ИСКУССТВО

2

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

№ 2

МОСКВА — 1925

Печатается согласно распоряжения Правления Г. А. Х. Н.

Ученый Секретарь
проф. А. А. Сидоров

Главлит № 44525. Москва, 1925 г. Тираж 1.000 экз.

Нотопечатня Госиздата. Колпачный пер., 13. Тел. 11-85. Зак. № 745.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Два года отделяют эту вторую книгу журнала от первой. Ряд неблагоприятных условий мешал Академии поставить издание своего органа на твердую базу. В настоящее время эти препятствия устранены. Важное значение научного журнала, посвященного вопросам искусствоведения, признано Наркомпросом, в лице Главнауки, и есть все основания надеяться, что этот номер есть первый номер периодического журнала, в жизни которого не будет больше неестественных перерывов.

Эту благоприятную обстановку для существования и развития «Искусства» создало расширение и углубление деятельности самой Академии. Она с каждым годом все сильнее закрепляет за собою значение центрального учреждения, в котором разнообразные и многочисленные запросы художественной мысли и художественной жизни ищут своего разрешения. Журнал Академии является прежде всего отражением ее работы. Поэтому, говоря о журнале, необходимо вспомнить о самой Академии, в особенности о двухлетнем периоде, лежащем между двумя книгами.

Еще два года тому назад Академия представляла собою скорее серьезное ученое общество, чем Академию. Ее деятельность находила себе выражение главным образом в докладах. Доклады эти были по большей части отчетами об индивидуальной научной работе, подготовка которой совершалась вне стен Академии. Уже тогда вопрос об объединении работ, о направлении их по общему руслу, об установлении четких рамок целого и четких функций каждой отдельной части—был предметом постоянного внимания ее членов. Важно было, чтобы члены Академии являлись сюда не со своими специаль-

ными научными интересами, иногда случайными с точки зрения общих задач Академии. Важно было, чтобы они рассматривали себя в качестве исследователей, выполняющих определенную функцию в жизни учреждения.

Эта реформа завершена только в текущем году. В системе академических ячеек устранены параллелизмы; введены в рамки, соответственно их значению, части, разбухшие благодаря различным причинам; произведена перегруппировка задач между отделениями и секциями. В результате этой большой организационной работы, Академия представляет стройный орган, в котором нет случайного и лишнего, нет неравномерности, все направлено к одной цели.

Успешному проведению этой реформы не могло бы быть места, если бы ее не сопровождало другое изменение в самой форме работы. Необходимо было перейти от формы докладов к исследовательской работе в стенах самой Академии, к образованию научных кабинетов и лабораторий. Только, создав самостоятельные, вспомогательные учреждения, только обеспечив своим членам соответствующую научную обстановку, Академия может требовать от них продуктивной научной деятельности. Не отказываясь от системы докладов, этого важного средства научного общения, Академия положила начало ряду лабораторий, где должна производиться экспериментальная работа по важнейшим проблемам искусствоведения.

По своей основной задаче Академия остается научным институтом, цель которого всестороннее исследование как отдельных видов искусства, так и общих вопросов эстетики и в первую очередь проблемы синтеза искусств. Особенность Академии, отличающая ее от традиционных институтов—та, что она не чуждается практических задач, являясь экспертно-консультативным органом Наркомпроса, выполняя его задания в области искусства, организуя выставки и заграничные художественные выступления, подготовляя материалы для Государственного Ученого Совета и Главнауки. Другая особенность касается просветительной, популяризаторской деятельности Академии. Органом этой стороны ее работы является Научно-Показательный Отдел, организующий публичные доклады, дискуссии, музыкальные вечера и т. д.

Это близкое соприкосновение с «злобой дня», с строительной работой Советской Власти и с художественными запросами широких масс влияет и на направление научной работы. В ряду выдвигаемых научных проблем видное место отводится проблемам, которые представляются особенно актуальными для настоящего момента.

Направление деятельности Академии определяет и характер ее журнала. Будучи прежде всего собранием научных работ ее членов, он, однако, вполне оправдывает свое название журнала, потому что сами эти работы являются в значительной степени научным ответом на запросы сегодняшнего дня.

Мы лучше наших будущих критиков сознаем недостатки выпускаемой нами новой книги «Искусства». Только ряд книг отразит во всей полноте и результаты экспериментальной работы Академии, и живой дух современности, проникающий всю ее деятельность. Первая книга—начало. Но и оно достаточно говорит о серьезном характере задач и работ Академии, которая смело отдает на суд критики этот новый важный шаг в истории своего развития.

П. С. Коган.

МАРКСИСТСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ И НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ

...«Разработку метода, который лежит в основе критики политической экономии Маркса, мы считаем результатом, который едва ли уступает по своему значению материалистическому основному взгляду» (Рецензия Ф. Энгельса на «Критику Политической Экономии». Хрестоматия под редакцией В. В. Адоратского и А. Д. Удальцова «Исторический материализм» изд. «Новая Москва». 1924 г. стр. 127).

Марксизм, как научная теория и практика, не покрывается понятием: «исторический материализм».

Начав свою теоретическую работу с изучения философии и, в частности, с критики философии Гегеля, Маркс и Энгельс пришли затем в процессе непосредственной революционной общественной деятельности к исследованию конкретных общественных отношений капиталистической эпохи и эпох, ей предшествующих и критике господствующих исторических и политико-экономических теорий. В результате основоположники марксизма, одновременно построили систему политической экономии и материалистическую теорию истории и, «поставив на ноги» философию Гегеля, создали цельное философское мировоззрение: диалектический материализм.

Для нас, имеющих перед собой все наследие Маркса и Энгельса, наследие, умноженное работой их учеников и продолжателей, заново обоснованное и развитое Плехановым и Лениным, для нас марксизм есть раньше всего монистическое мировоззрение, не только охватывающее и объясняющее жизнь человеческих обществ, не только создающее опору революцион-

ной борьбе угнетенных классов, но и ложащееся в основу понимания и познания всей действительности в общем и целом. При том мировоззрение с начала до конца построенное на реальном познании этой реальной действительности в ее конкретных проявлениях, а не накладываемое на нее, лишь как абстрактная мыслительная система.

Основываясь на этом общем философском мировоззрении, марксизм создает свою общую научную методологию, на основе которой и должно строиться исследование любой области общественной жизни.

Надо четко различать: марксистскую философию—диалектический материализм, вытекающее из нее воззрение на пути и законы развития общественной жизни, с пронизывающим его основным определяющим принципом—развитием производительных сил и марксистскую методологию, как систему исследования с точки зрения указанного основного принципа и на основах общего марксистского мировоззрения тех или других явлений общественной жизни.

Искусство еще не дождалось последовательного, построенного на основах марксистской методологии, изучения. Западная Европа до самого последнего времени вообще почти не знала марксистских работ об искусстве. В России Плеханов блестяще обосновал производственное происхождение искусства, его связь и зависимость от условий природы, расы, науки, уровня развития производительных сил, класса и т. д., пределы этих зависимостей и их соподчинение. Он же дал общее определение эстетического чувства и попытался в связи с диалектичностью общественного развития наметить основной закон движения искусства—антиномичность его последовательных стадий. При этом он не был отвлеченным теоретиком и в ряде социологических этюдов на конкретных примерах вскрыл зависимость искусства от материалистически понимаемых общественных отношений, никогда при том не забывая чисто художественной, эстетической оценки разбираемых произведений: наоборот, уделяя ей значительнейшее место, пронизывая ею социологическую сторону своих работ.

Естественно, что Плеханов, не занимавшийся специально изучением искусства, отдававший главную часть своего времени и внимания активной революционной работе, обоснованию основных положений марксизма, полемике с противниками и отступниками марксизма—не мог собрать воедино, разбросанные им в разных произведениях, отдельные блестящие мысли общего характера, относящиеся к интересующей нас области и, разрешив практически ряд основных вопросов, не

построил связной и последовательной марксистской теории искусства и марксистской методологии науки об искусстве.

Многочисленные последователи Плеханова, особенно со времени революции, продолжали, с большим или меньшим успехом его работу, главным образом в ее социологическом направлении, подводя социологический фундамент под те или другие произведения искусства или их группы, устанавливая место и значение искусства в общем процессе общественной жизни, доказывая классовую обусловленность искусства, художественного творчества и восприятия, делая те или другие прогнозы о его будущем и т. д. и т. д. Работы эти почти всегда обращались к конкретным произведениям искусства или обсуждали текущие животрепещущие вопросы. Часто при этом высказывались чрезвычайно ценные мысли общего характера, подготовляющие построение фундамента методологии марксистского искусствознания—но цельной такой методологии до сих пор не дано никем.

На западе, особенно в Германии, как мы уже сказали, за последнее время появился ряд марксистских работ по искусству (Гаузенштейн, Лю Мартениур), но и они не разрешают, поставленной нами и настойчиво требующей разрешения задачи.

В полном противоречии с основным духом марксизма, и у нас и на западе, обыкновенно, совершенно не учитывается специфический характер искусства, как о с о б о г о проявления общественной деятельности, в результате чего, сплошь и рядом, вместо социологического изучения и с к у с с т в а, вместо обоснования явлений и процессов искусства явлениями и процессами материальных общественных отношений—получается обоснование этих последних (в лучшем случае их иллюстрация) при помощи того или другого памятника искусства или группы их, рассматриваемых, лишь, как еще один документ, как добавочный материал для изучения социальных отношений в целом. Наука об искусстве, как об о с о б о й форме общественной деятельности — подменяется наукой об обществе в целом, «историей» в широком смысле слова.

То, что в н а у к е о б и с к у с с т в е, должно рассматриваться как данное, известное,—становится искомым и наоборот.

Если этой опасности избегают, если говорят действительно об искусстве—то в очень многих работах и у нас и на западе, из всего марксизма извлекается только взятое изолированно основное утверждение, что «общественное бытие

определяет общественное сознание»—в том числе и искусство. Берется только догматически понятое противопоставление материальной жизни и обусловленной ею идеологии, совершенно не принимая во внимание диалектичности этого противопоставления и установленных еще Марксом и Энгельсом реальных диалектических связей и отношений между бытием и мышлением вообще, материальным базисом и идеологическими надстройками в частности. Вся диалектическая сторона марксизма, то есть, как раз то, что делает его живой, связанной с действительностью, охватывающей ее целиком, гибкой научной системой, то, что дает ему возможность следовать за всеми тончайшими извивами и сплетениями этой действительности, повторять, отображать и об'яснять ее революционные скачки—все это остается неиспользованным.

Уже это узкое применение основного положения Марксизма приводит к огромным достижениям в изучении искусства. Но вместе с тем, оставаясь сплошь и рядом изолированным, догматическим выхваченным из общей системы марксистского мировоззрения, применяемое вне всякой связи с общей марксистской методологией—такое исследование вопросов искусства часто влечет за собой ложные выводы, напрасные споры и взаимное непонимание.

Красноречивым примером этого являются разноречия и бесконечные препирательства в определении самой сути исследуемого явления, в определении сущности искусства, как особого явления общественной жизни.

Все многообразие определений искусства, дававшихся марксистами, можно в конечном счете свести к 4-м основным типам:

1) «искусство есть познание жизни с помощью образов» (Плеханов, Воронский)

2) «искусство есть систематизация чувств в образах» (Бухарин)

3) «искусство есть метод строения жизни» [Чужак]

4) «искусство есть концентрация жизни» (Луначарский)

Если даже оставить в стороне определение А. В. Луначарского, подходящего к искусству с особой, психо-физиологической точки зрения, не поддающейся сопоставлению с тремя первыми—то и то мы получим три определения, абсолютно друг другу противоречащих.

Мы не собираемся в этой статье вдаваться в рассмотрение приведенных определений по существу, отметим только,

что эти столь различные определения даны людьми, об'единенными общим миросозерцанием и, таким образом, каждое из этих определений, очевидно, не находится в непосредственной связи с этим общим миросозерцанием, или связь эта чрезвычайно многосложна.

И далее: если мы вспомним практические исследования каждого из приведенных авторов в области искусства, то убедимся, что исследованию сплошь да рядом подвергается совсем не то, что, согласно данному тем же автором определению, должно было бы быть предметом исследования— и несмотря на это получаются очень ценные результаты.

В связи с этим естественно возникает вопрос: нужно ли вообще какое бы то ни было определение сущности искусства? Ведь каково бы ни было определение—все равно, всякий и каждый, говоря об искусстве слова—говорит о романе, повести, рассказе, эпосе, лирике и пр., говоря о пространственных искусствах—исследует фрески, картины, скульптуру, архитектуру, говоря о музыке—имеет в виду определенные без всякого «определения» явления и т. д. и т. д.

Действительно: нужно ли, и если нужно, то зачем нужно какое бы то ни было общее «определение» для изучения совершенно конкретных явлений?

Чтобы ответить на этот вопрос обратимся к марксистской методологии в общем и целом. Она, конечно, должна быть целиком применена и к исследованию искусства.

На основах этой методологии не только построены все работы Маркса—основы ее четко сформулированы им в «Введении к критике политической экономии». Все им здесь сказанное о производстве настолько полностью может быть применено к искусству, что мы, чтобы сразу дать наилучшую формулировку приложения основ Марксистской методологии к изучению искусства, в дальнейшем позволяем себе вольность и, цитируя соответствующие отрывки из «Введения» всюду заменяем слово «производство»—словом «искусство» *).

... «Если речь идет об искусстве, то всегда об искусстве на определенной ступени общественного развития — об искусстве индивидов, живущих в обществе. Может поэтому казаться, что для того, чтобы вообще говорить об искусстве мы должны либо заняться исследованием исторического процесса развития в его различных фазах, либо с самого начала

*) Все приведенные в дальнейшем цитаты, особо не оговоренные, являются выдержками из «Введения к критике политической экономии» (см. сборник «Основные проблемы политической экономии» под редакцией Ш. Двойлайцкого и И. Рубина. Стр. 7 и след.).

заявить, что мы имеем дело с определенной исторической эпохой, например, с современным буржуазным искусством» ... «Однако, всем эпохам искусства свойственны некоторые общие признаки, некоторые общие определения. Искусство в общем — это абстракция, но абстракция, имеющая смысл, поскольку она действительно выдвигает общее, фиксирует его и тем избавляет нас от повторений» ... « ... Наконец, искусство не только выступает перед нами в своих конкретных формах. Но действующим лицом в более или менее обширной совокупности отраслей искусства всегда является социальный организм, общественный суб'ект».

Итак, Маркс утверждает необходимость общих определений. Эти общие определения должны быть добыты и сформулированы.

Ну а дальше? Каково должно быть наше отношение к этим общим определениям? Как они должны быть использованы и трактованы?

«Введение» дает ответ и на этот вопрос.

... «Общее и сходное, выделенное путем сравнения, само является многократно расчлененным и содержит в себе различные определения. Одни относятся ко всем эпохам, другие общи лишь некоторым. Одни определения являются общими для современной и для древнейшей эпохи и без них невозможно мыслить себе искусство; однако, хотя наиболее развитые языки, законы и определения имеют нечто общее с наименее развитыми, но именно то, что образует их развитие и выделяет их из общего и сходного. Определения, которые приложимы к искусству вообще, должны быть проанализированы, чтобы существенные различия не были забыты в виду единства, которое обусловлено уже тем, что как суб'ект-человечество, так и об'ект-природа существуют на всех ступенях».

... «Если не существует искусства вообще, то не существует также общего искусства. Искусство всегда представляет собой о с о б у ю отрасль искусства, или некоторую совокупность их: например, живопись, скульптура, архитектура» *).

«М ы д о л ж н ы, с л е д о в а т е л ь н о, р а з л и ч а т ь и с к у с с т в о в о о б щ е, о с о б ы е о т р а с л и и с к у с с т в а, с о в о к у п н о с т ь и с к у с с т в» д а н н о й э п о х и». (Курсив мой И. К.).

«Резюмируем: имеются определения, общие всем ступеням искусства, которые, как общие, фиксируются мышлением, однако, все так называемые о б щ и е у с л о в и я всякого искус-

*) В подлиннике: «земледелие, скотоводство, мануфактура».

ства суть ни что иное, как эти абстрактные моменты, с помощью которых нельзя понять ни одной действительной, исторической ступени искусства».

Здесь надо оговориться. Может показаться, что в первой части приведенных нами цитат, Маркс противоречит тому, что он говорит в конце. Вначале он утверждает смысл и ценность общих определений, — в конце же приходит к выводу, что с их помощью нельзя понять ни одной действительной исторической ступени искусства.

В том же «Введении» Маркс блестяще отвечает и на это недоумение: надо постоянно различать действительность и мышление об этой действительности.

... «Конкретное потому конкретно, что оно заключает в себе множество определений, являясь единством в многообразии. В мышлении оно выступает, как процесс соединения, как результат, но не как исходный пункт, хотя оно является исходным пунктом наглядного созерцания и представления. Если идти первым путем — (от частного к общему, от сложного к простому, от конкретного к абстрактному И. К.), то полное представление испарится до степени абстрактного определения, при втором же (от абстрактного к конкретному, от общего к частному, простого к сложному) абстрактные определения ведут к воспроизведению конкретного путем мышления. Гегель поэтому поддается иллюзии, что реальное следует понимать, как результат восходящего к внутреннему единству (des sich in sich Zusammenfassenden), в себя углубляющегося и из себя развивающегося мышления, между тем, как метод восхождения от абстрактного к конкретному есть лишь способ при помощи которого мышление усваивает себе конкретное, воспроизводит его духовно, как конкретное (Курсив мой И. К.).

Однако это ни в коем случае не есть процесс возникновения самого конкретного» *).

... «Способ изложения должен формально отличаться от способа исследования. Исследование должно усвоить себе предмет в деталях, проанализировать различные формы его развития и найти их внутреннюю связь. Только тогда, когда этот труд закончен, может быть соответствующим образом изображено действительное движение. Если это удастся и если в построении идеально отразится жизнь предмета, то может показаться, что перед нами априорная конструкция» **)

---

*) «Введение». Цитиров. издание, стр. 25.

**) Предисловие ко 2-му немецкому изд. «Капитала». По изд. «Регина» Петроград, 1918 г.

Для того, чтобы окончательно решить вопрос о роли «общих определений» в методологии Маркса, приведем еще две цитаты из Отто Бауэра и Г. Кунова о научном методе Маркса.

«Маркс следовал методу Гегеля. И он ищет за «видимостью конкуренции» истинное и действительное. И он хочет найти за непосредственно данным истину бытия, устраняя качественную данность бытия в ее эмпирическом существовании, считая ее безразличною и переходя к бытию, как к чистому количеству.

... Количеством, с которым связано существование, или мерою Гегеля является здесь общественный труд. Он составляет сущность экономических явлений, которая по выражению Гегеля не только проходит через ее определения (достаточно вспомнить изложение обращения капитала, где Маркс заставляет неизменяющуюся стоимость принимать постоянно изменяющиеся формы денег, товара, денег, денежного, производительного и товарного капиталов!), но и управляет ими, как их закон... Но хотя Маркс следует в своем методе Гегелю и пользуется его терминологией для описания своего способа исследования, все же он лишает этот метод его онтологического характера. В многочисленных методологических замечаниях, рассеянных во всем его труде, он указывает, что его понятия, в отличие от Гегелевых, суть не реальные сущности, а лишь орудия для того, чтобы духовно овладеть конкретным, эмпирическим и воспроизвести его в науке» *).

Генрих Кунов захватывает вопрос еще шире и сопоставляет научный метод Маркса с методом современной политической экономии. Его выводы могут быть целиком применены и к огромному большинству современных Западно-Европейских работ по искусствознанию и истории искусств, пытающихся сконструировать всеобщие, одинаково приложимые ко всякой эпохе, законы.

...«Применяемый (современной политической экономией) метод — не аналитически абстрактный, который стремится к познанию действующих законов тем путем, что он устраняет сопутствующие явления и старается схватить подлежащий исследованию процес в возможности чистой форме; она дей-

---

*) История «Капитала». Отто Бауэр. Сборник «Осн. пробл. политической экономии» стр. 47-48.

Не надо забывать все же, что у Маркса эти «понятия», общие определения всегда являются все же абстракциями от действительности, этой действительностью определяемыми, а не самостоятельными мыслительными схемами, накладываемыми на действительность для ее изучения.

ствует чисто эмпирически-комбинаторским способом, часто даже таким, который Маркс в Капитале высмеивает, как грубо-эмпирический. Хозяйственные явления рассматриваются просто так, как они представляются наблюдению, как данные явления, т.-е. без выделения глубоким анализом более или менее случайных второстепенных обстоятельств; а потом, на основании их внешней связи, часто даже на основании лишь их временной последовательности между ними устанавливается причинная связь.

...Но экономисты этого типа, не ограничиваются тем, что из временной последовательности двух явлений, просто, без дальнейших околичностей, умозаключают к существованию между ними причинной зависимости. Нередко они идут гораздо дальше и, наталкиваясь на мнимые аналогии в истории прежнего хозяйства, немедленно конструируют различные прекрасные законы, часто даже «вечные» и «всеобщие» законы, которые, по их словам применимы не только к капиталистическому способу хозяйства, но и к хозяйству «в себе», так же как к хозяйству германцев эпохи Цезаря или ирокезов эпохи Джемса Фенимора Купера.

Метод Маркса резко противоположен этому способу исследования.

Маркс считал бы совершенно не научным делать подобные выводы о причинной связи или выводить экономические законы из некоторых отдельных явлений древнего и нового времени на основании их видимого внешнего согласования. По его представлению подобные законы могут быть получены лишь путем логической дедукции из указанных всеобщих основных явлений.

...«Повседневный опыт», по его словам, «схватывает лишь обманчивую видимость вещей... ...Задача науки в том, чтобы через внешнюю видимость проникнуть во внутреннюю сущность экономических явлений»...

...«Каждая эпоха хозяйственного развития имеет свои собственные особенные законы. ...Следовательно, все экономические законы должны рассматриваться, как исторически обусловленные. Поэтому задача экономического исследования заключается не в том, чтобы конструировать „вечные“ законы, применимые ко всем ступеням хозяйства, а в том, чтобы изучить каждую эпоху хозяйства в ее исторической обусловленности, в ее зависимости от особенных законов» *).

---

*) Генрих Кунов. «К пониманию метода исследования Маркса». Сборник «Пробл. полит. экон.» стр. 53, 57, 61.

Из изложенного вырисовывается с полной отчетливостью применение марксистской методологии в науке об искусстве.

В процессе непосредственного, «опытного» исследования явлений искусства путем постепенного перехода от частного и конкретного к все более общему и абстрактному, должно быть добыто наиболее общее определение сущности искусства. Определение это отнюдь не должно являться пробирным камнем, прикладываемым к тому или другому произведению для определения того, является ли оно произведением искусства или нет — «хорошим» произведением искусства или «плохим». Вопрос о границах искусства, о широте рамок, охватывающих материал, определяемый нами, как произведения искусства и служащий основой исследования — лежит совершенно в другой плоскости. Мы здесь не собираемся останавливаться на этом вопросе — этому нами посвящается особая работа. Укажем лишь, что, по нашему мнению, во всякой деятельности общественного человека есть более или менее ярко выраженное начало деятельности художественной, взятой в широком смысле слова. И вот, определить сущность этой деятельности в отличие от всякой другой деятельности человечества и является первой задачей марксистской науки об искусстве. Это—задача философская, многократно решавшаяся философами и учеными всех толков и направлений. Мы должны разрешить ее с точки зрения марксистской философии—диалектического материализма.

И именно от-того, что исходным началом и опорой нашему разрешению вопроса должна быть марксистская философия—смысл и цель разрешения поставленной нами задачи будут совсем другими, чем в бывших доселе попытках в этом направлении.

Наше решение должно нами рассматриваться не как абсолют, не как самодовлеющая ценность, определяющая собой в действительности пути и формы искусства, а лишь, как абстракция от конкретной действительности. При помощи одной этой абстракции мы не сможем понять ни одного конкретного явления искусства. Но вместе с тем, если бы мы, в процессе исследования не пришли к этой абстракции, — наше исследование запуталось бы в бесчисленном количестве индивидуальных, поверхностных особенностей конкретных явлений и вместо науки об искусстве, т.-е. определения действительной закономерной связи последовательных явлений искусства между собой и с явлениями материальной и духовной общественной жизни—мы построили бы ряд более или менее тонких феноменологических описаний, или, на основе внешних соответ-

ствий и сопоставлений, пришли бы к поверхностным эмпирическим законам; в худшем же случае, думая говорить об искусстве—на самом деле говорили бы о других явлениях общественной жизни, ничего общего с искусством не имеющих. Между тем феноменологические описания являюшся лишь первым этапом исследования, конечная же цель его—определение причинных связей ряда одновременных или последовательно расположенных явлений.

Добытая нами абстракция не поможет нам понять этих реальных связей и взаимозависимостей, но она направит наше исследование по определенному руслу, выявит в каждом исследуемом явлении самое в нем основное и существенное, наконец, даст возможность построить логически (вернее диалектически) развертывающееся, внутреннее закономерное изложение, в котором наша общая абстракция, принимая обусловленные действительностью конкретные формы, даст в последовательной смене этих форм действительную жизнь исследуемого явления, понятого изнутри, а не только со стороны его эмпирической внешности.

Таковы ответы на поставленные нами вопросы: нужны ли общие определения сущности искусства и если нужны, то зачем? Определения эти нужны, как методологический прием, как способ исследования. Они нужны для того, чтобы, приступая к определенному предмету, сразу знать на что направить свое внимание, что отыскивать за эмпирической многообразной видимостью. Они нужны для того, чтобы об'единить ряд эмпирических форм действительно пронизывающей их осью. Но они не могут нам помочь в определении того, почему в данном конкретном случае они приняли ту или другую форму. Ответ на этот, самый основной и конечный вопрос—даст нам наше общее марксистское мировоззрение. Для того же, чтобы иметь возможность его применить — мы и должны за обманчивой и случайной внешностью найти внутреннюю сущность исследуемого явления искусства. Сущность же эта будет ничем иным, как принявшей особую форму, общей сущностью искусства вообще.

Общие определения, если они не применяются к конкретной действительности, остаются мертвыми, ненужными абстракциями. Они обретают жизнь и ценность лишь в диалектическом развертывании их в конкретных формах этой действительности.

Отсюда также с очевидной ясностью вытекает, что нет общих, одинаково применимых ко всем эпохам художественной жизни, законов: реальную жизненность и ценность они обре-

тают лишь в формах, соответствующих определенным эпохам общественного развития. Вне этих реальных форм они являются не более, как мертвыми абстракциями. Смена же этих форм определяется диалектическим течением общественной материальной жизни, о законах движения которой в нашей связи говорить не приходится—они определяются основными принципами исторического материализма, обретающими свою жизненность, также лишь в данных конкретных формах.

От анализа конкретной действительности, через добываемые из него общие определения — к новому анализу этой действительности с точки зрения уже добытых определений, для нахождения общих законов, управляющих ее движением и, наконец, к последнему развертыванию общих определений и законов в живых формах действительности — к изложению с точки зрения этих общих определений и законов, обретших конкретную форму, истории искусства в целом или в определенной ее части—таковы пути науки об искусстве.

Воссоздание путем диалектического развертывания общих определений и законов действительной жизни искусства в ее внутренней сущности, связях и взаимоотношениях с движением общественной жизни в целом, определяемым, как мы уже сказали, общими законами исторического материализма—конечная цель нашей науки.

Таковы основы марксистской методологии в применении к науке об искусстве. Основы, далеко не исчерпывающие всего, что можно было бы извлечь из общего марксистского мировоззрения и общей марксистской методологии.

Дальнейшее разрешение ряда частных вопросов, дальнейшая дифференциация этой методологии станут возможными только после того, как будут даны общие определения искусства и его модификаций и установлены общие законы его движения.

В нашей же небольшой статье мы имеем возможность остановиться лишь еще на одной общей ее особенности.

Существует очень распространенное мнение, что об'ектами научного исследования могут служить лишь значительно удаленные от современности явления общественной жизни, что для правильного суждения необходимо наличие «исторической перспективы». Маркс придерживается обратной точки зрения и большинство его исторических и политико-экономических работ посвящены окружающей его современности. В этой современности для нас гораздо яснее конкретные связи и отношения. Изучив их в современности, всегда более сложной и дифференцированной, чем прошедшее время — мы легче сможем понять это прошлое.

...«Наиболее всеобъемлющие абстракции», говорит Маркс, «вообще возникают только в условиях богатого конкретного развития, где одно и то же является общим многим или всем элементам. Тогда они перестают представляться мышлению только в своей собственной форме».

...«Буржуазное общество есть наиболее развитая и многосторонняя историческая организация производства. Категории выражающие его отношения, понимание его организации, позволяют вместе с тем проникнуть в строение и производственные отношения всех отживших общественных форм, из обломков и элементов которых оно строится, продолжая влачить за собой их остатки, которые оно не успело преодолеть, частью развивая до полного значения то, что имелось раньше в виде намека. Анатомия человека—ключ к анатомии обезьяны. Намеки на высшее у нисших видов животных могут быть поняты только в том случае если это высшее уже известно. Буржуазная экономика дает нам ключ к античной и т. д. Но вовсе не в том смысле, который придают этому некоторые экономисты, стирая все исторические различия и во всех общественных формах, находя формы буржуазные. Оброк, десятина и т. д. понятны нам, если мы знаем земельную ренту, однако, нелзя их идентифицировать с последней»... «Христианская религия достигла об'ективного понимания прежней мифологии лишь тогда, когда ее самокритика была до известной степени готова, так сказать dynamèe. Так и буржуазная экономика лишь тогда достигла понимания феодального, античного и восточного обществ, когда началась самокритика буржуазного общества»...

Но при этом надо помнить, что... «даже самые простейшие категории, несмотря на то, что именно благодаря их отвлеченности они применимы ко всем эпохам, в самой определенности этой абстракции являются не в меньшей мере предметом исторических условий и обладают полной значимостью только для этих условий и внутри их» *).

Все только что нами процитированное, целиком применимо и к искусству, как в своей позитивной, так и в негативной части: и в утверждении, что через настоящее мы понимаем прошедшее и в предупреждении не упускать из виду конкретных, обусловленных общественными производственными отношениями форм, в которых находят свое выражение, добытые из изучения сложной современности, общие определения.

---

*) «Введение». Цитированное издание, стр. 27—30.

Наука об искусстве и сейчас бессознательно следует этому положению: достаточно вспомнить, что, например, импрессионизм конца античности или экспрессионизм готики были определены в результате изучения импрессионизма и экспрессионизма современных.

Методология марксизма остается и здесь выдержанной до конца. Из многообразия и многосложности современности выделяются общие определения, которые, принимая формы более простых явлений прошлого, помогают лучше понять эти, еще недоразвившиеся до конца, формы. Но эти общие определения не являются самостоятельными сущностями, о п р е д е л я ю щ и м и жизнь данного явления, его движение — они сами обретают жизнь лишь в конкретных формах действительности, смена же этих форм и здесь определяется общими философскими и историко-экономическими предпосылками Марксизма.

На основе изучения настоящего понимать прошедшее, но не реконструировать его по образу и подобию настоящего, — вот краткая формулировка взглядов Маркса на соотношение настоящего и прошлого в научной методологии в целом.

На этом мы заканчиваем наш этюд о марксистской методологии в изучении искусства, вполне сознавая, что мы в нем отметили лишь самые основные ее особенности, не коснувшись очень и очень многого и существенного.

И. Корницкий.

О ВОЗМОЖНОСТИ ГОМОЛОГИЧЕСКИХ ОБОБЩЕНИЙ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Историки литературы необычайно богаты методологическими разногласиями. Но в одном отношении сходятся теперь все,—к какому бы методологическому приходу они ни принадлежали: и социологи, и «формалисты» (морфологисты, спецификаторы), и даже фрейдисты—все хотят строить науку о литературе, все хотят, в частности, чтобы история литературы сделалась подлинно научной дисциплиной.

Это стремление заявлено в сущности очень давно. По скромности своей, мы охотно мирились на том, чтобы историю литературы признали хотя-бы «наукообразной» дисциплиной. Но и такой взгляд на предмет казался нашим принципиальным противникам слишком претенциозным и несбыточным.

Если бы речь шла только о том, что история литературы—е щ е н е наука, что она больна всеми недугами антинаучности,—это было бы с полбеды: больной может поправиться. Но ведь наши оппоненты категорически утверждали, что история литературы, по самой природе вещей, не может стать наукой. Наука-де, «в истинном и обязывающем смысле этого слова», опирается на наблюдения и опыт, оперирует строго-логической индукцией, выводит из фактов точные законы и, вследствие этого, способна предвидеть будущее; положения-де науки объективны и обще-обязательны. Ни одним из этих признаков история литературы,—говорят,—не обладает и не может обладать: она имеет дело с продуктами

художественного творчества, непостижимого в своей сущности, с индивидуальностью писателя, иррациональной и необъяснимой; она не может обходиться без оценок, т.-е. без субъективных суждений, не редко чисто интуитивного характера.

Такая аргументация покоится на широко распространенном, тем не менее одностороннем понимании сущности науки, на том взгляде, который можно назвать натуралистическим позитивизмом.

Еще Белинский в 1843 г., в эпоху, когда история литературы у нас только что складывалась, констатировал: «Толпа признает наукою одну математику, которая действительно никогда себе не противоречит, а историю и философию считает вздором, ибо, по ее мнению, она на каждом шагу противоречит себе» (т. VIII, ред. С. А. Венгерова, стр. 67).

Математика—вот бесспорный тип науки. Конечно к математике надо присоединить и другие «точные» науки, как-то: физику, химию, естествознание. Все прочее бралось под сомнение.

В настоящее время сущность науки можно трактовать уже иначе, принимая во внимание сложность ее состава и ее фактические разветвления.

Посредством наблюдения и опыта наука собирает и далее объясняет и систематизирует факты. Взятая в самом общем смысле, наука есть система критически проверенных знаний.

«Классифицирование фактов, распознание их взаимных связей и относительного значения—такова функция науки», пишет Карл Пирсон,—«тенденция образовать с помощью этих фактов суждения, чистые от примесей личных чувств, характерна для того, что можно назвать научным складом мысли... Научный метод один и тот же во всех отраслях знания, этот метод есть также метод всех логически дисциплинированных умов» *).

Научное мышление есть особая форма познания. Его общие законы изучает индуктивная логика, или логика наук (со времен Джона Стюарта Милля). Здесь обычно рассматриваются следующие вопросы: наблюдение и опыт, как основания умозаключения или разумной уверенности, а именно: факты, причинная их зависимость, методы наблюдения и методы объяснения, включая сюда и принцип вероятности (в частности проверка традиции и чужих показаний; критика принципа «post hoc, ergo propter hoc»; роль гипотез; умозаключение по аналогии

*) Карл Пирсон. «Грамматика науки». Перевод В. Базарова и П. Юшкевича. СПБ., 1911. Стр. 19—23.

и пр.). Все это—нечто общеобязательное для всякого научного мышления, так как дает общие гарантии достоверности *).

Наука, таким образом, творит по общим законам логики (формальной и диалектической). Применение этих законов в литературоведении вполне возможно. Сверх того, ошибочно думать,—вслед за теми, кто хочет выбросить историю литературы из семьи наук,—будто процессы научного мышления носят исключительно «логический», «рассудочный» характер: научное творчество, особенно в его высших проявлениях, немыслимо без участия творческого воображения и научной интуиции. Это многократно доказывалось иностранными и русскими учеными (Рибо, Пирсон, Пуанкаре, Тимирязев).

Наука пользуется всеми доступными человеку средствами познания, но, конечно, весь процесс свой работы держит под контролем логики и метода.

Для науки, далее, нет ничего заповедного. Напрасно некоторые утверждают, что есть области бытия, которые абсолютно не могут быть предметом строго научного ведения. Таковы, говорят, жизнь «души» и процесс художественного творчества, т.-е. те явления, которыми занимаются психология, эстетика, поэтика. Только при исключительном скептицизме можно питать безнадежный взгляд на положение этих наук. Конечно, ученые часто принуждены бывают говорить: «ignoramus» («не знаем«), но наука, верящая в свою неограниченную мощь, не должна (вслед за Э. Дюбуа-Реймоном) малодушно заявлять: «ignorabimus» («не будем знать»). Есть явления еще непознанные, но, принципиально говоря, для науки нет явлений непознаваемых, если только она признает самое бытие этих явлений.

Нет «научных» и «ненаучных» вещей: всё может быть объектом научного исследования; но бывают научные и ненаучные подходы к вещам. По справедливому замечанию Карла

---

*) Марксисты справедливо подчеркивают различие между формальной и диалектической логикой, но в данном случае этим смущаться нечего. Диалектическая логика имеет в виду процесс познания я в л е н и й, т.-е. логические приемы, необходимые при обработке материала, данного в конкретном процессе действительности, и постулирует соответствие диалектики понятий диалектике явлений. Логика же наук, к которой я аппелирую, устанавливает общие законы м ы ш л е н и я, гарантирующие его достоверность. «Диалектика», сказал Плеханов,«не отменяет формальной логики, а только лишает ее законы приписываемого им метафизиками а б с о л ю т н о г о з н а ч е н и я». (Стр. 20 предисловия Г. В. Плеханова к «Людв. Фейербаху» Фр. Энгельса; Спб. 1906) См. ibidem, стр. 13—20. Ср. также в книге В. В. Адоратского «Научный коммунизм Карла Маркса» (М. 1923), стр. 41—50, или в книге И. П. Разумовского «Курс теории исторического материализма». (М. 1924), стр. 89—94.

Пирсона «не фактьı сами по себе образуют науку, но метод, каким они обработаньı» *).

В частности, следовательно, нет ни малейших оснований уже наперед отрицать научность литературоведения (теоретической поэтики и истории литературьı). Художественное шворчество, как и вообще индивидуальная и социальная жизнь людей, давно уже стали предметом науки.

Вопрос лишь в том, какое место занимает история литературьı среди других научнъıх дисциплин.

Единая в своей сущности, наука распадается на ряд дисциплин, или, если угодно, на ряд отдельнъıх «наук», имеющих свои сцецифические отличия. Существует несколько систем классификации наук. Для наших целей важно выделить два классификационнъıх типа. Один принадлежит Огюсту Конту, которьıй расположил науки (теоретические) в одну линию, по мере уменьшения их объема (общности, généralité) и усложнения содержания (complication), а именно так: математика, астрономия, физика, химия, биология, социология. Вторая система, поддерживаемая особенно Виндельбандом и Г. Риккертом, делит науки на две группьı: науки о природе и науки о культуре (о духе).

Контовская традиция еще прочно живет в науке, как русской, так и западной. Ею устанавливается своего рода иерархия наук; примат, согласно этой классификации, принадлежит математике и «естественнъım» наукам. Вторая классификационная система не различает рангов между науками, а просто констатирует факт существования двух категорий наук и стремится вьıяснить лишь методологическое различие между ними. И в том и в другом случае перед историком литературьı, желающим осмьıслить научную компетенцию своего предмета, стоят два вопроса: во первьıх, в каком отношении история литературьı находится к основнъım группам наук, и, во вторьıх, в чем заключаются ее специфические чертьı.

Совершенно очевидно, что история литературьı входит в группу наук социологических (если держаться контовской классификации) или наук о культуре (по классификации Риккерта). Следовательно, в отношении «научности» наш предмет разделяет участь целой ветви дисциплин, противополагающихся естествознанию (так буду говорить для краткости). Обьıчно именно п р о т и в о п о л а г а ю т науки естественнъıе и общественнъıе (исторические).

Каково, в действительности, отношение между двумя основнъıми группами наук? Так-ли велика пропасть между ними как нередко утверждают?

---

*) Карл Пирсон. «Грамматика науки». Стр 26.

Начать с самого простого, но и с более существенного, может быть,—с выбора материала. Эта проблема в каждой науке столь важна, что Пуанкаре не без основания выразился: «Метод именно и есть выбор фактов». «Вопрос этот»,—говорит он в другом месте,—«представляется как натуралисту, так и историку; он представляется также и математику; и руководящие принципы и для тех и для других заключают в себе общие стороны» *). Пуанкаре дает ряд полезных советов, как отбирать нужные для науки факты (факты регулярные, исключительные и пр.), т.-е. факты «наиболее поучительные», наиболее ценные.

Каждому ученому приходится отбирать факты по принципу отнесения их к ценности (Wertbeziehung, если принять терминологию Генриха Риккерта), т.-е. руководиться их ценностным значением для данной науки. Так поступает и историк. Эта операция не есть субъективно-произвольная оценка явлений (напр., с точки зрения добра и зла, идеи прогресса, каких нибудь трансцендентных ценностей), как это кажется некоторым, а является объективным утверждением ученого, что данное явление представляет историческую ценность и в качестве необходимого звена должно быть включено в историческую цепь событий.

Литературовед с первых же шагов своей работы производит акт отнесения к ценности, когда устанавливает, что данное словесное произведение принадлежит к категории художественных. Далее, литературовед, если он—литературный критик, сочтет себя в праве давать оценку произведения и, значит, высказывать порой весьма субъективные суждения; но, если он выступает в роли историка литературы, то для него, как и для историка вообще, остается только один научный путь—отнесения фактов к ценности.

Во всяком случае момент «отнесения к ценности» имеет место не только в науках о культуре, но и в науках о природе. Так что, если считать данный принцип слабой стороной науки, то этот дефект почти в равной мере присущ всякой науке **)

---

*) А. Пуанкаре. «Наука и метод». СПБ. 1910. Стр. 11,3.

**) Проблема оценки и отношения к ценности породила обширную литературу на Западе и у нас. И сам Риккерт не сразу уяснил себе тот смысл какой ему хотелось вложить в термин «Wertbeziehung». Последняя редакция его взглядов изложена в работе «Науки о природе и науки о культуре» (перевод под редакцией С. О. Гессена; Спб. 1911, стр. 126, 141). Тут же Риккерт старается опровергнуть и сделанные ему возражения. Л. И. Акселрод-Ортодокс недавно подвергла критике интересующее нас учение Риккерта, но сделала это не по названной выше книге, а по более ранним трудам этого философа (см. ее книгу «Критика основ буржуазного обществоведенияи и исто-

Во вторых, принцип историзма вовсе не составляет исключительной особенности наук о культуре: науки о природе недаром именуются «естественной историей». «Исторический метод, по Конту составляющий характеристическую особенность социологии», пишет К. А. Тимирязев, «достигает высшего своего развития в эволюционном учении (дарвинизме) и, в свою очередь, распространяется на другие области знания от астрономии и химии до этики». Очутиться без истории ученому любой специальности также жутко, как потерять память. Историзм стал как бы категорией нашего мышления Всякий ученый мыслит бытие в его диалектическом развитии в его непрерывной динамике, следовательно, исторически.

В третьих, необходимо подвергнуть пересмотру и еще один, весьма существенный вопрос.

Г. Риккерт видит глубокое различие между науками о природе и науками о культуре в методологическом отношении. Первые,—утверждает он,—пользуются попремуществу методом генерализирующим и номотетическим, так как они говорят об общем и устанавливают законы явлений, а науки о культуре (науки исторические) довольствуются методом индивидуализирующим (исторически—индивидуализирующим) и идиографическим, т.-е. берут явления в их конкретной данности и описывают их как индивидуальные, частные факты (идиографически). Иными словами, первая группа наук относится к категории абстрактных, вторая—к категории конкретных.

