая невеста.“ В письме к жене от 11 мая (idem 1014) Пушкин сообщает: „На днях обѣдал я у Орлова, у которого собрались Московские Наблюдатели, между

прочим жених Хомяков“. Ни в том, ни в другом письме не указывается о встрече с Екатериной Михайловной, что позволяет установить, что она произошла не ранее 11 мая, и значит первое письмо Екатерины Михайловны не могло быть написано ранее 12 мая. В письме Пушкина к жене от 14 мая (*idem*, 1015) упоминается впервые о встрече с Екатериной Михайловной: „Видел я невесту Хомякова. Не разглядел в сумерках. Она, как говорил покойный Гнедич, *pas une belle femme, но une jolie figuriette*“. Вероятно это и была встреча на 10 минут, о которой сообщает в первом письме Екатер. Мих., когда Пушкин успел только расхвалить ей ее братьев, Николая и Петра Михайловичей. Встреча эта не могла быть позднее 13 мая, а следовательно, первое письмо Екатерины Михайловны могло быть написано не позднее 14 мая.

Второе письмо Екатерины Михайловны позволяет установить новую дату в „трудах и днях“, Пушкина — 15 мая он был на „пятнице“ у Свербеевых.

### Письмо III.

#### К ПРАСКОВЬЕ МИХАЙЛОВНЕ БЕСТУЖЕВОЙ.

Le 1 Février [1837 г.]

Вы не разсердитесь на меня моя душа и Маменька Пикать, естли я не много напишу къ вамъ въ этотъ разъ. Нынче я устала ужасно, ѣздила за Москву рѣку с М[атап] <sup>1)</sup> къ обѣдни, пріѣхали ужасно рано, потомъ поѣхали къ Аннѣ С[тепановнѣ] <sup>2)</sup>, а я еще одна должна была ѣхать къ другимъ теткамъ, потомъ обѣдать у Аннѣ С[тепановны], все это утомило очень меня. Впрочемъ я здорова боли никакой не чувствую, на прошедшей недѣли была на трехъ вечерахъ у Тетушки О.<sup>3)</sup>, у Баратынского и Сверб[еевыхъ]. — Вечеръ первого <sup>4)</sup> былъ въ пятницу, то есть въ одинъ день съ Сверб[еевыми], мы поѣхали прежде къ Б[аратынскому], гдѣ Алексѣй остался, а меня послалъ одну къ Сверб[еевымъ] и какова храбрость, я поѣхала провела время очень пріятно и утѣшила этимъ до чрезвычайности своего Алексѣя, онъ не зналъ какъ благодарить меня за послушаніе. Слышали ли вы, что Пушкинъ Алекс. Серг. дрался съ мужемъ свояченицы своей на дуэли и ранень врядъ ли не смертельно, я отъ души жалѣю его, а Алексѣя эта новость огорчаетъ ужасно, груститъ со вчерашняго дня; послала его къ Сологубу, теперь сижу одна, М[атап] осталась у Аннѣ С[тепановны], а я пишу къ вамъ, нарочно уѣхала для этого раньше. Вчера сдѣлала много визитовъ, была у Давыдовой <sup>5)</sup>, она вспоминала что видѣла меня въ Р[епьевкѣ] <sup>6)</sup>, была очень мила, и удивляется какъ можно скучать въ вашимъ краю, гдѣ много сосѣдей, говоритъ, что ей досадно, что не могла познакомиться съ вами и что желала этого отъ всей души. Д[енись] В[асильевичъ] <sup>7)</sup> премилый. На дняхъ была въ театрѣ и видѣла драму Дамаса Кеап, мы были 4, Алексѣй, Митя Валу[евъ] <sup>8)</sup>, нашъ Кодзакъ <sup>9)</sup> и я; Анну С[тепановну] не пускаютъ выѣзжать. Пріѣзжалъ акушеръ и засадилъ ее здоровую. Я начала учиться

по Ан[гліійски] у Корда<sup>10</sup>), два раза въ недѣлю. Алексѣй мой все не слишкомъ хорошо слышитъ, нынче это у всѣхъ, самъ Маркусъ<sup>11</sup>) глухъ. Пожалѣйте объ бѣдной Сабуровой<sup>12</sup>), она почти сошла съ ума, она двѣ недѣли какъ невѣста Охотникова<sup>13</sup>) и теперь въ бѣлой горячкѣ, женихъ въ отчаяніи. На будущей почтѣ ждите длиннаго письма и прописи. Наталья пишетъ много и ждетъ васъ въ С[имбирскѣ], называя милой Пикатью, а ея кузина Род...<sup>14</sup>) присылаетъ 200 рублей и проситъ купить 4 платья глоренеплю, въ 2 рубля ар., гдѣ найдти не знаю, отошлю назадъ, богъ съ ними, тоскаться порядамъ, мнѣ теперь не шутка. Была я недавно вечеромъ у Кошкиной<sup>15</sup>), она много говорила объ Симб[ирскѣ] и зла на Елиз. П[етровну]<sup>16</sup>) говорить, что она погубила Сашу Кушникову<sup>17</sup>). Я что то грустна нынче, видно отъ того, что Алексѣй грустнѣе, послала за Митей, не развеселитъ ли онъ меня. Когда я ѣду на вечеръ, то хожу къ М[атапу], надѣвать чепцы и это ее восхищаетъ.— Она благодаритъ васъ за рыбу, а я цѣлую Петруанца за икру. Нужно было видѣть М[атапа] когда ей принесли эту рыбу, она была в восторгѣ. Чертковъ<sup>18</sup>) не былъ самъ,— а я ждала его.

#### ПРИМЕЧАНИЯ К III ПИСЬМУ.

1. Матап—Хомякова Мария Алексеевна, урожденная Киреевская (ум. 1857 г.), замужем за Степаном Александровичем Хомяковым (ум. 1836 г.). Мать Алексея Степановича Хомякова.

2. Хомякова Анна Степановна (ум. 1839), родная сестра Алексея Степановича Хомякова, замужем за Василием Ивановичем Хомяковым, его дальним родственником.

3. Тетушка О.—вероятно Охотникова, Наталия Васильевна, родственница Хомякова (ей принадлежал дом на Пречистенке, где теперь помещается Государственная Академия Художественных Наук).

4. Не первого, а второго, так как речь идет о Баратынском.

5. Давыдова, София Николаевна, урожд. Чиркова. Жена поэта-партизана Д. В. Давыдова (см. прим. 7).

6. Репьевка, имение Бестужевых Сызранского уезда, Симбирской губернии.

7. Давыдов, Денис Васильевич (1784—1839) поэт-партизан. В письме из Москвы от 3 февраля 1837 г. к братьям А. М. и Н. М. Языковым, по поводу смерти Пушкина, Давыдов пишет: „Вчера были у нас Хомяков с Екатериной Михайловной“. (Сочин. Д. В. Давыдова. 1895 г. Том III, стр. 226).

8. Валуев или Волуев, Дмитрий Александрович (1820—1845 г.), издатель „Симбирского Сборника“, „Библиотеки для воспитания“, „Сборника исторических и статистических сведений о России и народах, ей единовременных и единоплеменных“; в последнем имеется ряд его статей. Один из соратников славянофилов. Волуев приходился племянником Екатерине Михайловне Языковой, (сын ее сестры Александры Михайловны Волуевой ум. 1820 г.)

9. Кодзак — Кодзоков, Дмитрий Степанович, черкес, ребенком привезенный Марией Алексеевной Хомяковой с Кавказа. Он воспитывался в семье Хомяковых, как член ее. В Московском Университете Д. С. Кодзоков был товарищем М. Н. Каткова, (мать которого грузинка). Впоследствии служил на Кавказе.

10. Корд — преподаватель английского языка.

11. Маркус — врач.
12. Кто эта Сабурова, установить не удалось.
13. Охотников, Василий Павлович, родственник Хомяковых.
14. Слово неразборчиво.
15. Кошкина — жительница Симбирска, близкая знакомая семьи Ивашевых. Она была инспектрисой „Дома Трудолюбия“, учрежденного в Симбирске Верой Александровной Ивашевой, матерью декабриста В. П. Ивашева. См. О. К. Буланова „Роман Декабриста“.
16. Елизавета Петровна Языкова, урожд. Ивашева, жена Петра Михайловича Языкова и сестра декабриста В. П. Ивашева. См. прим. 4-ое к I письму.
17. Кто эта Саша Кушникова, установить не удалось.
18. Чертков, Александр Дмитриевич (1789—1858), нумизмат, основатель Чертковской библиотеки, председатель Общества истории древностей российских, автор „Воспоминаний о Сицилии“. Во время своего пребывания в Москве, в мае 1836 г., Пушкин виделся с Чертковым, жена которого была в родстве с Пушкиным. (Переписка Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. III, 1014 и 1015).

#### Письмо IV.

#### К ПРАСКОВЬЕ МИХАЙЛОВНЕ БЕСТУЖЕВОЙ.

6-е февраля [1837 г.]

Мнѣ грустно, моя милая Пикотка, мой бѣдный мужъ все не слишкомъ здоровъ, все дурно слышитъ и сегодня заболѣло горло, вы не повѣрите какъ это меня беспокоитъ, и какъ грустно мнѣ видѣть его не такъ веселымъ, какъ обыкновенно и принужденнымъ сидѣть дома. Впрочемъ, грусть его происходитъ больше отъ смерти Пушкина, чѣмъ отъ болѣзни. Пожалѣли вы объ немъ, моя душа? Вѣрно да? Кто не любилъ Пушкина? Онъ умеръ 29 Января, на другой день послѣ дуэли, причастившись святыхъ таинъ. Государь писалъ ему что прощаетъ его, и беретъ подъ свое покровительство жену и дѣтей. Послѣ дуэли цѣлый день, до самой его смерти, все толпился народъ у его дома, улица была полна экипажей, всѣ пріѣхали узнавать о его здоровьи. Здѣсь смерть его всѣхъ огорчила ужасно. Павловъ<sup>1)</sup>, который не любилъ его, жалѣетъ ужасно. Они, то есть лит[ераторы] собираются служить по немъ въ Симоновомъ панихиду<sup>2)</sup>). Боюсь, что Веселье это извѣстіе не встрѣвожитъ слишкомъ сильно. Пусть онъ напишетъ на его смерть такіе же чудесные стихи, какъ на смерть Дельвига<sup>3)</sup>? Тамъ, гдѣ<sup>4)</sup>... Грустно смотрѣть на Современника<sup>5)</sup>). Его уже не будетъ, какъ нѣтъ Пушкина. Здѣсь всѣ старухи въ томъ числѣ и мои тетушки бранятъ его жену, и мало жалѣютъ объ Пушкинѣ, говорятъ, что онъ стоитъ этого, потому что велъ себя когда-то дурно. Алексѣй спорить и сердится на нихъ. Недавно была въ Русскомъ театрѣ, ѣздили смотрѣть Гамлета съ тетушкой Кирѣвской<sup>6)</sup>, съ кузиной, Алексѣемъ и Митей. Всѣ играли дурно, кромѣ Мочалова<sup>7)</sup> и Щепкина<sup>8)</sup>, я мало устала, потому что