Против этой схемы однако возможно выставить ряд существенных возражений, которые, в конце концов, значительно суживают пропасть, предполагаемую между двумя типами наук. Прежде всего нет основания категорически утверждать, что естествознание имеет дело исключительно с явлениями повторяющимися (а это-де дает возможность обобщать их и выводить законы), и что науки исторические, наоборот, изучают явления только единичные, неповторяющиеся. Астрономия, геология, биология, например, знают единичные пред-

---

рический материализм», изд. «Основа», Иваново-Вознесенск, 1925, лекции 6-ая и 7-я).—Генрих Риккерт момент отнесения к ценности усматривает исключительно в науках исторических. Об «оценке» в естественных науках—ср. в «Очерках теории исторического познания» проф. Р. Ю. Виппера (М. 1911), стр. 53—63. См. далее: А. Д. Ксенополь. «Понятие о ценности в истории», пер. Никифорова. Киев, 1912.—В. Э. Сеземан. «Эстетическая оценка в истории искусства». Журнал «Мысль», 1922, № 1. — Федоров-Давыдов. «Марксистская история изобразительных искусств». Методологические и исторические очерки. С предисловием проф. А. А. Сидорова. «Основа». Иваново-Вознесенск. 1925 Стр. 81—97.

меты и явления, а, с другой стороны, в истории человечества повторяемость явлений—дело обычное.

Если, далее, исходить из классификационного признака абстрактности и конкретности, то нельзя не согласиться с мнением социолога Франклина Генри Гиддингса, что «абстракция предполагает конкретное знание, но, раз она достигнута, она должна быть обращена, как организующий принцип, назад на конкретное знание, прежде чем мы в состоянии понять вполне какой-либо аггрегат». Науки абстрактные и науки конкретные пересекаются друг с другом в каждой области знания *).

И действительно, историки справедливо доказывают, что историческая наука, занимаясь, конечно, конкретным и индивидуальным, вовсе не чуждается обобщений, как типологических, так и номотетических, и что т. н. философия истории или социология возможны лишь при существовании истории. «Как и всякая другая наука, и наука историческая по необходимости должна быть и наукой об индивидуальном и наукой об общем... Историческая наука ничем не отличается по своему логическому существу, по своему логическому стилю от всякой другой науки» (Д. М. Петрушевский. «К вопросу о логическом стиле исторической науки». Стр. 13—14, 15).

«...Образование отвлеченных понятий», справедливо говорит Л. И. Аксельрод от имени историков, «составляет для нас точно такое же необходимое орудие для нашего ориентирования в социально-исторической жизни, каким оно служит в области естествознания... Материалистическое понимание истории ищет прежде всего установления исторических законов, и не только ищет, но его великие основатели, Маркс и Энгельс, их открыли.» («Критика основ буржуазного обществоведения и исторический материализм». 1925. Стр. 100).

Историк литературы точно также с полным правом может сказать, что он далеко не ограничивается простым описанием конкретных фактов, что он не остается исключительно в области эмпирии, а постоянно прибегает к обобщениям. Обобщения эти могут быть трех видов: эмпирические, типологические, и номологические. Под эмпирическими обобщениями я разумею такие обобщения, которые относятся к единичному явлению; таково, напр., наше синтетическое представление о стиле данного произведения или данного писателя. Наши обобщения становятся типологическими, если эмпирически наблюденные факты возводятся в категорию типовых явлений (напр., понятие о литературной

*) Фр. Г. Гиддингс. «Основания социологии». Перевод Н. Н. Спиридонова. М. 1898. Стр. 52.

школе, о литературном стиле течения и т. п.). Номологическими можно назвать те обобщения, которые пытаются формулировать общие законы литературного развития.

Эмпирические и типологические обобщения издавна применяются в истории литературы Против их законности никто не возражает; только наши строгие судьи не хотят видеть в них продуктов научного мышления. Номологические же обобщения легко могут показаться необоснованным дерзновением со стороны историков литературы. Сошлются опять на точные науки и естествознание и напомнят, что выводы этих наук отличаются полной объективностью, и что они устанавливают строгие законы, имеющие характер непреложных, общеобязательных истин.

Разберемся в этом вопросе, и мы убедимся, что понятия «объективности» и «закона» не имеют в науке того абсолютного значения, какое им нередко приписывают, и что нам, историкам литературы, можно уже не питать перед ними суеверного страха.

Послушаем, что говорят на этот счет сами представители точных наук.

«Во всякой теории», пишет Эмиль Пихар (математик), *) «имеется известное количество отвлеченных понятий, гипотез, опытных фактов, логических дедукций, образующих одно сложное, составное целое, части которого можно отделить друг от друга лишь с трудом. Поэтому, вообще говоря, никакой опыт не может ручаться нам за истинность одного какого-нибудь из входящих в эту комбинацию элементов. Благодаря этому, нередко параллельно друг с другом развиваются различные теории, служащие для объяснения одной и той же группы явлений... Значительная часть прогресса наук состоит в том, что мы все точнее и точнее познаем объективные элементы вещей. Это выражают словами, что наука стремится стать все более и более объективной. Эта сторона развития науки неизбежно влияет на образование отвлеченных понятий и комбинаций из них. Тем не менее, мы должны признать, что полная объективность науки это—химера. Наша наука, созданная нами и с помощью наших органов чувств, всегда будет по нашей мерке, всегда будет до некоторой степени зависеть от наших отношений к внешнему миру».

Закон в научном смысле слова, т. н. закон природы «есть, по существу, продукт человеческого духа, не имеющий смысла помимо человека», пишет Карл Пирсон: «Он обязан своим суще-

*) Сборник «Метод в науках». Перевод П. С. Юшкевича и И. К. Брусиловского. СПБ. 1911. Стр. 20 и 21.

ствованием творческой мощи его интеллекта. Имеет больше смысла утверждать, что человек дает законы природе, чем, обратно, что природа дает законы человеку». И что такое этот «закон»? Под ним, по словам Пирсона, «мы должны понимать написанное логической стенографией резюме, заменяющее нам длинное описание черед наших чувственных впечатлений». *)

Да и Дарвин под законом разумел «только удостоверенную опытом последовательность явлений». Ничего абсолютного и бесспорного в этом нет. Иначе рядом с дарвинизмом не существовал бы антидарвинизм.

Интересна для данного вопроса также речь естественника, проф. Франца Экснера «О законах в естественных и гуманитарных науках». **) «Абсолютных законов в явлениях природы», пишет он (17), «не существует, и все наши законы представляют собой законы вероятности. Однако вероятность, соответствующая ожидаемому результату, несомненно, может быть настолько большой, что для человека она оказывается равною достоверности». Не следует однако забывать,—еще раз подчеркивает Франц Экснер,—что «точных законов, в математическом смысле слова, в природе не существует».

Стоя на той же точке зрения, Карл Пирсон утверждает даже следующее (171): «Чтобы быть точными, мы должны бы говорить: «я в е р ю, что солнце встанет завтра».

Таким образом, строго говоря, в понятие «научного закона» не могут входить, как о б я з а т е л ь н ы е признаки, ни полная объективность, ни абсолютная точность, ни непререкаемая достоверность.

Если так, то, очевидно, наукам о культуре нельзя отказать в способности выводить с в о и законы или, по крайней мере, закономерности. Пусть они не будут «строго математическими», но строго математические законы, повидимому, существуют только в математике, объекты которой, по замечанию Франца Экснера (42), «не даны природой, но представляются чисто умозрительными».

По мнению того же ученого, в науках гуманитарных закономерности носят иной характер, чем в науках естественных, но различие это—количественное, а не качественное. Пора,—говорит он (43),—устранить «старинный разлад между точными науками, с одной, и теми науками, которые не знают строгих законов, с другой стороны».

После этого историк Габриель Моно, конечно, имел право говорить: «Что касается законов, являющихся, повидимому,

*) Карл Пирсон. «Грамматика науки». Стр. 111. См. главы III и IV.

**) Перевод под редакцией О. Д, Хвольсона. СПБ. 1914.

основным условием для конституирования какой-нибудь науки, то ясно, что они не могут иметь того же самого характера и той же степени достоверности и очевидности, когда дело идет о том, чтобы группировать и обобщать явления, следующие друг за другом, непрерывно изменяясь во времени, или когда дело идет о том, чтобы группировать и обобщать явления, повторяющиеся постоянно тождественными самим себе. Но идея о научном законе не предполагает вовсе мысли об абсолютной достоверности, как это думали долгое время. Научные законы все более и более представляются нам в виде провизорных гипотез, признаваемых истинными до тех пор, пока они в состоянии объяснить все известные явления одного и того же класса... Наука не предсказывает ничего с достоверностью, ибо она всегда предполагает добавочную предпосылку: «при прочих равных условиях» *).

Из всего сказанного следует прежде всего заключить, что не существует принципиального различия между науками о природе и науками о культуре, что тем и другим,—только в разной степени,—свойственно то, что называют «научностью». При этом степень научности, очевидно, зависит также от состояния, в каком находится теперь данная дисциплина. Позволительно говорить о разных фазах зрелости той или другой дисциплины и, следовательно, не сомневаться в том, что каждая дисциплина может современем достигнуть большей строгости методов и большей «научности» своих выводов. Таким образом, если история литературы, как наука, еще заслуживает разных упреков, то это вовсе не значит, что ей заказаны все дальнейшие пути к усовершенствованию: история литературы может и должна стать наукой в точном смысле слова.

Нет основания снисходительно именовать ее «наукообразной» дисциплиной или «наукой в условном смысле слова». Без всяких ограничений мы должны считать ее наукой и стремиться к выяснению ее специфических черт. Только такое решение может придать научную устойчивость самой психологии исследователя.

II

Теоретическая возможность номологических обобщений в истории литературы, полагаю, достаточно доказана.

Мало того, история нашей науки уже знает не одну попытку в этом направлении, но все они носят несистематический характер.

---

*) Сборник «Метод в науках», стр. 271.

С самого начала нужно оговориться, что не следует смущаться тем, что о с о б ы х, литературоведческих законов может оказаться н е м н о г о, и что в большинстве случаев мы, повидимому, только переносим в свою область «законы», выработанные естествознанием, социологией и историей.

Во-первых, отыскивание номологических обобщений для нас дело новое, и мы еще недостаточно глубоко проникли в специфическую природу нашего предмета.

Во-вторых, известная зависимость науки о литературе от других, более сформировавшихся наук исторически неизбежна, и не нужно во что бы то ни стало сразу стремиться к полной эмансипации.

В-третьих, и по существу между закономерностями отдельных наук есть много общего, так как, в конце концов, мы имеем перед собою единый процесс жизни, и отдельные науки исследуют лишь разные стороны этого процесса.

Тем не менее наука о литературе поступит неблагоразумно, если она механически усвоит чужие законы. Даже в тех случаях, когда эти законы, действительно, проявляют себя в литературной жизни, они могут звучать как общие места, и потому как ненужные формулы, мало уясняющие специфические стороны литературного процесса.

Так, в литературоведении общими местами кажутся такие законы, как дарвиновский закон борьбы за существование и естественного подбора (Вл. Плотников), как тезис, что движение идет по линии наименьшего сопротивления или наибольшего влечения тяги (traction), (Georges Renard в «La méthode de l'histoire littéraire), как три тезиса (Вл. Плотникова): 1) когда два или несколько литературных движений, ведя борьбу со старыми литературными началами, идут в одном направлении, то результат их совокупного действия соответственно усиливается; 2) когда два или несколько литературных движений, ведя борьбу со старыми элементами, в то же время находятся во взаимной оппозиции, то результат их совокупного действия соответственно слабеет; 3) в результате развития двух или нескольких совместных литературных движений, идущих в разных направлениях, будет среднее между ними направление, при одинаковой мере их распространения и силы («аналогия с законом механики, известным под именем параллелограма сил») и т. д.

Главным источником соблазнов является для нас естествознание (с легкой руки Герберта Спенсера). Разумеется, никто не сомневается в значении естествознания и для науки о литературе, но отношения между ними составляют целую

проблему (о которой я говорю в другом месте). Историки литературы нередко злоупотребляли сближением своего предмета с естествознанием. Впрочем, они шли здесь по следам социологов и историков. Полемизируя со взглядами подобных ученых (Ланге, Богданова), Вл. Ил. Ленин твердо заявлял, «что перенесение биологических понятий в о о б щ е в область общественных наук есть ф р а з а» *).

В наше время проблема эта остается не менее острой, чем пятнадцать лет тому назад. В полном согласии с Лениным В. И. Невский пишет **): «Ясно, что применение биологических, физических и химических законов к общественной жизни есть пустая фраза, если, изучая развитие общества, не руководствоваться тем же строгим диалектическим методом, руководствоваться которым считает для себя обязательным каждый естественник в своей области... Важно, чтобы естественно-исторический детерминизм, присущий диалектике Маркса, никогда не оставлял историка: тогда выводы и законы естествознания не будут скороспело и безосновательно применяться к тому, к чему их применять нельзя, а, наоборот, принцип причинности и необходимости, освещаемый диалектикой, поможет найти своеобразные законы общественного развития путем тщательного, кропотливого и критического изучения и систематизации безбрежного моря явлений конкретной действительности, которая называется историей».

Сказанное здесь, mutatis mutandis, приложимо и к истории литературы.

Социологически мыслящий историк литературы исходит из общих предпосылок о непрерывности и внутреннем единстве исторического (литературного) процесса, об его диалектичности и закономерности. Для такого историка обязательны основные социологические законы, на которые опирается социологический метод в литературоведении, и которые, следовательно, могут считаться также номологическими обобщениями истории литературы. Всецело примыкая к основным социологическим предпосылкам, историк литературы

---

*) Вл. Ильин. «Материализм и эмпириокритицизм». М. 1909. Стр. 398. В частности по поводу закона борьбы за существование—на стр. 397.—Теорию Спенсера критиковали многократно. Из новых работ назову книгу Л. И. Акселрод-Ортодокс «Критика основ буржуазного обществоведения и исторический материализм» («Основа», 1925), лекции 4-я и 5-я.

**) В. Невский. «Хорошие работы естественников и нехорошие выводы из них». По поводу «Сборника, посвященного 75-летию академика И. П. Павлова». Также по поводу взглядов В. Я. Данилевского и Г. П. Зеленого. Сборник «Воинствующий материалист», кн. III (М. 1925), стр. 25, 30-31.

может наблюдать в своей науке также действие других номологических принципов. Холод каузально обусловливает то, что падает не дождь, а снег, но частицы снежинок складываются в определенные кристализации по своим особым законам.

О каких же номологических обобщениях может идти речь в истории литературы?

Во-первых, это—диалектический принцип п р о т и в о п о л о ж н о с т е й.

В настоящее время, когда наша мысль развивается под знаком марксизма, принцип диалектики принадлежит к числу самых ходовых. Немало уже написано об этом. Тем не менее позволительно утверждать, что понятие диалектики все еще нуждается в дальнейшем уточнении. В частности еще не установлено твердого взгляда на знаменитую триаду (тезис, антитезис и синтезис).

Плеханов в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (издание 4-е) доказывал условность триады и готов был ограничиться лишь законом противоположностей, который гласит: «Каждое явление действием тех самых сил, которые обусловливают его существование, рано или поздно, но неизбежно превращается в свою собственную противоположность». Да и то с оговоркой (74), что этого вопроса, т.-е. вопроса о переходе явления в свою противоположность, «можно и с о в с е м на рассматривать»: «будет ли новая форма противоположна старой,—это вам покажет опыт, и знать это наперед вовсе не важно». Правда, фактически,—думает Плеханов,—переход в противоположность все-таки наблюдается «всюду, где есть развитие». Дарвиновское «начало антитезы» он признает *).

Некоторые из современных теоретиков марксизма хотели бы полностью удержать гегелевский закон диалектического развития. Так, в книге В. В. Адоратского «Научный коммунизм Карла Маркса» (М. 1923. Стр. 61-62) читаем; «В процессе развития, идущего путем борьбы противоположностей, наступает смена фазисов развития. В этих фазисах... следующая ступень развития является отрицанием первой, а затем наступает отрицание и этой новой ступени или отрицание отрицания и получается третья ступень, нечто высшее, причем в результате борьбы гармонически сочетаются черты боровшихся и отрицавших друг друга тенденций. Этот закон, в общей формулировке высказанный Гегелем, вообще вполне отвечает действительности».

---

*) Бельтов. «За двадцать лет.» Стр. 330 и след.—Плеханов. «Искусство», 49 и след.

Близок к этой точке зрения, но не столь категоричен И. П. Разумовский, автор «Курса теории исторического материализма» (М. 1924). Он допускает, что в процессе превращения одних форм в другие, действительно оказывается «немало» таких случаев, когда старая форма «превращается в свою прямую противоположность», и продолжает (88-89): «Дальнейшее развитие и обострение противоречий снова создает новую форму, прямо противоположную уже второй форме, а потому представляющую некоторое сходство с первой формой, но уже измененную и обогащенную в своем содержании всем предыдущим развитием. Получается таким образом схема развития, несколько напоминающая гегелевскую триаду»... О таких сложных случаях, в которых периодичность развития можно усмотреть, разумеется, лишь в отношении к определенным свойствам и в течение большого времени—с точки зрения исторического масштаба,—Маркс и Энгельс описательно выразились, в духе диалектики Гегеля, что в этих явлениях действует не только «отрицание», но и—отрицание отрицания». Подчеркнутые мною выражения показывают, что И. П. Разумовский не склонен придавать диалектической триаде абсолютного значения *).

В области истории искусства и литературы метод гегелевской триады применялся у нас, разумеется, вслед за германским философом, еще Белинским. В марксистском истол-

---

*) Для уяснения вопроса интересны полемические суждения проф. Р. Ю. Виппера в «Очерках теории исторического познания» (М. 1911, стр. 181—204), Я. Бермана в статье «О диалектике» (Сборник «Очерки по философии марксизма», Спб. 1908) и в его книге «Диалектика в свете современной теории познания» и А. Богданова в «Философии живого опыта» (М. 1920). По мнению Р. Ю. Виппера, «в одном и том же явлении можно видеть превращение противоположностей, но можно его и не видеть» (187). Я. Берман полагает, что «ни в биологической, ни в космической, ни в математической, ни в экономической и правовой области схемы диалектического развития не играют той роли, какую приписывает им Энгельс. Развитие путем противоречий не выражает собою никакого «закона развития». В лучшем случае—это лишь неточное («образное») обозначение того, что мы называем процессом изменения вообще» (Сборник, 105).—Для А. Богданова совершенно ясно, «до какой степени бесплодна, излишня и произвольна сама по себе эта схема» (198), т. е. гегелевско-марксистская триада, но у него есть собственная триада: «от равновесия через нарушающую его борьбу двух сил к новому равновесию» (197).—Споры о диалектике и триаде с новой силой вспыхнули в наши дни (между прочим и по поводу воззрений Богданова). См., напр., в сборниках «Воинствующий материалист», книги I и III, статьи З. Цейтлина, И. Луппола, К. Милонова, И. Орлова, А. Варьяша, Г. Баммеля. В. Румия. Последний, напр., утверждает, что «для диалектического процесса развитие триады отнюдь не является обязательной формой проявления и схемой решения противоречий» (кн. III, стр. 209).

ковании триада фигурирует у всех тех, кто считает «противоречие противоречий» «законом внутреннего развития художества» (Н. Ф. Чужак).

Недавно Георгий Якубовский сделал попытку использовать триаду для психологии творчества, выступив с теорией «диалектики художественного образа» и доказывая, что «в основе поэтического образа лежит диалектическая триада пересеченных рефлексов» *).

Все желавшие строго выдержать принцип триады, от Белинского до Якубовского, не могли избежать в своих рассуждениях целого ряда условностей и очевидных натянутостей. В конце концов, у нас больше оснований говорить не о триаде, а о диаде, о «законе антитезы», о ритме противоположностей, который проявляется, как имманентный закон, в разные эпохи, при разных конкретных условиях «общественного бытия».

Этот «закон» в разное время констатировался и немарксистами.

Вл. Плотников («Основные принципы научной теории литературы») в 1880-х годах проповедывал «закон реакции», говоря: «Каждое литературное явление, развивающееся в одном данном направлении, мало-по-малу изживает свои начала и доходит до предела, за которым начинается уже новое движение, воздействующее на него и стремящееся устранить его, заменив изжитые элементы новыми, свежими. В этом состоит закон реакции, выражением которого служат весьма многие факты как литературной истории так и истории цивилизации вообще».

Жорж Ренар ритмичность считает законом всякого, в том числе и литературного движения. Деонна прослеживает идею ритмов в области искусства **).

Наши т. н. формалисты охотно говорят об «отталкивании», как законе литературной жизни, при смене литературных школ (В. Шкловский, Юрий Тынянов).

Наконец И. Н. Розанов в интересной работе „Ритм эпох“ (Свиток, 3-й вып.) устанавливает ритмическое чередование «отталкивания» наряду с притяжением и инерцией.

---

*) Спорная, но интересная статья Георгия Якубовского «Диалектика художественного образа» помещена в III книге «Воинствующего материализма» (М. 1925), причем редакция заявляет, что она «не может согласиться с пониманием автором триады».

**) Georges Renard. La méthode scientifique de l'histoire littéraire. Paris 1900 Стр. 114 и сл. W. Déonna. L'archéologie, sa valeur, ses méthodes. Les rythmes artistiques. Paris. 1912.

Антитезы, противоположности, отталкивания,—как бы мы ни называли данное явление,—суть дела заключается в том, что новое явление оказывается в противоречии, в борьбе со старым.

Но тут возможны два случая. Во-первых, новое явление составляет вместе с тем новую ф а з у в развитии т о г о ж е с а м о г о явления или, точнее, процесса. Таковы, напр., фазы в развитии трехликого классицизма от Ломоносова до Вяч. Иванова. Во-вторых, новое явление возникает самостоятельно, рядом с прежним, в силу существующих социально-экономических противоречий и борьбы классов; служа выражением новой социальной группы, оно вступает в борьбу с прежним явлением, «отталкивается» от него. Это можно наблюдать, напр., в период разночинской литературы или в современную нам эпоху рождения пролетарской литературы. Второй случай существенно отличается от первого, и его можно сближать с первым лишь потому, что новое явление такого происхождения также составляет известное звено в о б щ е м литературном процессе, который, в конце концов, можно мыслить, как единое целое.

В обоих случаях налицо—антитеза и борьба. Испытывая ряд количественных изменений, явление достигает такой степени состояния, когда к о л и ч е с т в о переходит в к а ч е с т в о, когда развитие принимает характер с к а ч к а.

Скачку, революции предшествует период подготовки («история не делает неподготовленных скачков», говорит Плеханов), а за скачком следует период нового развития и подготовки нового скачка.

«Диалектика очень хорошо знает», писал Г. В. Плеханов в статье по поводу шестидесятилетней годовщины смерти Гегеля, («Критика наших критиков», 224-225) «что как в природе, так и в человеческой мысли и в истории скачки неизбежны. Но она не упускает из виду и того неоспоримого факта, что во всех моментах изменения действует один и тот же непрерывный процесс. Она лишь старается уяснить себе тот ряд условий, при которых постепенное изменение должно необходимым образом привести к скачку».

«Диалектическое понимание эволюции», справедливо говорит И. П. Разумовский (85), «включает таким образом в нее, как необходимый элемент, и постепенное изменение, и революционные скачки».

Поэтому, вторым номологическим обобщением в истории литературы можно считать эволюционный закон и с т о р и ч е с к о й и н е р ц и и.

Литература знает свои революции, периоды бурных стремлений (Sturm und Drang Periode), «качественные скачки в количественном ряде» (В. Адоратский). Обычно новаторы начинают с того, что самым категорическим образом отрицают прошлое, работу своих предшественников, грозят сбросить их с корабля современности. Историк-социолог без труда может доказать закономерность такой психологии, ее каузальную обусловленность. Но тот же историк легко обнаружит, что революция неизбежно входит в непрерывную цепь исторических событий, которая на минуту казалась совершенно разорванной. В моменты революционных разрывов главная артерия литературы как будто туго перехватывается плотной повязкой, которая задерживает кровообращение. Потом повязка ослабевает, и кровообращение начинает функционировать свободно. На очередь выступает вопрос об историческом наследии. Наследие принимается, связь с прошлым восстанавливается. Углубленная и обновленная революционным потрясением, история продолжает свое дальнейшее шествие.

Петровский период нашей истории и литературы давно уже приведен в теснейшую связь с допетровским прошлым. Генезис классицизма, первого большого литературного стиля в новом периоде нашей литературы, давно уже отыскан в литературных явлениях XVI и XVII веков. Русская романтика, при всей ее противоположности классицизму, оказывается в сплетении не только с сентиментализмом, но и с тем же классицизмом. Художественный реализм Пушкина был гениальным синтезом классической и романтической стихий. Когда закончился дворянский период нашей культуры и литературы, когда властным голосом заговорил демократ-разночинец, антагонизм двух смежных эпох, двух поколений («отцов и детей») или, вернее, двух общественных классов, одно время принял такие обостренные формы, что, казалось, пропасть, образовавшаяся между сороковыми и шестидесятыми годами, как результат социальной революции, навсегда останется незаполненной.

Историческое обследование общекультурных и литературных фактов 40—60-х годов позволяет утверждать историческую преемственность между ними.

Наши символисты на первых порах самым решительным образом отгораживались от своих русских предшественников. Но постепенно стало очевидным и для самих символистов, что они продолжают известную линию литературного развития. Такие заявления слышали мы от К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, Андрея Белого, Вяч. Иванова и др. Историки литературы наших дней готовы уже утверждать, что особенного

«перелома» в литературе символизм не произвел (В. М. Жирмунский). После символистов революционные заявления делаются все чаще и чаще нашими поэтическими школами. Страсть издавать литературные манифесты становится всеобщей; с этого даже любят начинать. Поучительно сопоставлять теоретические декларации с действительной историей литературных школ.

Картина всюду окажется одна и та же.

Футуристы разных видов и стадий (последняя стадия—Леф), имажинисты, пролетарские и другие поэты выступают буйными революционерами, гордо отказывающимися от всякого наследства, но в процессе эволюции различия как то сглаживаются, и наружу выступает преемственная связь. «В поступательном движении литературы», справедливо говорит Л. Д. Троцкий («Литература и революция», 94), «футуризм не меньше продукт поэтического прошлого, чем всякая другая литературная школа современности». Для общей картины современного литературного движения существенную важность имеет факт нарождения нескольких групп (может быть, школ), определенно связующих себя с художественными стилями прошлого: неоклассики, неоромантики, неореалисты, ит. п.

Прослеживая в истории литературы «закон исторической инерции», мы делаем это не с целью умалять творческое значение революционного начала, не с целью стирать яркие, дифференцирующие краски, а единственно с целью выдвинуть синтетическую идею органического развития, идею целостности исторического процесса. На фоне сходства явственнее выступают черты различия; на фоне косного движения лучше выделяется каждый смелый взлет революционного творчества. Ибо революция есть не только разрушение, но и творчество (бакунинский афоризм справедлив). Но все же закон исторической инерции должен быть показан и в истории русской литературы.

Из рассмотренного «закона» логически вытекает дальнейшее, третье обобщение, которое можно назвать з а к о н о м с о х р а н е н и я т в о р ч е с к о й э н е р г и и.

Творческая энергия, раз она проявила себя в тех или других материальных формах, не умирает бесследно, и продолжает жить, как элемент творческой традиции.

Каждый писатель есть носитель творческой энергии, и каждое произведение есть аккумулятор творческой энергии. От нашего прикосновения к ним энергия эта разряжается и действует в той или другой исторической среде на протяжении многих десятилетий и даже веков.

В любую историческую эпоху можно назвать ряд писателей и произведений, которые, по времени своего происхождения, относятся к прошлому, может быть, даже далекому прошлому, но которые тем не менее сохраняют актуальное значение для данной эпохи.

Предметом творческой традиции являются, далее, язык, стих, литературные жанры, мотивы, сюжеты, типы, целые стили и культурные стихии, (как ингредиенты литературного творчества).

То, что однажды вошло в культурное и литературное сознание, так или иначе будет проявлять себя вплоть до наших дней.

Историк русской литературы в своей области легко вскроет закон сохранения творческой энергии. Т. н. архаизмы языка входят живым элементом в поэтический язык Пушкина, или Вяч. Иванова и Вал. Брюсова. Те или другие элементы стиха, те или другие композиционные приемы жанров, те или другие мотивы и образы переходят из периода в период.

Существенно то, что даже целые стили, сменяя друг друга, вступают между собой в творческое сочетание. Русский классицизм не умер с Ломоносовым и Державиным. Классическая стихия продолжает существовать в течение всего XIX века и далее, вплоть до наших дней.

Романтизм перекликается с символизмом и, конечно, с современным неоромантизмом.

Народно-поэтическое творчество, исторически развиваясь, сохранилось по настоящее время не только в «народной» среде, но и в обще-литературном обиходе. И сохранилось в двух видах: как предмет устной и притом творческой передачи и как живой элемент, оплодотворяющий новое творчество (фольклоризм новейших поэтов). Точно также древнерусская поэзия, представляемая памятниками старинной письменности, сохранялась не только в течение XVIII века, но и с новым обличием воскреснет у Лескова, Льва Толстого, Ремизова.

Наконец, культурные стихии, проникающие литературно-художественное творчество писателей, проявляют большую живучесть на протяжении веков. Такова прежде всего стихия христианства, которая имела определяющую роль для всего древнего периода нашей литературы и которая проникает собой ряд течений нового и новейшего периодов (до Достоевского, Льва Толстого, Н. Клюева и Сергея Есенина включительно).

Социализм, сначала еще не формулированный сознательно, потом превратившийся в научное мировоззрение, окраши-

вает литературное творчество в течение, по крайней мере, столетия.

Этих примеров, полагаю, достаточно, чтобы иллюстрировать закон сохранения творческой энергии.

В четвертых. В литературном, как и вообще в историческом, процессе, я различаю: а) эволюционный момент развития и б) каузальный момент. Каузальное развитие подчиняется общим, историко-социологическим законам. *) В эволюционном моменте развития проявляется внутренняя природа вещей, и тут каждый данный процесс преставляет свои конкретные черты и, следовательно, свои специфические закономерности. Историку русской литературы при синтетическом построении, надлежит синтетически связывать эволюционные закономерности, которыми характеризуется данный исторический процесс, и каузальные условия исторического развития.

По эволюционной линии может быть сделано с в о е номологическое обобщение, которое назовем з а к о н о м и м м а н е н т н ы х т и п о в т в о р ч е с т в а.

На протяжении десятилетий и веков наблюдается повторение таких форм творчества, которые вытекают из одной первоосновы, и таких миросозерцаний, которые принадлежат к одному типу мышления.

Вспоминается тут, пожалуй, еще старый закон Вико о коловращении истории. В новое время Вильгельм Дильтей констатировал такую повторяемость в истории философской мысли и установил известные типы философского мышления. Его идеи стали применяться к истории искусства и в частности к истории поэзии (Руд. Унгером, Германом Нолем и др.). Известные типы мышления и творчества существуют одновременно, рядом друг с другом, тянутся параллельными рядами на протяжении всего исторического развития. Это явление, в свою очередь, можно бы назвать законом п а р а л л е л и з м а.

История русской философской мысли не противоречит закону имманентных типов (идеализм и реализм в их последовательных модификациях). История русской литературы говорит о том же. Немало сменилось у нас литературных школ и художественных стилей, а в основе их лежат два поэтических мировоззрения, которые идут параллельными рядами.

Мировоззрения эти можно рассматривать в разных планах и именовать различно: искусство для жизни и искусство

*) См. в моей книге: «Социологический метод в литературоведении» (1925 г.).

для искусства, реализм и романтизм, классицизм и романтизм, реализм и символизм, реализм и идеализм, реализм и ирреализм. Некоторые из этих терминов, как известно, имеют и более специфический смысл, но здесь они употребляются для обозначения основных типов творчества. В конкретном процессе литературной жизни эти типы получают то или другое воплощение, существуя рядом друг с другом и подвергаясь внутренней эволюции. Каузальные факторы дают перевес то тому, то другому началу, чем заслоняется факт сосуществования и получается впечатление некоего ритмического чередования.

Припомним некоторые факты русской литературы. На двадцатые и тридцатые годы XIX ст. падает расцвет русской романтики, но ведь это вместе с тем годы напряженного творчества самого Пушкина. Когда в 60—70-х годах торжествовал демократический реализм (натурализм),—творили и поэты, которые шли «против течения». Символизм по праву гордился тем, что он одержал победу над плоским реализмом, но самый реализм существовал у нас параллельно с символизмом.

При синтетическом построении историко-литературного курса необходимо считаться с имманентными типами творчества. Тогда конкретные их проявления (так сказать, феномены) получат верное социологическое истолкование и будут помещены в правильную перспективу.

Наконец, в пятых, в историко-литературном синтезе можно, кажется, постулировать самый общий закон—з а к о н в н у т р е н н е г о е д и н с т в а (к о н с е н з у с а по Конту).

«Понятие о консенсусе, в элементарном, механическом его значении», говорит А. С. Лаппо-Данилевский (I, 128—129), «сводится к понятию о системе, все элементы которой находятся во взаимной зависимости друг от друга. Понятие о консенсусе можно применять или со статической или с динамической точки зрения. С точки зрения статической равновесие такой системы характеризуется согласованностью координированных ее элементов, их соответствием друг с другом. С динамической точки зрения то же понятие обусловливает собою понятие о движении элементов a, b, c, d . . . n, не ведущем, однако, к разложению данной их группы». Понятием о консенсусе историки-социологи пользуются для построения понятия об «организме» и о «системе культуры».

Весь процесс литературного развития, на какие бы моменты он ни распадался, можно мыслить как единое, органическое целое. Для этого вовсе не нужно быть непременно

сторонником органической теории в социологии (спенсеровского типа). Русская литература, как «организм», как «система», должна иметь свои характерные черты, которыми она, может быть, отличается от литературы немецкой, французской, английской. На эту тему рассуждал уже Белинский (начиная с «Литературных мечтаний»). A priori мы склонны предполагать, что есть какой-то основной стержень, какая-то «руководящая идея», в пестрой смене фактов, называемой историей русской литературы.

Попытки определить «дух» русской литературы, ее «идею», ее «философию», делались уже не раз. Все сознавали чрезвычайную важность задачи, но не все понимали ее исключительную трудность.

В 1897 г. в своей вступительной лекции С. А. Венгеров лирически набрасывал «основные черты истории новейшей русской литературы» сравнительно с западноевропейскими литературами, и приходил к выводу, что последние значительно уступают русской литературе, которая отличается совершеннейшим реализмом и вместе возвышенной одухотворенностью.

Развивая эту мысль, Венгеров и дошел до той идеи, которую впервые формулировал в 1911 г., а затем горячо проповедывал всю свою жизнь,—до идеи о «героическом характере русской литературы».

В этой идее он опять усматривает «существеннейшее отличие от литературы западноевропейской, в которой главную роль играют проблемы себялюбивого индивидуализма».

Тезис о героическом характере русской литературы, согретый пафосом преклонения перед исключительными достоинствами нашей интеллигенции, приобрел известную популярность, но в аргументации С. А. Венгерова не все обстояло благополучно. Базируясь исключительно на этико-общественном содержании русской литературы, его схема научного значения не имеет: она подсказана ему некритическим идеализмом народничества, представителем которого и был Венгеров в нашей науке.

На социологической платформе стоит ранний русский марксист Андреевич (Евг. Соловьев), автор интересного труда «Опыт философии русской литературы» (Спб. 1905; 2 изд.—1921). Подобно Венгерову и некоторым другим, на которых ссылается сам Андреевич, он также полагает, что в русской литературе на первом плане—«служение народу, обществу, благу людей, идеалам равенства и братства», что ей свойственны «дух героизма и подвижничества». Поэтому «господствующую идею» нашей литературы Евг. Соловьев определяет

«как аболиционистскую, освободительную», именно как борьбу за освобождение личности, общества и народа.

Нельзя отрицать, что «идея» указана верно, поскольку речь идет о том круге явлений, которые Евг. Соловьев условно назвал «русской литературой». Но считать ее «господствующей идеей» и единственной «философией» русской литературы едва ли можно. Мы попадаем здесь в то же положение, что и с «героическим характером» русской литературы. Строго говоря, и Венгеров, и Андреевич занимаются тем, что по литературе характеризуют общественную мысль, идеалы русской интеллигенции, ее героическую борьбу. И хронологически, и художественно, и социологически оба берут русскую литературу не в полном ее составе.

Другой подход видим у тех, кто охватывает историю литературы по возможности во всем ее объеме и стремится искомое единство литературы обосновать на «национальном духе» народа.

Так поступали В. Н. Перетц и В. М. Истрин.

Первый взял в сущности идею Венгерова об «учительстве» и распространил ее на всю русскую литературу, начиная с древнего периода. Ценным здесь является подчеркивание органической связи между древней и новой русской литературой. *)

На той же широкой базе строит свою, к сожалению, не оконченную работу В. М. Истрин: «Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX века» (выпуск I, Спб. 1907).

Стремясь выяснить «характерные особенности всей нашей литературы», В. М. Истрин выделяет в ней два «психологических» направления, «идущих как бы из глубины природы русского человека»: а) центростремительное, т.-е. «стремление к личному нравственному совершенствованию», и б) центробежное, т.-е. стремление к «общественности». Направления эти идут параллельно друг другу и «в некотором отношении сближаются, именно—по конечным результатам». В. М. Истрин успел проследить только проявления центростремительной стихии, начиная с литературы киевского периода и оканчивая второй половиной XIX века. Как видим, В. М. Истрин анализирует и синтезирует только содержание литературы, совпадающее с содержанием общественной мысли, так что его концепция в большей степени характеризует последнюю, чем первую.

---

*) В. Н. Перетц. «О некоторых основных настроениях русской литературы в ее историческом развитии». Киевские Университетские Известия, 1903, октябрь, отдельно—Киев, 1904.

Не буду рассматривать других, более частных попыток определить внутреннее единство русской литературы. *)

Все они, как и предыдущие, свидетельствуют прежде всего о существовании научной потребности определить «закон внутреннего единства» русской литературы. Но вопрос только поставлен, а не разрешен.

Чтобы не публицистически, а научно обосновать положение о своеобразии русской литературы, нам не хватает еще многих данных. Не говоря уже о трудности определять психологию нации, мы еще не изучили не только европейских, но и русской литературы с такой полностью, при которой было бы возможно их научное сравнение.

Очередной задачей пока нужно считать выяснение внутреннего единства только русской литературы.

Но именно литературы, а не общественной жизни, и брать литературу надо во всем ее хронологическом объеме и во всем составе элементов.

Необходимо учитывать не одно содержание литературы, но и ее художественные искания. Кое-какие обобщения в области эволюции художественных форм литературы уже имеются.

Нужно продолжать эту работу, чтобы, в конце концов, синтезировать все сделанные достижения и целостно охватить весь процесс литературной жизни.

Формулированные мною номологические обобщения могут показаться спорными и недостаточными. Мне хотелось больше всего защитить общую мысль о возможности и важности номологических обобщений в истории литературы.

Имманентно изученные и каузально объясненные явления литературы складываются нами, с помощью историко-социологического метода, в общую картину исторического развития. Номологические обобщения, будучи абстрактными положениями, выведенными из конкретных явлений, призваны сыграть свою организующую роль при синтетическом построении истории литературы. Как крепкие сухожилия, протянутся они через все наше построение, прочно свяжут его отдельные части и придадут социолого-философский характер нашим историко-литературным суждениям.

П. Сакулин.

---

*) Их обзор можно найти в книге проф. Н. И. Ефимова: «Своеобразие русской литературы». Одесса, 1919.

ГРАНИЦЫ НАУЧНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

А. ГРАНИЦЫ НАУЧНОСТИ

§ 1. Общие границы научности

На стороннего наблюдателя общее состояние литературоведения невольно производит самое досадное впечатление: не то наука, не то лирика, не то лингвистика, не то социология, ex omnibus unum, nec hoc, nec illud. И вот, задачей предлагаемой работы и является такое ограничение области и функций литературоведения, которое А) дало бы ему право на название независимой науки и Б) обособило бы его от других смежных наук. Указанными заданиями и определяется содержание двух глав нашей статьи: А) Границы научности. Б) Границы литературоведения. При этом автор не собирается открывать никаких америк, а только хотел бы подвести новую аргументацию под несколько старых, но хорошо позабытых принципов, на которых должно строиться понятие литературоведения *).

Под научным литературоведением мы понимаем такое, которое отвечает требованиям логической доказательности,

---

*) Заманчивой задачей являлось бы построение понятия литературоведения из данных самого материала, положив в основу лишь самые элементарные психологические и лингвистические понятия. Автор старается подойти к этой задаче в том смысле, что не опирается ни на какие предвзятые психологические, социологические или биологические теории, дабы не ставить свою науку в зависимость от изменений, происходящих в смежных науках (как то, лингвистике, естествознании и, в особенности, философии).

систематичности и объективности. Ясно, что эти требования не могут быть предъявляемы к самому познанию литературных фактов. Во-первых, научное познание в чистом виде вряд ли существует в природе. Во-вторых, познание есть дело индивидуальное; индивидууму же совершенно безразлично, как он дошел до познания, логическим или интуитивным, дедуктивным или индуктивным путем: для него важно, что он «знает». Различие между наукой и безответственным утверждением, между астрономией и астрологией начинается с того момента, как человек пытается сообщить результат своего познания другим людям. Научность, таким образом, является свойством не познания, а изложения. Наука есть социальный акт.

Для передачи друг другу своих познаний, т.-е. для взаимного понимания, и установлена условная κοινή, именуемая наукой. Как и всякий искусственный язык, логический язык науки беден: на нем далеко не все можно выразить; но с этим приходится мириться, ибо при всяком выходе за пределы этого языка возникает взаимное непонимание, безтолочь, вавилонское столпотворение; становится совершенно невозможным отличить искреннюю интуицию от безответственной болтовни. Надо только стараться, чтобы литературоведение обладало не меньшей логической доказательностью, чем любая другая наука (кроме математики), например, доказательностью естественных наук. Это—конечно, минимум, но мы его еще не достигли.

Эта доказательность логического языка столь же условна, как и самый язык. Она не всегда совпадает с интуитивной убедительностью, т.-е. с уверенностью в реальности доказанного факта, Ее характер чисто отрицательный. Научная истина есть такое логически обоснованное положение, против коего нельзя в данный момент выдвинуть ни логических контр-аргументов, ни другой столь же хорошо обоснованной контр-гипотезы. Иными словами, научная истина в потенции всегда является гипотезой, обладающей лишь временно максимальной степенью вероятности. В зависимости от логической правильности аргументации и от степени вероятности контр-гипотез, утверждения литературоведения, колеблятся от т. наз. «истины» до алогичного субъективного «постулата». Этот последний играет очень видную роль во многих историко-литературных течениях, но подлежит устранению из научного литературоведения.

Теперь приступим к определению самой этой науки.

§ 2. Ограничения предмета литературоведения

Для того, чтобы наука могла войти в систему других наук и сама приобрести систематический характер, необходимо прежде всего ясно представить себе ее предмет. Предмет современной науки определяется: а) материалом и б) изучаемым данной наукой свойством этого материала, которое мы условно назовем областью интереса этой науки. Такие науки, которые определяются одним только материалом, представляются нам уже, как системы наук, и подлежат дроблению. Пример — география, которая должна изучать землю (материал) со всех точек зрения; она естественно распадается на несколько самостоятельных наук, весьма далеко друг от друга отстоящих, как например, физическая география и историческая география.

Литературоведение переживает ту же эволюцию. Многие еще до сих пор понимают под историей литературы всестороннее изучение всех словесных произведений. Не только во французских учебниках истории литературы можно встретить разбор Декарта и Мальбранша, но только что вышедшая II-я часть «Geschichte d. lat. Literatur des Mittelalters» Манициуса содержит главы; Theologie, Geschichts-schreibung, die Fächer des Triuiums и т. п.

Такого рода понимание литературоведения вполне законно; но при этом, разделение труда становится неизбежным. Даже Манициус не выдерживает принципа, так как не включает в свое рассмотрение юридических актов, инвентарных списков и т. под. памятников слова.

б) Поэтому некоторые пытаются провести дифференциацию при помощи ограничения материала и говорят, что литературоведение есть изучение художественных произведений слова. Этого рода воззрение для нас неприемлемо. Во-1-х, потому, что при этом невозможно даже приблизительно ограничить материал. Все попытки разделить произведения на художественные и нехудожесшвенные наталкиваются на непомерные трудности. Во-2-х, при этом как-будто выходит так, что к произведению художественному следует подходить со всех точек зрения. Так, например, стихотворные законы фризов нужно изучать юридически; но тогда литературоведение станет частью юриспруденции.

в) Поэтому мы предлагаем дифференциацию согласно области интереса и определяем так: литературоведение есть изучение словесных произведений с точки зрения художественности, т.-е. с точки зрения эстетических эле-

ментов. Совокупность элементов словесности, способных действовать на эстетическое чувство (в положительную или отрицательную сторону) мы называем художественной формой. Итак, литературоведение есть наука, изучающая литературную форму.

В отношении материала оно—часть филологии, в отношении области интереса—часть искусствоведения.

Получается отношение, аналогичное отношению агрономической химии к агрономии и химии.

г) Поэтому предметом литературоведения является вся словесность, но не все, в ней заключенное. Деления на литературные и нелитературные произведения больше нет, а есть прогрессия: интерес литературоведа к произведению тем больше, чем многочисленнее и разнообразнее формальные элементы этого произведения. Тогда в центре интереса очутятся: «Фауст», драмы Шекспира и т. п., а на периферии—такие произведения, как повестка на заседание, вывеска бакалейной лавки, эстетическая потенция коих минимальна и практически равна нулю. В вышеуказанной прогрессии и заключается главное отличие формального метода от идеологического и социологического. В самом деле, если областью интереса являются социальные факты, отраженные в словесности, то в центре внимания неминуемо очутится уголовное уложение или постановления городской управы, а лирика Фета будет теряться далеко за горизонтом. Этим и объясняется, почему для Писарева Пушкин был quantité éminemment nègligeable.

Также и для тех, чьей областью интереса являются идеи, Кант будет в центре, а былина о Соловье Будимировиче совершенно не подвергнется рассмотрению. Я, вообще, никогда не мог понять логического основания, по коему идеологическая школа литературоведов ограничивает свои работы художественно-литературными произведениями. Не значит ли это заниматься историей философии на наихудшем материале?

§ 3. Ограничение компетенции литературоведения

(Вопросы, подлежащие рассмотрению научного литературоведения).

Но даже внутри установленного нами предмета потенция науки должна быть сильно ограничена. На разные вопросы, обычно задаваемые в отношении литературного произведения,

наука дает ответы различной точности. Мы постараемся разобрать эти вопросы в отдельности и выделить те, которые подлежат научному обсуждению.

а) Вопросы: «хорошо» или «плохо?» Искусством мы называем всякую созидательную работу живого существа (по преимуществу, человека), результат которой способен действовать на эстетическое чувство в положительную или отрицательную сторону. Если эта работа происходит в области слова и имеет результатом словесное произведение, то она называется литературой и становится предметом литературоведения. Мы подчеркиваем последнюю часть вышеприведенного определения, утверждающую, что наука не может делать различия между хорошими и плохими произведениями, просто потому, что не существует никакого логического критерия для такого различения. Это—трюизм; но он имеет терминологическое значение: он позволяет свободнее оперировать с термином «художественное произведение», не навязывая ему случайного признака «положительности», всегда связанного с чьим-то субъективным вкусом.

Но, говорят некоторые, если мы не можем дать абсолютного ответа на вопрос о качестве, то мы все же, можем ответить на него в историческом аспекте, пользуясь материалом поэтики и критики разных эпох. Разумеется, мы можем это сделать; но разве это будет работой литературоведа, историка литературы?

В самом деле, здесь, прежде всего, меняется объект исследования: таковым становится не самое литературное произведение, а вкус, т.-е. субъективное мнение постороннего лица или группы лиц. История критики есть, таким образом, глава эстетики, а не литературоведения. Кроме того, при этом обычно произвольно выбираются критические отзывы того времени, когда произведение возникло, точно оно живет только в это время. Проследим, например, по Нордену (Antike Kunstprosa) судьбу горгианского красноречия, то одобрявшегося, то порицавшегося в течение всех периодов античной литературы. Этот стиль характеризуется, глав. обр., обилием антитез и короткими клаузулами. Эти два признака, т.-е. антитезы и определенная длина клаузул, останутся за Горгием при всех условиях; а положительный или отрицательный характер есть нечто, речам Горгия органически не присущее и не подлежащее рассмотрению науки, имеющей своим предметом литературное произведение.

Научная история литературы классифицирует литературные произведения по эпохам, или национальным, культур-

ным, общественным группам только на основании преобладания каких-либо признаков. Если этому преобладанию обычно сопутствует предпочтение, то сие есть факт, который литературоведение может, в крайнем случае, констатировать, но с которым ему больше нечего делать.

Огромное подсобное значение истории критики для литературоведения будет очерчено ниже (см. § 8б), но лежит оно вовсе не в области вопроса: «хорошо» или «плохо»?

б) Вопросы: «что» и «как?» Вопрос о том, что имеется в наличности в литературном произведении разрешается путем простого акта логической классификации фактов по сходным признакам. Возьмем любой текст, например, 42-ю руну Калевалы. Что мы видим в ней? Традиционный сюжет «добывания эпического сокровища», мотивы «перекания с врагом», «усыпления с помощью чар», фантастические образы большого быка, Сампо и друг., далее—риторический вопрос, синонимическую вариацию, параллелизм и др. фигуры, кроме того—трохаический восьмисложник, аллитерацию и др. метрические признаки. Все эти понятия добыты путем выделения сходных черт из ряда литературных произведений; они точно определены, и наличность их может быть точно установлена в каждом отдельном случае. Итак, ответ на вопрос «что?» предшествует законный научный акт и открывает перед литературоведением широкое поле работы в направлении к наиболее полному определению состава литературного произведения.

Что касается вопроса «как создавалось произведение?» то он допускает двоякое применение. А) «Как?» может относиться к последовательности творческих процессов. Относительно этого пункта я отсылаю к § 4 «Поэтики» Лемана (стр. 22 и след.), где убедительно доказано, что даже сам автор не в состоянии восстановить порядка творческих актов. Стр. 27: «Niemand wird sich dem eindruck verschliessen können . . . . . dass . . . . . der vorgang im ganzen in einem schwankenden zwielicht bleibt, welches keinen klaren einblick ermöglicht». На это не стоит терять слов. В) «Как?» может относиться к качественному определению литературных процессов. В этом смысле вопрос «как?» есть тот же вопрос «что?» только обращенный не к факту, а к акту. Но в искусстве, которое мы определили, как работу, факт и акт совпадают. В самом деле, мы можем спросить: «как соединены мотивы А, В, С?»—и ответить: «путем градации». Но можно спросить и так: «что замечается в тематике данного памятника?»—и ответить: «градация мотивов». И обратно: слово «окалошить» есть литературный факт (неологизм), но оно заключает в себе и акт поэтического

словообразования. Еще пример: «что такое Арпагон?»—«Типический образ»; или «Как сделан Арпагон?»—«путем типизации» *).

Оба ответа по существу выражают одно и тоже, а, стало быть различение вопросов только способно запутать дело. Вспомним, сколько излишних разговоров вызвало в наших научных беседах никому не нужное разделение на «материал» и «прием». Поэтому вопрос «как» (во втором смысле) должен быть сведен к вопросу «что» **).

в) Вопрос: «для чего?» Вопрос о телеологии литературного произведения и его частей требует тщательного расчленения. Некоторые любят говорить о «внутренней художественной цели» самого произведения. Такая цель входит в общую телеологию мироздания и составляет предмет метафизики Конкретно речь может итти только о цели, как о задании автора, и то только о сознательном задании, ибо подсознательные его намерения относятся не столько к литературоведению, сколько к гаданию на кофейной гуще.

Прежде всего, рассмотрим эстетические задания автора.

Обще эстетическая цель, т.-е. желание создать «прекрасное»—поскольку такое желание, действительно сопутствует творчеству ***)—не дает пищи для научной работы: оно для большинства художественных произведений молчаливо предполагается; а чтобы начать о нем говорить, надо его как-нибудь специфицировать. Какие же есть у нас пути к такой спецификации и в чем художественное задание себя обнаруживает?

---

*) Это же относится и к историко-литературным процессам: заимствование, пародирование, прозаизация, редупликация, сокращени и т. п. по существу не отличаются от стилистических фигур и иконических приемов. Разница лишь в том, что процессы эти развертываются между двумя произведениями, а не внутри одного произведения.

**) Та же мысль несколько иначе выражена проф. В. М. Жирмунским в «Задачах и методах Искусствоведения».

***) Вопрос о том, не бывает ли случаев, когда поэт хочет создать «безобразное», до сих пор еще не разрешен и мне неизвестно, был ли он даже поставлен хотя бы в отношении т. наз. гробианских эпох (напр., для Германии XV—XVI вв. или для некоторых явлений современного русского искусства). В виду психологической сложности этого вопроса, мы его здесь касаться не будем. Но зато совершенно ясно, что самая эстетическая цель вовсе для поэта необязательна. Есть множество произведений, которые кажутся людям прекрасными, но были написаны без всякого желания создать прекрасное. Возьмем хотя бы тот факт, что «Аввакум протопоп понужден бысть житие свое написати иноком Епифанием . . . . . да не забвению предано будет дело божие». Предполагать у Аввакума какую-нибудь сознательную художественную цель мы не имеем права, а, вместе с тем, мы читаем ряд страниц с истинно-художественным наслаждением.

Во-1-х—в самом произведении. Здесь путь исследования обычно таков. Увидит, например, критик, что в «Потонувшем Колоколе» изображена творческая личность, борющаяся с обществом, и постановляет, что образ героя создан для того, чтобы показать борьбу творческой личности с обществом. Ясно, что это бесплодная тавтология. Если же затем критик, как это часто бывает, делает заключение, что весь «Потонувший Колокол» написан для выявления мотива борьбы с обществом, то он впадает в полный произвол, ибо в драме Гауптмана есть другие мотивы (пробуждение женской души под влиянием любви) или другие идеи (разрыв с обществом порождает грех), которые с равным правом претендуют на роль «цели».

Итак, поскольку мы ограничим поиски цели самым произведением—цель либо совпадает с фактом (цель отдельной формы), либо она неуловима.

Во-2-х, задание может быть объяснено самим автором (в предисловии, письме и т. д.). Но в этом случае всегда имеется на лицо опасность, что автор лишь по завершении труда осознал цель и судит о том, что он хотел сделать, по тому, что у него вышло, т.-е. идет тем же путем, что и критик. Или он из разных соображений открывает не главную часть своего задания, а только ту, которая кажется ему менее заметной для читателя. Автор, вообще, редко раскрывает свой замысел целиком. Так Хротсвита довольно пространно говорит о том, что решила подменить сюжеты Теренция; но о метрическом задании не говорит ни слова; а, между тем, она не могла не сознавать, что по звуку ее комедии отличаются от Теренция не менее, чем по сюжетам. Прибавим к этому, что произведения, к которым такие авторские схолии приложены, представляют собою исчезающее меньшинство. *)

Итак, показания автора дают более чем ненадежный критерий для определения художественного задания. Следовательно, нам остается только вышеописанный, так сказать, тавтологический способ определения задания по результату. Так из слов Некрасова:

Порвалась цепь великая,
Порвалась—расскочилася:
Одним концом по барину,
Другим по мужику—

мы можем заключить, конечно, что метафорический образ цепи введен «для изображения крепостного права»; но не проще

*) Подсобная роль этих схолий равна значению критики для литературоведения (см. § 8б).

ли сказашь так: «образ цепи метафорически изображает крепостное право».

Результат тот же, а вместе с тем, рассмотрение будет перенесено с психологии автора на самое произведение и вопрос «для чего?» сведется к вопросу «что?»

Переходим к внеэстетическим заданиям авторов. Эти цели могут отражаться или не отражаться в самых произведениях. Известно, кажется, что Державин написал оду «На изображение Фелицы» с конкретной целью получить приглашение на ужин к Зубову; но об этом ужине ни слова не говорится в оде, которая в этом смысле ничем не отличается от од с чисто панегирическим заданием. Еще более яркий пример: скальд Эйнар Скалаглам озаглавил свою песнь в честь Хакона—ярла Сигурдарсона: «Нужда в деньгах» (Vellekla), показывая этим, что написал ее с корыстной целью. Но, поскольку «Велекла» ничем не отличается от всякой другой драпы, проникнутой искренним восхищением, то нам до ее заглавия так же мало дела, как до Зубовского ужина, съеденного полтораста лет тому назад.

Возьмем теперь случай, когда то же задание выражено в тексте самого памятника. В одном стихотворении IX-го века (см. N. Archiv. X, 340) некий клирик в 12-ти строках описывает знатному иерарху свои страдания от отсутствия вина и денег на его покупку; послание кончается словами: «Tres aut quattuor et meri nobis mitte fialas». Эта последняя фраза, выражающая, несомненно, цель написания стихов одновременно фигурирует в виде мотива «попрошайничества», который играет в стихотворении буквально ту же организующую роль, что и мотив «эпического сокровища» в вышеупомянутой руне «Калевалы» (см. выше). б). Таким образом, мы можем рассматривать его, как литературный факт в ряду других литературных фактов, и нам совершенно безразлично, действительно ли клирик N нуждался в вине. Из всего вышесказанного следует

1) Цель поэта, если она не выражена внутри произведения, ни в каком отношении не определяет его характера (Vellekla есть песня хвалебная, а не просительная), и такая цель литературоведа не интересует.

2) Если же цель выражена в произведении, то она становится частью его и, в зависимости от выражения, играет различную роль в структуре произведения (связующий мотив, оторванный мотив, связующая идея и т. п.). Таким образом, художественное произведение в этом случае определяется из самого своего состава, а не из внешних обстоятельств, и вопрос «для чего» становится излишним.

г) Вопрос: «откуда?» Если мы читаем в «Повести о Мамаевом Побоище»: «Ти бо беша в сторожевые полки на щите рожены, под трубами повиты, под шеломы взлелеяны, конец копия вскормлены»,—то мы знаем, что это место взято из «Слова о полку Игореве». Сюжет «Сида» взят Корнелем у Гильена де Кастро, дом Ахросимовой в «Войне и Мире», дом Фамусова в «Горе от ума» списаны с таких-то домов московских. Перес Гольдос сам указывает в предисловии к роману «Misericordia», что один из героев (Almudena), списан с такого-то мадридского нищего, встреченного им в такой то церкви.

Вот целый ряд точных и ясных утверждений, отвечающих на вопрос «откуда». Здесь мы продуктивно пользуемся и самым произведением и посторонним материалом. Словом—здесь нам открыты все пути.

В литературе, как и в природе, ничего не может возникнуть из ничего: новые комбинации творятся из элементов, взятых из внешнего мира или из литературы. Поэтому, мы относительно каждого элемента литературного произведения в праве задавать вопрос «откуда».

д) Вопрос: «почему?» Весьма сложный вопрос о причинности может быть за тронут здесь лишь в применении к литературным явлениям.

В литературе нет причинности в том смысле, что вслед за явлением А, сколько бы раз оно ни повторялось, следует явление В. Такого рода зависимости нельзя установить даже в самых общих чертах.

Особенно это трудно сделать в вопросе об отношении литературы к внешнему миру. Этого рода каузальность лежит в основе культурно-исторической и, гл. обр., социологической школы литературоведения. Эта точка зрения не выдерживает критики.

Во-1-х, одна и та же социальная «причина» дает диаметрально противоположные последствия. Рост благосостояния класса вызывает расцвет литературы; пример—флорентинское или дубровницкое купечество в XV и XVI вв.; обратный пример—Ганзейские города, где никакого расцвета литературы не обнаружено. Развращенные нравы дворов порождают любовную поэзию: пример—двор Людовика XV, обратный пример—двор Карла Великаго, тоже «развращенный», но любовной поэзии вовсе не знающий.

Во-2-х, одно и тоже явление с одинаковой вероятностью может быть объяснено диаметрально противоположными «причинами». Неизвестный поэт восхваляет сельскую жизнь; объяснение: он—поселянин и любит среду, в которой он вырос;

обратное объяснение: он—горожанин, случайно попавший в деревню и восхищенный необычайностью быта.

Словом, исследователь, выставляющий какую-либо внешнюю причину литературного явления, никогда не будет в состоянии отпарировать возражение. Происходит это потому, что он при этом всегда произвольно выхватывает одну причину из бесконечного необъемлемого ряда равнозначащих сопричин.

В виду таких недоразумений, вызванных словом «причина», не лучше ли всего вовсе устранить его из обихода литературоведа? История словесности должна только констатировать принадлежность такому-то сословию (или такой-то нации) в такую-то эпоху (или во все времена) таких-то литературных форм. Но без причинного объяснения вполне можно обойтись, хотя бы для того, чтобы не плавать в тумане разноречивых философских пониманий причинности.

Бытовые явления могут служить *источником* образных элементов литературного произведения; но источник не следует смешивать с причиной. Можно сказать, что Гауптман списал своих «Ткачей» с натуры; но нельзя сказать, что он написал эту драму потому, что видел быт силезских рабочих: тысячи людей этот быт видели, но драм не писали.

Казалось бы, что известная причинность должна существовать между языком и его литературой, что первый обусловливает последнюю. Но и здесь мы видим то же разнообразие последствий при одной причине и обратно. Так, метрическое стихосложение древних объясняли сильным различием долгих и кратких слогов в греческом и латинском языках; но то же различие есть и в чешском языке; однако, все попытки привить ему метрический стих потерпели фиаско. С другой стороны, фиксированное ударение считалось причиной свободной тоники во французской и польской поэзии; но поэзия языков с нефиксированным ударением (напр., итальянского и испанского) обладает тем же признаком. В таких случаях уместнее задавать вопрос «откуда». Например: «Откуда греки взяли свое стихосложение?» Ответ: «Они использовали данные своего языка». Здесь опять речь идет не о причинах, а об источниках.

Что касается до внутренней каузальности между чисто-литературными явлениями, то и о ней следует говорить с сугубой осторожностью. Аллитерация в древне-германской поэзии вызывает синонимическую вариацию (варьируют раз-

ные корни при одном значении); но сербская заплачка удовлетворяет той же потребности путем частого применения диаметрально противоположной фигуры, парегменон (варьируют суффиксы и флективные окончания при одном корне). Словом, даже в таком специальном случае причинность не носит характера обязательности. Мы в этих случаях предпочитаем говорить о коррелативном, а не о каузальном соотношении *).

Между целыми произведениями вовсе не бывает соотношения причины и следствия, а только текста и его источника.

е) Вопросы: «сколько» или «в каком количественном соотношении?» Из всех видов доказательств наиболее убедительны цифровые. Если мы говорим, что слог такого-то произведения «цветистый», то мы лучше всего докажем это, посчитав количество фигур в их отношении к размеру произведения. Если мы утверждаем, что в такой-то драме «мало действия», то нам поверят тогда, когда мы покажем, что отношение экспонирующих и чисто-риторических реплик к динамическим репликам и ремаркам, допустим, вчетверо больше, чем то же отношение у Шекспира.

При описании памятника тоже недостаточно указать наличность тех или иных форм; индивидуальный характер выяснится только при возможно полном подсчете этих форм.

Равным образом, степень влияния одного памятника на другой определяется, гл. образом, количеством заимствованных черт.

Статистический подсчет является, кроме того, единственным точным указателем эволюции какого-либо явления. Для установления разницы между характерами (или, как некоторые говорят, «стилями») двух смежных литературных эпох вообще нет другого способа, кроме вычислений соотносительного количества характерных явлений.

Таким образом, ответ на вопрос «сколько» является главнейшим подспорьем для точного решения вопросов «что» и «откуда».

ж) Вопрос: «где?» Такой же подсобный характер носит вопрос: «где возник данный памятник (или группа памятников)?» На этот вопрос мы очень часто можем ответить чрезвычайно

---

*) Все приведенные примеры объединены тем признаком, что при «обратных примерах» (т.-е когда за «причиною» А не следует явление В) нельзя привести ни одного «препятствующего условия»: невозможно, например, показать, что препятствовало появлению у чехов метрического стихосложения и т. д.

точно. Но самый этот ответ важен нам лишь постольку, поскольку мы на основании его можем определить место данного явления в литературе а не на земном шаре.*) То обстоятельство, что «Pjesni razlike» Динка Златарича написаны в Дубровнике и Падуе, важно не само по себе, а только потому, что объясняет нам сходство с другими дубровницкими и итальянскими поэтами XVI века и доводит вероятность заимствований до достоверности. Таким образом, локализация помогает нам объединять известные произведения, сходные по внутренним признакам, в органические группы.

Локализация также помогает устанавливать вероятности источников отдельных литературных явлений.

Очень интересный пример того, как при помощи локализации объясняется почти весь иконический состав произведения, являет «Видение Флотхильды» (X в.). Оно возникло в деревушке Лавенне близ Реймса, и оказывается, что все фантастические образы взяты из других реймских видений, или легенд. а также из церковной типографии этой епархии. (См. Lauer: Le règne de Louis IV d'Outremer. Paris, 1900. Приложение).

Итак, локализация облегчает ответ на вопрос «откуда».

з) Вопрос: «к о г д а?» Относительно определения в р е м е н и в о з н и к н о в е н и я литературного факта, действительно все то, что было сказано о локализации.

Датировка играет ту же подсобную роль при установлении источника и группировке литературных явлений.

С другой стороны, вопрос «когда» в отношении к расположению элементов внутри произведения легко сводится к вопросу «что». Давно прошедшее событие рассказывается п о с л е прошедшего. Ч т о это такое? Это—ретроспекция. Будущее рассказывается п е р е д прошедшим. Ч т о это? Это—предвосхищение. П о с л е каждой строфы повторяется стих. Ч т о мы имеем? Припев и т. д. . . . .

Из вышесказанного вытекают следующие заключения:

1) Реально и точно литературоведение может ответить на следующие вопросы: «что», «откуда», «сколько», «где», «когда».

---

*) Поэтому точность локализации может считаться достаточной, если она позволяет сделать какой-нибудь историко-литературный вывод и излишней, если такого вывода сделать нельзя. Так, имеющееся у нас сведение, что последние произведения Л. Н. Толстого написаны в т а к о й - т о к о м н а т е Ясной Поляны может служить примером излишней для литературоведения точности. — Разумеется также, что локализировать можно не только в городе, но и в сословии, классе, кружке и т. п. При этом вопрос «где» совпадает часто с вопросом «для кого».

2) Из этих два первых (что и откуда) являются главными и определяют две самостоятельных дисциплины литературоведения: теорию словесности (описание) и историю словесности (генетическая экзегеза). Эти дисциплины соответствуют систематике и биологии.

3) Остальные три носят подсобный характер и определяют три вспомогательных акта литературоведения: сравнительную статистику, датировку, локализацию.

§ 4. Ограничение метода литературоведения

Для исследователя литературное произведение есть явление внешнего мира.

а) Воспринимает он его при помощи: ощущения (слухового), логических актов, ассоциативных актов (представлений о предметах или эмоциях) и реальных эмоций (гл. обр., эстетической).*)

Таким образом, восприятие литературного произведения ничем не отличается от восприятия других предметов. Нельзя даже доказать, чтобы эстетическая потенция художественных произведений превышала эстетическую потенцию других явлений природы, т.-е. что яблоня в цвету менее красива, чем та же яблоня на картине.

б) Если так, то и научное определение литературных явлений может производиться только так, как и определение других предметов, т.-е. по их признакам. Этим утверждается индуктивный метод определения целого из частей. Еще раз подчеркиваем, что речь идет об определении, не о познании.

в) Что же касается познания литературы, то тождество его границ с границами познания других предметов внешнего мира прямо вытекает из тождества психических органов восприятия. А из этого, по необходимости вытекает, что от литературоведения, поскольку оно хочет оставаться научным, нельзя требовать большего, чем от дисциплин, изучающих явления внешнего мира, т.-е. от естественных наук.

Часто говорят, что литературное произведение есть организм, и на этом основании пытаются построить какой-то синтетический (или органический метод) взамен аналитического. Эти попытки кончаются неудачей именно потому, что литературное произведение обладает многими из тех признаков, которые входят в понятие организма.

---

*) Литературное произведение может, (хотя и не обязательно) вызывать и другие реальные эмоции. (См. § 6).

а) Сюда прежде всего относится сложность, т.-е. разновидность составляющих его элементов.

б) Далее, можно говорить об единстве литературного произведения как раз в той же мере, как говорят о единстве живого организма. То, что объединяет разнородные элементы «Евгения Онегина», то, что некоторые называют «художественной идеей» или другими громкими именами, так же мало выразимо словами, как и общий принцип, объединяющий части человека, животного, цветка и иногда именуемый «витальной силой».

То же, что не может быть определено словами, словесному обсуждению не подлежит; ибо относительно неопределимого объекта все верно и все неверно. Даже самое существование этого неопределимого никак не может быть доказано, и всякий в праве сомневаться в его реальности.

Поэтому надо раз навсегда прекратить непродуктивные разговоры обо всех этих «художественных идеях», «ядрах», «мифах» и т. п. туманных вещах.

в) С организмом литературное произведение разделяет еще один признак: неравноценность частей. Как организм отличается от аггрегата, главным образом, тем, что при отнятии некоторых частей, организм, как таковой, перестает существовать,—так и литературное произведение, в отличие от сборника, содержит такие части, по изъятии которых произведение становится неузнаваемым. Если из «Бориса Годунова» удалить все речи царя Бориса, то произведение распадается. Но из «Maximes» Ларошфуко можно отнять любую.

г) Зато в произведении, как и в организме, имеется целая масса легко отделимых частей. Выбросьте из «Евгения Онегина» песню «Душеньки Подруженьки» фигуру мосье Трике или даже сон Татьяны, и поэма все-таки останется «Евгением Онегиным».

д) Жизнь отдельных частей. Как между аггрегатом и организмом существует ступенчатый ряд более или менее слабо организованных существ, так и между сборником и крепко сколоченным произведением есть переходные виды. Они отличаются большим или меньшим количеством таких элементов, которые будучи отделены от целого, сохраняют самостоятельную эстетическую потенцию.

Многие в детстве с наслаждением декламировали «монолог Пимена», когда еще не читали «Бориса Годунова». Чем больше таких частей, тем ближе произведение к сборнику, т.-е. к механическому соединению. Из перечисленных пунктов сходства следует, что изучение литературного произведения должно протекать так же, как и изучение организма, т.-е. от

частей к целому, которое может быть определено исключительно, как соотношение отдельных признаков.

При этом определение литературного целого (произведения, жанра, эпохи) производится не путем перечисления всех частей (что немыслимо), а лишь приведением минимального количества частей, совокупность коих отличает данное целое от смежных целых. Напр. для определения драматического произведения достаточно сказать, что это есть «чисто-диалогическое произведение, представляющее говорящие образы (персонажи) в действии». Совокупностью этих двух элементов оно отличается от всех прочих произведений.

Ясно, что, прежде чем изучать соотношение частей чего бы то ни было, необходимо получить понятие об этих самых частях; а для того опять-таки неизбежно придется рассмотреть их каждую в отдельности и разбить их по категориям.

Так, в состав словесного произведения входят следующие категории материала: мысли, представления об эмоциях, представления о предметах внешнего мира, лингвистические формы и звуки.

Все эти категории обладают различной возможностью эстетического применения и потому в разной степени интересуют литературоведа.

Кроме того, каждая из этих категорий обладает разным количеством неэстетических функций, подлежащих ведению других наук.

а) идеи составляют в известных отношениях предмет философии;

б) эмоции и чувственные представления—предмет психологии;

в) изображение в литературе явлений внешнего мира с других сторон интересуют естествознание и социальные науки;

г) лингвистические формы входят также в предмет лингвистики;

д) звуки речи изучаются также физиологами, декламаторами, музыкантами;

е) наконец, произведение может быть написано. С этой точки зрения оно интересует палеографа и каллиграфа.

Из каждой такой категории явлений надо выделить то, что составляет в ней область интереса литературоведа, т.-е. каждая категория должна быть анализирована. К этому-то анализу мы переходим во второй главе настоящей работы.

Б. И. Ярхо.

(Окончание следует.)

ЖАНРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

> Je tiens la critique pour la marque la plus certaine par laquelle se distinguent les âges vraiment intellectuels... Je la tiens pour un de plus nobles rameaux dont soit decoré dans l'arrière-saison l'arbre chenu des lettres.
>
> Anatole France «La vie littéraire», II.

I.

В истории русской критики давно уже не все обстоит благополучно. Точнее—изучение нашей обширной и богатой критической литературы, выдвинувшей ряд классических писателей с длительным и глубоким влиянием, производится по совершенно случайным принципам и направляется по произвольному выбору. До сих пор здесь не определен точно предмет изучения и не выработаны его основные приемы. Теория поэзии, столь оживившаяся за последние годы, сюда не заглядывает, и художественная критика остается попрежнему какой-то Золушкой в семье литературных жанров, тщетно ожидающей своего возведения в ранг полноправного словесного вида.

Главное зло — полная неопределенность материала, подлежащего изучению и, в связи с этим, беспримерная расплывчатость понимания самого термина «критика». В существующие у нас обзоры, в соответственные главы «историй», учебников или монографий по отдельным авторам неизменно включается самый разнообразный и случайный материал. Под видом критики изучается философия, политическая публицистика, филологическая наука, подчас популяризация естествознания или теоретическая педагогика, т.-е., другими словами, почти все виды прозы, не входящие в беллетристику. Критика,

как литературный жанр sui generis, до сих пор не осознана исследовательскою мыслью.

Этим объясняется повидимому то, что у нас история критики принимала характер какой-то универсальной научной энциклопедии, обнимающей все виды знания. Поистине наши обзоры литературно-критических явлений превращались в своеобразные «синтезы наук». Так, в известной «Истории русской критики» Ив. Иванова широко изучается эстетика, чистая публицистика, философия, социология и т. д. Такие темы, как научные идеи сен-симонизма, судьбы западной философии в России, «вопрос о русском среднем сословии», «славянофильство и западничество» или «психология нигилизма» входят в качестве самостоятельных частей в обзор критической литературы. У нас считалось и, кажется, до сих пор считается вполне естественным покрывать это пестрое разнообразие тем и изучений термином одного литературного жанра.

В этом смысле показательна «История Русской литературы XIX ст.» Ник. Энгельгардта, где под термином «критика» производится смешение не только литературы, науки и общественности, но даже быта и нравов. Мы прекрасно знаем, что книга Энгельгардта вообще далека от совершенства. Но всё же примечательно, что в других ее отделах (роман, драма, поэзия и т. д.) мы подобной теоретической анархии не встречаем. Между тем, в злополучном отделе критики мы найдем не только «оды Державина», или «Историю русского народа» Полевого, но и такие темы, как «прусский министр Штейн на русской службе», «русский католицизм», «славянский вопрос», «сатира Щедрина», и даже такие курьезы, как «трусость Смирдина», «балерина Фанни Эльслер и ее влияние на судьбу Каткова», «железнодорожная вакханалия», «театр Буфф» и проч., и проч. Все это поистине газетное разнообразие тем по политике, общей журналистике, театру и даже скандальной хронике обнимается единым универсальным и многострадальным термином «критика».

Совершенно очевидно, что ни один литературный жанр не выдержал бы такого бурного напора разнородных материалов и не мог бы стать объектом таких безграничных исследовательских притязаний. Ни поэзия, ни драма, ни роман никогда бы не потерпели подобного вторжения в свои четко очерченные владения самых разнообразных проблем, тем и дисциплин, представленных подчас в чистейшем их виде и беспримесных образцах.

Почему же в таком совершенно ненормальном состоянии пребывает до сих пор литературная критика? И нет ли воз-

можности вывести ее из этого хаотического брожения теорий и мнений и восстановить, наконец, в ее утраченных и бесспорных правах на звание самостоятельного литературного жанра?

II

Что же такое литературная критика? Имеет ли она вообще право притязать на высокое звание литературы?

Долгое время критика считалась каким-то низшим видом писания, не достойным вхождения в подлинную «литературу». Известный мемуарист Вигель говорит в своих записках, что в его время критикой считали «брань и поношение». Еще раньше Новиков в «Покоющемся трудолюбце» изображал критиков, как людей «угрюмых и свирепых». Имена античных литературных судей—Зоила и Аристарха—получили явно сатирический характер и применялись в качестве позорящей клички к современным журнальным обозревателям.

Это мнение утвердилось надолго, и отдаленное его воздействие сказывается вплоть до наших дней. Незадолго до войны вышел специальный сборник, объединивший ответы видных беллетристов на анкету о критике. Почти все сходились на мнении, что критиков следует приравнять к слепням, мешающим лошади работать. И наконец, уже совсем недавно, на одном из съездов пролетарских писателей высказывалось старинное мнение о том, «что критики — просто неудавшиеся художники и что поэт должен идти своей дорогой, не прислушиваясь к их голосу».

В основе этих отрицательных оценок лежит противоположение творческих и аналитических умов. Поэзия и критика представляются часто двумя полярными областями. Способность наблюдать, понимать и судить исключает, по мнению многих, дар создавать, выдумывать и творить живые образы. Эти творческие устремления, в свою очередь, несовместимы с особым умственным уклоном к логизирующим суждениям и критическим оценкам.

Против такой антитезы решительно восстает литературная практика. История словесного искусства не знает этого разделения на творческие и критические сознания. Мы находим превосходные страницы подлинной критики у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Тургенева. Нужно ли настаивать на том, что «Речь о Пушкине», «Мильон терзаний», или «Гамлет и Дон Кихот» принадлежат к шедеврам русской критики? Приходится ли доказывать, с другой стороны, что классические статьи наших критиков-профессионалов пред-

ставляют высокие образцы словесного искусства? И не следует ли признать вслед за Реми де-Гурмоном, что всякое ценное достижение в любом литературном жанре—в поэзии ли, романе или критике—неизбежно принимает творческий характер? Если всякое живое искусство заключается в особом даре создавать «новое», нельзя усматривать в одном жанре сплошное проявление созидательных способностей автора, в другом исключительное теоретическое «понимание»; гораздо правильнее, по мнению автора «Книги Масок», исходить из другого более простого и более верного разделения писателей на своеобразные и мало оригинальные умы. И это, конечно, вне зависимости от литературных областей, ими разрабатываемых. Наличность творческого момента не может определяться жанровыми признаками.

Традиционные разделы литературы явно не соответствуют подлинному смыслу нашего представления о творчестве. Многие западные исследователи давно протестуют против того условного и явно искажающего понимания «творчества», при котором Ренан или Тэн оказываются лишенными звания творцов, в то время как Дюма или Эжен Сю получают на него неотъемлемое право. «Чтоб создавать как Тэн—замечает один новейший исследователь — нужно обладать своеобразным видением мира, глубоко личным воззрением на человека, жизнь и природу. Для написания Трех Мушкетеров всего этого не требуется»...

Не так ли и в плане нашей литературы многие критики, историки и философы являются очевидно носителями тех подлинно творческих сил, которых бывают нередко лишены беллетристы. Не ясно ли, что Белинский, Аполлон Григорьев, Ключевский или Гершензон—в большей степени творцы, чем Крестовский, Данилевский или даже Боборыкин и Эртель? Перевес чисто художественной стоимости, не говоря уже об идеологической, здесь, конечно, на стороне «теоретиков».

Но для того, чтобы стать рядом с романистом, поэтом или драматургом, критик должен так же заботиться об артистической стороне своих писаний, как и они. Чтоб оправдать свое право на звание литературного жанра, критика должна быть творчески насыщенной. Художник в области суждений и оценок так же стремится к живым словесным созданиям, как и авторы повестей или драм. О живых произведениях искусства необходимо давать живые оценки. В качестве особого вида искусства, критика обладает той жизненной мощью, которая придает своеобразный характер изучаемым ею произведениям. Писатель об искусстве вбирает

в себя эти жизненные силы искусства, которые отражаются и как бы длятся в его словах. В этих случаях изучение искусства перестает быть «объективным анализом» и становится подлинным воссозданием отраженной жизни. Критика, порожденная искусством, т.-е. явлением глубокой жизненной силы, также представляет собой живое искусство. Она воссоздает атмосферу художественного создания, схватывает и передает целостное впечатление о нем. Она рассматривает произведения искусства, независимо от эпохи их создания, как актуально живые силы, формирующие современность. Ибо понять произведение искусства значит прежде всего уловить в нем живые отзвуки на голоса новых поколений. Подлинный критик вскрывает творческую драму художника под знаком своего времени—ему нужно для этого высокое писательское ощущение текущей эпохи и подлинные свойства драматического изображения. Такая критика не только не вредит пониманию художественного создания, она поддерживает беспрерывную связь между шедевром и новыми поколениями. Ибо создание искусства живет в столетиях только благодаря возобновляющимся отражениям творческой критики.

Это сообщает нам необходимый материал для определения. Под критикой следует понимать о с о б о е с л о в е с н о е и с к у с с т в о, з а д а ч а к о т о р о г о с у д и т ь о с в о й с т в а х х у д о ж е с т в е н н о г о о б ъ е к т а, как в л и т е р а т у р е, так и в д р у г и х о б л а с т я х и з я щ н о г о т в о р ч е с т в а. Особые научные приемы (критика текстов, критика источников, составление «критических» изданий и проч.) не относятся, конечно, к области критики, как л и т е р а т у р н о г о ж а н р а.

Необходимо только помнить, что критика—как, впрочем, и всякое иное художество,—ни в какой мере не исключает логики, понимания, известной доли рационализма. Права рассудка совершенно неотъемлемы от всякого художественного процесса. Недаром, по тонкому замечанию Ницше, суждение художника, необыкновенно обостренное и опытное, не перестает отбрасывать, выбирать и комбинировать. Так по черновым тетрадям Бетховена видно, что он лишь понемногу создавал свои самые знаменитые мелодии и как бы извлекал их из бесчисленных набросков. Ставшие теперь доступными нам записные книжки к романам Достоевского свидетельствуют о такой же критической работе романиста, беспрерывно бросающего на бумагу все новые и новые замыслы, из которых лишь строго отобранные и необходимые фрагменты входили в состав законченного романа. Критическое чутье художника

здесь работало с необыкновенной напряженностью и неутомимой зоркостью.

Этот элемент, конечно, необходим и в критике. И это словесное искусство исходит из разума и синтезирует интуитивную природу всякого творчества с рассудочными основами познавания. В свое время мне пришлось писать об Аполлоне Григорьеве:

«Интуитивное понимание литературных явлений при самой тщательной проверке критических интуиций всеми средствами рассудочного познавания—такова постоянная схема григорьевского метода. Стремление найти безошибочные формулы для всех своих художественных восприятий и высказать их будящими и волнующими словами, новый метод беспрестанно проверяемого импрессионизма, новая литературная манера страстного и вдумчивого комментария, постоянная порывистость, нервность и живость критических впечатлений, при вечной заботе о их точности и правдивости, беспрерывная работа рассудка, вооруженного хронологией, лингвистикой, психологией —целыми арсеналами цифр, терминов и имен—с попутными исканиями чутья, угадывания, прозрения,—таковы основные приемы его метода. От опыта, от протокола, от дисциплины и анализа к свободному угадыванию и творческому прозрению, от памяти к воображению от рассудка к интуиции,—таковы пути его критики».

Думается, что только такое гармоническое сочетание знания и творчества отвечают подлинной природе литературной критики.

III

Но обращаясь к знанию, к опыту и рассудку, критика никогда не должна стремиться стать наукою. Здесь необходимо самое отчетливое и строгое разграничение. Необходимо признать, что критика не призвана заменять ни филологию, ни поэтику, ни лингвистику, ни историю литературы. У нее есть своя природа и своя область действия. Соприкасаясь с целым рядом дисциплин и питаясь многими из них, литературная критика никогда не может заменить их и не должна стремиться с ними слиться. В так называемой «научности» критических писаний кроется опасность подменить подлинную природу литературного жанра посторонним и чуждым составом.

По поводу засилия эрудиции в критике возражал еще в середине XIX века Сент-Бев: «В случае преувеличения этой ученой части, критик оказался бы чрезмерно освобожденным

от мнений, идей и особенно от таланта. Ценою какой-нибудь неизданной страницы можно было бы считать себя освобожденным от необходимости иметь вкус. Точка зрения, эта легкая вещь, рисковала бы потонуть в документах».

И нужно признать, что дальнейшая эволюция критики подтвердила правильность опасений Сент-Бева. Тенденция к наукообразности в критике явно искажала ее природу и понижала ее значение. По верному наблюдению французского исследователя Поля Стапфера, наиболее преходящая сторона писаний литературного критика является именно та «научная» часть, в которой многие видят все достоинство его работы: исторические и биографические изыскания, критика текстов и проч.—словом все, что претендует на так называемую научную солидность. Ибо эта ученая основательность в критике—одна видимость. Истина, которая казалась точно установленной, подвержена беспрерывным пересмотрам; изыскания вечно возобновляются, выводы беспрерывно меняются и отменяются: последнее издание, новейший авторитет—вот единственно с чем считаются: так что, если что нибудь обладает подлинной длительностью, то это, конечно, не документальный фонд работы критика, а та живая литературная форма, в которую она облекается—т.-е. именно то, в чем его мысль, развиваясь свободно и творчески, привносит личный момент к внешним и объективным данным.

История критики дает тому разительные примеры. Белинский писал свою обширную монографию о Пушкине, не зная, вероятно, целой трети Пушкинских текстов, ставших известными лишь впоследствии:—сюда относятся все письма поэта, его дневники, ряд его критических статей, Гаврилиада, многие шедевры его лирики. Со стороны текстовой полноты (т.-е. документального фонда работы) труд Белинского, конечно, совершенно устарел; и он тем не менее жив до сих пор своими творческими оценками, своими художественными характеристиками, своим живым динамическим и взволнованным стилем, который открывал нам в этой работе прекрасную и, может быть, неугасимую зарю русского пушкинизма. Труд, устаревший с научной стороны, живет до сих пор своей словесно-художественной мощью.

И так всегда. То, что называется современным состоянием науки, неумолимо кассирует ученые положения критика, никогда не посягая на литературно-ценные части его работы. Диссертации дряхлеют, художественные этюды остаются.