ходила нѣсколько разъ. Всѣ эти дни я не обѣдала дома, то у Соко[ровой]<sup>9)</sup>, то за Москвой-рѣкой, то у Аннѣ С [тепановны] мало уставала, но разъ пріѣхавши отъ Демидовой<sup>10)</sup> я озябла, потомъ сдѣлалась боль въ серединѣ живота, и черное пятно, такъ-что мнѣ больно было поворотиться, цѣлую ночь почти не могла заснуть, поутру позвала Агафью<sup>11)</sup>, которая сказала, что это кровь, и къ обѣду все прошло, вечеромъ была въ Театрѣ. Впрочемъ я не думаю чтобъ мнѣ нужно было пустить кровь, у меня не кружится голова, лицо чаще блѣдно, руки холодны, только-что красныя пятны на локтяхъ и черныя на груди и животѣ бываютъ часто. Пикать, скажите, не бываетъ ли это съ Вами, и отъ чего вамъ пускали кровь въ первый разъ. Меня безпокоитъ — хорошо ли что у меня часто болитъ подъ ложкой, особливо въ день, въ который я не ѣмъ кислаго. Анна Степановна все еще сидитъ дома. Прощайте покуда, моя душа, болитъ подъ ложкой, опять пошлю за Рихтеромъ<sup>12)</sup> а то несосно. Почивайте спокойно. Рада что у А [лексея] — Павловъ. Цѣлую Петруанца и малютокъ. Богъ съ вами.

П.— Цѣлую отъ души, поздравляю съ покупкой земли.

#### ПРИМЕЧАНИЯ К IV ПИСЬМУ.

1. Павлов, Николай Филиппович, см. прим. 3 к I письму.
2. Здесь упоминается та панихида, которую собирались отслужить московские литераторы и в разрешении на которую было отказано М. П. Погодину. См. А. С. Поляков „О смерти Пушкина“ стр. 47—48 и 93—99.
3. Дельвиг, Антон Антонович (1798—1831 г.)—поэт пушкинской плеяды.
4. „Там где“ . . . — Начальные слова стихотворения Н. М. Языкова „На смерть барона А. А. Дельвига“:  
 „Там, где картинно обгибая  
 Брега, одетые в гранит,  
 Нева, как небо, голубая,  
 Широководная шумит, . . . и т. д.
5. „Современник“—журнал издававшийся Пушкиным в 1836—37 г. После смерти Пушкина „Современник“ перешел к П. А. Плетневу.
6. Тетушка Киреевская — вероятно жена Степана Алексеевича Киреевского (ум. в 1835 г.). Последний приходился братом Марии Алексеевны Хомяковой, матери Алексея Степановича Хомякова.
7. Мочалов, Павел Степанович (1800—1848 г.) — трагик.
8. Щепкин, Михаил Семенович (1788—1863 г.) — трагик.
9. Сокорева, Екатерина Ивановна—близкая родственница Алексея Степановича Хомякова по матери.
10. Демидова, Анна Алексеевна, рожденная Киреевская (ум. в 1844 г.) сестра матери Алексея Степановича Хомякова—Марии Алексеевны. Муж ее—Евграф Аммосович Демидов.
11. Агафья — прислуга Екатерины Михайловны Хомяковой.
12. Рихтер, Александр Андреевич—врач-акушер.

## Письмо V.

## К ПРАСКОВЬЕ МИХАЙЛОВНЕ БЕСТУЖЕВОЙ.

[ 7 февраля 1837 г.]