Попробуем подвести итоги. Критика не заменяет науку, не совпадает с наукой, не определяется входящими в нее

элементами научности. Как исторический роман, как философская трагедия, как дидактическая лирика, критика имеет специфические признаки своего вида. В отсутствии их она перестает существовать. Только как особый вид словесного искусства, обращенный к изучению разнообразных отраслей изящного творчества (литературы, театра, музыки, пластики), критика сохраняет свои неотъемлемые первородные черты и утверждается как равноправный словесный жанр.

Но сохраняя признаки такой литературной самостоятельности, критика может иметь свои виды и свои уклоны; сохраняя свое значение художественного творчества и свой предмет—изящные искусства, она может принимать характер эстетический, социологический, или публицистический, нисколько не становясь от этого эстетикой, социологией или лингвистикой, т.-е. не впадая в ошибку старой русской критики. Так поэзия может быть научной или политической, оставаясь по существу своему поэзией; так роман может быть философским, социальным или экспериментальным, оставаясь до конца романом. Различные оттенки, стили и устремления живого литературного жанра не лишают его самостоятельной природы, и уж конечно, не подменяют ее чужеродным составом.

Ибо литературная критика лишь там, где судят о конкретных произведениях, где речь идет о художественной продукции, где имеется в виду определенный творчески обработанный материал и где произносятся суждения о его собственном составе. Конечно, литературная критика призвана судить и о целых направлениях, школах и группах, но при непременном условии исходить из конкретных эстетических явлений. Беспредметные рассуждения о классицизме, сентиментализме и проч. могут относится к какой угодно теории, поэтике или манифесту—они ни в коем случае не относятся к сфере критики.

Во Франции, где проблемы литературной критики получили особенное развитие, мы встречаем вполне сложившийся взгляд на ее художественные функции. «В XIX столетии критика превратилась в литературный жанр, вполне равный другим жанрам и в котором писатель может выразить свою мысль и развернуть свои дарования так же свободно, как в театре, истории или романе,—замечает романист Эдуард Род: —она требует при этом больше знания, но включает в себя столько же искусства».

Исследователь французской драмы Ларрумэ считает, что живое восприятие литературных красот должно прежде всего

внушать труд литературного характера, что к заботе о точности необходимо всегда присоединять заботу о композиции, что между пустой риторикой и бесплодной эрудицией есть место для истинной критики, которая судит, выбирает и распределяет.

Литературная критика, говорит уже цитированный нами Поль Стапфер, не должна жертвовать ничем из того, что составляло в прежнее время ее специфическую красоту: она должна сохранить весь свой блеск, всю свою гибкость, всю свободу—все те черты, которые придавали некоторым из ее лучших работ характер высшей игры и свойства той же природы, что и произведения искусства. Критик должен выражать свой вкус свободно, возмещая отсутствие ученого аппарата обилием идей, таланта, стиля и остроумия, сочетание которых становится главным условием этого литературного жанра, превращая критику искусства в одну из областей искусства *).

И мы знаем, что история русской критики, исполненная изящных, вдохновенных, остроумных, парадоксальных, стилистически блистательных и идейно-возбуждающих страниц, служит лучшим свидетельством правильности такого воззрения.

Лишь под таким углом изучения художественная критика раскрывает всю свою первоклассную стоимость. Лишь в этом плане становится понятным заявление Анатоля Франса: «Я считаю критику самым верным признаком подлинно интеллектуальной эпохи». Отметим, что именно так смотрел у нас на искусство критики Пушкин. Его горестная фраза в письме к Вяземскому: «Критики у нас, чувашей, не существует» лучше всего свидетельствует об оценке им этого жанра, как высокого явления словесной культуры.

IV

Если так подойти к понятию русской критики, то многое из того, что вносилось традицией в ее состав, несомненно отпадет от нее, но зато раскроются здесь и новые области изучения и разработки.

И прежде всего, конечно, отпадет весь XVIII век. Строго говоря никакой критики у нас в то время не было, и обычные изучения трактатов или рассуждений Сумарокова, Третья-

*) См. Paul Stapfer «Dernières variations sur mes vieux tèmes» P., 1914.—G. Larroumet «Marivaux,» P. 1910.—Brunet «Création et critique», «Mercure de France», 1924 (№ 622).

ковского и Ломоносова нисколько не представляют наш жанр. Слабое развитие вполне второстепенных видов литературной критики, как полемика или пасквиль, вот почти все, что завещает русская журналистика XVIII века своим преемникам. О художественной стоимости этого скудного материала говорить не приходится. Восемнадцатый век — это еще та молодая и отчасти варварская пора русской литературы, когда зрелый осенний плод умственной культуры, каким является искусство критика, еще не был возможен. Робкие наивные и неудачные попытки в этом направлении только подтверждают общее критическое бесплодие эпохи, уже дающей свое цветение в оде, размышлении, послании, комедии, речи или ученом трактате. Разумеется, различные реторики, грамматики, «правила пиитические», «способы к сложению российских стихов», рассуждения о реформе слога и проч. к области художественной критики не относятся. Вклад, внесенный в русскую критическую литературу писателями XVIII века, остается количественно незначительным и качественно малоценным.

История русской критики начинается лишь на рубеже двух веков. До XIX века можно говорить только о ее п р а и с т о р и и. Традиционные утверждения о том, что русская литературная критика—родное детище петровской реформы, хронологически нисколько не подтверждаются. Это прекрасно ощущал Пушкин, столь безошибочно определявший законы нашего литературного развития. Известен его ответ на утверждение Бестужева: «у нас есть критика, а нет литературы».—«Где же ты это нашел?—пишет ему поэт в 1825 г.—и м е н н о к р и т и к и у н а с и н е д о с т а е т... Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги... Что же ты называешь критикою? Вестник Европы и Благонамеренный? Библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? но признайся, что это все не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почесться у л о ж е н и е м в к у с а. Каченовский туп и скучен, Греч и ты остры и забавны, вот все что можно сказать об Вас—но где же критика? Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кое-какая у нас есть, а критики нет».

Может быть именно потому сам Пушкин, обращаясь к этой области, пробовал здесь самые разнообразные жанры: мы находим у него типичный фельетон («О мизинце г. Булгарина» или «Детские сказочки»), полемику («О г-же Сталь и г-не Муханове», «О гекзаметрах Мерзлякова») диалог («Разговор») драматическую сцену («Альманашник»), рецензию, литературный портрет, (Боратынский, Дельвиг) критическую глоссу

(«Фракийские элегии» Теплякова) литературное письмо *), пародию и литературный памфлет (в эпиграммах) и т. д. Если пристально всмотреться в эти разнообразные и тонко разработанные формы, мы поймем с какой обдуманностью поэт пытался засеять еле вспаханное поле русской критики.

Ибо несомненно, эта критическая отрасль только завязывала у нас в то время свои первые узлы.

«Хорошая критика есть роскошь литературы: она рождается от великого богатства, а мы еще не Крезы», писал Карамзин в 1802 г.—«Конечно, критика находится у нас еще в младенческом состоянии», подтверждает Пушкин в 1836 году.

Вскоре Белинский, не мало размышлявший над судьбами своего жанра в истории русской мысли выскажется так же определенно: он признает «первым (по времени) нашим критиком»—Карамзина. И поскольку Пушкин и Белинский, оба видели в критике высоко-ценный литературный жанр, призванный служить «уложением вкуса», с ними не приходится спорить. Критическая статья, обозначенная своей собственной формой, законами своей композиции и художественной выразительностью своего стиля, появляется у нас лишь в Карамзинский период. Критика, как заметное литературно-общественное явление, начинает развертываться только в Пушкинскую эпоху. Дальнейший расцвет русской критики в 40-ые годы Пушкину уже не пришлось наблюдать. Состояние же жанра в середине 20-х годов еще не давало ему возможности признать наличность у нас его сложившихся форм. Не станем, поэтому, искать образцов нашего жанра в XVIII веке, когда мало мальски подлинные проявления его так редки, что должны почитаться исключениями. Признаем, что русская критика, в качестве нормально существующего вида, охватывает период немногим больше столетия.

Ограничения придется произвести не только во времени. Совершенно понятно, что из сферы изучения критики, как художественного рода, как своеобразной литературы об искусстве, выпадает, помимо всевозможных курьезов, затесавшихся сюда случайно, также и ряд областей, представляющих интерес для исследователей, но не имеющих отношения к нашему жанру. История цензуры и собственно история журналистики, чистая публицистика, филология, педагогика, история русских университетов, естествознание и стиховедение—все это, подменяя критику, дает в ее сфере лишь дилетантские и случайные выводы, лишенные авторитетности спе-

*) «Письмо к издателю («Современника»),» Аполлон, 1924, I—II.

циальных научных изучений. Соприкасаясь с той или иной сферой наук о слове или обществе, критика должна при этом сосредоточиться на своем определенном материале и на своих особых средствах его обработки.

V

Но если признание критики полноправным литературным жанром исключает из сферы ее изучения обширные области «не—литературы», оно одновременно включает в ее историю ряд неправильно забытых областей. Прежде всего залежи подлинной литературной критики имеются в лоне нашей повествовательной литературы. Не говоря уже о специальных критических выступлениях наших поэтов и романистов, мы находим весьма примечательные фрагменты литературных оценок в их художественных созданиях. Жанры пародии или литературного памфлета имеются и в поэмах Пушкина, и в романах Достоевского. Для суждения о тех или иных литературных явлениях четвертая песня «Руслана и Людмилы» или «Mercі» Карамзинова (и весь его образ) в «Бесах» дают несравненно больше, чем многие самостоятельные критические статьи, вполне игнорирующие литературный состав данного произведения. И если мы можем рассматривать поэму в повести («Египетские ночи») или повесть в поэме («Капитан Копейкин»), стихотворение или новеллу, входящие в роман,—почему критические фрагменты, вошедшие в большое художественное целое, не подлежат нашему изучению в плане однородных созданий?

Но и целые области литературных оценок, имеющие предметом своего изучения искусство, до сих пор не входят в исторический фонд русской критики.

Между тем на включение в эту область имеют несомненное право наряду с разборами литературы и творческие изучения других искусств, отлившиеся в законченные литературные формы критических статей, этюдов, опытов, фельетонов, монографий и проч. Все эти писания об искусстве представляют собой несомненно литературные произведения, часто весьма талантливые и влиятельные. Между тем они остаются до сих пор совершенно не изученными, и самые обстоятельные историки русской критики не считают нужным обращаться к этому ценному словесному материалу.

Так например у нас совершенно не изучена критика театральная. Между тем отзывы наших старых журналистов о замечательных современных актерах и спектаклях могли бы составить интереснейшую антологию театральной

критики. Мы встретились бы здесь и с громкими литературными именами Пушкина, Достоевского, Серг. Т. Аксакова, Тургенева, и с именами знаменитых критиков, как Белинский и Аполлон Григорьев, и с менее громкими фамилиями Шевырева, Рафаила Зотова, Федора Кони, Е. Н. Эдельсона, Аверкиева, Василия Флерова, Баженова. Какие замечательные художественные портреты Каратыгина и Асенковой, Самойлова и Никулиной, Рашели и Сальвини затеряны в старых комплектах «Репертуара и Пантеона», «Артиста», «Талии» и проч. Какая богатая, обильная и разнообразная критическая литература о драме и театре пребывает до сих пор в полной летаргии и ждет еще своего исследователя!

Это в равной мере относится и к критике музыкальной. Почему в наши обзоры статей «от Киреевского до Айхенвальда» не входят часто весьма примечательные критико-музыкальные статьи Одоевского, Нестора Кукольника, Ник. Мельгунова, Серова, Аполлона Григорьева, Ларош а, Кюи, Стасова, Кашкина, Энгеля, Рубинштейна, П. И. Чайковского? Разве они не относятся к области русской критической литературы и не представляют в ней часто выдающихся по таланту, эрудиции и общественному значению страниц? *)

И наконец, в сфере изучения пластических искусств, в критической области, созданной Дидро, нами забыты многие, начиная с патриарха этого вида—Григоровича (редактора журнала Изящных Искусств и конференц-секретаря Академии Художеств), затем Боткина, того же Стасова, Александра Бенуа и мног. других. Кто у нас интересуется статьями Дружинина о Федотове или статьей Плетнева «о медальерном резчике Клепикове»? Кто изучает «Прогулку в Академию Художеств»

---

*) Весьма примечательно, что наша музыкальная критика строилась по образцам литературной, воспринимая ее традиции, формы и стиль. Интересны наблюдения в этой области Л. Л. Сабанеева: «Белинский, пользовавшийся в интеллигентных кругах 40-х и последующих годов непререкаемым влиянием, как художественный мыслитель и критик, повлиял на русскую музыкальную критику, которая в эту самую эпоху впервые создавалась, повлиял на музыкальную эстетику в том смысле, что в нее невольно (и из подражания) перенесены были эстетические установки, сделанные в литературе Белинским, «по образу и подобию» его литературной критики. Даже самый с л о г Серова—подражание Белинскому, даже в недостатках он копирует «отца русской критики». Но главный центр—не в этом, а в перенесении в музыку типа художественного анализа, установленного Белинским, и его эстетических предпосылок... Серов вышел из Белинского, вышел целиком и вполне, а ведь из С е р о в а вышла вся музыкальная критика позднейших эпох, почти вплоть до наших дней, когда, наконец, в свои права вступает м у з ы к а л ь н ы й анализ, и не только в музыке, но и в литературе». Л. С а б а н е е в. «Белинский и музыке». Сборн. «Венок Белинскому» под ред. Н. К. Пиксанова, 107—108.

Батюшкова, или «Заметки о художественных выставках» Гаршина?

Разве из истории русской критики все эти разнообразные области творческого изучения искусств не исключены принципиально? И разве не пора признать, что принцип, положенный в основу этого традиционного отбора, требует тщательного пересмотра и, вероятно, решительной отмены?

Мы думаем, что исследовательская мысль русских литературоведов должна заглянуть и в эти забытые области нашей литературы, неотъемлемо принадлежащие к истории ее художественной критики. Пора включать сюда наряду с знаменитой статьей Белинского «Мочалов в роли Гамлета» и громадную партию театральных писаний Аполлона Григорьева («Летопись Московского Театра», «Великий трагик», «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны», статьи о Рихарде Вагнере и проч.). Все это—неотъемлемое достояние русской критики, к которому также бесспорно относится обширная область суждений специалистов о других видах искусства. Статьями о книгах и журналах далеко не исчерпывается тот словесный вид, который, по слову Пушкина, призван служить «уложением вкуса».

VI

Если русская критика сумеет осознать себя литературой и русская наука о художественном слове подтвердит это воззрение, перед нами откроются новые пути и возникнут еще незатронутые задачи для изучения.

И прежде всего старинное всеобъемлющее понятие критика, придется не только съузить и ограничить, но и внутри его нового объема — дифференцировать. Как всякая живая область литературы, как поэзия, беллетристика или драма, критика имеет ряд подразделений, ответвлений, видов или жанров.

Обширные материалы русской критики дают нам основание выделить в качестве самостоятельных критических форм следующие типы: 1) литературный портрет; 2) философский опыт (essai); 3) импрессионистский этюд; 4) статья — трактат; 5) публицистическая или агитационная критика (статья — инструкция); 6) критический фельетон; 7) литературный обзор; 8) рецензия; 9) критический рассказ; 10) литературное письмо; 11) критический диалог; 12) пародия; 13) памфлет на писателя; 14) литературная параллель;

15) академический отзыв; 16) критическая монография; 17) статья—глосса, и ряд других мелких видов (критический афоризм, писательский некролог, отзыв о публичном чтении, заметка—рекомендация и проч.). Все это, совершенно отчетливые виды, выступающие в том или ином своем проявлении на всем протяжении истории русской критики от Карамзина и Мерзлякова до наших дней.

Жанры эти являлись на протяжении целого столетия в различных видах и сочетаниях. Они нарождались, развивались, нередко прерывали линию своего развития и затем снова возникали в обновленных формах. Так, например, один из самых благодарных критических жанров—литературный опыт уже ощущается, как явственно слагающаяся форма, в критике Катенина, Шевырева, Ив. Киреевского. Он крепнет и утончается в очерках Аполлона Григорьева, и в этюдах Дружинина о Джонсоне и Босвеле, Шеридане и Краббе, этих «Картинах британских литературных нравов XVIII века». Степени подлинных шедевров этот жанр достигает в «Речи о Пушкине» Достоевского, в статьях Соловьева о Тютчеве, Лермонтове, Пушкине, в таких этюдах Ключевского, как «Грусть» или «Предки Онегина». Он продолжает процветать в эпоху символизма, когда ряд выдающихся поэтов-ученых культивирует также и критику. Превосходными эссеистами выступили в ряде книг Вячеслав Иванов (в его известных статьях «О Цыганах Пушкина», «Достоевский и роман—трагедия»), Иннокентий Анненский в таких прекрасных этюдах своей «Книги отражений», как «Гейне прикованный», или «Умирающий Тургенев», Мережковский, («В обезьяньих лапах» «Асфодели и ромашка»), Брюсов («Испепеленный»), Белый (в ряде статей, вошедших в его книги «Арабески» и «Луг зеленый»), Блок (об Аполлоне Григорьеве, о назначении поэта и др.). Жанр, возникший в несколько грузных «Опытах и размышлениях» пушкинского учителя (вспомним предсмертное восклицание Василия Львовича Пушкина: «Как скучны статьи Катенина»!), достиг своего блистательного завершения в критике символистов. По пути своего развития он глубоко осознал себя и вылился в ту сложную углубленную форму литературного размышления, в которой философская основа этюда органически сочетается с оригинальной трактовкой темы, а игра стиля отливается в классические афоризмы. Жанр развернулся, окреп и проявился во всей своей полноте.

Обратимся к другому критическому жанру—литературному портрету. Мы находим его довольно отчетливые формы у Карамзина в статье о Богдановиче и затем в

«Пантеоне русских авторов», где даны критические силуэты русских писателей от автора «Слова о Полку Игореве» до конца XVIII века. Тот же жанр явственно сказывается в ряде работ Белинского, куда он входит нередко составною частью (см. напр. его этюды о Ломоносове, о Лермонтове и проч.) Писарев в статье «Русский Дон-Кихот» намечает литературный портрет Ивана Киреевского, стремясь вдуматься в характерные особенности даровитой личности, «проследить ее индивидуальное развитие и таким образом вместо голого термина дать оживленную характеристику». Добролюбов приближается к нему в оценках Полежаева, Станкевича, Полонского, Плещеева. Жанр получает новое развитие у Айхенвальда, в его известных очерках, у Горнфельда, Луначарского, особенно у Воронского в его отчетливо очерченных «литературных силуэтах» современников (Замятина, Всев. Иванова, Пильняка и др). И наконец, развернувшийся литературный род концентрируется все свои признаки в живых, подвижных, несколько гротескных «Портретах современных поэтов» Ильи Эренбурга.

Мы с полной отчетливостью ощущаем этот живой, красочный, экспрессивный критический вид, схватывающий в писательской индивидуальности самые выразительные черты ее творческого облика и запечатлевающий их в той тонко организованной системе, которая раскрывает нам в синтетической зарисовке весь характер оригинала.

Весьма любопытна у нас эволюция критического фельетона. Вяземский намечает первые признаки этого еще неоформленного жанра в своих ранних статьях, напр. «О литературных мистификациях». В 20-ых годах у нас уже существует мнение, что критик может разбирать предметы словесности «с веселостью и игривостью ума». Сенковский-Брамбеус с большой живостью имитирует в «Северной Пчеле» Жюля Жанена, занимая читателя восточными сказками, юмористическими письмами, забавными обозрениями на текущие литературные темы. Белинский в стиле литературного фельетона разрабатывает свой знаменитый памфлет — пародию на Шевырева «Педант». У Добролюбова мы находим фельетонные опыты в «Походе Афинян в Сицилию и осаде Сиракуз» Вл. Ведрова и особенно в «Свистке». Дружинин любовно культивирует фельетон в «Письмах иногороднего подписчика», в мелких этюдах и рецензиях. Михайловский с подлинным фельетонным мастерством, живостью и блеском пишет свои «Письма постороннего в редакцию Отечественных Записок», «Дневник читателя» или «Случайные заметки». В позднейшую эпоху

критический фельетон достигает большей остроты и оригинальности в очерках К. И. Чуковского, прошедшего в Англии школу этого пародоксального жанра, и может быть, воспринявшего некоторые его черты у Гильберта Честертона; в газетах довоенного времени успешно подвизались в качестве литературных фельетонистов на модные темы Амфитеатров и Измайлов. В наши дни «красный фельетонист» Сосновский обращается иногда и к литературным темам (Пушкин, Демьян Бедный и друг.), продолжая под новым углом литературную традицию, восходящую к Вяземскому. Живой, веселый, беглый, остроумный и хлесткий разговор о современных литературных явлениях с полной отчетливостью проявил и закрепил себя в нашей критике.

Также своеобразен совершенно не изученный у нас жанр критического рассказа. Это особый вид литературной оценки в беллетристической оболочке. Прелестный образец его дает Батюшков в своем этюде «Вечер у Кантемира», где с русским поэтом в Париже беседуют Монтескье и два ученых аббата. Тот же вид определенно дает себя знать у Надеждина, облекавшего свои разборы поэтических новинок в затейливую словесную ткань бытового очерка с художественно зачерченным фоном, живыми персонажами, диалогическими партиями и проч. Тут и переулок «у патриарших прудов» и зеленый плащ «почтенного Флюгеровского», и суконная сибирка содержателя панорамы и, наконец, оживленный обмен мнений о Бахчисарайском фонтане или Полтаве со всем разнообразием живых интонаций, с драматургическими ремарками и проч. Аполлон Григорьев с большим умением и подлинной художественностью применял этот прием живописного разбора в своем «Великом трагике», «Литературных и нравственных скитальчествах» и других статьях, где с большой рельефностью выступают перед нами профили старинных городов и облики живых диспутирующих персонажей. Позднее Волынский дает замечательное развитие этого вида в своих статьях о Раскольникове—«В купэ» и «В ресторане», где живые сценки, диалоги, бытовые картины и зарисовки служат фоном для развития сложной философской диалектики. Живой герой «старый энтузиаст», выступающий и в книге о Достоевском, и в монографии о Леонардо да Винчи, дает возможность широко развернуть эти повествовательные части его монографий.

Яркую форму этого критического вида дает Л. Д. Троцкий в своей статье «Новогодний разговор об искусстве». На фоне переполненного венского кафе, в праздничную ночь, среди недопитых стаканов, полуодетых женщин и загнанных кель-

неров, ведут оживленный спор о живописи немец-врач, художница-венгерка и трое русских—журналист, эмигрант и музыкантша. Под возгласы игроков, под остроты бульварных фельетонистов и смех женщин маленький кружок интеллигентов взволнованно беседует о явлениях новейшей пластики и «перспективах искусства будущего». Заключительный монолог эмигранта—семидесятника, предвосхитивший на пятнадцать лет современные толки о конструктивизме («красота, не запертая в особых учреждениях, а проникающая всё наше бытие») завершает вдохновенной концовкой этот острый бытовой эскиз.

И наконец, одна из последних критических статей Нестора Котляревского, «Тихая Ночь», посвященная, памяти Ф. М. Достоевского, граничит с беллетристикой. Это в сущности краткая повесть о том, как знаменитый романист, вернувшись домой с литературного вечера, на котором он выступал с шумным успехом, размышляет о Пушкине, задумывает своего «прекрасного героя», вникает в проблему политических убийств, произносит свою молитву о России. Над корректурой Д н е в н и к а П и с а т е л я в горестных и огненных своих думах, томится встревоженный мыслитель, пока в сумраке не начинают ясно обрисовываться очертания окон его убогого кабинета.

Таковы отдельные моменты в развитии этой замечательной литературной формы. Во всех своих проявлениях жанр сохраняет черты образной трактовки сюжета, лирической, драматургической или юмористической его разработки, тенденции к диалогическим или монологическим формам, живописного и динамического повествования. Оценка литературного явления здесь становится сюжетом особой критической новеллы.

К этой форме весьма близко относится к р и т и ч е с к и й д и а л о г, представляющий, впрочем, черты самостоятельного вида. Он процветает в пушкинскую эпоху. Первое издание «Бахчисарайского фонтана» было снабжено нашумевшим «Разговором между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова» Вяземского. Поэтическая новинка освещалась здесь со всех сторон в диспуте двух антагонистов и сосредоточивала на себе боевые запросы текущего литературного дня:

К л а с с и к. Правда ли, что молодой Пушкин печатает новую, третью поэму, то-есть, поэму по романтическому значению, а по нашему не знаю как и назвать.

И з д а т е л ь. Да он прислал Б а х ч и с а р а й с к и й ф о н т а н, который здесь теперь и печатается. . . .

. . . . . .

К л а с с и к. . . . Пора истинной, классической литературы у нас миновалась.

И з д а т е л ь. А я так думаю, что еще не настала... и проч.

В конце «Путешествия в Эрзерум» Пушкин говорит о журнальной статье, прочитанной им во Владикавказе у Пущина:— это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, здравомыслом этой маленькой комедии. Сам Пушкин, как известно упражнялся в том же критическом жанре, чему свидетельством служит его «Разговор» («Читал ты замечание в «Литературной Газете» и проч.»). Белинский охотно прибегал к формам диалогической критики, причем услышал однажды от Герцена ценное указание по поэтике этого жанра *). Гибкость и живость такой критической беседы, позволяющей всесторонне осветить вопрос, не раз привлекала к ней наших позднейших критиков (Писарева, Зайцева, Михайловского и друг.).

И так в самых разнообразных областях. Если проследить жанр критического обзора от «альманачных обозрений словесности» Бестужева до ретроспективных сводок «Красной Нови»; если изучить литературный памфлет от «Менцеля, критика Гете» Белинского или письма его к Гоголю до некоторых сокрушительных глав «Литературы и революции» Троцкого; если всмотришься в особый тип «социально-критической статьи» от Рылева и Полевого до Когана и Лелевича; если рассмотреть разнообразнейшие виды русской рецензии от «Сына Отечества» до «Печати и Революции»; если сопоставить развитие «критического письма» с начала 20-х годов прошлого века, когда в «Сыне Отечества» появилось «Письмо к сочинителю критики на поэму Руслан и Людмила» до начала 20-х годов текущего века, когда в «Пролетарской культуре» появились «Письма о литературной критике» Валериана Полянского—станет несомненным, что за столетие своего существования русская критика выработала разнообразные формы, преемственно развивающиеся и органически сложившиеся, которые ложатся прочным художественным фондом в ее исто-

*) Оно дошло до нас в известном изложении Достоевского: «Однажды разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение— «С того берега»... Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента.—«И мне особенно нравится, заметил я между прочим, что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он вас во многих случаях ставит к стене».—«Да ведь в том-то и вся штука, засмеялся Герцен.— Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я был в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: «Разговор между господином А и господином Б». В этой статье господин А., т.-е. разумеется, сам Белинский—выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, поплоше. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня:— «Ну, что, как ты думаешь?»—«Да хорошо-то, хорошо, и видно, что ты очень умен, но охота тебе была с таким дураком свое время терять». Белинский бросился на диван, лицом в подушки, и закричал, смеясь, что есть мочи:— «Зарезал! Зарезал!» («Дневник Писателя», 1873).

рию и проводят в ней те отчетливые линии разделов и группировок, по которым необходимо изучать ее состав и эволюцию.

К этому, думается нам, и следует свести ту схему изучения русского критического творчества, которая предстоит нам, как очередная задача.

VII

В заключение хотелось бы точно разграничить две области, неизбежно подлежащие рассмотрению при постановке вопроса о природе критики и способах ее изучения. Проблему методов нам необходимо тщательно отграничить от вопроса о формах. Теоретические принципы и идеологические подходы не должны сливаться с проблематикой жанров. Существующие между двумя этими областями связи не могут служить достаточным поводом для их слияния и отожествления. Методы, которыми критик изучает писателя, весьма разнообразны. Они варьируются от биографического, психологического, стилистического или исторического принципа до социологического, импрессионистского, формального или интуитивного подхода. Сама литературная наука может, в свою очередь, изучать критику с помощью самых разнообразных приемов. Но при всем обилии и часто даже враждебной противоречивости этих научных путей, теория критических жанров сохраняет свою силу, а их многообразные конкретные формы допускают широкую возможность своего применения к литературным фактам. Морфологию здесь необходимо четко отделить от методологической проблемы.

Остановимся на живом и наиболее актуальном примере. Наше внимание привлечено теперь вопросами марксистской критики. Она, очевидно, не находится ни в каком противоречии с теорией критических жанров.

Марксизм в деле литературного анализа, как и в других областях изучения, есть метод. Он нисколько не исключает вопроса о формах, которыми рационально организуется целая область литературы. Мы думаем, что критику-марксисту теория жанров так же пригодится, как и всякому иному. Точное осознание признаков и форм его литературного труда, полный отчет в намеченном словесном задании, продуманный выбор для него четких оболочек трактата или фельетона, памфлета или философского опыта, помогут ему придать своим писаниям большую действенность, энергию и устремленность. Изучение истории русской критики в таком именно разрезе гораздо вернее научит его писать современные животрепещущие критические статьи, чем обследование эта-

пов миросозерцания Белинского или фатально-устаревшей для нашей эпохи идеологии критиков-шестидесятников. Чтобы знать, как делать такую трудную вещь, как живая и впечатляющая критическая статья, нужно знать ее механизм и учиться ее формовке по образцам старых мастеров. Мы видим, что так и поступают виднейшие критики-марксисты. Плеханов учится у Белинского и Переверзев у Плеханова. Мы имеем здесь преемственность не только идеологическую, но и словесно-художественную.

Здание строится по чертежу. Так же, как стиховедение нужно поэту, независимо от его направления, как стилистика нужна беллетристу и реторика оратору, точно так же необходима критику теория его трудного искусства. Такой разработанной системы, как известно, до сих пор еще не существует. Но думается, что выработка ее входит в круг очередных задач нашей литературной науки и, может быть, приведенные соображения ответят назревшей необходимости создать такую историческую поэтику русской критики.

Леонид Гроссман.

ОБЛАСТНОЙ ПРИНЦИП В РУССКОМ КУЛЬТУРОВЕДЕНИИ

К разработке культурно-исторической схемы

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.
Goethe.

I

В 1858 году два известных русских профессора, Пыпин и Стасюлевич, посетили Иену. Потом Пыпин рассказывал («Мои заметки», 114): «М. М. Стасюлевич, как и я, раньше не бывал в Иене. Мы приехали в Иену поздно вечером, на другое утро, по обычаю, поспешили осматривать город, и первым делом было, конечно, посмотреть университет... На пути встретилась книжная лавка, и здесь всего ближе было справиться, как пройти в университет. Мы были очень удивлены, когда на наш вопрос об университете приказчик ответил нам: «Aber wir haben keine Universität». Как, в Иене нет знаменитого иенского университета? Оказалось, что действительно нет центрального здания, которое заключало бы в себе университет: был только один сравнительно небольшой дом, где помещалась библиотека и, кажется, одна-две аудитории, все остальные аудитории были рассеяны по городу в частных домах».

Этот простенький эпизод мне всегда казался глубоко характеристичным, символическим для германской культуры. Как иенский университет, она «рассеяна» по стране, по городам и городкам; «центрального здания нет». Даже в новейшее время, когда политическая гегемония перешла к Берлину и здесь поместился такой мощный магнит, как парламент,—культура духовная: научная, художественная, литературная не подчинилась

политической централизации, и молодая столица империи, при всех своих успехах в течение столетия, не смогла монополизировать культуру. Попрежнему богато цветут другие—и многочисленные—рассадники культуры, победоносно превозмогая столицу то в том, то в другом отношении. А в прошлом эта децентрализация германской культуры еще заметнее. Галле, Иена, Гамбург, Лейпциг, Веймар—достаточно назвать эти города, чтобы вспомнить целые направления или периоды в литературе и культуре, там локализированные. Если к этому еще присовокупить, что германская культура и литература имеет еще один крупный филиал—австрийский, децентрализованность ее станет еще определеннее. Естественно поэтому, что в изложении литературно-исторического процесса немецкие ученые всегда отдают много внимания местным, областным группировкам: ш в а б с к и е поэты, и е н с к и е романтики, ц ю р и х с к а я школа, и т. д.

Не менее, если не более, чем в Германии, децентрализована культура в Италии. Такие города, как Флоренция, Венеция, Милан—это отдельные миры, художественные организмы, жившие своею особой, автономной жизнью и создававшие своеобразные ценности и движения.

В сравнении с германской или итальянской культурой культура французская является сильно централизованной. Здесь столица выкачивает из провинции всё выдающееся, монополизирует духовную продукцию страны. Если в Германии Берлину легко противопоставить в том или другом отношении Мюнхен или Дрезден, или Гейдельберг, то во Франции Париж несравним, он не имеет достойных соперников.

Однако и во Франции, в классической стране централизованной культуры, если внимательно всмотреться, мы заметим явственные черты областной дифференциации. Во-первых, Париж не всегда играл такую исключительную роль. Жорж Ренар, в своей книге о научном методе в истории литературы, дает любопытные наблюдения над чередованием в культурном первенстве разных областей Франции. Он пишет: «Интересно отметить, что есть связь в сосуществовании известных черт в литературе с известной физической средой. В известные эпохи та или другая провинция берет первую роль, она интеллектуально первенствует, идет во главе Франции, поставляет для нее крупнейших людей». В середине XVI столетия такое значение имеет центр бассейна Луары. Потом бассейн Гаронны наследует первенство. Потом наступает черед Нормандии. В середине XVII в. главной провинцией становится Иль-де-Франс с Парижем в центре. «Без сомнения, продолжает

Ренар, есть социальные причины, объясняющие богатство человеческой жатвы, собранной поочередно из разных провинций. Причины эти различны: Париж и его окрестности, значение которых всегда значительно, играют повидимому наиболее блестящую роль в эпохи политических волнений, одна местность была обязана своим эфемерным блеском, как будто, пребыванию двора, существованию какого-нибудь процветающего университета, другая находилась на пути потока идей, несущегося из чужеземной страны: так Гасконь, в конце XVI века, извлекала пользу из величия Испании, ее соседки. Но каковы бы ни были причины, переносящие из одной области в другую интеллектуальное превосходство, оттуда следует, что дух известной эпохи может иметь окраску гасконскую, нормандскую или парижскую. Если тщательно анализировать и сравнивать произведения людей, которые выходят из главенствующей провинции, можно найти много речений, местных событий, особых обычаев, обиходных образов, которые составляют вклад этой провинции в национальную цивилизацию». Не считая эту сторону культуры вполне изученной, Ренар предлагает приступить к разработке того, что «позволительно назвать литературной географией Франции» (Georges Renard. La methode scientifique de l'histoire littéraire. Paris. 1900. Pp. 140-142).

Словно отвечая на вызов Ренара, вскоре появилось ценное издание: «Les poètes du Terroir du XV-e au XX-e siècle», под редакцией Ad. van Bever. Это—хрестоматия стихотворных произведений поэтов-областников за целых шесть столетий, снабженная краткими, но точными биографиями и хорошей библиографией; кажется, самым ценным в этом трехтомном издании являются карты старинных областей Франции, по каким локализировались областные поэты (отмечены места рождения поэтов). По этому изданию, как и по другим французским историко-литературным работам, можно отчетливо проследить, как обособляются местные группы литераторов и как их творчество зависит от особенностей края.

Правда, это обособление обычно не идет далеко. Но вот есть во Франции область, резко обособленная и этнически, и исторически, и по языку, и в быте, и, в результате,—в литературе: Прованс. Провансальское литературное движение (движение фелибров), насчитывающее около ста лет, замечательно характерно и богато плодами: достаточно указать Ф. Мистраля, поэта общеевропейского значения.

Провансальское культурно-литературное движение, впрочем, общеизвестно, и здесь достаточно только о нем напом-

нитЬ. Менее известно иное движение—бретонское. Конечно, оно не так обширно и ярко и длительно, как провансальское, но для нас здесь ничуть не менее показательно, тем более, что оно на наших глазах расширяется и углубляется и может представить живую аналогию тем национальным областным культурным движениям, какие происходят теперь в Советской России. Правда, движение это еще не обострилось до открытой борьбы за автономию политическую; бретонцы еще не добились такого минимума национально-культурного определения, как свободное преподавание родного языка в начальных и средних школах; во многом бретонское движение напоминает судьбы украинского движения перед революцией. Но этнические и языковые особенности, своеобразие бытового и хозяйственного уклада, резко очерченный национальный характер—всё это создавало сильные факторы областного обособления. Бретань уже имеет своих энтузиастов-вожаков, в ней растет общественное самосознание и организованность, там выходит много политических, научных и литературных журналов и газет на бретонском языке (в том числе—и с уклоном в революционизм). Особо следует отметить, что на бретонском языке, уже давно хорошо разработанном литературно, имеется богатая художественная литература. Известны многие поэты, как Бризе, П. Пру, из современных Жаффренуа (псевдоним: Тальдир), особенно—Эмиль Массон, недавно скончавшийся вождь бретонского областничества.

За бретонским движением, несомненно, большое будущее (его политический сепаратизм, кажется, сильнее провансальского). Но Бретань как и Прованс, обособлены языком и расой. Это ослабляет для нас их показательность. Остальная же Франция не дает ярких образцов областной культуры. В общем и целом она, наоборот, остается примером централизованной культуры и в этом смысле противостоит Германии. Париж является диктатором и монополистом культуры, это в римском смысле слова urbs среди своих муниципий и провинций.

II

В круге таких историко-культурных установок — как осознать отношение центра и областей в истории русской духовной культуры?

Этот вопрос застает нашу научную мысль врасплох.

Великая русская революция произвела изумительный по смелости и размаху опыт с расчленением прежней деспотии на составные части и с созданием союза республик и автономных областей. И теперь рядовой читатель газет принимает

как обычное поток сведений о росте национальных и краевых движений Советской России.

Однако, смелый политический опыт потому и оказался прочным, что он опирался на реальные основы самой жизни и—истории.

Но если многое—и основное—в современной жизни революция помогла осознать по новому, то в области исторического мышления у нас остается немало косного, архаического. И здесь приходится доказывать иногда положения весьма простые и, как будто, очевидные.

Когда школьнику, воспитанному в стихии родной речи, указывают, что русского языка нет и что он говорит не по-русски, а по-великорусски, школьник теряется. Но—несколько разъяснений, и простая истина быстро усваивается молодым сознанием.

Когда же взрослому и образованому, даже ученому человеку говорят, что русской литературы нет, что научные и учебные книги, носящие название «истории русской литературы», начинаются с глубокого извращения в определениии своего предмета, взрослый и ученый человек не верит и, как ему полагается, начинает подбирать замысловатые возражения.

Однако, дело просто и ясно: русской литературы нет и под этим псевдонимом скрывается литература великорусская.

Здесь в неточности термина и мысли характерно сказалась та же тенденция, что и в нашем историческом процессе. Научное мышление подчинилось историческому бытию. Старый исторический процесс был процессом централизации, подчиняющей суровой власти, сначала московской, потом петербургской, малые национальности, независимые области, местную жизнь хозяйственную и т. д., подчиняющей по возможности всё одной политической и полицейской униформе и стирающей безжалостно местные особенности.

Несомненно под давлением централистических тенденций истории и власти и наша научно-историческая мысль усвоила те же тенденции и готова скрадывать местные особенности в угоду государственной униформе. И великорусские историки, говоря о русской истории, разумеют собственно свою, великорусскую, и внимание отдают центральной России, об областях же и окраинах говорят главным образом в связи с пресловутым «собиранием русской земли». Деятели областной культуры и историографии это остро ощущают. Харьковский ученый Багалей упрекал москвича Ключевского: «нельзя ограничиваться в русской истории, как это сделано в блестящем, талантливом курсе В. О. Ключевского, изложением судеб одной великорусской народности. Для воссоздания русского исторического процесса

в полном его объеме необходимо проследить и судьбу малорусской и белорусской народностей, ибо они составляют органическую часть целого».

Правда, сила фактов такова, что даже историки-государственники вынуждены осложнять историческую схему и изучать, хотя бы в экскурсах, не только «русскую» историю, но и «литовско-русское государство», и «историю Малороссии». Эти две дисциплины давно обособились и приобрели права гражданства даже в университетском преподавании, не только в исторических монографиях. Однако, процесс дифференциации на этом и остановился. История огромной Сибири оставалась совершенно заброшенной. Не выделена история Поморья, т. е. русского Севера, столь богатая и своеобразная. В зачаточном состоянии история Поволжья. И т. д.

Подобно истории хозяйства и учреждений, и литературная русская история тоже централизована. Правда, для древней письменности, именно под давлением слишком ярких фактов, сделаны кое-какие уступки. В общих курсах древней русской литературы (особенно четко и последовательно—у В. А. Келтуяла) выделяются литературы новгородская, псковская, владимирская, тверская, муромо-рязанская. Но и здесь уже допускается крупный пробел: затушевывается северно-русское литературное творчество. С того же момента, как названные области теряют последнюю самостоятельность под ударами московского царства, а потом устанавливается империя,—всякое расчленение исчезает из литературной схемы, и историки начинают говорить об одной «русской» литературе.

В конце концов историческая карта литературно-культурных путей сообщения сводится к такому графику: от древнего Киева на Москву и от Москвы на Петербург, с веткой на Новгород.

Но это, конечно, грубый график. Он совершенно не отображает той сложной сети путей, какими двигалась русская культура в ее истории.

И насколько здесь насильственны упрощения, покажет то обстоятельство, что в курсе литературы XVIII-XIX веков, излагая, под именем русской, литературу великорусскую, замалчивают литературу украинскую. Ни из учебников школьных, ни из курсов университетских нельзя было толком узнать, что, ведь, рядом с литературой «русской», т. е. великорусской, в течение тех же длинных двух веков жила и развивалась литература украинская, давшая Котляревского, Артемовского-Гулака, Квитку-Основьяненко, Гребенку, наконец Тараса Шевченко: и это тем страннее, что в тех же учебниках и курсах,

когда излагаются XVI-XVII века, говорится о «юго-западной» литературе, ее виршевой поэзии, ее драме, ее теоретических рассуждениях и влиянии всего этого на московскую литературу. Централистические тенденции нашего историко-литературного мышления были так сильны, что даже А. Н. Пыпин, в своей «Истории русской этнографии» посвятивший целый том (третий) этнографии малорусской, а в «Истории славянских литератур» — большой отдел малорусской литературе, в третьем своем труде: «История русской литературы» ни одной главы не отводит украинской литературе последних двух веков.

Нечего и говорить, что из поля зрения выпадает меньшая литература белорусская.

Можно условиться, что украинская и белорусская литературы не входят в схему русской, т. е. великорусской литературы. Но следует их признать присутствующими рядом. Одно это признание было бы огромным шагом вперед для уточнения и расчленения историко-литературных понятий и схем. Однако, нельзя на этом остановиться. Дифференциацию необходимо провести дальше.

Когда говорят о русской литературе, то разумеют великорусскую, а под великорусской разумеют собственно столичную. Русская литература—это литература столичная, петербургская и московская, никакая иная. Можно условиться в этом. Но тогда следует сейчас же признать, что есть различия и между петербургской и московской литературами. Эти различия всегда бросались в глаза наблюдателю. О них писал Пушкин в «Мыслях на дороге» 1834, Белинский в статье: «Петербургская литература» 1845, Герцен в статье «Москва и Петербург» 1842, Ап. Григорьев в статье под тем же названием, 1847, Гоголь, В. Авсеенко (в 70-ых годах) и многие другие. Все они явственно различали два столичных культурных гнезда и две литературы: петербургскую и московскую. Следует раз навсегда усвоить это различие двух столичных гнезд и приучать свою мысль применять этот принцип в историко-литературном мышлении. Ведь, дело идет о различении двух огромных совокупностей явлений, богатых высокими ценностями, более крупными чем, напр., Прованс и Бретань. Соучастие—или соперничество—в созидании культуры двух столиц, бифуркация литературной производительности — явление, свойственное только России и не повторяемое в Западной Европе.

Без особых усилий можно установить даже чередование, своеобразный ритм этих двух культур: если в первой половине XVIII века превалирует петербургская культура, то во второй, с учреждением московского университета, особенно с переез-

дом в Москву Новикова, с открытием вольных типографий, с 80-ых годов подымается московская культура; она владеет гегемонией до войны 1812 года, когда, после московского пожара, испытывает болезненный надрыв. С возвращением войск из-за границы, с 1815 года вновь оживает Петербург, куда переезжают и видные московские литераторы (Карамзин, Жуковский, Грибоедов, молодой Пушкин), и десятилетие 1815-1825 проходит под знаком петербургской культуры. С катастрофой декабризма наступает глубокий интервал, и вновь поднимается Москва с «Московским Телеграфом» и «Телескопом», с философскими кружками, со Станкевичем, Герценом, Бакуниным, Белинским и Грановским. Ссылка Герцена и Огарева, переезд Белинского в Петербург (1839) и другие обстоятельства вновь выдвигают Петербург. В сороковые годы разночинско-буржуазное западничество локализируется в Петербурге, дворянское славянофильство в Москве; позднее они трансформируются в либерализм и консерватизм, в Петрограде будет выделяться радикальный некрасовский «Современник», в Москве консервативный катковский «Русский Вестник». Не продолжая выслеживать чередование двух столиц в дальнейшие десятилетия, укажу только, что в наше время перенесение политического центра создает новое противостояние ленинградской и московской культур; в узко-литературной области оно определяется борением формализма и марксизма.

Итак, будем различать культуру русскую и великорусскую, наряду с великорусской будем помнить украинскую, под великорусской культурой в подлежащих случаях будем разуметь столичную, в столичной культуре будем различать петербургскую и московскую.

Но топографическую дифференциацию культуры необходимо провести дальше и глубже—в области.

Допетровская Русь создала несколько сильных областных культурных центров: новгородско-псковской, тверской, муромо-рязанский и другие. Конечно, областное культурное расслоение опиралось на политическую независимость и обособленность. Потом эта независимость пала, и политическая власть сосредоточилась в Москве, затем в Петербурге. Старые областные культуры постепенно угасали, и культура интегрировалась в столице.

Но означало ли это окончательную гибель областных культур?

Конечно—нет.

И старорусские культурные центры опирались не только на политическую независимость; скорее сама она была про-

изводной из других сил и условий. Географические особенности, своеобразия в организации народного хозяйства давали более устойчивые основы культурному обособлению. Но они сохраняли свою силу и властность и в новое время, и их новые сочетания могли вести и к новообразованиям областной культуры.

Из изучения карт областной культуры во Франции в упомянутом издании «Les poètes du Terroir» явствует, как литературные деятели с принудительностью распределяются по местностям у больших рек, портов, крупных путей сообщения. То же самое следует сказать и о России. И у нас не только и не столько политическая независимость, сколько хозяйственная жизнь создавала культурные гнезда или их разоряла. Поэтому открытие железной дороги, новых промыслов или фабрик могло в корень изменить культурную жизнь данной местности. Пароходство по Оке и Волге, всероссийская ярмарка и Сормовские заводы дали в XIX веке мощность Нижнему и без политической независимости.

В послепетровское время выживают в исторической борьбе некоторые старые областные гнезда: Ярославль, Архангельск, Тверь, Киев. Но возникают и новые, дотоле безвестные: Саратов, Иркутск, Одесса, Воронеж, Харьков. В столичную, общерусскую культуру они время от времени высылают своих представителей. Ломоносов пришел из Холмогор, Волков и Дмитревский—из Ярославля, Чернышевский из Саратова, Добролюбов и Горький—из Нижнего, Кольцов и Никитин—из Воронежа. Иногда такие выходцы из областей занимают в столичной культуре крупное, руководящее положение, как Ломоносов, Чернышевский. Все знают это, но мало кто осознает. Факт признается вяло, безотчетно. Между тем, чтобы осмыслить появление и роль таких деятелей в общерусской культуре, необходимо изучить гнезда, в которых они воспитывались.

При этом, однако, быстро выяснится, что подобные разыскания имеют не только служебное значение—для осмысления известного эпизода в столичной культуре,—но и большое самостоятельное значение.

Однако, такие изучения еле начаты, то, что имеется, эпизодично, не складывается в четкую картину, а главное—не осознана еще общая, принципиально-методологическая задача изучения областных культурных гнезд, не понято важное значение их для всего общерусского исторического процесса.

Впрочем, тут обоюдная зависимость: конкретные изучения замедляются отсутствием принципиального осознания, это же последнее не укреплено хорошо проведенными частичными исследованиями.

Но стоит только немного углубиться в обозрение и осмысление областного культурного материала, чтобы многое стало ясным и стройным.

Здесь не место подробно разрабатывать историю и характеристику всех главнейших русских областных культурных гнезд. Это сделано в моей отдельной книжке. Достаточно напомнить, в самых сжатых чертах, несколько эпизодов, чтобы было ясно, как необходимо изучать местную, областную культуру, чтобы осознать общерусский культурный процесс.

Наглядным примером того, как безотчетно принимается появление в столичной культуре выходца из области, может служить Ломоносов. Встарину охотно изображали его появление в Москве как сказочное, причем не жалели красок, чтобы ярче представить контраст между глухой, далекой, пустынной родиной бедного рыбака и столицей, куда он попал. Появление Ломоносова изображалось нето чудом, нето случайностью. Между тем, оно было вполне естественно и обусловлено. Изучение Русского Севера, Поморья обнаруживает, что этот край вовсе не был той глухой тундрой, какой его наивно изображали биографы Ломоносова.

Поморье конца XVII-го и начала XVIII-го вв. проявляло необычайное движение. Здесь процветали промыслы—морские, речные и сельские. Здесь велась обширная торговля по речным, морским и сухим путям. Поддерживались непрерывные сношения с Англией, Норвегией, Голландией. Работали огромные корабельные верфи, при них и отдельно действовали многочисленные и разнообразные механические мастерские. Материальной культуре не уступала в подъеме культура духовная. В монастырях собирались рукописи, печатались книги, работали иконописные мастерские, школы. Раскол проявлял необычайное напряжение сил и создавал вокруг себя религиозное брожение. На Русском Севере слагалась богатая и оригинальная архитектура церковная и гражданская, процветало прикладное искусство, в частности резьба из кости. Бывали театры — школьный и публичный. Холмогоры были центром всего движения. В городе и вокруг него действовали верфи, мастерские, школы и проч. Денисовка была пригородом Холмогор; ее жители являлись деятельнейшими участниками поморского торгово-промышленного движения. Ломоносовы были тесно связаны с Холмогорами и Архангельском (там жили и служили многие их родственники). В Денисовке жило много крепких, деятельных семейств, связанных тесно с Ломоносовыми; среди них и вокруг них было немало любителей просвещения. Через Холмогоры на Москву и обратно шло постоянное

движение. Односельчане Ломоносова нередко ездили в Москву и оставались там подолгу.

Культура Севера была богата. Она воспитала Ломоносова и хорошо подготовила его к восприятию столичной и европейской культуры. Она же воспитала и других замечательных деятелей, действовавших в середине XVIII века. После всего, что изложено выше, не поразит то обстоятельство, что из одной и той же Куростровской волости, на протяжении двадцати лет, вышли гениальный ученый и поэт Ломоносов, славный скульптор Шубин и даровитый натуралист Рычков. Наоборот, странно было бы обратное: если бы такая богатая среда не выдвинула крупных питомцев.

Итак, знакомство с культурой Поморья вполне объясняет появление Ломоносова в столичной культуре. Больше того, оно устанавливает целую группу поморов, явившихся от Холмогор в столицу и здесь создававших научные и художественные ценности.

Эта черта: воспитание не только культурных одиночек, но целых групп и посылка их в столицу—замечается и в других культурных гнездах. В половине того же XVIII-го века Ярославль выслал в Петербург актеров братьев Волковых и Дмитревского. В сороковых годах XIX в. Саратов воспитал и послал в столицу замечательную группу критиков-публицистов: Чернышевского, Благосветлова, Ир. Введенского, Пыпина, Мордовцева.

Все такие деятели только начинали в области; воспитавшись там, они уходили в столицу и потом домой не возвращались.

Но есть примеры другого порядка. В Казани конца XVIII-го—начала XIX-го века выдвинулась целая группа литераторов, даровитых и самостоятельных (напр., ранний романтик Каменев, историк Арцыбашев—антагонист Карамзина), которые посылали свои труды в столичную печать и оказывали на нее заметное влияние, однако, оставались дома, в том же культурном областном гнезде. Питомцы Воронежского культурного гнезда Кольцов и Никитин остались ему верны.

Иногда областные деятели отчетливо противопоставляли местную культуру центральной, стремясь создать краевую независимость. В 60-х годах прошлого века в Сибири образовалось целое областное движение (в нем выделились Потанин, Ядринцев). Правительство сделало даже из этого целый политический процесс «сибирских сепаратистов» (1865). Несколько позднее на Волге, в Казани, возник особый периодический орган, «Камско-Волжская Газета», горячо разрабатывавшая проблемы областничества.

В истории русской культуры бывали случаи не только вступления в столичную культуру отдельных выдающихся провинциалов или целых групп, не только выдвижение провинцией отдельных новых культурных или художественных проблем, но и целые обширные областные движения, вторгавшиеся в столичную культуру и ее существенно видоизменявшие. В 20—40 годах в великорусскую литературу вторгласъ литература украинская. Сначала эпизодически, потом все чаще и чаще, в петербургских и московских журналах начинают печататься стихи и проза на украинском языке. Украинские писатели: Артемовский-Гулак, Гребенка, Квитка-Основьяненко и многие другие заполняют страницы столичных изданий. И великорусские писатели, начиная с Рылеева, берут сюжеты и мотивы, и даже идеологию и патетику из Украины. Появление Гоголя с его «Вечерами на хуторе близ Диканки» не только не было неожиданностью, но даже несколько запоздало, и только мощный талант Гоголя превозмог конкуренцию многочисленных его сородичей. В великорусской литературе надолго остались следы этого замечательного вторжения украинской стихии, и без изучения этого момента историк литературы ничего не поймет как следует ни в Гоголе, ни в великорусской поэзии 20—40 годов

III

Чтобы укрепить положение о необходимости изучать областные культурные гнезда, приходится брать наиболее выразительные примеры—тех гнезд, которые или высылали в столичную культуру отдельных крупных питомцев, или целую группу их, или создавали целое направление или движение.

Но само собою разумеется, что научное изучение должно быть сплошным, без нарочитого отбора. Через отдельные экземплификации мы должны подняться к общему важному вопросу: о взаимодействии областной и центральной культур. Существует непрерывный обмен, два постоянных встречных тока, сплошное массовое движение между центром и периферией, столицей и провинцией. В столице сосредоточиваются материальные богатства, технические средства, организационная власть, культурные силы, международное общение. Здесь создаются, берегутся и эксплоатируются лучшие достижения национальной и интернациональной культуры. Соотношение между столицей и провинцией обыкновенно мыслится как контраст богатства и скудости.

При этом не всегда пропорции определяются точно, и взаимоотношение представляется смутно, обычно—в ущерб провинции.

И сама культура обычно развивается в ущерб провинции. Столица выкачивает из провинции и материальные средства, и духовные силы. Часто это делалось и насильственно, административным давлением. Но нередко стихийно влечет обаяние богатой столичной культуры, эти лучшие возможности осуществить свою общественную стоимость. Провинция от этого скудеет, хиреет как от кровопускания, а столица богатеет от притока свежих сил и дарований. Она омолаживается и укрепляется.

Но это покупается дорогой ценой.

Столичная культура в своем стремлении к обогащению и утонченности неизбежно отрывается от провинции, поднимается над ней, изощряется. Приток даровитых, но некультивированных провинциалов угрожает этой утонченности, понижает уровень, разжижает столичную культуру. Ее коренные представители борются с этим, как с варваризацией, тем более, что энергичные варвары-провинциалы своей конкуренцией угрожают и материальному их благополучию. Отсюда взаимная враждебность и презрительное значение клички «провинциал».

Овладевая столичной культурой, выходцы из областей стремятся освободиться от своего провинциализма. Но их происхождение неизбежно отражается и на их культурной продукции. Культуроведу это не безразлично. Он должен уметь различать продукты культуры по их происхождению. И если чистые культуры провинциальные или столичные познаются и различаются легко, то культуры смешанные, созидаемые провинциалами, освоившими столицу, распознаются гораздо труднее.

Впрочем, в нашем культуроведении даже самые приемы и цели такого распознавания мыслятся как-то смутно, безотчетно. Мы видели, что и вся-то культура мыслится недифференцировано. Тем более ее отдельные деятели или их небольшие группы. Если деятель культуры работает в столице и его продукция получает широкую известность, он уже смешивается с аморфной столичной толпой—и много проигрывает в нашем понимании.

Это очень заметно на литературной культуре. Если в столичных журналах одновременно печатаются, скажем, Белый, А. Н. Толстой и Горький, то их различают по таланту, по жанрам, по идеологии, но всех мыслят одинаково в одном столичном комплексе. А они все трое совершенно разные, и из них столичный—один только Белый.

Необходимо же наконец четко различать три группы русских писателей XIX-го века: 1) усадебные, 2) столичные и

3) провинциальные. Усадебные—это питомцы наследственных барских поместий, там получившие основное воспитание и если и отрывающиеся от своего гнезда на-время—для образования, для заграничного путешествия, то неизбежно опять туда возвращающиеся. Это—Тургенев, Фет, Лев Толстой, из новейших—Бунин, Б. Зайцев, А. Н. Толстой. Столичные (их можно было бы еще называть урбанистами) воспитались и остались в культуре большого города. Таков Достоевский, таковы Брюсов, Андрей Белый. Провинциалы—старые народники как Левитов, Златовратский, Петропавловский-Каронин, или—Никитин, Решетников, Горький, Короленко, Куприн. Само собой разумеется, что не всегда отнесение к той или иной группе бесспорно. Возможны, на-ряду с чистыми формами, и формы переходные, и смешанные. Леонид Андреев по происхождению и по многим приметам провинциал, но он быстро и охотно овладел столичной культурой, и его можно было бы считать примером переходной формы. А. Блок во многом—урбанист; но его усадебное воспитание и тяготения дают ему смешанную форму усадебно-столичную. В смешанной форме (усадьбы и столицы) приходится мыслить и Пушкина, как и Гоголя (провинция и столица), как и Некрасова (усадьба и столица).

Чистые формы наиболее удобны и показательны при расчленении понятий и явлений. Но историку культуры необходимо изучать и переходные и смешанные формы—тем более, что они, кажется, наиболее распространены.

Относительно многих и многих русских писателей нет и тени сомнения, к какой группе их отнести. В автобиографии Чириков сам себя рекомендует: «Жил всё в провинции», и если бы он даже это скрыл, его произведения разболтают тайну. Но вот Чехов в одном письме говорит о себе и о Короленко: «Он, подобно мне, провинциал». Здесь бесспорно и ясно только отнесение к провинциалам Короленко. Короленко, действительно, и по происхождению, и по месту жительства, и по деятельности, и наконец по принципу—провинциал-областник. С самим же Чеховым дело сложнее. Сын таганрогского лавочника, ученик уездной гимназии, бедный студент с кучей родственников—всё это рисует типичного провинциала. Необычайно показателен быт Чехова в Москве в годы студенчества и вскоре по окончании курса—эти дешовые, тесные квартирки, переполненные многолюдной семьей, эта мещанская меблировка эти пироги по воскресеньям, эти прогулки компанией в Нескучный сад с самоварчиком и домашними пирожками, всё это—такое уездное, rus in urbe... Многое отсюда осталось в Чехове навсегда—в складе речи, в манере держаться, в костюме, в бы-

товых привычках, во вкусах. Но со студенчества начинается восхождение. Богатый силами и средствами Московский Университет, московские театры в их расцвете, знакомства среди начинающих художников и журналистов, общее культурное движение огромного города,—всё это раскрывало богатые силы юноши, способствовало их росту и созреванию. Позднее поэтический талант открыл Чехову доступ в среду высшей интеллигенции, литературного и артистического мира—не только Москвы, но и Петербурга. Кое-что, наконец, дополнили путешествия за границу. Так постепенно, и довольно медленно, Чехов поднимался от скудного уездного мещанства к социально-культурным вершинам. В преддверии XX века мы созерцаем его в расцвете духовных сил и в обладании европейской культурой. Его творчество также совершало восхождения и подъемы и не только в изощрении поэтической техники, но и в расширении охвата бытовых, психологических, идеологических материалов. Общение с столицами, Москвой и Петербургом, обогащало творческое воображение новыми наблюдениями и возбуждениями, и многие произведения Чехова (к примеру: «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Три года») не могли бы сложиться без этого общения. Но многое осталось в столице закрыто для Чехова навсегда, как житейски, так и в творчестве. Как и Короленко, Чехов никогда не брался изображать аристократию, высшую буржуазию, индустриальный пролетариат. Здесь действовало то же социальное предопределение, которое влекло Толстого к созданию «Войны и Мира» и «Анны Карениной», но лишило его возможности художественно воспринять и воссоздать русскую разночинскую интеллигенцию. А Чехов в своем творчестве стихийно тянул из столицы в провинцию. И здесь не только бытовой и психологический материал, типы, образы, темы и сюжеты, но и стилистический наряд, система сравнений, метафоры, символика, пейзаж, юмор, лиризм,—всё было органически связано провинциальной стихией.

Желанный гость столичных журналов, театров, обществ, Чехов не сливался до конца со столицей, и можно доказательно утверждать, что психологически этот талантливый провинциал тяготел не столько к столице, сколько к усадьбе.

Впрочем, холодок между ним и столицей не воспринимается многими потому, что и в самой столице было много провинциального. Нечего и говорить о Москве, «большой деревне». Но даже и в европеизированном Петербурге это очень заметно внимательному наблюдателю. Провинция глубоко вдвинулась в столицу и всюду воздвигла в ней свои форпосты. В истории столичной культуры бывали целые периоды, когда

она жила под знаком провинциализма. Таковы шестидесятые годы. Тогда еще длилось пышное цветение усадебной барской литературы: Тургенев, Толстой, Фет. Но люди этой культуры начинали чувствовать себя в трагической изоляции. Так был замолчен Тютчев. Так Тургенев фатально столкнулся с молодой редакцией «Современника» и должен был отступить. А питомец усадьбы, с гувернантками и французскими дневниками, вольтерьянец-гедонист Писарев добровольно оказался в чужом стане,—барин на службе разночинской идеологии. Никитин, Помяловский, Решетников, Глеб и Николай Успенские в 60-х годах владели думами читателей не меньше, чем Тургенев или Толстой. Вчерашние провинциальные семинаристы, двадцатипятилетний Чернышевский и двадцатилетний Добролюбов сегодня властно правили столичной журналистикой. И когда на могиле Некрасова, в ответ Достоевскому, послышались крики, что Некрасов выше Пушкина, это дружно кричали провинциалы, приехавшие завоевывать столицу.

В осознании этого борения столицы с провинцией необходимо сделать еще одно усилие и договорить до конца.

Мы делим писателей XIX века на столичных, усадебных, провинциальных—по литературным признакам, по материалам их творчества: языку, образам, бытописи, лиризму и т. д. Но выше уже намечались иные приметы—социальные. Сразу понятно, что писатели-усадебники суть дворяне. Менее ясно, что столичники-писатели, урбанисты, это — представители буржуазии. В неясности повинна и сама жизнь, не создавшая в России таких четких социальных и идеологических буржуазных форм, как на Западе. Но виновата и наша литературная и историческая мысль, привыкшая к дуалистическому пониманию социально-литературного процесса, якобы барско-разночинского только. Старая буржуазная литература была неосознана, и только теперь, с огромным опозданием, Гончаров водворяется, усилиями В. Ф. Переверзева, в свою социальную среду. Новейшая буржуазная культура, рафинированно-столичная, культура «Весов», «Старых Годов», «Аполлона»—еще ждет своего историка-социолога. Что касается провинциальной культуры, то, совершенно ясно, она насквозь разночинская. О пришествии в культуру разночинца много говорили, но не договорили, что пришел он именно из провинции, из губернских, из уездных городов, из богатых сел. Конечно, и здесь имеются варианты, смешанные и переходные формы—в разные времена и в разных условиях. Слободско-украинская культура времен Гоголя была однородно-помещичьей, можно даже сказать—мелко-поместной. Казанское культурное гнездо первого десяти-

летия XIX века было тоже дворянским, и тут интересно наблюдать, как барская среда ассимилировала разночинцев: поэт-купец Каменев женился на дворянке и тяготился торговыми делами, поповичи-профессора Карташевский, Заполъский тоже женились на дворянках.

Зато северяне Ломоносов, Шубин, Рычков вышли из богатого крестьянства. Саратовцы Чернышевский, Благосветлов, Ир. Введенский были поповичи (мать Пыпина—тоже поповна). Нижегородское областное гнездо времен Анненского, Короленко и Горького, очень многолюдное, было всё разночинским.

И это в общем и не могло быть иначе. Большие города в России очень молоды, русская культура одна из самых провинциальных в Европе, а социальный состав населения—наиболее демократичен.

Поэтому борьба в русской культуре провинции и столицы есть борьба социальных сил.

Современная научная мысль стремится расчленить колоссальную художественную продукцию страны по социальному признаку. Обычно при этом действуют на глазомер, по внешним приметам законченных, оторвавшихся от художника и среды, выступивших «на всенародные очи» произведений искусства. Не всегда в этой пестрой сутолоке легко разобраться; здесь возможны ошибки наблюдателя или своеобразная мимикрия произведения. Но даже и в лучшем случае, считаясь с отдельным произведением или даже группой произведений одного художника и ни с чем другим, мы можем дать только описание, дескрипцию социальных примет, то, что я называю социографией искусства. Социология же его, историческая диалектика требует не только описания, но и объяснения, генезиса явлений. И здесь, чтобы изучить тот огромный резервуар, который мы условно называем русским искусством, русской культурой, необходимо восходить к источникам, какими он питается. Wer den Dichter will verstehen—muss in Dichters Lande gehen. Социологический анализ произведения требует знакомства с автором и с его социально-экономической средой. А это неизбежно возвратит исследователя из столицы, куда автор несет свое творчество, в тот край, который его воспитал.

Особенно это важно для осознания русского разночинского искусства, насквозь провинциального. Внесение областного принципа в культуроведение раскроет глубже то борение социальных сил, какое всегда присуще художественной жизни.

Наше время вписало в эту драму новый акт. Раз и навсегда угасла усадебная барская культура. Социально-револю-

ционный сдвиг сместил и крупную столичную буржуазную культуру. Перестроилась и провинция. Сменяя разночинца-поповича, чиновника, мещанина, на завоевание культуры выступает крестьянский сын, и этот выдвиженец областей в столичной культуре встречается с другим выдвиженцем, фабричным рабочим.

В условиях этих современных глубочайших социально-культурных смен острее и глубже познаются давние смены и борения культур.

Революция в число важных задач современности поставила новое районирование областей. Наша историческая мысль должна столь же энергично произвести районирование старой культуры. Здесь современность помогает уяснить историю. Но и история, произведя ревизию, несомненно, в итоге, поможет уяснить современность.

Н. Пиксанов.

Примечание. Областной принцип в русском культуроведении был мною намечен впервые в 1913 году, в книжке: «Три эпохи», где предлагалось, для примера, изучение Воронежского культурного гнезда. Подробнее эта мысль была обоснована мною во вступительной лекции в курс литературы в Саратовском университете, 24 октября 1917 г. («Областные культурные гнезда»). Отсюда аргументация была перенесена в одноименные доклады, сделанные осенью 1922 г. в Москве—в Обществе Любителей Рос. Словесности и в Рос. Академии Художественных Наук, а потом—в первое издание книжки «Два века русской литературы» (М. 1923). Доклад вновь был повторен в июне 1924 г. в Центральном Бюро краеведения в Ленинграде, а тезисы его напечатаны в «Дневнике Второй Всесоюзной Конференции по краеведению» (№ 1, 9 декабря 1924).

Но только теперь рассуждение печатается полностью. Оно построено на обширной исторической и краеведческой литературе. Я не привожу ссылок на нее. Это пестрило бы изложение, да и было бы излишне, так как одновременно изготовлена целая книжка на тему: «Областные культурные гнезда», где приводится обширная систематизированная библиография и где крупнейшие русские областные гнезда охарактеризованы гораздо подробнее, чем в этой статье.

За литературные указания приношу благодарность Л. П. Гроссману, П. Н. Сакулину и А. М. Эфросу.

Н. П.

СЮРРЕАЛИЗМ

I

В книге Дюамеля «Confession de Minuit», вышедшей в 1920 г., имеются следующие строки, которые мне уже приходилось приводить в другом месте: «Еще раз прошу извинения в том, что я упорно продолжаю называть событиями то, что происходило исключительно внутри меня. У мира есть две истории: история его деяний, та, которую запечатлевают в бронзе, и история его мыслей, о которой, кажется, никто не заботится. В самом деле, что вам до моих действий, если все мои мысли—только отрицание их и насмешка над ними?»

Дюамель принадлежит к числу основателей знаменитого аббатства, знаменем которого был известный поэтический сборник Жюля Ромэна «La Vie Unanime». Когда около десяти лет тому назад война оторвала нас от культурной Франции, унанимисты еще господствовали во французской литературе. Накануне войны вышло новое издание книги Ж. Ромэна. Теперь, когда я снова приехал во Францию, все изменилось. Кружок унанимистов распался, и из них только Ж. Ромэн и Дюамель продолжают пользоваться вниманием публики.

Но эта перемена внешняя. В самой глубокой своей сущности французская литература живет прежними настроениями. Если спросить интересующегося литературой француза о направлениях, он ответит вам, что во Франции нет направлений, что там есть только отдельные поэты, каждый с своей индивидуальностью. В тот период, когда небывалые мировые потрясения вырвали всех из уединения их кабинетов, бросили на поля сражений, заставили почувствовать могущество внешних событий, в это время французские поэты еще глубже ушли в свой внутренний мир, и приведенное выше признание

Дюамеля показательно для всей современной французской поэзии. Такие, как Барбюс и Амп, исключение.

Наша русская литература настолько проникнута духом активизма, в ней бытие настолько властно царит сейчас над сознанием, пафос строительства — над пафосом переживаний, что нам трудно представить, до каких крайностей дошла французская литература в своем стремлении изолировать внутренний мир индивидуальности, сколько изобретательности и таланта затрачивается на то, чтобы блуждать по извилинам человеческой души. Можно подумать, что мировая война не оставила никакого следа в этой литературе. Еще меньше склонен писатель озарять мир внешних отношений. Еще меньше верит он в то, что они могут играть какую-нибудь роль в его личной жизни, что существует какая бы то ни было связь между работой его духа и тем, что творится за пределами его кабинета. Замкнутый в себе индивидуализм остается господствующей идеей французской литературы. Душа, отделенная от мира, как и прежде—главный предмет ее внимания.

Когда мы расстались с Францией, унанимизм был еще самым заметным течением. Когда мы вернулись, самым шумным последним словом литературы об'явил себя сюрреализм. Не то, чтобы это течение было представлено большими талантами или дало богатую художественную продукцию. Напротив, сюрреалисты не выдвинули ничего выдающегося. Они нашумели скорее своими радикальными теориями, чем поэтическими произведениями. И если мы покинули Францию тогда, когда унанимисты рассказывали о самых незаметных движениях тихой души, то вернувшись, мы застали писателей, которые стремятся порвать последние нити, связующие человека с миром реальных вещей.

II

Сюрреализм—течение, сочетающее старое с новым. Он—не начало переворота, Он, скорее, довершение умирающего. Он стар, потомучто ищет на путях старого. Новое в нем — оппозиция тем, с которыми он идет, в сущности, рядом. Если Дюамель отверг «actes» и признал предметом поэзии только «pensées», сюрреалисты отвергли все, кроме мечты.

«С тех пор, как сознанию больше нечего делать, а разум не приходится больше принимать в расчет, — только мечта оставляет человеку его права на свободу. Благодаря мечте смерть утратила свой темный смысл, а смысл жизни становится безразличным».

Такими словами открывается первый номер журнала «La Révolution Surréaliste». Это—программа. Задача новой школы заключается, как будто, в том, чтобы к существующим наркотическим средствам присоединить еще одно или им заменить существующие. Новая школа страстно ищет путей для углубления и осложнения душевного мира человека. Она явилась не во время, тогда, когда предшествующий период, казалось, исчерпал эту тему до дна. Когда модернизм уже расцветил стоцветными красками жизнь души, когда было испытано все, от жуткой мистики до утонченной эротики. Но воинствующая молодежь отважно верит, что последнее слово не сказано, что именно здесь путь к обновлению человека: «Сюрреализм—перекресток обольщений сна, алкоголя, табаку, эфира, опиума, кокаина, морфия. Но в то же время, он разрушитель цепей, мы не спим, мы не пьем, мы не курим, мы не нюхаем, не делаем уколов и мы не грезим...»

В своей книге «Manifeste du Surréalisme» Андрэ Бретон вскрывает психику среды, в которой возникло это литературное течение. Вся современная жизнь построена так, чтобы постепенно убить в человеке воображение. Личность задыхается среди вещей, которые ей приходится добывать, с которыми она должна все время иметь дело и которые овладевают ею так, что в конце концов, «воображение, не знавшее границ», сковывается, человеку разрешают упражнять его только по закону деспотической пользы; «оно неспособно долго выполнять эту низшую роль, и к двадцати годам оно предпочитает, вообще, предоставить человека его судьбе без светильника». Для Андре Бретона воображение дорого прежде всего, как оружие против рабства и против бесчисленных запрещений, опутывающих человека.

В основе сюрреализма лежит верно угаданная потребность современности. Существующие формы поэзии устарели для того, чтобы в них могли облечься нынешние запросы жизни. Наступила та эпоха, о которой говорит Георг Зиммель («Конфликт современной культуры», 1923, пер. Арсеньева), когда жизнь сразу становится в скрытую оппозицию к существующей форме и проявляет эту оппозицию внезапно в разных областях нашего бытия и наших действий.

Это тот «недуг культуры», когда «жизнь ощущает чистую форму, как нечто навязанное ей извне и обнаруживает стремление разрушить самую форму, как таковую, поставить самое себя на ее место, чтобы проявить всю полноту собственных сил в их непосредственной чистоте». «Тогда, по мнению Зиммеля, происходит борьба не только настоящих

жизненных форм против старых, отмерших». Это — стадия процесса возникновения новых форм, когда он не доходит еще до той степени концентрации, при которой начинается новая форма творчества и бесформенность обращается в принцип, в борьбу против формы только потому, что она форма.

Сюрреализм представляет собою именно такой момент в эволюции французской литературы. Но ему не свойственно то, что Зиммель довольно идеалистически называет «положительным инстинктом жизни» и что в действительности является выступлением нового класса, несущего с собой не только новые формы производственных отношений, но и новое сознание.

Только та борьба против форм жизни, ставших стеснительными, несет в себе зерно развития и приводит к новым формам, — которая опирается на реальные растущие силы в самой действительности. Вне жизни нет новых форм искусства. Бывает так, что художественные формы продолжают жить самостоятельной жизнью, когда силы, вызвавшие их к этой жизни, уже не развиваются, и тогда новая жизнь и новые классы, идущие на смену старым, вступают в конфликт с господствующими формами жизни и искусства, в которые не может быть воплощен новый мир идей, чувств. Сюрреалисты не являются идеологами такой оппозиции. Правильно ощутив несостоятельность той литературы, которую они застали, сюрреалисты не нашли, на что опереться в реальной действительности: об'ективное положение данного момента во Франции и их собственная принадлежность к парижской богеме, оторванной от социальной борьбы, не дали им возможности рассмотреть в живой действительности тот класс, которому история назначила противопоставить формам отходящей жизни новые. Вот почему сюрреалистам осталось обратиться к своему внутреннему миру, к тем свойствам души, к которым прибегают идеологи групп, оставшихся не у дел. Этот социальный момент определяет и все основные идеи теории сюрреализма.

III

Всякая новая литературная школа всегда начинает свою борьбу эстетическим манифестом, выступает во имя новых художественных приемов, новых представлений о литературном содержании и литературной форме.

Сюрреалисты выступили скорее против самой ценности того, что принято считать литературой. Главная идея сюрреализма заключается в том, что сущность поэзии, это—

глубокое внутреннее напряжение переживаний самого художника. Вопрос о проявлении этого переживания в литературной форме мало интересует писателей сюрреалистов. Сюрреалисты восстали не столько против господствующих литературных форм, но против формы, как таковой. Пьер Реверди («Le rêveur parmi les murailles». «La Révolution Surréaliste», p. 19.—) определяет идеал сюрреалистов в следующих словах: «Воображение, свободное от всякого ограничительного контроля, расширение без условных границ мысли, освобождение сущности от ее тела,—единственное существование, действительно достойное человека, наиболее безкорыстное проявление его восприимчивости».

Более всего сюрреализм боится вмешательства мысли во внутреннюю жизнь личности: «при помощи мысли люди соединяются, посредством мечты человек находит всегда средства к уединению». Чем сильнее мечта, тем менее действует мысль, тем ближе человек к этому достойному существованию. В этом отношении сюрреализм продолжает традиции романтизма. Он близок к учению Метерлинка, и ему чудится общение душ без участия мысли и сознания. Из ближайших предшественников он ближе всего к Аполлинеру, потому что стремится в те сферы, где умолкает разум и где начинается царство галлюцинаций. Андрэ Бретон идеализирует сон и безумие. Мы не понимаем, по его мнению, сравнительного значения состояния сна и состояния бодрствования. Несчастие человека в том, что он находится во власти памяти, а память сохраняет нам, когда мы просыпаемся, только слабые следы того, что происходило во сне. И мы думаем, что в снах нет последовательности, мы утрачиваем воспоминания о переходных моментах и вместо последовательного одного сновидения помним только о ряде бессвязных отрывков. Мы доверяем состоянию бодрствования больше, чем состоянию сна, а между тем «мое сновидение этой последней ночи, может-быть, следует за сновидением предшествующей и найдет свое продолжение следующей ночью с надлежащей точностью» («Manifeste du Surréalisme» 20 — 21 стр.). Только привычкой объясняется заблуждение--доверять бодрствованию больше, чем сну. «Разве мечта не может быть использована для решения основных вопросов жизни?» Андрэ Бретон приводит примеры, когда, как ему кажется, объяснение возникающим в душе человека чувствам может дать только мечта. Он хотел бы установить между людьми формы не логического общения, а общения при помощи сна: «Я хотел бы спать, чтобы отдаваться сонливцам, как отдаюсь я с открытыми глазами тем, кто меня читает,

для того, чтобы здесь перестал господствовать сознательный ритм моей души».

Андрэ Бретон идеализирует не только сновидения. Его идеалом является также сумасшествие. Мы запираем безумцев только потому, что они совершают недопустимые действия и, конечно, в этом есть своя законная правда, потому что приходится расплачиваться за нарушение правил, но для Бретона вопрос об отношении к внешнему миру, как мы знаем, вопрос второстепенный. Главное, это та внутренняя жизнь, где царит мечта. А в сумасшедших надо предполагать великую силу воображения, они пользуются своим бредом, чтобы выносить то, что приемлемо только для них. В самом деле, разве галлюцинации и иллюзии не являются источником наслаждения и не заслуживают внимания? Автор манифеста высоко ценит признания сумасшедших. Он убедился, что это—люди, необычно щепетильные и честные, люди несравненной наивности. «Колумбу необходимо было отправиться с сумасшедшими для того, чтобы открыть Америку».

IV

Таково достойное человека состояние мечты, которое является основой учения новой школы. Из этого идеала вытекает упомянутое выше отношение к литературному творчеству. Существенным моментом этого последнего служит самое переживание, самая напряженность, а не его литературное оформление. Упомянутый уже Пьер Реверди говорит: «Что же нас должно интересовать больше: условное размещение слов, более или менее, тонкое и искусное, или глубокие таинственные отзвуки, явившиеся откуда-то, возникающие к жизни в глубине бездны? Мечта поэта—огромная сеть с бесчисленными петлями, которая шарит в глубоких водах в безнадежных поисках проблематического сокровища». Поэт находится всегда в трудном положении и часто в положении опасном. Он на пересечении двух планов, причем самый разрез обладает жестокой остротой. Это—план мечты и план реальности. Поэт во власти видимостей — в тесноте в этом мире, который, впрочем, есть исключительно продукт воображения, в мире, которым довольствуется масса. Он смело переходит препятствия для того, чтобы достигнуть абсолютного и реального. Там его дух движется легко. Именно там необходимо следовать за ним, потомучто то, что есть, это—не то темное, робкое и жалкое тело, на которое вы в рассеянности натыкаетесь на троттуарах,—оно пройдет, как и все другое—это поэмы без книжной формы, кристаллы, отложившиеся в результате

бурной встречи духа и реальности. Результат неважен. Речь идет не о том, чтобы делать истину. Сегодняшняя истина есть завтрашняя ложь. Вот почему поэты никогда не заботятся об истине, но всегда о реальном в целом. Берегитесь: слова принадлежат всем людям, а вы призваны делать из слов то, чего не делает никто. «Я, говорит Реверди, никогда не ищу какой-бы то ни было формы. Я не знаю такой, которую бы мне хотелось надеть снова. Если бы я знал совершенно готовую, я не отважился бы даже на малейшую попытку добиться ее».

Андрэ Бретон раскрывает перед нами «секреты магического сюрреалистического искусства». Он вводит нас в самую лабораторию творчества и показывает пути, ведущие от момента вдохновения к появлению литературного произведения.

Прежде всего, поэт требует себе письменных принадлежностей, затем он располагается в обстановке, наиболее благоприятствующей сосредоточению его духа на самом себе. Затем необходимо состояние наибольшей пассивности или восприимчивости. Нужно отделиться от своего гения, от своих талантов, а так же от гения и талантов всех других. Далее—сказать себе, что литература—один из самых печальных путей, которые ведут ко всему. Затем следующие указания: «Пишите быстро, не предусмотрев заранее сюжета, так быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитывать себя. Первая фраза явится совершенно одинокой, это верно так же, как то, что в любой момент имеется фраза, чуждая нашей сознательной мысли, которая только и ищет своего выделения».

Насколько легко обстоит дело с первой фразой, в которую мысль, по счастью, не путается, настолько более трудным становится дело при написании следующей фразы, потомучто она уже одновременно принадлежит и нашей сознательной активности и той другой, которую так ценят сюрреалисты. Это так, если допустить, что самый факт написания первой фразы привлекает известный минимум сознания. Но это не должно вас занимать; именно здесь, по большей части, и пребывает интерес сюрреалистической игры. Расстановка знаков препинания противится абсолютной беспрерывности плавного течения, которое занимает нас, хотя эта расстановка кажется столь же необходимой, как распределение узлов на дрожащей струне. Самое трудное—не допустить вмешательства мысли и сознания. Нужно продолжать делать то, что захочется, довериться неисчерпаемому журчанию. Если угрожает установиться молчание, если сделана ошибка, благодаря

упущению и невниманию проскочило сознание, то необходимо без колебания оборвать слишком ясную строчку. И вслед за словом, происхождение которого кажется подозрительным, следует поставить какую-нибудь букву, например, букву «л», и даже всегда букву «л», и таким образом, восстановить господство произвола, сделав эту букву началом следующего слова.

Сам Андрэ Бретон сознает, что это чрезвычайно трудно. Но это—единственный способ не дать мысли испортить художественное произведение, помешать отчетливому оформлению того, что бежит всякой отчетливости и всякого оформления.

V

Чтобы довершить обзор идей, образующих эстетику сюрреализма, необходимо остановиться еще на одном вопросе. Писатели этой школы пишут непонятно. Отчасти, это является результатом, вытекающим из их теории. Страх перед усвоением какой бы то ни было формы заставляет их фетишизировать оригинальность. Быть непохожим ни на кого другого, отличаться от всех во что бы то ни стало, это стремление ведет к тому, что эта гениальничающая молодежь возводит в принцип кривлянье, стремится быть загадочной и непонятой,—явление далеко не новое в литературе.

Эта сторона сюрреализма вызывает не мало насмешек и издевательств, как смеялись у нас над имажинистами или декадентами при их выступлениях. Очень остроумно выразился в «Journal Littéraire» Фернанд Дивуар. «Если держаться того, что составляет сюрреализм, то почему не принять и мой сюрреализм». Сюрреалисты охотно печатают эти насмешки в своем собственном журнале. Луи Лалу, почему то в журнале «Comoedia» вступившийся за права бога, замечает: «Сюрреалист рассуждает, как Паскаль: «Посрамите бессильный разум». Но он не прибавляет: «Замолчи, бессмысленная природа». Не в боге, а в самом себе, в самой глубине своего существа ищет истины сюрреалист».

Но помимо гениальничания, помимо наивного стремления быть оригинальным, черт, свойственных молодежи, есть в этой непонятности и серьезная сторона, которую прекрасно охарактеризовал в упомянутой выше книге Георг Зиммель, там где он говорит об экспрессионистах, соприкасающихся некоторыми чертами с сюрреалистами. Подобно своим собратьям, сюрреалисты передают напряжение своей души непосредственно без примеси элементов, чуждых душевной жизни художника. Можно кричать от боли с известной целью, призывая на помощь, ища средств для ее успокоения. Немецкие экспрессио-

нистЬ и французские сюрреалистЬ кричат, потомучто кричится, без малейшей примеси сознания или воли. То обстоятелЬство, говорит ЗиммелЬ, что картинЬ экспрессионистов часто озаглавливаются по известнЬим предметам, с которЬими они не имеют никакого «сходства», конечно, бЬитЬ-может, и излишне, но не столЬ нелогично, как это может показатЬся на основании существующих артистических воззрений. Внутренние напряжения художника могут, правда, иметЬ своим источником потаеннЬие и безЬимяннЬие глубинЬ души. Но они могут бЬитЬ вЬизванЬ также и внешними объектами. «Но между тем, как до сих пор полагали, что художественнЬий результат подобнЬих внешних побуждений, должен иметЬ морфологическое сходство с тем, из чего оно исходило (на эту предпосЬилку опирался весЬ импрессионизм), экспрессионизм совершенно отказался от подобной точки зрения. Он серЬезно убежден в том, что причина и вЬизванное действие отнюдЬ не должнЬ вЬиражатЬся в одинаковЬих внешних формах, и внутреннее динамическое отношение обоих не обязано иметЬ никаких родственнЬих черт. Так, например, впечатления скрипки и человеческого лица могут вЬизватЬ в живописце такие эффектЬ, которЬе, претворенЬие его художественной волей, могут, в конечном результате, датЬ совершенно непохожий на них живописнЬий образ.