Сейчасъ пріѣхала отъ обѣдни, была съ М. [апан] у Гребенской божьей матери. Матан поѣхала къ Елиз. [аветѣ] Алекс. [андровнѣ] <sup>1)</sup> и Протасовой <sup>2)</sup>, я была не въ состояніи съ ней ѣхать потому что болить подѣ ложкой, завтра пошлю за madame Hornfeld <sup>3)</sup> и напишу что она скажетъ. Учитесь ли вы по нѣмецки, я два раза въ недѣлю сию съ Кордомъ, онъ утѣшаетъ меня говоря я скоро выучусь. Кошкина поѣхала въ Пет [ербургъ]. Она рада была меня видѣть, я просидѣла у нихъ цѣлый вечеръ. Машинька <sup>4)</sup> все та же. Мать сердится на Елиз. П. и Олимпіадѣ П. <sup>5)</sup> достается за то, что говоритъ что Саша Круглова несчастлива. Карту я посылала мѣнять но никто не беретъ, пошлю въ игру[шечную] лавку не промѣняютъ ли тамъ на игрушку. Сейчасъ былъ у меня Чертковъ и я рада была его видѣть и распросить объ васъ, сидѣлъ довольно долго и говорилъ даже объ Швеціи. Сказывалъ что вы не скучаете и веселы, что его дочь у васъ, что онъ еще больше узналъ и полюбилъ Петруанца и что вы и П [етръ] А [лександровичъ] потолстѣли. Вы не получите отъ меня письма по почтѣ потому что Чертковъ ѣдетъ завтра то есть во вторникъ, а почта въ среду. Посылаю вамъ шерсти, естли успѣю то пошлю и прописи, Соничкѣ <sup>6)</sup> кушакъ. Аннушка <sup>7)</sup> чесала мнѣ голову въ то время какъ я читала ваше письмо, заплакала и до сихъ поръ плачетъ. Я говорю что она подвергается всегда этой горести читая то что не нужно. Сейчасъ были Баратынскіе и сказывали что жена Пушкина сошла съ ума и точно есть отъ чего. Государь далъ на его похороны 10 тысячъ и 11 тысячъ дѣтямъ которыхъ взялъ всѣхъ подѣ свое покровительство. Баратынскій говоритъ что благодѣянія государя растрогали его до слезъ. Честь ему и слава, что онъ умѣетъ цѣнить такихъ людей каковъ былъ Пушкинъ. Митя Валуевъ сидитъ со мной, посылаю его въ лавку къ Urbain купить вамъ прописи. Не отвѣчайте никогда на то что я пишу къ вамъ объ М[апан], я вамъ пишу моя душа и не могу чтобъ не давать читать письма мужу. Завтра будетъ madame Hornfeld, спрошу у ней и расскажу ей все. Лѣтомъ непременно буду у васъ, ждите меня. Баратынская <sup>8)</sup> не совѣтуетъ мнѣ кормить первого ребенка, говоря что тяжело. Впрочемъ я и сама не очень хочу, и вотъ почему, послѣ шести недѣль Алексѣй долженъ непременно ѣхать въ Липицы <sup>9)</sup> недѣли на двѣ, и такъ естли Малютка <sup>10)</sup> слабъ то я его оставляю съ Мам [ан] и поѣду сама съ нимъ, возвратившись отъ туда возму его съ собой и къ вамъ, вотъ щастье. Прощайте Пикотка, моя душа, моя милая Маминька, карету мою продайте естли есть кому,

а деньги у меня еще есть. Вы, право, до слезъ трогаете меня тѣмъ что такъ заботитесь обо мнѣ моя душа, какъ и чѣмъ съумѣю я благодарить васъ<sup>11)</sup>).

#### ПРИМЕЧАНИЯ К V ПИСЬМУ.

1. Хомякова, Елизавета Александровна (умерла в 1846 г.), сестра отца Алексея Степ. Хомякова—Степана Александровича.
2. Протасова, Екатерина Афанасьевна, урожд. Бунина (умерла в 1848 г.), сестра (по отцу) поэта В. А. Жуковского, была замужем за Андреем Ивановичем Протасовым.
3. Madame Hornfeld—акушерка.
4. Кто эта Машенька—установить не удалось.
5. Елиз. П.—вероятно, Елизавета Петровна Ивашева (см. прим. 4-ое к I письму и 16-ое к III письму). Кто такие Олимпиада П. и упоминаемая далее Саша Круглова, установить не удалось.
6. Соничка—Бестужева, Софья Петровна, дочь адресата; позднее была замужем за Николаем Денисовичем Давыдовым.
7. Аннушка—вероятно горничная Е. М. Языковой.
8. Баратынская, Анастасия Львовна, урожденная Энгельгард, жена поэта Е. А. Баратынского.
9. Липицы—имение А. С. Хомякова, Сычевского уезда, Смоленской губернии.
10. Малютка—будущий младенец Е. М. Хомяковой.
11. Письмо это надо датировать 7 февраля 1837 г. Из контекста явствует, что оно написано после IV письма, датированного 6 февраля 1837 г. С другой стороны, в нем сообщается, что „сейчас были Баратынские“ и рассказали о „благоденствиях государя“, тогда как в письме VI о том же сообщается не как о только-что полученном известии. Следовательно письмо написано 7-го или 8-го. За 7-ое февраля (воскресенье) говорит то, что Екатерина Михайловна „сейчас приехала от обедни“

#### Письмо VI.

#### К НИКОЛАЮ МИХАЙЛОВИЧУ ЯЗЫКОВУ.

Le 9 Fevrier [1837 г.]