Подобно немецким экспрессионистам, сюрреалистЬ на место «модели» ставят «повод» в смЬисле содержания только себе довлеющей жизни.

Это вполне гармонирует с их общим враждебнЬим отношением к обязателЬнЬим формам и к здравому рассудку. Филипп Супо, один из наиболее талантливЬих представителей новой школЬ, говорит, что он не доверяет общественному мнению, этому старому черепу, наполненному вЬисушеннЬими клопами, которЬий вдруг испЬитЬивает потребностЬ отЬискатЬ замогилЬнЬий голос для того, чтобЬ говоритЬ согласно с требованиями здравого разума. ЗдравЬий разум, это—вЬиражение посредственности. Воображение тем и превосходит разум, что оно не требует слов, не требует дисциплинЬ, ни с чем не согласуется и развертЬивается в образах.

Бунт сюрреализма, это—восстание бесформенности против стареющей формЬ. Это—новая разновидностЬ буржуазного индивидуализма, стремление оградитЬ личностЬ новЬими стенами против голоса жизни, которая проникает в самЬе забронированнЬе души. Только в атмосфере профессионалЬнЬих споров можно видетЬ в этой школе новое литературное движение. Если вЬийти из этого узкого круга, тотчас становится

ясным, что последнее слово французской литературы—то же самое слово, которое звучало в дни, когда война оторвала нас от Франции. Инстинктивное стремление к созданию нового художественного оформления всегда начиналось с отрицания самой обязательности всякой формы, всегда возникало, как протест, во имя непосредственного переживания, во имя недисциплинированного течения поэтической воли против ограничений, которые налагались на него словом. Из этих протестов (так было с романтиками, реалистами и символистами) нередко расцветала новая форма поэзии. Но сюрреалисты не имеют будущего. Не может быть развития поэтического направления, которое возникает из переживаний, отмирающих, в прошлом уже нашедших свое полное выражение. Сюрреализму придется испытать судьбу всех других многочисленных литературных школ, возникающих и погибающих, как мотыльки после недолгой жизни.

В то время, как в Европе началась жестокая борьба между двумя мирами, которая в области психологической есть, в сущности, борьба между двумя психическими организациями, между двумя типами человека, между созерцанием и действованием, между духом недисциплинированного индивидуализма и духом организованной общественности, будущее может принадлежать только тому, что созвучно прогрессивным, а не умирающим силам истории.

П. С. Коган.

НОВАЯ КНИГА О МУЗЫКЕ

I

Украинское Издательство издало небольшую книгу А. К. Буцкого под заглавием «Непосредственные данные музыки», с подзаголовком «Опыт введения в музыку».

Автор сейчас же предупреждает читателя, что он написал не учебник, а научно-популярную книгу, имеющую своей целью познакомить как музыканта, так и профана с теорией музыки, взятой не в школьном разрезе, а выведенной из наблюдений непосредственных данных музыки и из размышлений над ними.

Надо, однако, сказать, что под выражением «Непосредственные данные» автор разумеет нечто весьма своеобразное. Во-первых, он почти совершенно отметает акустику,—что вряд ли можно признать правильным. Соображения, которыми руководится при этом автор, таковы: в сущности говоря, музыкой надо считать не сочетание физических звуков, а психофизиологический эффект их, т. е. так называемое «внутреннее звучание музыки» в сознании слушателя. Затем сущностью музыки являются при этом не сами звуки, а взаимоотношения между ними.

Автор считает музыку не только состоящей из музыкальных элементов, но также и из элементов времени, полагая однако, что метр и, в особенности, ритм отнюдь не берутся в музыке сами по себе, а опять таки в своих взаимоотношениях. Отсюда автор и делает вывод, что акустика как бы не должна являться частью теории музыки.

Вывод этот поспешен и преждевременен. Конечно, и о зрительных искусствах можно сказать, что суть их заключается не в материальных произведениях — картины, статуи, здания

и т. д., а в эстетическом впечатлении, какое получается от них живыми людьми. И тут можно также сказать, что элементом, скажем, живописи являются отнюдь не краски сами по себе, отнюдь не различные деления пространства сами по себе, а взаимоотношения между ними, пропорции между ними. Однако, исходя отсюда, отвергать те огромные услуги, которые может оказать изобразительным искусствам изучение законов оптики (физическая сущность света, цвета, пропорции, перспективы и т. д. и физиологическое строение соответственных органов ощущения), значило бы совершить огромную ошибку.

Ведь, если хотите, можно пойти и гораздо дальше. Можно сказать так: вселенная не есть по существу известный комплекс физических тел и энергий, а комплекс ощущений и представлений, которые получаются в человеческом сознании. При этом выяснится еще и то, что в человеческом сознании отдельные элементы не играют никакой роли, а лишь их взаимоотношения. Это привело бы нас к чистому идеализму. За такой идеализм упрекали, например, и эмпириокритиков, хотя надо сейчас же сказать, что эмпириокритики различали две точки зрения на мир, с одной стороны, как на комплекс ощущений, а с другой стороны, как на комплекс элементов, т. е. как на мир материальный.

Неверно суждение автора и с точки зрения чисто дидактической, ибо лишенная акустической базы теория музыки висит в воздухе. Если бы читатель, приступающий к книге Буцкого, решительно ничего не знал о законах акустики, то многое в этой книге оказалось бы для него темным. Наконец, даже с точки зрения самого Буцкого, положение его неверно, ибо тоны в отличие от шумов и понятия высоты, интенсивности, правильных интервалов и т. д., все это явления акустические, имеющие неразрывную связь с музыкой, как искусством и с ее теорией. Нельзя отмахнуться от этой связи, например, тем наблюдением, что малая терция с точки зрения акустической, должна быть причислена к диссонирующим, так как ее пропорция 27:32, между тем, как явный диссонанс-секунда имеет отношение 8 к 9, и что музыкальная практика не может принять акустически добропорядочную кварту за консонанс!

В недавно разобранной нами книге Вебера, как раз целый ряд любопытнейших соображений и возник на почве такого рода сравнений, хотя и Вебер тоже недостаточно внимания обратил на физическую теорию звука.

Впрочем, это частный недостаток книги, который может быть не стоило бы даже отмечать (небудучи учебником она не

обязана обнимать все стороны элементарной теории музыки), если бы сама аргументация автора не шла против единственно правильной точки зрения всякого теоретика искусства, а именно, что всякая полная теория искусства должна заключать в себе а) физическую сторону, рассматривающую элементы этого искусства всеми экспериментальными и математическими способами, какие дает нам физика, в) физиологическую сторону включая сюда, конечно, прежде всего рефлексологию, но также разумеется и строение соответственных органов, изучение соответственных функций нервно-мозговой системы, и наконец, с) социальную, или социально-психологическую сторону, т. е. теорию данного искусства, как социального явления и социального фактора.

Надо, однако, сказать, что своеобразно понимая таким образом «непосредственные» данные музыки, автор включает за то именно в эти непосредственные данные всю элементарную теорию современной музыки и всю нотную грамоту. Может быть даже немножко досадно, что не познакомив читателя, на которого рассчитана книга, с основами акустики, автор тратит очень много времени на мало оригинальное изложение нотной грамоты. Таким образом не надо думать, что автор под непосредственными данными разумеет нечто данное до процесса рационализации музыки и до многообразных воздействий на нее социальной среды.

План, по которому построена книга сразу очень заинтересовывает читателя и много обещает. Вслед главе о «Непосредственных данных музыки», идут главы «Звуковая ткань музыки», «Происхождение звуковой ткани», «Источники музыкального звука», «Конструкция звуковой ткани», «Грамматика музыкальной речи», «Поэтика музыкальной речи», «Логика музыкального мышления», «Форма музыкального мышления», «Инструментальные формы его же», «Содержание музыкального мышления» и «Музыкальное произведение, как органическое целое».

Построенное по этому типу «Введение в музыку», конечно, необычайно интересно, ибо ничего подобного, насколько я знаю, в музыкальной литературе нет. Интерес этот еще повышается, когда оказывается, что в самых главных и новых своих частях, книга эта опирается на теорию музыки Б. Л. Яворского. Ведь для большинства музыкантов и теоретиков искусства теория Яворского представляется прекрасной незнакомкой. Пишущий эти строки присутствовал при очень глубоком докладе Б. Л. Яворского об основах его музыкального миросозерцания. Но в этот сравнительно короткий доклад не только не могла

быть вмещена вся теория, но даже хотя бы намечены все существеннейшие ее разделы. Я не знаю, прав ли я, но мне кажется, что в остальных главах книги Буцкого, где нет прямых ссылок на Яворского, большинство новых и оригинальных мыслей, высказываемых авторов почерпнуты из того же глубокого источника. Но если от этого несколько тускнеют заслуги А. К. Буцкого, то книга выигрывает в интересе.

Я хочу обратить внимание читателя на некоторые, обогащающие теорию искусства стороны этой книги, а рядом с этим, и на некоторые спорные положения, в ней выдвигаемые.

II

Музыка рассматривается автором, как сама в себе, так и как социальное явление. «Никогда не надо забывать, говорит автор, что музыка со всеми остальными явлениями искусства есть явление социального порядка, что она органически связана с наличием в человечестве способностей ко взаимному общению и что для нее нет никаких специальных законов происхождения и развития, кроме законов происхождения и развития общества». Последнее даже немножко сильно сказано, потому что, конечно, каждая отдельная сторона социальной жизни имеет свои дополнительные законы развития, свою специфическую жизнь, и музыка более, чем что-либо другое.

Я должен сказать, однако, что на музыку, как на социальное явление, Буцкой обращает в дальнейшем мало внимания и в социологию искусства почти никогда не вдается. Тем не менее хорошо уже то, что мы с первых страниц имеем такое признание.

Об'ектом музыки и музыкального творчества автор считает своеобразную звуковую ткань, или музыкальное вещество, резко отличающееся от окружающих нас звуков природы и жизни. В этой своеобразно избранной области, музыкальное произведение, по мнению автора, представляет собою категорию мышления, выявленную в форме музыкальной речи. Здесь, конечно, сразу следует несколько насторожиться. Из дальнейшего изложения мы увидим, что разумеет автор под музыкальным мышлением. Мы убедимся также, что он сам понимает, что дело отнюдь не сводится т о л ь к о к мышлению.

В самом деле, если мы обратимся к нормальной человеческой речи, к речи словами, то даже здесь мы не сможем сказать, будто бы эта речь является только выявлением мышления. Речь выявляет не только мышление, она выявляет также эмоциональную жизнь. Бросается в глаза, что именно эта сторона человеческой речи, т. е. своеобразный тембр, перебои,

повышения и понижения речи, непосредственно характеризующие владеющие человеком чувства и часто являющиеся помехой для ясности об'ективной мысли, являются в значительной мере стихией музыки. Герберт Спенсер склонен был даже к мысли, что именно организация этой стороны звуков, именно «эмоциональная сигнализация»—является главной основой музыки.

Этим не отрицается ни наличие в музыке мышления, ни в особенности совершенное своеобразие этого мышления.

И тотчас же в начале первой главы нам дается автором ключ к пониманию характера этого мышления. Основой его является тяготение, т. е. стремление одного звука перейти в другой звук. Можно сказать, так: всякий звук, взятый сам по себе и еще более того в связи с другими звуками звуковой ткани родственен целому ряду других звуков, имеет с ними внутреннее сродство, разрешается в них непосредственно, или через различные ступени. Звуковое построение, в котором сохранена эта своеобразная логика звуков производит на слушателя глубокое, длительное впечатление. Звуки могут стоять друг с другом и в отношении полной отчужденности так, что включение в звуковую ткань того или другого звука может производить впечатление парадокса, неуместности, даже нелепости. Между звуками имеется глубокая, присущая им связь. Музыкальное мышление, согласное с законами взаимотяготения звуков представляет собою таким образом, как бы об'ективную музыку. Однако, эта об'ективная музыка допускает совершенно такое же богатство творчества, как формальная логика или высшая математика.

Но тотчас же автор оговаривается, что музыка, конечно, не сводится только к этому разнообразному освобождению звуков и предоставлению им сочетаться во многочисленные свойственные им музыкально-логические построения. Некоторая посторонняя сила может вмешиваться в эту игру, ставить новые проблемы, внушать новые сочетания; и иногда те нарушения, которые такие гетерогенные силы вносят в игру звуков, заставляют их показать весь свой блеск. Выведенные посторонней силой из своего равновесия звуковые хороводы будут вновь приходить в равновесие, ставя таким образом, перед творцом иногда в высшей степени сложные задачи логической музыкализации того или иного причудливого замысла.

Но откуда же явится этот самый причудливый замысел? Кто же играет стихией звуковой речи, кто вторгся в область этого своеобразного звукослова, и ставит перед ним проблемы?

Автор отвечает нам на это: «здесь имеют место очень разнообразные категории фактов, начиная с личных переживаний и впечатлений человека (композитора) и кончая специфическими чисто музыкальными законами звукового тематизма». Скажем на это прямо, что законы звукового тематизма представляют собою область об'ективной музыки и могут быть оразноображены разве только искусственной постановкой чисто тематических проблем, т. е. выявлением какого-нибудь чисто теоретически заданного парадокса с дальнейшим разрешением его в музыкально логическую ткань. Такого рода холодное щекотанье основного тела музыки вряд ли в состоянии возбудить живой интерес со стороны человечества, как «потребителя» музыкальных произведений.

Другая же сторона дела—личные переживания и впечатления человека, взята слишком обще и как раз здесь надо бы обратить более глубокое внимание на раскрывающуюся проблему. Даже наиболее личные переживания человека, можно, разумеется, свести к стоящим за ними социальным силам. Но этого мало, чем более данное переживание лично, тем меньше может оно затронуть других людей и тем больше теряется оно в гигантских складках музыкального плаща, под которыми это переживание должно будет выступить на художественную сцену. Тот композитор оказывается великим, кто одновременно является и ярко социальным человеком, хотя бы не сознавая этого, и мастером музыкантом.

Что это значит? Это значит, что у такого человека беспрестанно возникают, конечно, под видом его личных проблем, проблемы, имеющие широко общественное значение. Сюда должны быть отнесены и такие как смерть, любовь, преходящесть всего земного, ибо эти так называемые вечные проблемы, суть проблемы социальные. Эти проблемы, однако, композитор не может разрешать иначе, как в чисто звуковых построениях. Тогда он потребует от музыки некоторых живых форм, отражающих динамику соответственных переживаний. Динамика же переживаний не является совпадающей со звуковой логикой. Таким образом социальная жизнь, вторгнувшись в мир музыки вызовет там всевозможные водовороты и каскады. Но музыка, имеющая свои законы, (как текучая вода имеет свои), должна претворить в себе и примирить в себе все вызванные таким образом противоречия. От взаимодействия этих двух стихий—законов тяготения, присущих музыкальной ткани самой по себе, и социальных переживаний, выводящих эти законы из равновесия, иногда весьма парадоксальным способом, и получается музыкальное произведение. Чем шире и

глубже переживание, чем правильнее, об'ективнее, логичнее разрешено оно в музыке, тем выше будет стоять произведение.

Пропускаю хорошую и правильную главу о звуковой ткани музыки и остановлю внимание читателя на замечательном этюде, озаглавленном «Происхождение звуковой ткани». Здесь превосходно излагается, с точки зрения истории жизни и истории культуры, значение звука, и отсюда делается вывод о важности, т. е. весомости, заинтересовывающей силе музыки. Идеи, излагаемые в этой главе очень просты, факты общеизвестны, но тем не менее в таком сопоставлении я их нигде не встречал, и думаю, что изложенные здесь соображения ценны и заслуживают дальнейшей разработки.

Главы об источниках музыкального звука, т. е. голосе и инструментах, о конструкции звуковой ткани, глава, включающая в себе нотную грамоту не останавливают на себе особенного внимания. В главе о грамматике музыкальной речи излагается учение, если не ошибаюсь, принадлежащее Яворскому, о месте икта или тезиса в музыкальной речи, о роли пред-икта и женского окончания. Сам автор заявляет по этому поводу: «Музыкальная наука еще не создала точно выработанной грамматики музыкальной речи, не дала даже полной картины имеющихся здесь фактов». По мнению автора, имеющиеся на этот счет остатки эллинской теории и схоластической мысли вносят большую путаницу в теорию музыки, но весь вопрос относящийся к этой, так называемой, грамматике, еще очень не ясен особенно для не музыканта.

Также мало интереса представляет собою и «Поэтика музыкальной речи», под которой автор имеет в виду лишь закономерность, размеренность этой речи. В том виде в каком в настоящее время находится эта «поэтика», она для теоретика искусства, в особенности для социолога искусства, не представляет значительного интереса.

Гораздо глубже глава, озаглавленная «Логика музыкального мышления». Правда автор с самаго начала предваряет нас, что такой науки нет, что нет даже более или менее полной системы фактов, характеризующих эту логику. Но дальше выдвигается такое общее положение: «Уже издавна известен факт, что одно музыкальное построение в процессе музыкального мышления обуславливается предыдущими и вытекает из них, как своего рода следствие, что ощущается человеком, как определенная внутренняя необходимость».

Сейчас же, однако, автор оговаривается: «Путь аналогии с логикой человеческого мышления, говорит он, чрезвычайно

опасен и может привести к ряду ложных выводов». И дальше опять мы встречаем идеи о звуковом тяготении, о разрешении диссонансов, о потребности перехода звуков одного аккорда в звуки другого, о существовании объективных звукорядов и т. д. Само замечание о том, что в конце концов мы имеем перед собою музыкальные и внемузыкальные основы логики, приводит нас к тому, что мы изложили выше своими и, как нам кажется, более ясными словами, чем у автора, так как музыкальная логика есть та игра жизненного социального задания и музыкальной стихии, о которой мы говорили выше, только взятая не в непосредственном сочетании от звука к звуку, а в большем масштабе последовательности музыкальных фраз. Совершенно очевидно, что с одной стороны с этой точки зрения, которую мы лишь развили, такое музыкальное произведение является как бы поэмой об определенных жизненных данностях, а с другой стороны разрешением музыкально динамической проблемы. Очевидно, что все произведение с одной стороны будет диктоваться, реалистическим моментом, стремлением музыканта полностью изложить определенные переживания, а с другой стороны—моментом формально музыкальным, т. е. стремлением того же музыканта не нарушить внутренней логики звуков, признанной данной музыкальной системы. Оговорюсь при этом, ибо как раз дальнейшее расширение и обогащение, все большая эластичность музыкальной системы под давлением художественного реализма в том специфическом понимании, о котором мы только что говорили, есть как бы некоторый внутренний закон развития музыки на известных ее стадиях. На других стадиях закон может быть противоположен, т. е. рационализация музыки может преобладать над реализмом задачи. Открытие присущей музыкальным звукам закономерности, и так сказать, упражнение в овладении этими закономерностями может оказывать в процессе своей кристаллизации мощное сопротивление всякой попытке приблизить музыку к реальности.

Автор полагает, что современная звуковая система приведена к ладовой конструкции звуковой ткани. В чем же заключается эта ладовая конструкция? Она заключается в том, что определенная серия звуков оказывается взаимно связанной своеобразной ассоциацией, причем связь эта не простая, а делящая эти звуки на неустойчивые и устойчивые. Тоника лада это совокупность тех звуков, которые являются его опорами. Раз мышление происходит в известном звуковом ладе, то задачей этого мышления является опереться на тонику, привести все дело к удовлетворяющим позитивным моментам

этого лада. Автор отвергает старое об'яснение ладов, в том числе понятие минора и мажора. Он перечисляет, кроме Яворского—Римста, Праута, Шенберга, как теоретиков, устремившихся к об'яснению внутреннего смысла ладового строя.

Наиболее любопытным выводом из этих теорий, главным образом теории Яворского, является следующее: «Существующие лады—мажорный и минорный—представляют из себя лишь частные случаи, прежде других осознанные практикой среди многих ладовых возможностей конструкции звуковой ткани, почему нельзя сводить к ним все возможное разнообразие ладовых отношени».

Понятие тоники должно быть расширено в том смысле, что тоникой может быть любое созвучие при определенных условиях производящее впечатление ответа на возникшее ранее тяготение. В известных случаях сама тоника заключает в себе элементы неустойчивые, отчего и весь лад приобретает характер лада неустойчивого.

Все звуковые комплексы, как гармонические, так и мелодические, обуславливаются теми тяготениями, которые возникают в данном ладу.

Ощущение исчезновения напряжения, разрешение тяготения происходит тогда, когда неустой переходит в устой, двигаясь в сторону своего тяготения, даже в том случае, когда он переходит в устой, с ним не сопряженный. В том случая, когда появившийся неустой не получает своего разрешения, он остается в слухе, как своего рода звуковой след, и исчезает лишь после появления сопряженного с ним звука. На этом свойстве построено изложение больших форм, в которых музыкальное мышление поддерживает свое движение благодаря постоянному присутствию в слухе не получивших своего разрешения неустоев.

Очень любопытно и соображение, высказываемое автором, относительно организуемого музыкой времени, т. е. метра и ритма. Мне кажется, однако, что в конце восьмой главы изложение несколько неясно, а вопрос этот заслуживает глубокого изучения, полного изложения, ибо мы до сих пор еще не знаем исчерпывающего определения ритма в отличие от метра.

В главе о формах музыкального мышления говорится об одноголосном стиле и многоголосьи, полифонии. Интересна мысль о реальной подкладке полифонии в особенности контрапункта в характерных особенностях нашего собственного сознания.

Затем автор переходит к соображениям о гармонии. Здесь данная им краткая история аккорда в музыке, очень

любопытна, причем социолога музыки она наводит на ту мысль, к которой впрочем устремляет его и многое в области современной музыки, а именно на мысль, что классический апогей музыки позади, что сейчас музыкальный реализм, при том же выражающийся в большинстве случаев в виде моментализма, в высокой мере свойственного современной интеллигентской психике, начинает разрывать закономерную ткань мысли, и музыка вступает в период разложения стиля, перехода к задачам более богатым элементами и более вычурным, чем выдержанным. Мы вступили в полосу своего рода нового музыкального барокко. Меня завело бы слишком далеко изложение соображений о том, об'ясняется ли своеобразно импрессионистический барокко в музыке какими нибудь другими силами. Не могу, однако, не сказать, что в подлинном барокко 17 века индивидуалистическое разложение стиля Ренессанса встретило организующую волну католической и монархической реакции, что придало самому барокко, при всем его внутреннем беспокойстве, монументальные формы. Не было бы ничего удивительного если бы, всемирная гинденбурговщина, т. е. стремление буржуазии создать на месте индивидуалистического хаоса монументально фашистскую казарменную ясность, вызвало бы в музыке поворот к монументализму. В таком случае музыкальный монументализм, вероятно, имел бы больше внутренней аналогии с монументализмом барокко 17 века. Отмечу, что в других искусствах сильный намек на подобный поворот уже имеется. Отмечу также, что другая волна, волна коммунистическая может внести в область искусства, и музыки в частности, совершенно новое начало, глубоко родственное, в первый период, революционной романтике, романтике типа Бетховена, а во второй — монументально классическому, проясненному коллективному стилю, аналогию которому найти очень трудно, но элементом которого можно признать пласт народной песни.

Глава «Инструментальные формы музыкального мышления» передает более или менее общеизвестные вещи с некоторыми отдельными оригинальными замечаниями.

Особый интерес представляет глава «Содержание музыкальной мысли». Начинается она с установления, что музыка является мышлением в звуковых образах. Автор возражает, однако, против положения, будто музыка является искусством чистой формы. Он смеется над музыкантами, жалующимися на отсутствие музыкальных прообразов в жизни и правильно утверждает наличие музыкального реализма, о котором мы говорили выше. Ему кажется, однако, что весь жизненный со-

циальный реализм, который может требовать музыкального выражения, всегда проявляется в музыке только, как движение. Движение понимается автором очень широко. «Все охвачено непрерывным движением, говорит он, все рождается и исчезает. Тем не менее для музыки прообразом являются не предметы и состояния, а процессы и поэтому музыка есть искусство движений, перевоплощенных в звуковые и временные отношения».

Я думаю, однако, что эти несколько ригористические соображения автора вряд ли в полной мере верны. В конце концов нельзя сказать, чтобы музыка представляла собою действительное движение. Музыка есть звучание в о в р е м е н и. Звук не имеет почти никакого отношения к п р о с т р а н с т в у. Уже это одно делает его в высокой мере отличным от движения, которое непременно об'единяет отношение времени и пространства. Искусством движения было бы очевидно нечто совсем другое, что однако трудно себе представить (в некоторой степени—чистый танец). Самое претворение движения в звуки, расположенные во времени, также изменяет характер движения, как, скажем, и любых явлений природы. Наоборот самые звуки природы, человеческий голос или, как перечисляет сам автор, гром, свист ветра, шаги, пение птиц, грохот прибоя, улавливаются музыкой до звукоподражания. Зачем же прибегать к этой посредствующей инстанции—движения? Можно ли равным образом внутреннюю динамику ощущения, ну, скажем, постепенное успокоение взрыва гнева, что представляет собою несомненный п р о ц е с с, подводить под понятие д в и ж е н и я? Это было бы либо натянуто, либо представляло бы собою только образное выражение. Разумеется, можно говорить и о движениях чувства и о движениях воли, и аналогия здесь, конечно, есть, но если бы мы затеяли, скажем, выше упомянутый процесс взрыва гнева и постепенного успокоения изобразить в форме чистого движения, то это оказалось бы гораздо труднее, чем изобразить тот же процесс в виде звуков. Повторяем звук не есть чистое движение, потому что он не движется в пространстве, а лишь звучит во времени. Значение динамики в царстве звуков, громадно, это вероятно и навело автора на неверную мысль о роли в музыке движения. Нет, надо сказать проще. Музыка своеобразно отражает в е с ь мир,—конечно, главным образом, через процессы, а не покоющиеся тела,—в своей особой материи, в своем особом зеркале, причем слушатель более или менее вычитывает из звуковых символов их динамическое и чувственное содержание. Задача, однако, сводится не к тому, чтобы перевести формы живой жизни

на язык звуков и задать таким образом звучащий ребус пониманию слушателя. Нет, музыкальное отражение переживаний есть вместе с тем их своеобразная организация, как в направлении усиления их контуров, их рельефов (в более или менее здоровой музыке), так и в сторону их гармонического разрешения.

В остальном все интересные и богатые соображения автора о реализме в музыке совершенно правильны и перечисление основных типов музыки тоже верно.

По типам она распадается всего на четыре: 1) музыка звукоподражательная, 2) музыка, изображающая состояние и процессы действительности, 3) музыка, исходящая из жизненных прообразов, но в процессе мышления идущая по собственным законам и 4) музыка замкнутая сама в себе.

Очень интересна и глава «О музыкальном произведении, как органическом целом». Дается ясное представление о различных формах контрапунктических произведений вплоть до фуги, затем о сонате. Надо сказать, однако, что довольно глубокое изложение сути сонатной формы могло было бы быть еще значительно углубленнее. Хотя автор местами ссылается на Энгельса и как будто обладает некоторым знакомством с марксизмом, но тем не менее здесь он не замечает самого важного, а именно того, что классическая форма сонаты, если совсем отречься от традиционного содержания темы его аллегро, представляет собою схему диалектической триады Гегеля. Гегель, как известно, полагал, что все в мире развивается по типу тезы и антитезы, их борьбы между собою и их синтеза. Классическая же соната включает в себя в аллегро основную тему и дополнительную тему. Дополнительная тема излагается в другой тональности чем главная. Дальше идет разработка, а в третьей части реприза, в которой обе темы излагаются в одной и той же тональности. Это весьма знаменательное совпадение одной из основных и прекрасных музыкальных форм с философским открытием Гегеля. Марксизм взял диалектику из рук Гегеля. Правда марксистское понимание триады гораздо более реалистично и гораздо более широко, тем не менее сонату можно в некоторой степени назвать глубоко философской музыкальной формой и, конечно, такое построение, как излагает автор на основе примера (Оп. 33, № 5 Скрябина) несравненно элементарнее. Законченную музыкальную повесть, в которой реализм не прободал бы внутренней музыкальной логики, повидимому, легче всего создать именно в форме классической сонаты. Только в соответствии с особенностями времени соната, как отмечает и автор

обыкновенно берет первую тему, как активную, вторую как созерцательную, придавая всему несколько интроспективный и психологический характер. Новую сонату невольно рисуешь себе в виде противопоставления двух одинаковых активных, хотя и разноценных тем.

Интересная книга Буцкого снабжена многочисленными и хорошо подобранными музыкальными примерами.

В моем изложении, а отчасти и критике, я обходил те стороны вопроса, которые могут интересовать, главным образом, специалиста музыканта, но не могу не отметить, что в книге впервые содержится некоторые конкретные данные о понимании лада Б. Л. Яворским. Книжка вообще проникнута духом его воззрений, но это, как я сказал, только повышает ее ценность.

А. Луначарский.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ НОКТЮРНА

Странно, что до сих пор не только нет детальной истории «ноктюрна», но и нет суммарного очерка этой истории, а между тем—перед нами одна из любопытных и содержательных страниц музыкальной эволюции и одна из существенных тем музыкальной эстетики. Историческое значение «ноктюрна» легче, разумеется, бросается в глаза, ибо Шопеновские «ноктюрны» слишком напоминают о праве «ночной музыки» на внимание; мало, однако, кто задумывается, насколько длинна и многообразна история этой музыки. Еще менее заметен музыкально-эстетический вес «ноктюрна»—если это не сводится к банальным представлениям о «романтическом идеале» и его томных аксессуарах. И, однако музыкальная эстетика, игнорируя или почти игнорируя проблему ноктюрна, подчеркивая исключительно его эмоциональные ассоциации, тем самым обнаруживает, что проблема «света в музыке» даже еще не поставлена, а не то что—решена. Но вина, в существенной мере—лежит на музыкальных историках, которые собиранием и систематизацией конкретных материалов призваны, не ставить—разумеется, а вызывать, так сказать, постановку проблем музыкально-эстетического порядка.

I

Музыка средневековья, музыка «грегорианского хорала», в его первичной, одноголосной, форме и в его позднейшей, «расщепленной» многоголосной, форме стремится охватить и охватывает всю полноту дня и ночи—своими специальными, к определенному «часу» приуроченными «службами» (бенедиктинцы в 6-м веке по Р. Х. создают свой «часослов»). Здесь есть «вечерня» (lucernarium), «нощные бдения» (laudes natutinae). Когда, уже в 19-м веке, Шопен будет сочинять свое «religioso» в g-moll-ном Ноктюрне, op. 15, № 3 или такую же по характеру,

но специально не обозначенную среднюю часть g-moll-ного Ноктюрна, ор. 37, № 1—то он, несомненно, вращается в кругу старых, грегорианских традиций, вплетая их искусно в круг иных, новых эмоций,— вплетая, но и вместе с ним трансформируя внутреннее значение «вечерней или полунощной» музыки церковного средневековья; если у Шопена мелодика старого хорала получает значение элемента, характеризующего «ноктюральные» настроения, то было бы историческим насилием в самом хорале отыскать признаки специфически ночной или вечерней музыки. Это музыка—определенного часа, определенной приуроченности, но вовсе не определенного характера, определенной настроенности, ибо во всякий час, во всякий момент дня и ночи средневековый человек, средневековый монах—бенедиктинец, разбивший день и ночь на ряд «служений», должен направлять свой ум и сердце на созерцание единой, внеопытной, сущности. Весь мир, в его глазах, как бы пронизывался тем «над-земным», неземным сиянием, которое растворяло земные световые контрасты и ставило на их место некоторую «искусственную освещенность».

Какова эта «освещенность»—вопрос самостоятельный, но ясно, что ее нейтрализующее присутствие устраняет возможность грани между искусством «дня» и «ночи», а равно посредствующих моментов между днем и ночью. Вопрос о «ноктюрне» решается отрицательно, но эта отрицательность сказывается не как урезанность, однобокость художественного созерцания, а как естественное следствие определенных признаков в средневековой трактовке света. Прозвучит несколько парадоксально, если мы скажем, что в этом случае у средневековья есть пункты соприкосновения не с романтикой, не с эпохой Шопена, а с современностью—поскольку эта последняя в волнах «искусственного света» растворяет день и ночь, обращает их в некоторое, тоже искусственное единство.

II

Ночные, полунощные, а также «зоревые», предрассветные настроения в их специфичности встречают нас в светском искусстве средневековья XII—XIII столетий, в искусстве трубадуров или труверов, как они назывались во Франции, и в искусстве миннезингеров, как они назывались в Германских странах.

Любовное свидание в полуночный час, под бдительным надзором преданного сторожа, приближение рассвета, все эти моменты, порою в форме музыкально-драматического диалога, воплощались в так называемых «зоревых песнях» (aubades, chansons

d'aube). Эта первая известная нам форма «ноктюрна». Ночные или предрассветные звуки стремятся ввести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не-дневных переживаний, а ночной покров впервые набрасывает свою тень на тайну любви.

III

Эпохи «возрождения» и «просвещения», которые скорее противополагаются, нежели отождествляются в исторической науке—в отношении «ноктюрна» едвали могут быть противопоставлены: это—столетия, когда пышно расцвела «ночная музыка» и в частности, когда впервые выступил самый термин «ноктюрн», notturno: к этой итальянской, выдающей место образования, форме будет прибегать еще Гайдн, когда 7 пьес для виолы («лиры»), посвященных Неаполитанскому королю, назовет «notturni». Однако, у термина «ноктюрн» нет привилегии на исключительность, больше того: он встречается реже, гораздо реже, нежели иные обозначения «ночной музыки»—например, дивертисмент, кассация. Довольно употребителен (уже с 17-го века, Страделла) термин «серенада».—Не случайна такая особенность в использовании терминов. Серенада означает песню, звучащую в «светлый» еще, вечерний час; в этом смысле серенада есть некоторая параллель зоревым, утренним песням трубадуров и в их кругу зародилась. На объяснении термина «дивертисмент» не приходится останавливаться, хотя и не излишне отметить принадлежность этих музыкальных «развлечений, увеселений» к тем пышным, придворным празднествам, которые уже в XVII-м веке приобретают (на испанской почве) «всенощной» характер («паннохии»); не мешает также отметить, что еще в начале XIX-го столетия, у Фильда, мы встречаемся со склонностью «дивертисмент» не противопоставлять «ноктюрну», а употреблять и то, и другое, отождествляя. Относительно «кассаций», употребительных в немецкой музыкальной литературе, нужно сказать, что происхождение термина окончательно не установлено: вероятней всего, что дело идет об видоизмененной до неузнаваемости фразе «gassatim gehen», бродить ночью по улицам—с музыкой, останавливаясь на перекрестках и устраивая импровизированные концерты к удовольствию или к неудовольствию квартала (Гайдн любил эти ночные прогулки, не всегда кончавшиеся для него и его компанионов вполне мирно). Этот музыкально-филологический экскурс устанавливает показательный факт: «ночная музыка» XVII—XVIII стол. стремится использовать «ночь» с тем, чтобы сюда внести элемент «дневного» шума и радости. Если ночь, сама по себе, недостаточно светла, то на помощь придет

«фейерверк», плошки, факелы—и Гендель напишет в 1749 году свою грандиозную английскую серенаду «Firework Music», «Музыку для фейерверка». Эта музыка шумных и блестящих «паннохий», всенощных празднеств, «кассаций», взбудораживающих заснувший бюргерский квартал старой Вены; музыка, приспособленная к передвижениям («серенада» XVIII в. склонна начинаться и кончаться маршеобразными частями), естественным образом нуждалась в соответствующих инструментальных средствах: оркестр национальной гвардии в эпоху французской революции доведет до совершенства «духовую музыку», но у него—исторические прецеденты в виде тех духовых ансамблей, для которых пишутся все эти дивертисменты, кассации и серенады—произведения, рассчитанные на вольный воздух, стремящиеся разогнать своей звучностью спокойствие ночи, а не уловить это спокойствие.—Конечно, в такую характеристику «ночной музыки» XVIII века нужно внести существенную оговорку: уже в пределах ее начинает совершаться нарождение каких-то новых художественных замыслов—таков Моцарт с его сумеречными тонами «Вечернего настроения» («Abendempfindung—приводим немецкий титул, чтобы остановить внимание читателя на всей терминологической—и, конечно, внутренней свежести этой «закатной» песни композитора), таков он же в своей c-moll'ной Серенаде, где современные германские критики готовы усматривать черты «сатанинства», таков Моцарт хотя бы «Волшебной флейты», где «ночные настроения» ясно обнаруживают, насколько все это уже далеко от несложности концепций «ночного дивертисмента» или «кассации» более ранних музыкальных этапов Моцарта и его времени. Не должен быть также забыт, в этом корректирующем замечании, и Гайдн: его «Сотворение мира», с контрастом космического хаоса и творческого озарения, дает композитору широкую возможность для развертывания музыкальных светотеней. Однако, эти коррективы, свидетельствующие, что один стилистический период забегает в другой, не нарушают нашей общей характеристики «ночной музыки» в XVII—XVIII столетиях: это—музыка «ночи, обращенной в день», музыка «дня», оспаривающего у ночи свои права.

Историк музыки с социологическим уклоном, мог бы подметить много любопытных черт и черточек в этой своеобразной оформленности «ноктюрна», рассчитанного в первую очередь на тех, кто в пышных, ночных развлечениях искал продолжения не обремененного трудами дня: против чрезмерно шумной и затянувшейся «кассации» трудовой люд готов выражать протест, хотя и он, под вечер, любил

собираться вокруг бродячих музыкантов, разыгрывавших на городской площади свои дивертисменты.

IV.

Эпоха великой французской революции музыкально объединяется с великим именем Бетховена. Отсюда, конечно не следует, что нужно игнорировать обширную и во многом (организация музыкального воспитания, обновление оркестрового состава, грандиозность исполнительских сил) весьма ценную плеяду музыкальных деятелей, непосредственно связанных с революцией, ее музыкальными праздниками, театром и песней. Но все же никто как Бетховен не выразил концентрированную волевую и эмоциональную потенцию времени и событий—с адэкватной свежестью и мощным размахом. Именно поэтому проблема «ноктуральности» в отношении Бетховена приобретает особенно острый характер. Биографы композитора передают о нем показательный факт: он избегал поздних часов, затянувшихся бесед и рано отходил ко сну.

Бетховен для нас есть олицетворение яркого дневного света, бодрого, если угодно, юношески-задорного или, позднее, зрело уверенного жизненного клича, полноты неисчерпаемых сил и возможностей. Он весь—в устремлении к борьбе, активности, к «свету», и в этом смысле его опера, которой он так дорожил и увертюру к которой («Леонора») он столько раз переделывал, не случайно оказалась символом веры и натуры композитора: его «Фиделио» есть победа «света», солнечных лучей над темничным мраком. В глубокой жизненной невзгоде и борьбе с судьбой не склоняется долу Бетховенский дух, не обнаруживает Моцартовской «закатности» и ужаса смерти, и хотя сдержанный в музыкальных ремарках композитор порою сознается, что творит «теряя силы» («perdendo le forze», в фортепианной сонате op. 110), но собственная гибель переживается им, в итоге, спокойно—перед зрелищем «вечности жизни»: в этом отношении поразительна ясность, просветленность, но и вместе с тем почти холодная монументальность последней части последней фортепианной сонаты (op. 111; ариэтта с вариациями).

Из всего сказанного не следует, что Бетховену были чужды настроения «романтической ноктюрности», и эпитет «лунности», присвоенный традицией его «Sonata quasi una fantasia», нельзя признать неуместным. В этом отношении Бетховен, однако, лишь продолжает романтическую линию своих предшественников: Гайдна и, особенно, Моцарта; последний в таких вещах, как напр. в медленной части своей Es dur'ной симфонии дает несравненные образцы «романтического нок-

тюрна», поразительно-утонченной игры музыкальных нюансов, вуалированности—здесь предвосхищаются многие звучности новейшей французской школы, от Бизе и дальше.

V

В немногих чертах и на немногих страницах мы дали обзор эволюции, охватывающей тысячу лет. Потребовалось бы, однако, гораздо больше пространства, если бы в деталях мы пожелали охватить историю «ноктюрна» за XIX-е столетие—так богата фактами эта история, так ускоряется и усложняется тема исторического процесса. Мы вынуждены выделить лишь три основные момента: во 1-х, пышный расцвет «ночной музыки» в романтике первой половины XIX в.; во 2-х, перелом, наступающий со середины того-же века; в 3-х, синтез дня и ночи, их слияние в многообразных формах «искусственных светов» и, отсюда «новые», нарождающиеся формы «ноктюрна».—Итак, прежде всего о «золотых десятилетиях» романтического ноктюрна. Это десятилетия, когда развертывается творчество Шуберта, Фильда, Мендельсона, Шумана и Шопена—на западе, Глинки—в России.

Среди этих ярких имен остановимся на менее ярком, но, может быть, наиболее показательном имени Джона Фильда, этой любопытной личности—ирландца, ученика англизированного итальянца Клементи, занесенного в далекую Москву и здесь, вдали от соприкосновения с Западной Европой, создавшего свой цикл «ноктюрнов». Когда уже в 30-е годы, на маленьком, фортепиано, еще напоминавшем старый клавикорд, он выступил перед Парижской публикой, то успех его, хотя и был, оказался недлительным: Париж уже жил лихорадочной жизнью, хотел иных, более ярких звучаний. И Фильд со своими «ноктюрнами» был подобран где-то в Италии русскими барами, которые привезли его в Москву, где (на Введенском кладбище) он и похоронен. Но Шопен и Лист слышали Фильда. И если первый не только в своих «ноктюрнах» сделался последователем Фильда, то именно Лист оставил нам поразительно яркий, психологический портрет Фильда—предисловие к «ноктюрнам», изданным у Шуберта, Лейпцигского нотопечатника.

Знаменательно, что Шопен идет за Фильдом, а Лист уже смотрит на него со стороны: он уже отошел от этой поэзии «нирваны», покорного приятия конца, меланхолического томления, как бы не нуждающегося в обладании об'ектом этого томления. Если Лист, смотря на Фильда из некоторого далека, преодолевал власть романтики и ее «ночной музыки», то Шопен, как и Шуман, как и Мендельсон (о Шуберте это

нужно говорить еще меньше)—так ее и не преодолели. Лист удивительно метко «внешнего» Фильда, боящегося сделать лишнее движение, избегающего шума и громкого разговора, в своей игре вырабатывающего наивысшую «покойность», мягкость, не-резкость—сумел связать с Фильдом «внутренним», с Фильдом творцом «ноктюрна», поэзии ночи, ослабления жизненной энергии, преддверия полного погружения в успокоительное «все».

Действительно «ноктюрны» Фильда, особенно некоторые из них, могущие быть взяты как образец «смерти волевого, активного начала»—соперничают, быть может, лишь с колеблемыми дуновением ветра, покорными образами Дебюсси: у последнего Скрябин находил умирающую «чувственность», но как и Фильд он умертвил «волю», волю к жизни ,утверждению. Характерным образом в «ноктюрнах» Фильда (как и у Дебюсси) мы ощущаем разложение ритмического начала, какое то замирание, остановку жизненной пульсации И вместе с тем еще одно существенное обстоятельство здесь заметим: Фильд как и все романтики предпочитал малые формы. «Ноктюрн» у них выливается в скромные размеры: это—не циклическая, порою грандиозная «серенада» XVIII века. Когда Моцарт пишет свою «маленькую ночную музыку» для струнного оркестра, то этим предикатом он подчеркивает наличие типичной для его времени «просто ночной музыки», обширных серенад, кассаций и дивертисментов. Романтик довольствуется экспрессией момента (Шуберт с его «музыкальными моментами»), сцены (Шуман с его многочисленными «сценами»), неожиданно налетавшими экспромтами (Шопен со своими «внезапностями»).