Погодинъ<sup>1)</sup> плакалъ какъ дитя, когда узналъ о смерти Пушкина, я люблю Погодина, онъ долженъ быть милъ. На будущей недѣли будетъ здѣсь панифида по немъ въ Симоновымъ. Жена его, которую здѣсь всѣ бранятъ, говорятъ сошла съ ума. Какъ приняли вы эту вѣсть мой Весель? Дюкъ вѣрно огорчился очень, я долго не рѣшалась написать къ вамъ объ этомъ<sup>2)</sup>). Наконецъ свадьба Павлова была; въ этотъ день онъ дѣлалъ обѣдъ у Яра<sup>3)</sup> своимъ пріятелямъ и напоилъ всѣхъ до пьяна, въ томъ числѣ и Алексѣя, который былъ еще милѣе обыкновеннаго. Сверб[еевъ] говорятъ былъ всѣхъ смѣшнѣе, жду завтра молодыхъ и жажду видѣть Королину Карловну<sup>4)</sup>). Павловъ купилъ для нее четверку славныхъ лошадей и карету.—Государь далъ на погребеніе Пушкина

10 [тысяч], — 11 тысяч ежегоднаго пансіона женѣ и дѣтямъ, заплатилъ всѣ долги и выкупилъ имѣніе. Баратынскій говоритъ что это растрогало его до слезъ. Кстати Баратынскій написалъ говорятъ стихи Осѣнь<sup>5)</sup> чудесные, онъ читалъ ихъ на обѣдѣ у Павлова, Алексѣй собирается писать не нашутку, что то вы, не хорошо что отказываетесь отъ Альманаха, я не скажу Павлову этого и Альм[анакъ] пойдетъ своимъ чередомъ. Я здорова, только боль подъ ложкой все не проходитъ, Madame Hornfeld совѣтуетъ приложить горчицы къ этому мѣсту, но я боюсь. Нынче я спала дурно ночь, дѣлалась тоска въ рукахъ, и поутру кружилась голова очень, приняла акиниту, теперь лучше. Я два раза в недѣлю сижу съ Кордомъ, вы не повѣрите съ какимъ прилѣжаніемъ и удовольствіемъ я сижу съ нимъ. Недавно была въ театрѣ и видѣла Гамлета, всѣ играли дурно кромѣ Щепкина и Мочалова. Впрочемъ, я слушаю со вниманіемъ, только первыя дѣйствія, а потомъ устану до того, что ничего не вижу.

Что дѣлаетъ мой милый Дюк?<sup>6)</sup> Благодарю васъ за то, что вы возите Веселя кататься. Здѣсь я катаюсь часто въ саняхъ, и начну ходить всякой день въ Кремлевскій садъ. Сверб[еевъ], котораго я день отъ дня люблю больше, бываетъ у насъ довольно часто, и сидитъ даже безъ Алексѣя.— Андрей В.<sup>7)</sup> не былъ у меня, а я ждала его и хотѣла видѣть. Опишите свадьбу Ермолова<sup>8)</sup>, будетъ ли на ней П[икать], П[етръ] А[лександровичъ] и Берхъ вѣрно въ церемоніи. Здоровы ли они, я хотѣла писать къ нимъ, но устала, обѣдала за Москвой-рѣкой. Весель, и вы мой милый Дюкъ, исполните мою прозъбу, вотъ въ чемъ дело: У меня есть билетъ на имя М[атап] въ 5 тысячъ, но для меня онъ бесполезенъ, потому что по немъ нельзя ничего получить, хотя съ процентами онъ составляетъ почти 8 тыс. и такъ здѣлайте милость, устройте такъ, чтобъ мнѣ можно было имъ располагать. Вы одолжите меня этимъ много. Прощайте покуда мои милые, будьте здоровы и пишите, ваша КХ.

Je <sup>10)</sup> t'envoie un bonnet mon cher ange Natalie, il te plaira peut-être. Si j'ai le tems d'acheter pour demain de la marceline, je le ferai, si non tu ne dois pas te facher car on ne me laisse pas aller aux boutiques moi même.

Постараюсь исполнить поскорѣе. Какъ можно скорѣе. Не сердись на меня душа и прощай.

#### ПРИМЕЧАНИЯ К VI ПИСЬМУ.

1. Погодин, Михаил Петрович (1800—1875 г.)—историк и журналист.

2. 1 февраля 1837 г. Екатерина Михайловна послала Н. М. Языкову письмо с сообщением о дуэли Пушкина. Приписка А. С. Хомякова к этому письму напечатана в VIII томе соч. А. С. Хомякова (стр. 85—86). Там же приводится фраза из письма Екатерины Михайловны: „Я чуть не плачу, вспомнив о нем (т.-е. о Пушкине)“.

3. Яр — название популярнаго московскаго ресторана.

4. Павлова, Каролина Карловна урожд. Яниш (1810—1894) поэтесса и переводчица. Вышла замуж за Н. Ф. Павлова (см. прим. 3-е к I письму).

5. Биограф Боратынского — М. Л. Гофман (Полн. собр. соч. Е. А. Боратынского. Изд. Разр. изящ. слов. Академии Наук, том I, стр. LXXVI и следующие) сообщает, что зиму 1837 года поэт провел в особенно тяжелом душевном состоянии. „Смерть Пушкина застала Боратынского над созданием „Осени“, и ее заключительная строфа свидетельствует о том безнадежно-мрачном состоянии, которое овладело душой поэта в это время... С Пушкиным хоронил Боратынский последнего друга лучшей поры жизни, и смерть Пушкина дала Боратынскому почувствовать все его духовное одиночество в литературной Москве, в которой уже кипела новая жизнь, по самому существу своему чуждая и враждебная поэту“. В письме к П. М. Бестужевой (архив Музея Сороковых Годов) от 28 февраля 1837 г., Екатерина Михайловна пишет: „Вообразите, душа моя, что Баратынский стал ужасно пить. На днях Алексей нашел его дома пьяным, ужасно жаль 8 человек детей“.