Романтики не сильны в крупной форме, и Шуман не только потому не хочет сочинять симфоний, что боится сопоставлений с Бетховеном, а потому, что он—поэт малой формы. В лучшем случае романтики идут на вариации, в которых сильны. В них мощен и Бетховен, но для него это—предварительный этап, а для романтиков—конечная цель. Малые же свои пьесы Бетховен хотя и ценит, хотя и пишет и сетует на издателей, возвращающих их ему, но называет «пустячками»: это—багателли.

Но эпоха, утверждающая эстетический идеал «малых дел», в малой «ночной музыке», в интимном «ноктюрне», высказалась с особенной искренностью и, для нас, показательно, что Фильд в конце концов сочиняет только ноктюрны (хотя и не всегда их так называет). Шопен сочиняет не только «ноктюрны», но ноктюрны через всю его жизнь проходят как непрерывная чреда сокровенных, душевных излияний. Мендельсон в увертюре ко «Сну в летнюю ночь» (где он, конечно, следует Веберу—тоже романтику, влиявшему на нашего Глинку—тоже

романтика), написанной им в 17-ти летнем возрасте, создает свое лучшее творение, а в E-dur'ном ноктюрне из музыки к тому-же «Сну» создает высокий образец, из которого будут черпать многие—хотя бы Григ с его фортепианным C-dur'ным ноктюрном. Шуман, молчаливый человек, с опущенным взором, придал «ноктюрну», ночным настроениям, свойственную этому композитору философичность.

VI

Романтический ноктюрн не умрет с этой плеядой композиторов. Лист отдаст ему сладостную дань в своих трех «ноктюрнах», названных им «Грезами любви». И «зоревая песня» еще прозвучит у Вагнера со страниц партитуры «Тристана и Изольды». Но «золотые десятилетия» ноктюрна—в прошлом. Все отдают дань ноктюрну, но характерно самое отсутствие больших «ночных» циклов, как у романтиков; характерен, наконец, элемент подражательности — особенно Шопену, проявляющийся и у русских «ноктюрнистов», начиная от Балакирева и кончая имитационным (правда, ранним) опытом Рахманинова. Не случайно молодой Скрябин отдает слабую дань ноктюрну, как бы следуя еще не вполне изжившей себя традиции.

Рядом, однако, с изживающим, движущимся привычными путями ноктюрном, к средине XIX-го столетия нарождается сдвиг жизненного созерцания. «Да будет свет»—вот эстетический лозунг, да будет активность, волевое утверждение, да будет не романтическое томление, а любовное обладание, да будет жизнь, да будет день. В этом отношении Лист и Вагнер совершают революцию в музыкальной концепции света—Берлиоз в некотором отношении их предвосхищает, но в нем больше духа старой романтики, нежели у его последователей. Листа не случайно влечет к ясным, как весеннее утро, итальянским художникам Возрождения, к могучим формам скульпторов той же эпохи. Романтика влеклась к «средневековью», пусть не историческому, фиктивному средневековью; оно у них было символом определенного «не-действенного» восприятия вещей. Волны света льются в Листовском «Спозалицио»—как и волны света ослепляют того, кто слушает «вход богов» из «Золота Рейна» у Вагнера. Среди таких настроений—не то что нет места для ноктюрна, ноктюрн остается, но он выливается в волшебную поэму любви, как в Бородинском «ноктюрне» из D-dur'ного струнного квартета: из него вынуто жало смерти, небытия, нирваны, кошмарной фантастики. Ночь—покров тайны вечно новой, обновляющейся жизни.

К этой же линии музыкальной эволюции примыкает и наш Скрябин. Прошедший сквозь Шопеновские, более ранние воздействия, вкусивший пламенность, огненность Листа и Вагнера—он дал нам своего «Прометея», поэму огня, дал нам свою другую поэму «К пламени»—дал нам того солнечного, экстатического Скрябина, который оставил далеко позади «сумеречность» своих более ранних романтических увлечений. Правда, он, вслед за «Прометеем» пишет свою «Поэму-ноктюрн» (op. 61), но это иная «ноктуральность», нежели она нас встречает в его юношеских двух ноктюрнах (op. 5), где в самой графике взгляд сразу признает их исток—Шопена.

VII

Но здесь мы касаемся последнего пункта нашего изложения: современный ноктюрн хочет жить в атмосфере ночи, обращенной в день, в атмосфере преодоления «естественной ночи» всей сложной и многообразной гаммой «искусственных светов». В этом смысле, в самом начале нашего изложения, мы решились сопоставить раннее средневековье с современностью: оно тоже, по своему, искусственно освещало мироздание своим «трансцендентным» светом—как мы его освещаем искусственным сиянием дуговых ламп. Это, по преимуществу, городская жизнь (горожанином, до мозга костей, был Скрябин). Это жизнь, близкая не к залитым луной лесным полянам, а к асфальтам улиц и площадей, освещенным колеблющимися светами электрических фонарей. Преходящее ли это явление, патологическое ли это явление—мы не знаем. Мы знаем только, что искусство на него ответило и должно было ответить. Едва-ли не самый яркий и значительный пример это—«ноктюрн» современного итальянского композитора Казелла, из его струнного квартета. Он не случайно, этот ноктюрн, поставлен рядом с моментами, порожденными «негритянским танцем», вторгнувшимся в жизнь современного города—и докатившимся (в преломленной форме), даже до русской деревни. Этот ноктюрн должен был родиться по соседству с ночным кабарэ, родиться среди перекрещивающихся снопов лучей от тех многих «лун», появление которых означало смерть старой, романтической, луны. Свои проблемы светo-теней, свои проблемы новых художественных средств, поиска новых музыкальных строев.—Однако, здесь, в характеристике живого часа, историк должен быть особенно сдержан, если он не хочет превысить свою скромную компетенцию.

Проф. К. А. Кузнецов.

ЭТЮДЫ ШОПЕНА В ОСВЕЩЕНИИ ЗАКОНА ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

Опыт позитивного обоснования законов формы

Та роль, которую играет т. н. «золотое сечение» или, иными словами,—деление длин и пространств «в среднем и крайнем отношении» в вопросах эстетики пространственных искусств (живописи, скульптуре, архитектуре) и даже во внеэстетических феноменах конструкции организмов в природе—уже давно отмечена, хотя нельзя сказать, чтобы она была выяснена. Вопрос этот в приложении к пространственным искусствам имеет свою богатую литературу, большей частью фактического содержания. В приложении к пространственным искусствам роль золотого сечения заключается в общем в том, что при делении длин и плоскостей, иногда быть может и объемов, часто и всяких одновременно созерцаемых отношений длин, некоторыми эстетическими вехами (пунктами, плоскостями, красочными пятнами, скульптурными гранями, архитектурными плоскостями) впечатление наибольшей стройности получается, именно, если эти деления удовлетворяют закону средних и крайних отношений, т.-е. большая часть относится к меньшей, как целое к большей.

Таким образом мы получаем тут известную связь между парциальными восприятиями пространств и длин и между внутренним чувством стройности, о существе которого, впрочем, нам пока очень мало известно. Органических зависимостей в этой области тут пока не отыскано, но на их существование наводит самая мысль о распространении «закона золотого сечения» не только в художественных произведениях, организующих пространственные восприятия, но и в организмах природы.

Что касается до искусств «непространственных» или временных, как поэзия, музыка,—то в этой области мы замечаем гораздо более позднее пробуждение интереса к этому явлению и гораздо более позднее констатирование его. В этой области явление золотого сечения сказывается аналогично, т.-е. временное протяжение произведения делится некоторыми вехами, обращающими на себя внимание воспринимающего—на отдельные части, длины которых находятся в том же соотношении «среднего и крайнего». Вехами этими, обращающими внимание и облегчающими созерцание формы целого—могут быть или грани формальной структуры (возвращение аналогов, конструктивные грани в виде начал и концов фраз в музыке и в поэзии), динамические и интонационные кульминационные пункты, как положительные (максимальное усиление или повышение, так и отрицательные—замирание, понижение) в музыке могут быть таковыми и ладовые события—как утверждение новой тональности, или начало модуляционного сдвига. Все такие события инстинктом автора приурочиваются к таким пунктам длины целого, что они собою делят временные протяжения на отдельные части, находящиеся в отношениях «золотого деления». Как показывают наблюдения, приурочение подобных эстетических «вех» к пунктам делений общего или частичного протяжения в «золотом» отношении—выполняется нередко с огромной точностью, что тем более удивительно, что при отсутствии у поэтов и у авторов музыки всякого знания о подобных вещах, это все является исключительно следствием внутреннего чувства стройности, которое именно, как и в случае пространственных художественных восприятий, в этих случаях сильнейшим образом возрастает. В России по этому поводу существует пока одна работа Э. К. Розенова, к сожалению полностью не напечатанная *), в которой он устанавливает фреквенцию этого факта, удостоверяя, что в области музыки и поэзии появление кульминаций динамических и смысловых (в поэзии) на точках, математически определяемых как точки золотого сечения—является скорее нормальным явлением. чем любопытным «исключением». К сожалению работа Э. Розенова более только коснулась этого вопроса, но не исследовала его подробно и, что самое важное, не изучила точным числовым методом, который в данном случае является единственно способным научно убеждать.

Настоящая моя работа явилась именно результатом желания дать более точные и проверенные измеренные

*) Э. К. Розенов. «Золотое сечение в музыке и в поэзии».

фактЫ этой художественной действительности, которые бЫ дали возможность удостовериться в распространенности этого явления, углубить его, исследовать, доказать его нормативность и закономерность и в результате попытаться дать некоторую рабочую гипотезу для его объяснения.

Вообще, когда дело касается нормативности в сфере искусства, то это понятие надо применять с большой осторожностью. Таких «прочнЫх» законов, которые царят в мире неорганической и органической природЫ—мЫ тут бЫть может и не найдем, ибо «творческая воля» художника всегда в состоянии активно отвергать тот или иной из осознанЫх законов—и обЫчно творческая фантазия с большой охотой и направляется по пути такого отрицания нормЫ. Но нормативность во всяком случае должна и может сохраняться в тех уголках творческого процесса, в которЫх творчество протекает совершенно бессознательно, в которЫх автор не может, просто по отсутствию наличия у него сознания в этой сфере, что бЫ то ни бЫло сознательно нарушать. К числу подобнЫх сфер, несомненно, относится и вся область, связанная с чувством стройности восприятия, стало бЫть с вопросом впечатляемости формЫ,—т.-е. как раз например та область, о которой мЫ говорили. Как только сознательность погашена у творящего, органические законЫ начинают немедленно свое действие и мЫ тут вправе ожидать нормативностей столь же категорических и императивнЫх, как и в сфере законов природЫ. Другое соображение заставляет нас полагать, что и в этом случае мЫ имеем частнЫй вид проявления некоторой единой весЬма общей нормативности, которая, однако, уже органически свойственна всякому художественному творчеству—я разумею ритмическую организацию художественного целого (ритмическую—в том специфическом смЫсле слова, которЫй мною в моих работах *) придается слову «ритм»—как воплощению или методу воплощения принципа наименЬшего утомления и наибольшего воздействия)—из под знака которой никакое настоящее произведение искусства никогда не может вЫрваться. МЫ, как художники, вправе нарушать какие угодно частнЫе «парциальнЫе» закономерности, наблюденнЫе опЫтом творчества в искусстве и ставшие тем самЫм временнЫми нормами, но всякое нарушение в одном месте сопровождается

*) См. Сабанеев. «Ритм». (Мелос, 1917.), «МузЫка речи». 1922.

соответственными нарушениями и в остальных частях целого. Художественное произведение находится как бы в состоянии «подвижного равновесия», изменение в одном месте влечет новое состояние равновесия, сопровождающееся изменениями в других местах, причем часто ничтожного изменения в одном месте достаточно, чтобы вызвать огромные смещения элементов в других местах. Самое равновесие же обусловлено именно присутствием единого формирующего ритмического принципа, который формулируется, как наибольшее впечатление с наивысшей экономией средств. Художник, сознательно нарушая какую-нибудь заранее формулированную закономерность, необходимо принужден, часто, сам того не сознавая, сбалансировать это нарушение известными изменениями в иных местах своего художественного целого, иначе он не осуществит ритмический принцип и не создаст прекрасного. Таким образом в искусстве существует нормативность, во первых интегральная, выражающаяся в ритмическом общем принципе, во вторых бессознательная, распространенная во всех областях творчества, куда сознательность и анализ художника еще не проникали и где потому он не в состоянии активно отрицать. Наконец мы можем с полным правом говорить о исторической нормативности, как о констатировании ряда наблюденных фактов в уже свершившихся явлениях и эпохах искусства—но конечно без всякого желания эти исторически наблюденные закономерности распространить на последующие эпохи явления в качестве «норм». В порядке «научного приближения»—методе столь распространенном в естественных науках—мы тоже вправе созидать формулировки законов в области искусства, апеллируя к некоторому идеальному, быть может в реальности никогда не встречающемуся случаю, «простейшему»—который однако чрезвычайно помогает уяснить сущность явления. Таковы все физические законы. Констатирование такой нормативности может быть произведено посредством непосредственного наблюдения и изучения фреквенции явления, для чего необходимо подвергнуть объективному рассмотрению в этом отношении возможно большее количество объектов.

В настоящей работе моей целью было одновременно несколько пунктов. Во-первых, я имел в виду обосновать существование самого явления золотого сечения в музыкальных произведениях, как чего то нормативного, не случайного, быть может даже интуитивно постулируемого

в качестве некоторой нормы творчества, нормы эстетической конструкции целого и частей. Во-вторых, я имел в виду дать некоторую теорию этого явления, выразив его как некоторый частный случай общего закона ритмического равновесия. В третьих, те отступления от закона, которые наблюдаются, дали мне повод изучить причины этих отступлений и указать, что вероятно то, что здесь мы на самом деле не имеем отступлений, а причины кажущихся отступлений могут быть представлены так, что они подтверждают, а не опровергают закон и позволяют даже вывести из их появления ряд чрезвычайно ценных эстетических постулатов, иногда чисто практического свойства.

Метод, которым я шел в осуществлении первой части задачи, т.-е. в деле доказательства нормативности явления золотого сечения—был таков. Я прежде всего обратился к простому методу подсчитывания аналогичных явлений в ряде произвольно выбранных музыкальных произведений. Несомненно, что констатирование высокой фреквенции подобного явления при этих обстоятельствах не могло быть уже явлением случайности, а указывало на какую то органическую обоснованность самого явления. Самая методика может быть при этом прямая или обратная. Прямой метод заключается в том, что сначала произведение, отнесенное к своим метрическим временным координатам (об этом см. далее) рассекается на предварительно вычисленные математические части, удовлетворяющие отношениям «золотого сечения». И потом уже наблюдается, нет ли в смежности с этими пунктами, предварительно вычисленными, или в самих пунктах каких либо эстетических событий, могущих служить вехами при восприятии (нет ли напр. тут динамических центров, или интонационных центров, или конструктивных граней). Как увидим дальше оказывалось почти всегда, что именно такие явления, такие «вехи» находились всегда и именно в смежности с предвычисленными пунктами, и долго их даже и искать не приходилось. Обратный метод состоит в том, что сначала намечаются из непосредственного анализа произведения те вехи или эстетические события, которые в нем обращают на себя внимание, и уже потом вычислением поверялось, не лежат ли они близко к местам золотого сечения. С точки зрения научной объективности, первый метод «беспристрастнее», но иногда его полезно поверять и обратным методом.

Мною были исследованы таким образом около 2000 сочинений—больших и малых. Грубый подсчет временных дистан-

ций производился часто, особенно в больших произведениях, где подсчет по «метрическим координатам» в виду изменчивости темпа не мог быть произведен—прямым «хронометрическим методом», определялась общая длина произведения при исполнении, вычислялись «золотые расстояния» и затем наблюдалось, что происходит в этих предопределенных пунктах. или около них. В других случаях, в случаях более мелких произведений, я предпочитал подсчет по метрическим координатам, как и более объективный и дающий некоторые новые возможности, о которых речь будет впереди. Что бы уяснить методику наших опытов, я должен сказать, что мне пришлось ввести понятие основных золотых сечений и вторичных, третичных, вообще сечений высших порядков. Если, например, мы имеем временный или пространственный «отрезок» или длину который обозначим AB, и пусть точка C между A и B есть точка золотого сечения, т.-е. точка удовлетворяющая условию

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB},$$

то во-первых, оказывается, как это легко видеть, что определяемая этим путем точка имеет двойное решение, что таких точек две. Именно эти две точки будут являться «золотыми сечениями первого порядка». Но отрезки, образованные точкой C сами в свою очередь могут делиться на части по закону золотого сечения—таким путем мы получаем золотые сечения высших порядков. Я говорю сейчас об этом только предварительно, чтобы сказать, что по произведенным наблюдениям обычно констатируется не одно золотое сечение, сопряженное с происходящими около него «эстетическими событиями», но целая серия таких сечений, каждое из которых тоже связано с определенным событием. Эти события редко бывают однородны по своему смыслу, обычно одни золотые сечения отмечаются одними фактами (напр. динамическим центром), а другие—иными (напр. интонационным). В произведенных мною интегральных подсчетах рассмотренных произведений получены были следующие результаты.

Я группирую их по авторам. (См. табл. стр. 138).

При изучении этих вещей не было делаемо никакого «предварительного» выбора, произведения брались какие попало, обычно в порядке их издания. Высокий процент фреквенции указывает, что тут дело не может обойтись и объяснится простой «случайностью». При этом мы считали совпадающими или удовлетворяющими требованию золотого сечения те эс-

Автор	Количество рассмотренных сочинений	Количество наблюденных зол. сечений	Количество произведений, в которых вообще замечено хотя бы одно зол. сечение	В %
Ан. Александров . .	10	5	4	40
Аренский	20	19	19	95
Балакирев	10	11	7	70
Бах	100	206	89	89
Бетховен	120	194	111	97
Бородин	10	9	9	90
Брамс	60	67	51	84
Вагнер	40	62	34	85
Гайдн	100	140	97	97
Гендель	50	46	40	80
Глазунов	30	24	18	60
Глинка	20	16	10	50
Григ	60	76	52	85
Дебюсси	40	67	34	85
Крейн	20	8	8	40
Лист	100	110	87	87
Лядов	20	16	15	75
Мендельсон	100	174	79	79
Метнер	30	28	24	60
Мейербер	10	6	6	60
Моцарт	100	146	91	91
Мусоргский	20	17	14	70
Мясковский	20	2	2	10
Палестрина	20	8	8	40
Прокофьев	20	32	15	75
Равель	20	15	11	55
Рахманинов	40	14	14	35
Римский-Корсаков .	40	26	20	50
Рославец	20	7	5	25
Россини	20	11	11	55
Рубинштейн	40	16	16	40
Сабанеев	30	67	21	70
Скрябин	50	76	45	90
Стравинский . . .	10	8	7	70
Танеев	20	12	8	40
Тартини	20	19	19	95
Фейнберг	20	21	10	50
Чайковский	100	152	75	75
Шопен	100	410	92	92
Шуман	100	121	68	68
Шуберт	100	206	91	91
Штраус Р.	10	5	5	50
Итого	1770	3275	1338	75%

тетические события, которые попадали на моменты, не отступающие от предвычисленных более чем на 0.02 измеряемой величины. Неудовлетворенные этим, мы решили проверить все это более детально и организованно, предприняв поавторское систематическое изучение, с тем, чтобы более или менее исследовать весь материал музыки до 20 века. Первой частью этой работы явилось предлагаемое исследование 27 этюдов Шопена. Я решил в первую очередь остановиться на Шопене и его этюдах, потому что у меня было вполне определенное предположение о связи золотого сечения с восприятием стройности. Следовательно, как показывает и вышеприведенная таблица фреквенции, мы вправе предполагать более частую фреквенцию золотого сечения у авторов и в сочинениях, которые мы воспринимаем, как особо стройные—и таковыми несомненно является и Шопен и в частности его этюды. Эти этюды мы исследовали вполне подробно, пользуясь главным образом прямым методом, т.-е. сначала намечая по метрическим координатам точки «теоретических» золотых сечений, а потом наблюдая, что же на самом деле тут происходит. Ранее, чем привести результаты исследования, мы должны несколько слов посвятить некоторым общим вопросам и методологии исследования.

Некоторые математические предварительные данные.

Мы должны предпослать нашему исследованию небольшое вступление, касающееся математической сущности «золотого сечения». Как известно, это есть деление отрезка (пространственного или временного) на две такие части, чтобы большая относилась к меньшей, как целое к большей.

Если мы имеем отрезок AB, то стало быть по требованию «золотого сечения» ищется на этом отрезке такая точка C, чтобы

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{BC}.$$

Если общая длина отрезка есть a, а искомую часть его обозначим x, то, очевидно, получим соотношение:

$$\frac{a}{x} = \frac{x}{a - x}$$

откуда мы имеем уравнение для определения самого отрезка x

$$x^2 + ax - a^2 = 0, \qquad (1)$$

и это квадратное уравнение имеет два решения, выражающиеся формулой

$$x = \frac{a \pm \sqrt{a^2 + 4a^2}}{2} = \frac{a(1 \pm \sqrt{5})}{2}$$

Стало быть имеются две таких точки, причем одна из них расположена ближе к A другая ближе к B. Эти точки суть золотые сечения первого порядка.

Если полученные таким образом отрезки AC и BC мы в свою очередь будем делить по тому же принципу, то мы получим золотые сечения высших порядков. Все получаемые таким образом отрезки образуют геометрическую прогрессию. Если мы обозначим отношение между отрезком x и основным отрезком a через h, то все остальные отрезки как нетрудно показать выразятся положительными или отрицательными степенями этого $h, = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$.

Самая величина этого h и его степеней легко вычисляется из уравнения (1). Она равна (с точностью до 0.001)

$$h = 0.618$$

Все степени его получаются простым вычитанием из предыдущей степени, следуя основновному соотношению, получаемому из уравнения (1)

$$h^2 + h - 1 = 0 \qquad (2)$$

откуда

$$h^2 = 1 - h;\ h^3 = h - h^2;\ h^4 = h^2 - h^3 \text{ и т. д.},$$

и следовательно каждая степень приводится к разности двух предыдущих.

Вот величины этих степеней

$h = 0.618.\ h^2 = 0.381.\ h^3 = 0.236.\ h^4 = 0.146.\ h^5 = 0.090.\ h^6 = 0.056$ и т. д.

Чтобы различить между собою различные типы золотых сечений, нам пришлось их обозначить некоторыми символами.

Пусть A и B крайние точки произведения или той длины, которую предстоит делить золотыми сечениями. Тогда мы условимся точку золотого сечения, которая ближе к B обозначать BA, а которая ближе к A,—AB.

Если мы начнем теперь делить расстояние между точками A и AB в золотом отношении, то то деление, которое ближе к A, мы обозначим A.AB, а которое ближе к AB—AB.A.

Таким образом каждая новая точка обозначается двумя или большим количеством букв, при чем, если делится расстояние между двумя такими точками в «золотом отношении», то как известно получаются д в е точки и обе они обозначаются с о в о к у п н о с т ь ю н а и м е н о в а н и й и л и о б о з н а ч е н и й к а ж д о й из двух точек, расстояние между которыми делится. при чем обозначение той точки, которая б л и ж е к делению. ставится в п е р е д и. Эти обозначения до некоторой степени обладают удобным свойством п е р м у т а т и в н о с т и, что облегчает пользование этой символикой.

Вот таблица всех этих точек, ограниченная не очень высокими «порядками» сечений. В первом столбце помещены наименования по нашей системе, во втором—числовая величина асстояния от начала счета—от точки A.

BA		0.618		AAAB	0.056
AB		0.381		AABA	0.090
AAB		0.146		ABBA	0.471
ABA		0.236		BBAB	0.910
BBA		0.853		BBBA	0.944
BAB		0.764		BAAB	0.528
ABABA	0.326	ABAAB	0.292	BABBA	0.708

В таблице, соединяющей результаты наших исследований (табл. A) все эти значения изображены графически на отрезке прямой.

Основное свойство этих отрезков, получающихся как разные степени h, заключается в том, что всякая степень h приводима к линейному выражению, может быть выражена через первую степень и обратно, всякие суммы разных степеней могут быть выражаемы степенью h, или же обратными величинами степеней (отрицательными степенями). Это в итоге приводит к тому, что общее количество о т н о ш е н и й между этими отношениями так сказать, «отношений отношений»—оказывается чрезвычайно малое, меньшее, чем при каком бы то ни было ином способе расчленения отрезков или длин (или вообще величин) и сами эти «отношения отношений» в свою очередь оказываются ничем иным, как теми же степенями h или обратными им величинами.

Если мы например имеем величины 1, h, h^2

то вместе с основным отрезком они образуют отношения выражающиеся количествами

h $^1/h$

и между этими отношениями—новые отношения вводят только еще новую степень h, именно $\frac{1}{h^2}$.

Если мы имеем величины 1, h, h, h, то между ними оказываются отношения 1, h, h, h, h, h, и суммы этих величин как напр. h^2+h^3 тоже посредством основного соотношения легко выражаются через степени H, именно

$$h^2+h^3=h$$
$$h^2-h^3=h^4.$$

И т. д.

Мы не можем посвящать много места этому чисто математическому вопросу, я его касаюсь мельком, чтобы только напомнить, какие свойства этого «золотого сечения», за которое оно и прозвано было в древности золотым и какое применение могут эти свойства иметь к интересующему нас вопросу.

Связь золотого сечения с минимальной задачей.

Проблема золотого сечения получает некоторый особый смысл в том случае, когда мы к ней приходим, задаваясь определенным вопросом, именно вопросом о таком делении отрезка на части некоторой точкой, чтобы при этом число получаемых возможных отношений было бы наименьшее. Задача, как не трудно показать, имеет два решения: первое дает середину отрезка, из общего числа возможных отношений образуемых тремя отрезками AB, AC, BC, которое равно как легко видеть: шести

$$\frac{AB}{AC};\quad \frac{BC}{AC};\quad \frac{AC}{AB};\quad \frac{AB}{BC};\quad \frac{AC}{BC};\quad \frac{BC}{AB};$$

тогда остается три различных. Но при этом получается два равных отрезка—именно обе половинки AB. Второе решение получается как раз при условии золотого сечения, тогда число всех отношений равно четырем, и среди отрезков нет ни одной пары равных.

Если мы расширим задачу и будем искать такое деление отрезка AB на несколько неравных частей, чтобы общее количество получаемых отношений было бы наименьшее, то получим решение задачи соответствующее «золотым сечениям высших порядков». Мы тут имеем таким образом как бы экономию числа отношений, как бы наименьшее число возможных отношений при наибольшем количе-

ствe самих отрезков. Задача по своей формулировке чрезвычайно напоминает наши прежние формулировки ритмической проблемы. Если мы вообще хотим в искусстве получать максимум впечатлений при минимальной затрате энергии, то тут мы как раз получаем соответственные условия. Ведь ощущение стройности есть в итоге повидимому не что иное, как интуитивное примерянie существующих временных отношений между частями целого. Если это число отношений наименьшее, а самих частей число наибольшее, то мы тут имеем наибольшую экономию энергии восприятия, «наилегчайшее восприятие» и след. имеем частичное приложение и разрешение ритмической задачи и должны очевидно получить наибольшее ощущение стройности, которое есть некоторый частный случай ощущения красоты. Организация художественного объекта таким образом, что его кардинальные части, разделенные вехами, образуют ряды золотого сечения, соответствует как раз такому наиболее экономному восприятию массы отношений и потому должно производить впечатление наивысшей «стройности» формы. Насколько велика экономия восприятия различных отношений при этом—показывает следующая таблица:

Число точек деления (считая и крайние AB)	Число отрезков	Число всех отношений	Число всевозм. разных отношений при золотых сечениях	Экономизирующий коэффициент
3	3	6	4	150%
4	6	30	7	287 „
10	45	1.480	13	1.138 „
26	325	114.300	21	5.395 „

Таким образом мы получаем колоссальную экономию восприятия разных отношений, особенно разительную, когда количество точек деления значительно. А так как мы уже говорили, что имеем вообще много оснований полагать, что восприятие стройности есть вообще обозрение отношений длин—обозрение совершаемое часто бессознательно и бессознательно же оцениваемое—то ясно, что такая огромная экономия не может пройти бесследно в самой оценке воспринимаемого.

Та теория или гипотеза, о которой мы говорили ранее, уже ясна из сказанного. Мы именно полагаем, что вследствие того, что восприятие стройности частей целого, отмеченных какими то эстетическими событиями, или вехами есть не что иное, как более или менее несознательная оценка

существующих отношений протяженности этих частей, то мы должны получать ощущение наибольшей стройности в том случае, когда этих отношений становится как можно меньше, при чем однако самих частей, оцениваемых должно быть побольше в целях наилучшего ориентирования в целом. Это как раз есть задача, которую только что мы разрешили—и ответ на нее именно таков, что для этого восприятия наибольшей стройности нам необходимо только одно, чтобы части целого находились бы друг к другу в отношении золотых делений, или чтобы целое было ими делено на части по принципу золотого сечения.

О метрических координатах.

Чтобы осуществить измерение нам пришлось ввести понятие метрический координат и соответственное представление о темпе. Мы представляем себе дело таким образом. Существует музыкальный организм—произведение, который протекает во времени. Образ его, фиксированный в записи, не соответствует тому звучащему образу, который выявляется только в исполнении,—он как бы стилизован в своем временном течении. В целях удобств нам оказывается более рационально именно этот образ записи принять за исходный пункт, но для того, чтобы им пользоваться нам надо ввести понятие о временных метрических координатах.

Длительность записанного звука определяется двумя факторами: его мензурой (половина, четверть, восьмушка) и его темпом. Мы вполне можем принять мензуральные единицы за независимое переменное, к которому относить все звучания. Это не будет само реальное время звучания, а как бы некоторое «идеальное время» в музыке. Это—независимая, переменная, вполне непрерывная, ибо мы представляем себе беспредельную делимость метрических единиц. Мы можем ее измерять в любых единицах, какие нам удобнее по данному случаю и всю музыку относить к этому метру, протекающему как бы вне темпа. Каждая нота музыкального произведения есть функция ее положения относительно этой основной независимой переменной.

Что касается темпа, то понятие темпа надо сначала определить. Мы под темпом разумеем отношение метрической координаты (идеального метрического времени, потраченного на данное музыкальное событие)—к реальному времени, потраченному на то же событие. Пусть напр. музыкальное событие занимает n четвертей, которые мы при-

мем за «единицу метрического измерения», а реальное время, потраченное на это равно t секунд. Тогда частное

$$\frac{n}{t}$$

изображает средний темп за время t.

Если событие ограничено метрическими координатами x_1, x_2, а времена реальные этих же граней события t_1 и t_2, то темп (средний)

$$T = \frac{n_2 - n_1}{t_2 - t_1}$$

Вообще мы могли бы представить дело так. Пусть имеем некоторое живое музыкальное исполнение. Отнесем его к метрическим координатам—это означает, что каждому идеальному метрическому времени m будет соответствовать некоторое реальное время T

$$T = f(m)$$

Изменению метрического времени Δm соответствует изменение реального времени Δt. Производная $f^1(m)$ будет изображать темп в каждый данный момент метрического времени. Этот темп в каждый данный момент является деформантой метрического идеального времени.

В нашей задаче теория темпа и деформант входит чрезвычайно важной частью. В ниже приведенных таблицах я даю результаты непосредственных вычислений, произведенных мною со всеми этюдами Шопена. При заранее ясной для каждого априорной стройности этих произведений—мы вправе были тут ожидать богатого урожая совпадений золотых сечений с метрическими предвычисленными. И действительно,—таковое предположение блестяще оправдывается, как видно из ниже приведенных результатов и таблиц. Но одновременно мы получаем указания на то, что даже и в тех случаях, когда мы имеем уклонение от предвычисленного положения эстетических вех, когда они представляются как бы смещенными вправо или влево от теоретического места золотого сечения—это не является доказательством уклонения от закона, а только указанием на то, что появляются новые обстоятельства, которые осложняют первичное простое явление. Тут-то нам и потребуется наша теория деформант, как увидим далее.

Л. Л. Сабанеев.

(Окончание следует.)

ПРОБЛЕМЫ СТИХА В „ГОРЕ ОТ УМА“

Материал для сценических характеристик

Не касаясь в данной статье драматургической ценности «Горя от ума», мы попытаемся дать анализ особенностей стихотворной формы, в которую облечена комедия. На этих страницах мы рассмотрим: 1) вольный ее стих, 2) замену ямбических стоп пиррихиями, 3) особенности рифм комедии, их типы и 4) типы реплик в зависимости от рифм [1]). Рассмотрение указанных вопросов, не являвшихся до сих пор предметом исследований, быть может позволит при сценическом воплощении данного произведения обратить внимание не только на произнесение стиха—что для театров, видимо, представляет ряд затруднений—но и на проверку интуитивно ощущаемых трактовок отдельных мест и образов путем изучения стиха «Горя от ума». На нашей памяти из многих провинциальных и столичных актеров, виденных нами в сорока слишком спектаклях «Горя от ума», лишь А. П. Ленский [2]) давал почувствовать ряд своеобразных особенностей стихотворной речи комедии.

Грибоедов, как подлинный драматург, сумел индивидуализировать каждый образ, видоизменяя стих (понятно, бессознательно), и дал, благодаря этому, материал для сценических характеристик как отдельных действующих лиц, так и от-

---

[1]) Вопрос о цезуре, о так-называемом enjambement, о рифмах—в общем значении—выделяем в самостоятельную работу, подготовляемую к печати.

[2]) См. нашу статью «А. П. Ленский»—Временник РТО М. 1925 г. Стр. 187—218.

дельных моментов действия. Не всегда, может быть, удастся указать основные тенденции в употреблении того или другого приема, не всегда усмотренная основная тенденция безукоризненно планомерно выдержана Грибоедовым, не всегда, наконец, та или другая гипотеза, нами предлагаемая, будет принята театром для своей творческой работы, но несомненно всегда театр, ставящий «Горе от ума», должен опираться в своей интерпретации и на внимательное изучение стихотворной формы, в которую поэт облек свое творение. Первую попытку в этом направлении и намечает предлагаемая работа, ставящая ряд проблем на основе анализа стиха данной комедии, подкрепленного языком цифр.

I

Общеизвестно, что «Горе от ума» написано вольными стихами, начиная от одностопных и кончая шестистопными [3]).

Больше того: есть в «Горе от ума» отдельные рифмующиеся стихи в один слог:

1) На завтрашний спектакль имеете билет?
Нет. III 327 [4])

2) И он осмелится их гласно объявлять,
Глядь... III 637

3) Чья?
А! Скалозуб, душа моя... IV 174

Комбинируя стихи с различным количеством стоп, Грибоедов достигает значительного драматического эффекта, при чем изменение количества стоп вызвано чем-то не случайным.

Возьмем два монолога одного и того же персонажа—один с незначительной сменой стоп, а другой, наоборот, с изменениями частыми:

Лиза II, 524: Сидят они у батюшки теперь; —5
Вот ко-бы вы порхнули в дверь —4
С лицом веселым, беззаботно: —4
Когда нам скажут, что хотим, —4
Куда как верится охотно! —4
И Александр Андреич, с ним —4

---

[3]) Термин «стопа» берем в общеупотребительном значении. (см. Жирмунский. «Введение в метрику» Л. 1925 г. стр. 23).

[4]) Здесь и в дальнейшем цифра означает первый стих цитаты по тексту комедии, помещенному в «Полном собрании сочинений А. С. Грибоедова» под редакцией Н. К. Пиксанова, издание Академии Наук Спб. 1913 г., т. II.

О прежних днях, о тех проказах, —4
Поразвернитесь-ка в рассказах, —4
Улыбочка и пара слов, —4
И кто влюблен—на все готов. —4
Лиза IV, 313: Ах! мочи нет! робею: —3
В пустые сени! в ночь! боишься домовых, —6
Боишься и людей живых. —4
Мучительница-барышня, бог с нею. —5
И Чацкий как бельмо в глазу; —4
Вишь, показался ей он где-то здесь внизу. —6
Да, как же! по сеням бродить ему охота! —6
Он, чай, давно уж за ворота, —4
Любовь на завтра поберег, —4
Домой, и спать залег. —3
Однако велено к сердечному толкнуться. —6

Из сопоставления этих монологов мы ясно видим, что̀ заставляет действующее лицо менять количество стоп в произносимых им словах—это, несомненно, смена мысли: в первом случае пришедшая Лизе в голову мысль о том, что «злые языки» собрались в кабинете у Фамусова, рождает в ее уме другую мысль—целый план, чтобы избежать огласки, и, излагая его, она придерживается одинакового количества стоп. Во втором случае мы видим, как мысль Лизы перебрасывается с ощущения страха на «мучительницу-барышню» на Чацкого, на его любовь и останавливается на цели ее прихода, после чего ее речь выражается одним и тем же количеством стоп [5]).

Как в приведенных монологах, взятых для примера, на удачу, так и во многих других может быть уловлена основная тенденция поэта при использовании данного приема: смена стоп сопутствует смене направления мысли отдельного персонажа. В комедии мы имеем около 1.300 последовательных изменений количества стоп в стихе и из них около 1.000 подтверждают указанную тенденцию.

---

[5]) Нельзя не обратить внимания на тот факт, что при анализе смен стоп могут возникнуть некоторые сомнения, которые можно было заметить на втором примере. Строки, говорящие об одном и том же:

Ах! мочи нет! робею;
В пустые сени! в ночь! боишься домовых...

лишь благодаря рифме дают сочетание 3 стоп и 6, в сущности же, благодаря словоразделу после третьей стопы второго стиха дают на слух три трехстопных ямба. Таких случаев мы имеем в комедии значительное число. Когда первый стих реплики является продолжением незаконченного рифмой стиха партнера, то в шестистопном или четырехстопном ямбе имеем графическую смену стоп, акустически же это подлинные нерифмующиеся трехстопники или двухстопники.

Ограничимся двумя на удачу взятыми примерами.

Какою ворожбой умел к ней в сердце влезть! —6
Нам, Алексей Степаныч, с вами... III 155. —4
Еще: Как суетится! что за прыть! —4
А Софья?—Нет-ли впрямь тут жениха какого? —6
С которых пор меня дичатся как чужого! —6
Как здесь бы ей не быть!!... —3
Кто этот Скалозуб? Отец им сильно бредит, —6
А может быть не только что отец... —5
Ах! тот скажи любви конец, —4
Кто на три года в даль уедет. II 180. —4

Зная данную особенность пользования сменой стоп Грибоедовым, исполнитель должен суметь выявить ее, и даже там, где поверхностный взгляд не заметил бы скачков мысли, они должны быть отмечены, так как такова видимо, бессознательная тенденция Грибоедова[6]). Ту же особенность и еще в большей степени можно заметить в диалогах:

Напр: Чацкий—Теряться по свету, забыться и развлечься—6
Софья—Вот нехотя с ума свела!—III 73. —4

Нельзя не обратить внимания на то, что в диалогах между действующими лицами, думающими о своем, каждый сохраняет свое количество стоп в стихе[7]): напр., III 204

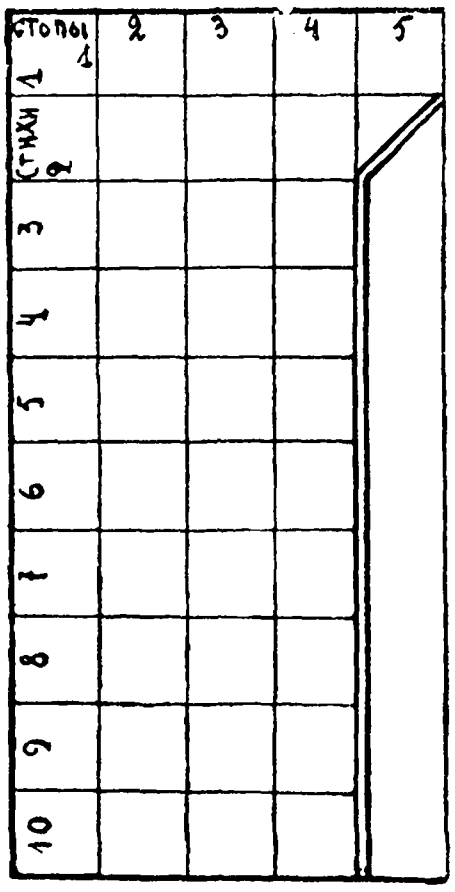
Молчалин—Как можно! слог его здесь ставят в образец! —6
Читали вы?..
Чацкий— Я глупостей не чтец, —3
А пуще образцовых. —3
Молчалин—Нет, мне так довелось с приятностью прочесть; —6
Не сочинитель я...
Чацкий— И по всему заметно. —3
Молчалин—Не смею моего суждения произнесть... —6
Чацкий— Зачем же так секретно? —3

---

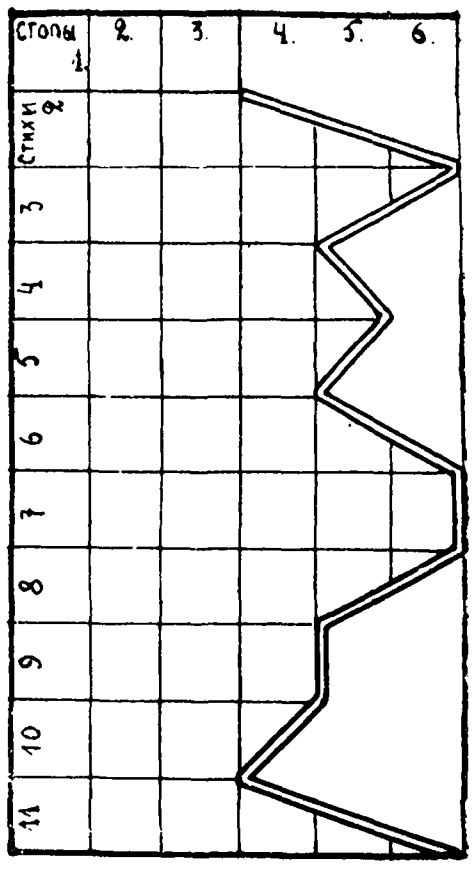
[6]) См. нашу статью «Пять Фамусовых»—Сборник «Сто лет Малому театру» Изд. РТО. М. 1924 г., стр. 80.

[7]) Напомним, что классическая поэтика XVIII и XIX вв. различала количество стоп в зависимости от темы: шестистопный ямб—героический стих по преимуществу, четырехстопный ямб—размер оды (в XIX веке послания, элегии, комические рассказы писались им) пятистопный — размер драмы (см. Жирмунский «Введение в метрику» изд. Academia Ленинград 1925 г. сс. 52—53). Не касаясь историко-литературного вопроса, напомним, что до Грибоедова в пьесах обычно выдерживался единостопный стих (напр., в «Ябеде» или в известных нам стихотворных переводах Мольера, напр.- «Мизантроп» М. 1816 г.). Басни писались вольным стихом, но сколько мы можем судить, напр., у Крылова смена стоп не преследовала тенденции, отмеченной нами в «Горе от ума». Характерно, что и Грибоедов в других своих драматических произведениях не пользовался вольным стихом и лишь в «Лубочном театре» его применил.