6. Начиная с этой фразы, письмо обращается к Александру Михайловичу Языкову (см. прим. 9-ое к I письму).

7. Кто этот Андрей В.— установить не удалось.

8. Ермолов, Александр Иванович, женился на Александре Петровне Ивашевой (сестре декабриста).

9. Берх или Берг, Николай Васильевич, переводчик напечатанных в „Московском Сборнике“ 1847 г. сербских народных песен.

10. С этих слов письмо обращено к Наталии Алексеевне Языковой, жене Александра Михайловича (см. прим. 9-ое к I письму).

---

## Письмо VII.

### К НИКОЛАЮ МИХАЙЛОВИЧУ ЯЗЫКОВУ.

19-е февраля [1837 г.]

На прошедшей почтѣ не успѣла послать этого письма и такъ посылаю теперь. Я, и даже всѣ тѣ, кто былъ въ прошедшую пятницу у Сверб[еевыхъ] ожидали, что смерть Пушкина огорчитъ очень и васъ и Дюка. У Серб[еевыхъ] я встрѣтила Сологуба, и обрадовалась ему, онъ все также милъ и любить васъ очень. Пишитъ повѣсти и скучаетъ въ Москвѣ. Пѣлъ много вашихъ стиховъ, вспоминалъ Дерптъ<sup>1)</sup>. Рудневъ<sup>2)</sup> былъ у меня, и понравился очень Алексѣю, просидѣлъ у насъ довольно долго, и потребовалъ на возвратномъ пути видѣть Маминьку. Очень милъ. Благодарю васъ, Дюка и цѣлую Ната[лію] за гостинцы всѣ въ восхищеньи отъ постилы. Отъ чего М. Ф. Кр.<sup>3)</sup> плакала объ Пушкинѣ? Странно. Мои за Москворѣцкія тетушки сердятся, какъ могъ Г[осударь] сдѣлать такъ много для его семейства. Не стоитъ того говорить, онъ безбожникъ, онъ ни разу не преобщался въ жизни и что написалъ ни кто не знаетъ<sup>4)</sup>.—Я здорова.—Только все тоска въ рукахъ ужасная и дурно сплю. Свербѣева совѣтуетъ взять акушеромъ Зейдлера, а не Рихтера, хочу послать за нимъ. Но врядъ ли мнѣ нужно пустить кровь, со мной часто бываетъ дрожь, руки

холодная, а иногда горячая и лицо не красно, больше блѣдно. Принимаю аконитъ и хожу по Крем[левскому] саду. Аннѣ С[тепановнѣ] уже пустили кровь — у ней аппетитъ большой, а я ѣмъ мало, все также. Прощайте мой Милый. Алексѣй скоро напишетъ стихи. Поцѣлуйте Дюка, онъ не знаетъ, какъ утѣшилъ меня письмомъ съ Рудневымъ.

ПРИМЕЧАНИЯ К VII ПИСЬМУ.

1. В. А. Соллогуб, секундант не состоявшейся в ноябре 1836 г. дуэли Пушкина с Дантесом, был командирован в декабре 1836 г. в Харьков к гр. А. Г. Строганову. Проездом из Петербурга в Харьков, он заезжал в Москву, где заболел и пролежал около двух месяцев. В своих „Воспоминаниях“ (стр. 109) В. А. Соллогуб пишет: „Поэта Языкова я уже не застал (в Дерпте), но о нем в студенческом кружке сохранилась лучезарная легенда“.

2. Вероятно Николай Андреевич Руднев, профессор Московской Духовной Академии; автор „Рассуждения о евреях и расколах“ изд. 1838 г.

3. Кто эта плакавшая о Пушкине М. Ф. Кр.—установить не удалось.

4. Об аналогичном отношении части московского общества к смерти Пушкина пишет и Е. Баратынский (письмо к П. А. Вяземскому от 5 февраля 1837 г. „Старина и Новизна“, книга III, 1900 г., стр. 342): „Есть люди в Москве, узнавшие об общественном бедствии с отвратительным равнодушием, но участвующее пораженное большинство скоро принудит их к пристойному лицемерию“.

Б. В. Шапошников.

V

## НЕКРОЛОГИ

## Н. Ф. ГАРЕЛИН

18 января после непродолжительной тяжелой болезни скончался действительный член ГАХН, ученый секретарь Всесоюзной публичной библиотеки имени В. И. Ленина—Николай Федорович Гарелин. Покойный занимал в Академии пост ученого секретаря Библиологического отдела. Смерть, так неожиданно постигшая Н. Ф. в расцвете его богатых дарований и разгаре кипучей деятельности, нанесла непоправимый ущерб всей работе ГАХН в области библиологии. В лице Н. Ф. Библиологический отдел потерял тонкого, глубокого исследователя-специалиста.

Н. Ф. Гарелин родился в 1883 году. Окончив Московскую 3-ью гимназию, где Н. Ф. почувствовал впервые влечение к филологии и классической литературе, он поступил в Московский университет, на естественное отделение Физико-математического факультета. В 1905 году Н. Ф. отправился за границу и в Лейпциге провел у Оствальда большой практикум по химии. Эти занятия дали Н. Ф. знакомство с методами точных наук. Но затем Н. Ф. вернулся к наукам гуманитарным. Он прослушал ряд курсов, особенное внимание уделяя сначала египтологии, а затем истории средневековой письменности, культуры и искусства. Искусству во всех его проявлениях Н. Ф. придавал громадное значение, помня слова, сказанные на лекции проф. Лампрехтом, что „наивернейшие данные истории мы имеем в искусстве“. Тогда же, повидимому, внимание Н. Ф. стало останавливаться на искусстве книги и письма, т.-е. на тех проблемах, которые впоследствии так мощно овладели его научной мыслью. Основной научной работой Н. Ф. за период пребывания за границей явился труд „Ранние латинские физиологи и их иллюстрации“, исследование, произведенное по рукописным материалам, собранным в Лондоне, Брюсселе, Мюнхене и т. д.

По возвращении в Россию Н. Ф. продолжал готовиться к научной деятельности.

После революции Н. Ф. в 1918 г. поступил научным сотрудником в отдел по делам музеев, а в 1919 г. перешел на службу в Румянцевский музей, где вскоре, благодаря своим исключительным знаниям и высо-

ким организаторским качествам, выдвинулся на пост ученого секретаря, а в последнее время, вместе с тем, исполнял обязанности заместителя директора по ученой части.

В Государственной Академии Художественных Наук Н. Ф. начал работать с осени 1922 г., в качестве члена Полиграфической секции. 19 мая 1923 г. Н. Ф. был избран действительным членом Академии. В 1924 г. занял должность ученого секретаря Библиологического отдела. К этому времени относится наиболее совершенное в отношении методологической четкости и тонкого анализа—исследование „Русское научное издательство в начале XIX века“ (Книга в России. Труды Полиграфической секции ГАХН, ч. II). М. ГИЗ. 1925, стр. 25-98.

С момента преобразования Полиграфической секции в Библиологический отдел Н. Ф., оставаясь в должности ученого секретаря, являлся душой всей научной работы отдела. Помимо ряда интереснейших научных исследований, как напр., „Методологическое значение изучения инкунабулов“, „Шрифты западные и русский. Их современное состояние и генезис“, „Генезис титульного листа“, Н. Ф. неизменно принимал самое живое участие в обсуждении очередных докладов, всегда щедро расточая свои обширные познания. В то же время он провел ответственную работу по организации отдела и планированию всей его деятельности. Детально разработанные им программы коллективных работ, как напр., „План работы Палеографического разряда“. „Программа изучения титульного листа“ надолго сохранят свое руководящее значение. Ценнейшим свойством Н. Ф. было редкое умение использовать наблюдения над явлениями прошлого для разрешения задач, выдвигаемых современностью. Настаивая на изучении памятников художественного письма, Н. Ф. ставил их лицом к лицу с задачами реконструкции современных шрифтов. Н. Ф. всегда стремился к тому, чтобы совершеннейшие образцы письменности и печати сделать доступными наиболее широкому кругу интересующихся. Отсюда его всегдашнее тяготение к библиографическим задачам. Во всякой библиографической работе, предпринимаемой отделом, Н. Ф. принимал деятельное участие, используя методологический опыт западной библиографии, одним из лучших знатоков которой он являлся.

Помимо отмеченных выше научных работ Н. Ф., ему принадлежат следующие статьи: „Два рукописных бестиария Российской публичной библиотеки“, напечатано в „Сборнике Росс. публичной библиотеки“. П., 1924.

„Выставка немецкой книги“ („Печать и революция“. М. ГИЗ., 1923, № 7, стр. 125—148).

„Книжная выставка Государственного Румянцевского музея“ („Печать и революция“. М. ГИЗ., 1923, № 5, стр. 131—145).

„Книжное украшение“ („Среди коллекционеров“. М., 1923, № 1—2, стр. 35—37).

„Современная немецкая книга“ („Среди коллекционеров“. М., 1921, № 3—4, стр. 54—59).

Немецкие книги о книгах („Книга о книгах“. М., ГИЗ., 1924., № 1—2, стр. 111—114, № 3, стр. 72—74).

Свыше 20 статей в „Большой советской энциклопедии“ по истории средних веков и по книжному делу.

Кроме работы в Гос. Академии Художественных Наук и службы во Всероссийской публичной библиотеке имени Ленина, Н. Ф., как человек горячо преданный делу книговедения, принимал участие во всех начинаниях, связанных с развитием искусства книги. Он участвовал и читал доклады в Комиссии по изучению искусства книги при Госиздате, принимал деятельное участие в организации Выставки немецкой книги; Н. Ф. выступал также, как педагог. В Институте библиотековедения им читались курсы по рукописной книге, иностранной библиографии и истории западной печатной книги. Два последние курса читались им и на Библиографических курсах при Государственной центральной книжной палате.

Н. Ф. своей научной работой, лишь самая незначительная часть которой появилась в печати, выдвинулся в первые ряды русских книговедов. От него, обладавшего громадной научной инициативой и вооруженного своеобразными, оригинальными методами исследования, в которых он не останавливался перед самыми кропотливыми приемами работы, мы могли ждать ценнейших научных трудов об искусстве книги и письма. Преждевременная смерть прервала тонкую нить научной жизни в момент высочайшего ее напряжения.

Знавшие Н. Ф. лично и работавшие с ним остро чувствуют утрату не только большого научного деятеля, но и большого цельного человека,—человека стойких убеждений и редкой отзывчивости.

М. Добров.

## Б. П. ПОДЛУЗСКИЙ

Седьмого мая текущего года скончался от туберкулеза легких основатель и заведывавший фото-кабинетом Государственной Академии Художественных Наук Борис Петрович Подлuzский.

Родился Борис Петрович 30 декабря 1888 года в Москве, где и закончил свое образование на химическом отделении физико-математического факультета Московского университета.

Имя Бориса Петровича впервые появилось на горизонте фото-общественности в самый ранний период восстановления жизни страны, вслед за окончанием гражданской войны, когда должен был стать на очередь вопрос об использовании наших фото-специалистов на ниве гражданско-экономического строительства.

Борис Петрович, учитывая всю важность этого вопроса и памятуя какие крупные фотографические силы были сосредоточены в прошлом вокруг Русского фотографического общества, членом которого он состоял уже с 1909 года, всю свою недюжинную энергию и работоспособность направил на воссоздание этой близкой ему организации.

Приняв на себя руководство Обществом в 1921 году, Борис Петрович с присущей ему чуткостью начал подготавливать шаги к развитию и наибольшему использованию аппарата Русского фотографического о-ва в фотостроительстве страны.

Одним из первых шагов в этом направлении было подготовка и проведение в жизнь мероприятий по вхождению Русского фотографического о-ва в Государственную Академию Художественных Наук в качестве самостоятельной единицы при ней.

Реконструкция самого Русского фотографического общества, создание в нем секционной системы (РФО теперь имеет секции: общей, художественной и научной фотографии, культурно-просветительную комиссию, библиотеку и музей), проведенные Борисом Петровичем внесли в работу РФО значительно большую четкость и планомерность, чем это было до преобразования.

Вместе с тем, учитывая рост работы РФО и новые задачи, стоящие перед ним, Борис Петрович поставил на очередь вопрос о

пересмотре устава общества, создав специальную комиссию по проведению этой работы.

Председателем Русского фотографического о-ва Борис Петрович оставался до самой своей кончины.

Организовав в 1925 году фото-кабинет при ГАХН, Борис Петрович, как заведующий этим кабинетом, создал в Академии первичную ячейку фото-знания и научно поставил проработку вопросов, воспроизведения образцов всякого рода памятников искусства фотографическим путем.

Поставленный во главе комиссии по организации Выставки советской фотографии, инициатива которой принадлежит ему же, Борис Петрович, уже тяжело больной, отдает этому делу все свои организаторские способности, бросив начатое лечение, и блестяще выполняет эту задачу. Громадное количество экспонатов со всех концов СССР наглядно показывают наши успехи в общественной, научно-технической, художественной, профессиональной и литературно-просветительной фото-деятельности. Первый раз за все время своего существования страна получила представление об объеме проделанной работы и результатах, которые при этом были достигнуты.

Без преувеличения можно сказать, что этот показ был выдающимся явлением на выставочном фоне за истекший период.

Однако, тяжело больной, Борис Петрович не ограничился этим. Задолго до юбилейной выставки им был поднят вопрос о необходимости организации фотографического музея, где можно было бы изучать пройденные уже этапы и черпать знания для дальнейшего пути. Борис Петрович ставит этот вопрос во всю ширь, учитывая тот громадный материал, который могла дать выставка для будущего музея. Он организует комитет по разработке этого вопроса и принимает участие в первых шагах его работы.

Являясь прекрасным организатором, владея способностью подбирать себе нужных по делу помощников, Борис Петрович в то же время обладал высокой способностью объединять всех соприкасающихся с ним лиц, заражать их своим энтузиазмом, умело регулируя все трения и шероховатости, неизбежные в каждом трудном деле. Его мягкость и задушевность в обращении с людьми, при сильной воле к достижению намеченного, делали Бориса Петровича невольным победителем в его начинаниях. В его лице Академия и вся наша фото-общественность, несомненно, потеряла крупнейшего работника и редкой души и скромности человека.

С. Себряков.

## СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
I. ИССЛЕДОВАНИЯ:	
1. К. Кузнецов. О художественном синтетизме в историко-музыкальном аспекте . . . . .	5
2. М. И. Фабрикант. К стилистике экспрессионизма . . . . .	17
II. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ:	
3. Б. Н. Терновец. Левое искусство и художественный рынок Парижа	29
4. Н. Тарабукин. Художественный образ в искусстве Богаевского .	43
5. Абрам Эфрос. Художники театра Грановского. . . . .	53
III. НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЗОРЫ:	
6. М. И. Фабрикант. Вопросы научно-художествен. лексикографии	77
7. М. А. Петровский. Реальн. словарь истории немецкой литературы	83
IV. МАТЕРИАЛЫ:	
8. Н. Гудзий. Толстой и Лесков . . . . .	95
9. Иосиф Эйгес. Из творч. истории рассказа „Альберт“ Л. Толстого	129
10. Б. В. Шапошников. Письма Е. М. Языковой о Пушкине . . . . .	153
V. НЕКРОЛОГИ:	
11. Н. Ф. Гарелин . . . . .	171
12. Б. П. Подлuzский . . . . .	174

ЦЕНА 3 Р. 50 К.

р



---

**СКЛАД ИЗДАНИЯ:**  
**ИЗДАТЕЛЬСТВО „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“**  
**Москва, 19, Воздвиженка, 10.**