Указанную особенность стиха Грибоедова [8]) изобразим графически. В клетке, каждый квадрат которой по горизон-



№ 1.



№ 2.

тали изображает стих, а по вертикали стопу в порядке последовательности, соединим концы стихов между собой. Получим кривую смены стоп, отображающую смену мыслей. (Чертеж 1 и 2)

II

Другой особенностью стиха «Горя от ума» является употребление так называемых «пиррихий» (берем термин в распространенно-условном смысле слова), т. е. безударных стоп. Прежде всего напомним, что все разнообразие пиррихий, допускаемое ямбическим размером имеется в комедии. Наряду со стихами, имеющими наличие всех ударений (напр. II 139, IV 202, I 318, II 511, I 1, III 481), во всех стопах, кроме последней, встречаются пиррихии: в шестистопнике (I—20, 281, 102, 76, 123), в пятистопнике (I 307 ,I 98, I 241, IV 462), в четырехстопнике (II 23, 168, I 175), в трехстопнике (III 151, IV 504), в двухстопнике (III 103); имеем и два пиррихия в стихе [9]). Имеем и тройные пиррихии [10]).

---

[8]) Нельзя не упомянуть о том, что поэт зачастую делит стих между несколькими лицами, чем достигается необычайная живость диалога, но и возлагается на исполнителей, подхватывающих продолжение стиха, сложная задача сохранить и ритм и темп, данный партнером (прием, наблюдавшийся в оригинальных и переводных комедиях эпохи). Напр. 2 строки делятся на шесть реплик: III 447. или, напр., 13 строк распределены между 19 репликами III 293.

[9]) Напр., в 1-ой и 3-ей стопе—четырехстопника III 193, пятистопника IV 484, шестистопника IV 378, во 2-ой и 3-ей (II 488, I 162, III 601) в 1-ой и 4-ой (IV 96,526) во 2-ой и 4-ой (II 438,379), в 1-ой и 5-ой II 110, во 2-ой и 5-ой IV 754, 3-ей и 5-ой IV 456, в 3-ей и 4-ой IV 475.

[10]) В 1, 3 и 4-ой IV 479; в 1, 3 и 5-ой III 34; допустимо и произнесение некоторых стихов с пиррихиями во 2, 3 и 5-ой стопах (напр., IV 514).

Так как пиррихий, в смысле времени, нужного для его произнесения, более краток, чем ямб, введение его в стих несомненно способствует ускорению темпа [11])—последнее же является на сцене одним из средств для передачи душевного волнения—следовательно, большее число пиррихий допускает предположение о большей взволнованности говорящего.

В комедии Грибоедова мы имеем около 2.600 пиррихий, падающих на 2223 стиха [12]) т. е. примерно в среднем на каждые 25 строк мы должны иметь 30 пиррихий. Поэт же отступает от этого «среднего числа» и зачастую дает как монологи, так и диалоги, с числом пиррихий меньшим, чем число строк (пример на удачу—II, 510: 6 строк, три пиррихия) и зачастую с большим. Благодаря этому создается не только необычайная драматическая выразительность стиха, но, главное, мы имеем средство для уяснения душевного переживания действующих лиц комедии [13]).

Сравним, для примера, два десятистишия: монолог Фамусова конца I акта и столько же строк из финального монолога III акта Чацкого, выделив пиррихии, как ускоряющие произнесение:

1. Который же из двух?—Пиррихий во второй стопе.
2. «Ах! батюшка, сон в руку!»—То же.
3. И говорит мне это вслух!—Пиррихий в первой стопе.
4. Ну, виноват. Какого-ж дал я крюку!—Допустим даже, что в первой стопе пиррихий.

---

[11]) А. Белый («Символизм» изд. Мусагет М. 1910 г. стр. 263), сравнивая Державинскую строку («на лаковом полу моем») с Пушкинской строкой («напоминают мне оне»), заметил, что она «звучит медленнее, в темпе andante: Пушкинская же строка—в темпе allegro». Отсюда Жирмунский («Введение в метрику» Academia Ленинград 1925 г., с. 35) считает возможным указать, что «по мнению Белого пропуск ударения на втором слоге воспринимается как ускорение темпа (allegro), пропуск ударения на четвертом слоге—как замедление (andante)». Думается, что это и по существу неверно и не вытекает из всей работы Белого, который всюду рассматривает пиррихии как «ускорение»: andante и allegro лишь указания на взаимоотношение строк с пиррихиями на четвертом и втором слогах без отношения к основному времени, нужному для произнесения ямба.

[12]) В целях точности цифровых итогов считаем нужным указать, что строки 481—482 III акта:

Загорецкий— В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны.

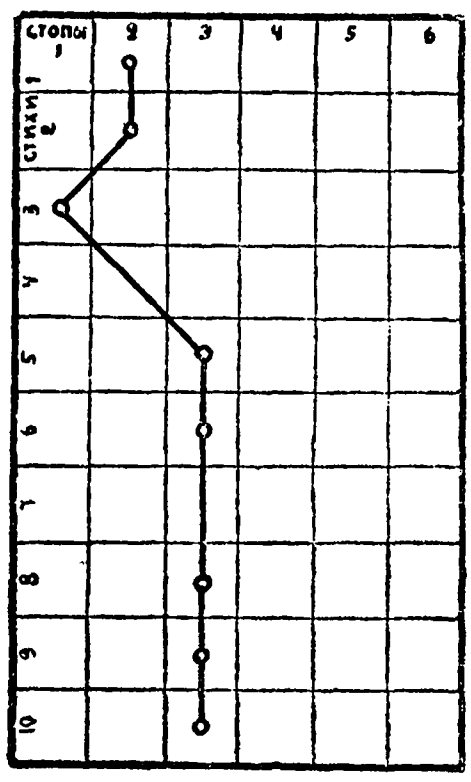
Гр. Бабушка— Что? К фармазонам в клоб, пошел он в басурманы

рассматриваются нами не как двустишие, а как четырехстишие, почему мы склонны считать общее число стихов в комедии не 2221, а 2223.

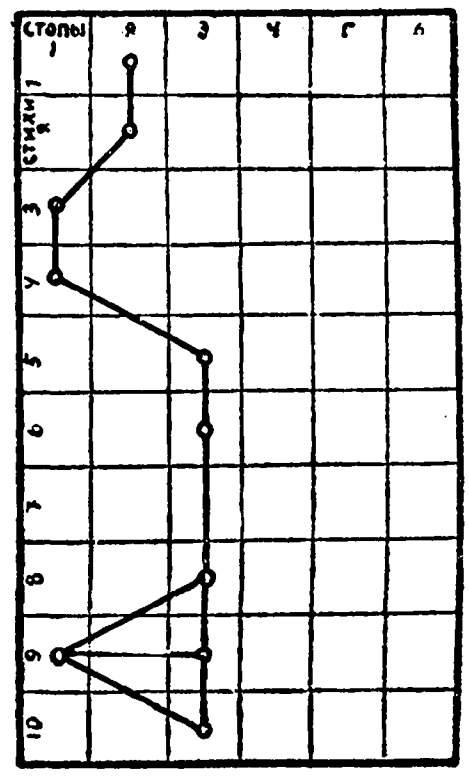
[13]) Кроме того, припомним, что ямб допускает замену хореем (что, однако, не меняет темпа произнесения), спондеем, что влияет на характер произнесения: создает отрывочную речь, но не меняет темпа—случаи часто используемые Грибоедовым.

5. Молчалин давече в сомненье ввел меня;—Пиррихий в третьей стопе.
6. Теперь... да в полмя из огня:—Пиррихий в третьей стопе.
7. Тот нищий, этот франт-приятель,—Нет пиррихия.
8. Отъявлен мотом, сорванцом!—Пиррихий в третьей стопе.
9. Что за комиссия, создатель,—Допустим даже, что в первой стопе пиррихий; пиррихий в третьей.
10. Быть взрослой дочери отцом!—Пиррихий в третьей стопе.

Следовательно, имеем два варианта: 1) восемь пиррихий (в четвертом стихе и в первой стопе девятого стиха примем хореи); 2) десять пиррихий. Дадим чертежи обоих вариантов стиха, пользуясь несколько видоизмененным приемом А. Белого: обозначив каждую стопу клеткой, кружочками отметим пиррихии в тех стопах, где они находятся, соединим между собою смежные кружочки—получим кривую пиррихий, отображающую нарастание переживаний говорящего (чертеж 3 и 4).



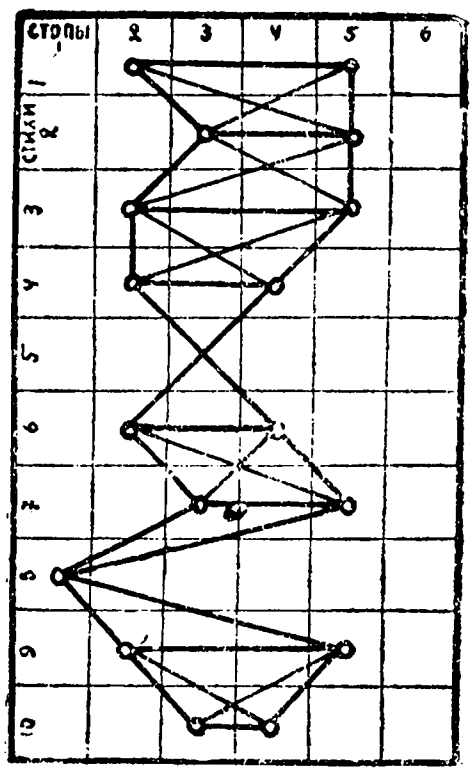
№ 3.



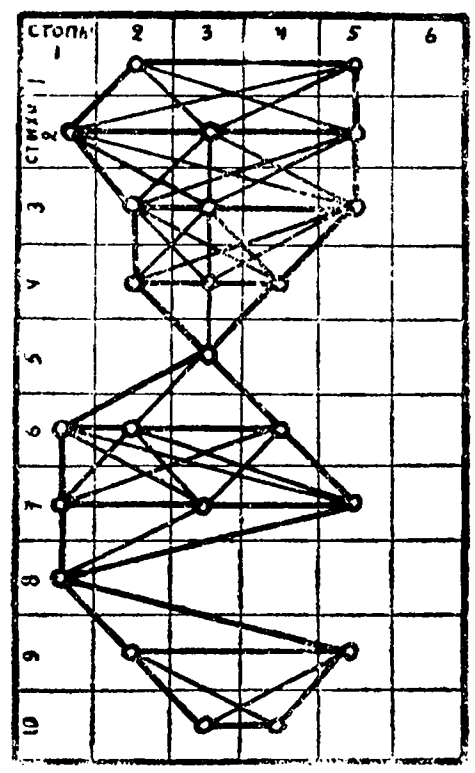
№ 4.

1. Ах! если рождены мы все перенимать,—Пиррихии во 2 и 5 стопах.
2. Хоть у китайцев бы нам несколько занять—Пиррихии в 1, 3 и 5 стопах.
3. Премудрого у них незнанья иноземцев.—Пиррихии во 2 и 5 стопах (пиррихий и в 3-ей).
4. Воскреснем ли когда от чужевластья мод?—Пиррихии во 2 и 4 стопах (возможно и «когда» рассматривать как пиррихий).
5. Чтоб умный, бодрый наш народ—Возможно усмотреть пиррихий в 3.
6. Хотя по языку нас не считал за немцев—Пиррихий во 2 и 4 стопах (возможно—и в первой).
7. «Как европейское поставить в параллель—Пиррихий в 3 и 5 стопах (возможно—и в первой).
8. С национальным—странно что-то!—Пиррихий в 1 стопе.
9. «Ну как перевести мадам и мадмуазель?—Пиррихий во 2 и 5 стопах
10. «Ужли сударыня!»—забормотал мне кто-то...—Пиррихий в 3 и 4 стопах.

Дадим графическое изображение и того и другого варианта (23 пиррихия и 18): смотри чертежи 5 и 6.



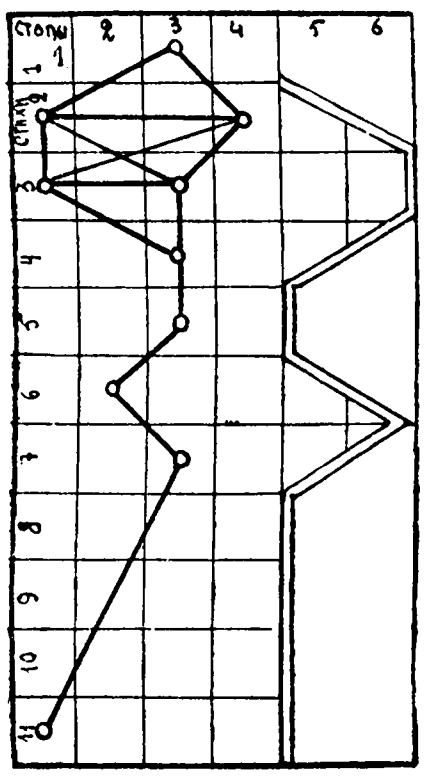
№ 5.



№ 6.

Вспомнив вышесказанное о смене стоп, дадим несколько рисунков, изображающих и скачки мысли и ускорение речи.

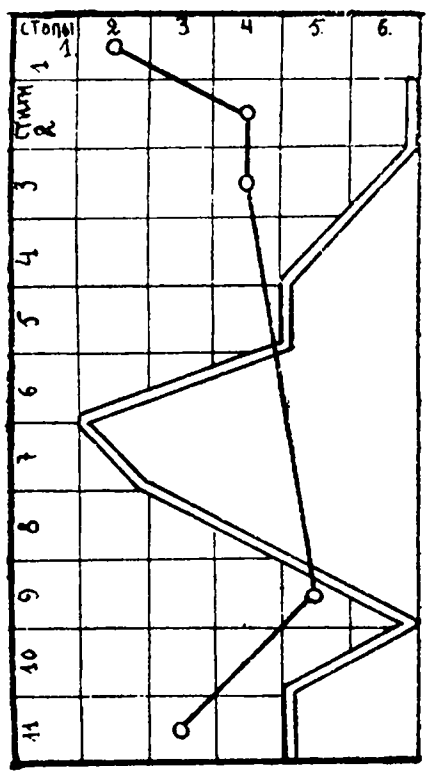
1. Та и другая кривая без особых изломов—чертеж 7—IV 50.



№ 7.

Пожалуй, смейся надо мною,
Что Репетилов врет, что Репетилов прост,
А у меня к тебе влеченье, род недуга,
Любовь какая-то и страсть,
Готов я душу прозакласть,
Что мире не найдешь себе такого друга,
Такого верного, ей-ей;
Пускай лишусь жены, детей,
Оставлен буду целым светом,
Пускай умру на месте этом,
Да разразит меня господь...

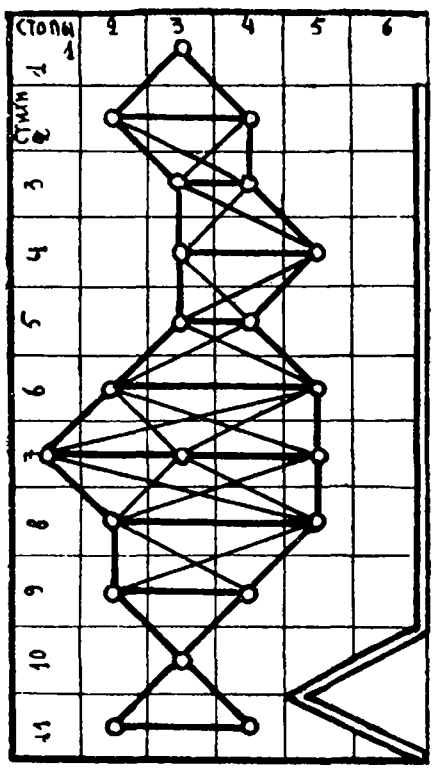
2. «Кривая мысли» с изломами — «кривая переживаний» сравнительно незначительна—чертеж 8—IV 196.



№ 8.

Все служба на уме! Mon cher, гляди сюда:
И я в чины бы лез, да неудачи встретил,
Как может-быть никто и никогда.
По статской я служил; тогда
Барон фон-Клоц в министры метил,
А я
К нему в зятья.
Шел напрямик без дальней думы,
С его женой и с ним пускался в реверси,
Ему и ей какия суммы
Спустил, что боже упаси!

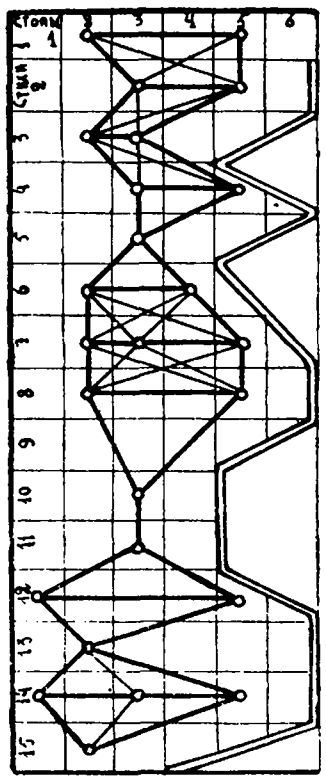
3. Кривая мысли без изломов—кривая переживаний со значительными[14])—чертеж 9—III 606.



Хвост сзади, спереди какой-то чудный вьем,
Разсудку вопреки, наперекор стихиям;
Движенья связаны и и не краса лицу;
Смешные, бритые, седые подбородки!..
Как платья, волосы, так и умы коротки!..
Ах! если рождены мы все перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев.
Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев.

№ 9.

4. Та и другая кривая с значительными изломами—чертеж 10—IV 506.



Все гонят! Все клянут! мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.
Безумным вы меня прославили всем хором—
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышет воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!
Карету мне, карету!

№ 10.

Рассмотрение пиррихий каждой роли дает некоторый об'ективный критерий для определения градации темпа исполнения, с одной стороны, а с другой—дает возможность установить трактовку того или иного места на основе формального анализа. Позволим себе привести пример. Исполнители роли Фамусова по разному трактуют заносимое на память в книгу предположение о том, когда Фамусову придется «у вдовы, у докторши крестить». Из главнейших трактовок укажем три: одни издеваются над вдовой и подчеркивают в Фамусове любителя сплетни (не случайно фамилия его про-

[14]) Мысли Чацкого заняты одним и тем же вопросом, который, однако, сильно его волнует.

исходит от слова fama); другие, исходя из иного значения того же слова, исполняют данное место, подчеркивая гордость Фамусова, любовь его к почету, к «славе» и трети, наконец (среди исполнителей, так интерпретирующих данные слова, особенно ярок В. Н. Давыдов) подчеркивают, что отцом ребенка является Фамусов, чем оттеняют его же собственную характеристику I акта — «монашеским известен поведеньем». Монолог с точки зрения пиррихий позволяет поддержать последнюю трактовку: на 31 строку падает 29 пиррихий, а на четырехстишье, посвященное вдове—7 пиррихий [15]).

III

Кроме указанного, стих комедии представляет еще ряд особенностей—со стороны рифмы.

На них необходимо остановиться.

Прежде всего укажем, что поэт употребляет главным образом три типа рифм:

1. рифмует две соседние строки между собой—тип aa.

2. рифмует через строку, связывая четыре строки в одну группу, т. е. дает так называемую перекрестную рифму—тип abab.

3. рифмует две соседние строки и опоясывает их двумя между собой рифмующимися строками—тип abba.

Эти три группы рифм неравномерно распределены в комедии: больше всего двустиший—их 464, затем имеем четырехстишья перекрестные—их 198 и, наконец, опоясанные—их 107. Все указанные типы встречаются и внутри реплик (внутренние рифмы) и связывают несколько реплик в одну рифмованную группу (внешние рифмы). Относительно первого типа заметим, что в комедии они имеются в самостоятельных репликах, как в две строки (см. напр., II, 218—225), так и в четыре (II 259), в шесть (II 510), в восемь (I 154), в десять (I 417), и в двенадцать строк (IV 100). В связанных репликах мы их встречаем в репликах в одну строку (I 75), в две (I 53), в три (II 225), в пять (II 256). Кроме того, рифмованные строчки разделяются промежуточными репликами, не имеющими рифмы. Например, одной репликой (I 16):

---

[15]) Не останавливаясь на многочисленных частностях, которые могут быть указаны на основании изучения пиррихий, скажем, что традиционное исполнение ряда ролей может быть подвергнуто пересмотру с точки зрения ускорения темпов, данных природой грибоедовского стиха, напр., роли Загорецкого и Княгини—первого изображают слишком волнующимся, а вторую—чрезмерно спокойной. Любопытна и роль Скалозуба, меньше других прибегающего к пиррихиям, и т. д.

Лиза— Седьмой, осьмой, девятый.
Софья— Неправда.
Лиза— Ах! амур проклятый!

двумя (I 152): Софья—Сказать вам сон: поймете вы тогда.
Фамусов—Что за история?
Софья — Вам рассказать?
Фамусов— Ну да.

Тип abab встречается в самостоятельных репликах, состоящих лишь из этой группы (III—317, 321, 444 и т. д.), в связанных репликах он имеет семь вариантов и распределяется:

I—между двумя репликами: 1) a: bab—15 раз, 2) ab: ab—12 раз; 3) aba: b—17 раз; II—между тремя репликами: 4) a: ba: b—9 раз; 5) a:b:ab (II, 494 и III, 510) лишь два раза во всей комедии; 6) ab:a:b—8 раз. III—между четырьмя репликами: 7) a:b:a:b 9—раз.

Тип abba имеется также в самостоятельных репликах, об'единенных лишь этой группой (IV, 271), встречается однажды и восемь строк, дублирующих данную группу (II 180), и также имеет семь вариантов: 1) a:bba (3 раза); 2) ab:ba (7 раз); 3) abb:a (9 раз) 4) a:bb:a (I 359 и IV 376 встречается в комедии лишь дважды) 5) a:b:ba (7 раз); 6) ab:b:a (3 раза); 7) a:b:b:a (III 435 и IV 245—лишь два раза).

Кроме реплик, состоящих из указанных трех основных типов, мы имеем в репликах, состоящих из нескольких стихов самые разнообразные сочетания указанных типов рифм, при чем нередко монологи имеют несомненную стройность: напр. (I, 477 abab — aa—abab — тоже III, 375), a — abab — a (III 286), abab — aa — aa — abba (IV 403), abba — abba (II, 180) или напр., финальный монолог Чацкого (IV 463) состоит из шести групп aa, шести групп abab и шести abba.

Кроме того, необходимо указать, что помимо разобранных типов рифмовки (I—aa 2—abab 3—abba), мы имеем отдельные своеобразные сочетания рифмующихся стихов, лишь случайно попадающихся и лишь постепенно выработанных поэтом. Таких рифм 75. Они распределяются по следующим группам.

1. Одна и та же рифма связывает три строки между собою подряд—III 503 (есть уже в Музейном автографе)—тип aaa:

2. Одна и та же рифма связывает три строки между собою через строку—тип ababab—II 321 (появляется в Жандровской рукописи; в Музейном автографе II 319 тип abba).

3. Два двустишья, дополненные первой рифмой—тип aabba II 236 (появляется в Жандровской рукописи; в Музейном II 233—

иное:—тип abba), что можно рассматривать как четырехстишье с опоясанными рифмами, которому предшествует стих с первой рифмой группы.

4. Четырехстишье с перекрестной рифмовкой, дополненное второй рифмой—ababb—IV 363 (появляется лишь в Жандровской рукописи—место, вставленное Грибоедовым летом 1824 года—см. письмо к Бегичеву, датированное Н. К. Пиксановым июлем этого года [16]).

5. Четырехстишье с перекрестными рифмами, дополненное тремя строками, из коих две первые—самостоятельная парная рифма, а третья—вторая рифма четырехстишья—ababccb—III 552 (намечено в Музейном автографе: словесный вариант «не знать» — «сорок пять»; в Жандровской уже устанавливается).

6. Четырехстишье с опоясанными рифмами, заключенное первой рифмой (abbaa)—попадается дважды—I 1 (есть уже в Музейном автографе) и IV 386. (Последний случай появляется в заново написанной сцене IV акта—см. Жандровскую рукопись).

7. Дважды имеем четырехстишье с опоясанными рифмами, которому предшествует вторая рифма группы—abaab: II 546—появляется лишь в Жандровской рукописи (в Музейном автографе имеем лишь две строки—рифма типа aa); IV 196 так уже и в Музейном автографе.

8. Дважды встречается группировка строк, добавляющих к четверостишью с перекрестной рифмой три строки с крайними новыми рифмами и средней повторяющей опоясывающую (abbacac): II—373, IV—27 (при чем оба случая даны уже в Музейном автографе).

9. Трижды встречаются четверостишья с перекрестными рифмами, закругленные строкой, повторяющей первую рифму (ababa): I—280, II—9, III—563; при этом два первых случая могли бы заставить думать, что поэт, лишь переделывая в позднейшем свои рифмы („я слишком восемьдесят стихов или, лучше сказать, рифм переделал"—см. письмо к Бегичеву) [16], допустил такое сочетание, но третий пример данного случая показывает наличие его уже в Музейном автографе [17].

---

[16]) «Грибоедов» Академическое издание т. III стр. 155.

[17]) Любопытно путем сравнения первоначальной редакции (Музейный автограф) с Жандровской рукописью проследить образование данных пятистиший.

1) I. 290—		I, 280.—
Кого люблю я не таков,	+	Кого люблю я не таков: +
Не оскорбит, враг острых слов,	+	Молчалин за других себя забыть готов,+
Без хитрости.Он промолчит день целый,	—	. . . . . (строка выпала) . . . .

Приведенный анализ заставляет присмотреться к тому, в каких случаях действующие лица прибегают к тем или иным типам рифм.

На основе изучения ста семи групп abba и ста девяноста восьми групп abab и сопоставления их можно предположить, что опоясанная рифма чаще всего служит для выражения чувств, мыслей, переживаний, близко касающихся личности говорящего, тогда как рифма перекрестная вызывается или рассуждениями (не случайно самое большое количество рифм этой группы мы находим в репликах Репетилова — 31%, а наименьшее у Натальи Дмитриевны—9%), или обобщениями, или раздражением, негодованием, любым волнением, но касающимся вопросов общих, лично мало затрагивающих говорящего.

Характерно, напр., что Молчалин все группы рифм типа abba сосредоточивает лишь в двух своих монологах IV 343 и 356:

И словно девушка несмелый.	—	Враг дерзости, всегда застенчиво,	
Мы ночи с ним, как ни на есть,	a	несмело...	a
Сидим,а на дворе давно уж побелело,	b	Ночь целую, с кем можно так провесть!	b
Как думаешь? чем заняты?		. . . . . побелело	a
Бог весть,	a	. . . . . весть	b
Сударыня, мое ли это дело?	b	. . . . . дело	a

2) II—9. Первоначальная редакция:

Куда как чуден создан свет!	a
Пофилософствуй, ум вскружится,	b
Великий пост и вдруг обед!	a
Ешь три часа, а в три дни несварится!	b
Грибки да киселъки, щи, кашки в ста горшках.	a
Отметь: в четверг я зван на погребенье,	b
А вынос у Николы в сапожках.	a
Ох, род людской! пришло в забвенье...	b

Под влиянием призрака цензуры „великий пост“ заменен словами «То бережешься, то обед», «Никола в Сапожках» пропал, пропала колоритная строка рифмующаяся с ним, о «кашках в ста горшках» и взамен их дана строка «Отметь-ка, в тот же день... Нет, нет», дающая завершение повторением первой рифмы. (Кстати укажем, что по традиции Малого Театра здесь контаминируются две указанные комбинации и строки читаются и с «горшками» и с «Сапожками» и с рифмой «Нет, нет», благодаря чему сохраняется красочность словесных образов, но создается рифмовка совершенно не свойственная поэту—по формуле ababcadcd).

Думается, нельзя не отметить, что из четырнадцати случаев употребления этих нетипичных для «Горя от ума» рифм восемь появились при переработке и лишь шесть известны уже в Музейном автографе.

Все указанные особенные рифмы, конечно, также должны остановить на себе внимание исполнителей. Характерно, что в полном виде данные группы встречаются трижды у Чацкого (два раза abbacac и один раз abbaab), дважды у Фамусова (aaa и ababa), по разу у Лизы и Софьи (abbaa) и у Репетилова (abaab).

в тех двух местах своей роли, где он хотЬ несколЬко вскрЫвает себя, и более нигде не прибегает к данному типу рифм, а полЬзуется группой abab (см. монолог II 544; III 191; IV 329).

Характерно, что Фамусов ими полЬзуется, когда делает свою собственную характеристику («Смотри-ка на меня: не хвастаюсЬ сложеньем!» I 124); в эти же рифмЫ он облекает все мЫсли, касающиеся СофЬи: «Скажи-ка, что глаза ей портитЬ не годится...» I 40; «А тЫ, сударЫня, чутЬ из постели прЫг...» I 75, также, как и монолог о дочерях дважды имеет данную группу I—129, 131; сюда же относим четверостишье о «надутЫх всяким чванством», которЫх «в семЬю не включат» (II 269), и, наконец, в IV акте (420) в четверостишьи, начинающемся словами: «Побойся бога! Как? чем он тебя прельстил?» Фамусов опятЬ повторяет данную группировку; дважды повторяет ее, знакомя между собой двух претендентов на руку СофЬи (II 326)—другими словами, девятЬ раз употребляет опоясанную рифмовку в смЬсле указанной нами тенденции, к которой можно отнести без малейшей натяжки и еще два случая, когда ею полЬзуется Фамусов («Но памятЬ о себе намерен кто оставитЬ» II 18: «Я постараюсЬ, я, в набат я приударю» IV 459), благодаря чему два из оставшихся, в случае, если мЫ примем указанную гипотезу, дадут возможностЬ исполнителю роли Фамусова, окраситЬ его образ кое-какими дополнительнЫми штрихами. Так, заметив, что начальное четверостишье монолога II акта («Петрушка, вечно тЫ с обновкой...») облечено в рифмЫ этой группЫ, мЫ можем подчеркнутЬ скупостЬ Фамусова, тем более, что из всего панегирика Максиму Петровичу лишЬ слова о его богатстве («На золоте едал; езжал по вечно цугом» II 66) облеченЫ в опоясанные рифмЫ. ЛишЬ один случай, когда Фамусов прибегает к рифмам этого типа—монолог об ученЬи и учености (III 520) — не соответствует указанной нами тенденции.

СофЬя полЬзуется четЫрехстишьями типа abba 12 раз—когда говорит о Молчалине:

1—2) беря его «под защиту» от нападок Чацкого III 73 [18]) и 3) в следующем монологе, где она дает характеристику его (III, 103)—здесЬ сочетания aa—abab—abba:

4) когда говорит Молчалину о том, как его жизнЬ ей дорога (II 498);

5—8) когда косвенно характеризует Молчалина, говоря о Чацком (I 272—«Ах! если любит кто кого...») Сюда же относим реплику СофЬи в ответ на портрет Молчалина, набросаннЫй

[18]) В данном монологе любопЫтно сочетание групп: о Молчалине — abba, переход к Чацкому—«А вЫ...»—abab, опятЬ о Молчалине—abba.

Чацким—«Хочу у вас спроситъ» I 427, реплику Софьи об уме, который «семейство осчастливит» III 114 и с некоторой натяжкой возможно сюда же отнести слова Софьи о «нескромной веселости» Чацкого III 19.

9—10) К тому же типу рифмовки прибегает Софья в последнем свиданьи со своим героем, когда вспоминает отношение его к себе (IV 395); и, когда говорит о том, «как счастье своенравно» (I 218).

11) Наконец, характеризуя себя—«Однако о себе скажу... II 465, Софья также пользуется данной группировкой. Лишь начало финального монолога в эпизоде сна—«Потом пропало все... (I 164) не является выявлением указанной выше тенденции.

Зная вышеуказанную тенденцию, проверим ее еще на репликах Чацкого. A priori ясно, что слова, касающиеся Софьи, должны быть облечены в опоясанные рифмы, и действительно все строки текста, ей посвященные [19]) облечены в означенную форму. Далее: мы знаем, как близко к сердцу Чацкий принимает зависимость русской культуры от иностранного влияния, и мы в праве ожидать, что означенные мысли он вылет в эту же форму, и на самом деле все соответствующие места [20]) выражены в форме опоясанных рифм.

Остальные семь раз, когда Чацкий пользуется abba, следующие—1) характеристика «черномазенького»—I 363, 2) «Прямой был век покорности...»—II 105, 3) «Оставим же мы эти пренья—III 31, 4) «Сказать вам, что я думал»—III 423, 5) Монолог, где он подводит, собираясь уезжать с бала, итоги дня проведенного в Москве—IV 223, 6) «Чье это сочиненье...»—IV 283, 7) «Ах! как игру судьбы постичь»—IV 411. Из указанных лишь первый пример нарушает предложенную нами гипотезу, остальные же также показывают, что опоясанные четырехстишья служат для выражения личных переживаний говорящего.

---

[19]) 1) II—36, 2) II—180, 3) II—184, 4) II—486, 5) III-I, 6) III-47, 7) III-69 (признанье Софье в любви), 8—10) IV 289 (монолог Чацкого, узнавшего, что он ославлен сумасшедшим, имеет 4 группы abba и из них три, начиная со слов «А Софья знает ли...» посвящены анализу поступков Софьи) II) IV 301; 12—17) Финальный монолог: четырехстишья, начинающиеся словами: «Слепец, я в ком искал награду всех трудов (IV 467) «А вы! О боже мой... (IV 471). «Я с вами тотчас бы сношения пресек...» (483) «Вы помиритесь с ним...» (487) «Другой найдется благонравный...» (496) «Теперь не худо б было сряду...» (593).

[20]) 18) «Нам без немцев нет спасенья»—заключительное звено той же группы—I 401), 19) «Клиенты—иностранцы»—начальное звено—II 353, 20) Француз из Бордо, чувствующий себя «будто бы в отечестве»—III 578, 21) негодование против «пустого, рабского, слепого подражанья»—III 595, 22) характеристика одежды «по шутовскому образцу»—III 665; 23) «Воскреснем ли когда от чужевластья мод» III 613—в окружении соседних фраз, говорящих об отсутствии национального.

Не будем приводить в подтверждение остальных примеров, укажем лишь, что приняв данную гипотезу, театр вынужден будет пересмотреть некоторые образы. Так, напр., Скалозуб лишь однажды прибегает к данному типу рифм — (кстати сказать, в четырехстишьи, имеющем и пиррихии) — в разговоре с Софьей [21]).

Нельзя, наконец, в подтверждение нашей мысли не указать, что группа abba располагается по актам в известной прогрессии как в отдельных ролях (так, напр., у Чацкого в I—8; II—28 III—40; IV—56 раз попадается данная группа), так и во всем произведении (I—20, II—19, III—32, IV—36).

В порядке постепенности действующие лица распределяются в процентном отношении следующим образом

Внутренние рифмы:

aa.—		*abab.*—		*abba.*—	
Скалозуб	45	Репетилов	31	Хлестова	23
Фамусов	43	Чацкий	28	Софья	18
Репетилов	38	Княгиня	27,6	Чацкий	17,7
Плат. Мих.	37	Лизанька	26	Молчалин	16,3
Лизанька	34	Фамусов	22	Репетилов	13,4
Гр. бабушка	32	Скалозуб	21	Фамусов	12
Чацкий	28	Загорецкий	18	Загорецкий	9
Загорецкий	27	Хлестова	17	Скалозуб	5

[21]) Запомним эту деталь—в дальнейшем при рассмотрении особенностей реплик каждого действующего лица она поможет нам внести некоторое дополнение в образ Скалозуба (см. примечание 34). Обращает на себя внимание самый большой процент группы abba в роли Хлестовой (23), но абсолютная их цифра у нее четыре. Из них три четырехстишья легко подводимы под указанную тенденцию. (III—381, 411, 548), четвертое (IV 267) не подходит под нее: здесь средние звенья цепи являются фразой, относящейся к Молчалину, тогда как опоясывающие рифмы относятся к Репетилову; обычно: такую «смену мысли» поэт выявляет сменой количества стоп и ему свойственнее в средних звеньях группы и вообще в группе давать enjambement (см., напр., II 458; III 48, 69, 381, 520; IV 235, 297 и т. д.).

Загорецкий лишь однажды прибегает к данной группировке рифм (abba): когда говорит о том, что бы он стал делать, если бы его назначили цензором III 542.

Лиза—дважды прибегает к типу abba, когда говорит о том, что она робеет, боится домовых, боится «и людей живых»—IV 313 и когда в разговор Софьи с Чацким вставляет свои полные теплоты к Чацкому слова «Вот, сударь, если бы вы были за дверями...» I 323; приняв нашу гипотезу, данные слова—непосредственно не соответствующие основной тенденции, следовало бы трактовать в плане большей симпатии к Чацкому, чем принято обычно, не случайно в строках, произносимых Лизой о Чацком (I 243—247, 252—258, 276—278) на 15 строк падает 26 пиррихий (напомним, что среднее число пиррихий—30 на 25 строк).

Софья 23
Молчалин . . . 22,4
г. N 22,2
Хлестова . . . 20
Гр. внучка . . 16
Княгиня. 14
Нат. Дм. . . . 6 [22])

Гр. внучка. 16
Софья 15
Плат. Мих. 13
Молчалин . 12
Нат. Дм. . . 9

Лизанька. . 5

[22]) Сводка типов рифм у каждого персонажа.

Действ. лица	Внутренние рифмы				Внешние рифмы							Число рифм
	aa	abab	abba	Особенности	a	a	ab	ab	ab	ba	Особенности	
Ф. .	194	104	56	aaa [1]) ababa [2])	18	21	5+10	10+11	5+ 2	6+ 6	a (baba) [8]) a (acc) a [9]) aba (bab) [10]) aba)b(c)c(b) [11])	464
С—я	62	40	48	abbaa [3])	10	18	16+16	13+15½ [14])	2+ 5	6+ 4	aba (ba) [12])	263½
Л. .	58	44	8	abbaa [4])	11	13	6+ 6	9+ 5½ [14])	— 1	—	(aba) ba [12]) (aba) bb [13])	170½
М. .	22	12	16		9	7	5+ 2	4+ 5	4+ 3	3+ 3	aba (bb) [13])	98
Ч. . .	192	192	120	abaab [5]) 2—abbacac [6])	33	24	12+13	15+14	10+ 8	6+10	a (baba) [8]) (aba) bab [10])	675
С—б	34	16	4		5	2	4+ 3	2+ 2	—	—	(a) acc (a) [9])	75
Н. Д.	6	4	—		5	4	4+ 1	2+ 5	3+ 3	3+ 1		41
П. М.	12	4	—		1	4	2+ 3	2+ 1	1+ 1	— 1		32
К—я	4	8	—		2	3	3+ 4	2+ 3	—	—		29
К—ы	2	—	—		1	1	— 1	2+ 1	1+ 1	1+ 1		12
Гр.—б.	6	—	—		2	4	—	1+ 1	1+ 1	2+ 1		19
Гр.—в	4	4	—		3	3	1+ 2	2+ 2	1+ 1	— 1		24
З. . .	12	8	4		7	2	4+ 4	— 3	—	—		44
Х. . .	14	12	16		1	4	5+ 4	2+ 2	— 1	1+ 2	aba (b) c (c) b [11])	69
г. N.	2	—	—		2	1	1—	—	— 1	1+ 1		9
г. D.	—	—	—		1	2	1—	3—	—	—		9
Р. .	68	56	24	abaab [7])	5	4	1—	— 1	5+ 4	4+ 1		178
С. . .	2	—	—		1	—	2+ 1	3—	— 1	— 1		11
	694	504	296	42	117	117	72+72	72+72	33+33	33+33	33	2223
					234		288		132			

1) III 503
2) II 9
3) IV 386
4) I 1
5) II 546
6) II 373, IV 27
7) IV 196,
8) III 563—Фамусов a : Чацкий baba
9) II 236—Фамусов a : Скалозуб acc : Фамусов a
10) II 321—Фамусов aba : Чацкий bab
11) III 552—Хлестова aba : Фамусов : b : Хлестова c : Фамусов c : Хлестова b
12) I 281—Софья aba : Лиза ba
13) IV 363—Молчалин aba : Лиза bb
14) IV 403—Лиза и Софья: «Ах! Ах!..»

IV

Если мы присмотримся к репликам [23]) каждого действующего лица в зависимости от того, что они из себя представляют с точки зрения рифм, то мы сможем указать несколько типов рифмореплик [24]), благодаря чему мы увидим чрезвычайно любопытную картину, позволяющую дополнить несколькими штрихами обычную характеристику каждого персонажа.

1. Прежде всего мы имеем реплики, рифмы которых не связаны с предшествующими словами партнера; назовем их рифмо-репликами самостоятельными [25]) (в дальнейшем для краткости будем называть их по первой букве—С). Таковы все реплики оставшихся одних на сцене [26]), таковы в подавляющем

---

[23]) Под репликой условимся понимать слова одного действующего лица не прерываемые фразой, словом, возгласом другого, с одной стороны, и, с другой—слова, связанные с так называемым «явлением», т. е. не прерываемые уходом или приходом партнера. На последнем позволим себе несколько остановиться. Дело в том, что Грибоедов далеко не всегда отмечает каждое явление, благодаря чему не всегда в его разметках реплик получается планомерность. Напр.: 1 акт явл. 8 и 9 разделяют слова Фамусова на две реплики уходом Софьи, а во II акте уход слуги в 3-м явлении не отмечается как новое явление, благодаря чему Фамусов произносит как бы одну реплику (с.с. 158—179), хотя здесь бесспорные две реплики (1—сс. 158—160; 2—160—179) по характеру своему различные. Пример другого порядка: выход на сцену нового персонажа иногда отмечается поэтом, как новое явление (выход Чацкого во II-м акте делит реплику Фамусова на две, выход Скалозуба в IV-м—делит реплику Репетилова на две, выход Молчалина в том же акте также делит реплику Лизы на две), иногда же не отмечается (напр., появление Молчалина в III-м акте—с. 154). В Академическом издании комедии, кроме того, слова Лизы разделены на две реплики: II 419, 420—по существу это не новая реплика, да и у Грибоедова две реплики имеем лишь в Булгаринском списке; у Жандра и в Музейном автографе здесь одна, что, конечно, и правильно (см. Гарусов «Горе от ума» Спб. 1875 г. стр. 331 и ср. «Горе от ума»—«Текст Жандровской рукописи» М. 1912 г. стр. 56. «Рукопись комедии А. С. Г-а «Г. от у.» Исторический Музей М. 1903 г. стр. 46, а также в Академическом издании т. II, стр. 143).—Оговорим, кроме того, что такое понимание «реплики» меняет абсолютную цифру каждого типа реплик, сравнительную же цифру, выраженную в %%, существенно меняет лишь для второстепенных персонажей (Гр. бабушки, гр. внучки, Загорецкого, N и D).

[24]) Рифморепликой условимся называть реплику вне зависимости от количества строк, вне зависимости от того, монологична она или диалогична, а в зависимости от отношения ее рифм к рифмам предшествующей реплики.

[25]) Подчеркиваем, что как данный термин, так и последующие выбираем условно лишь для того, чтобы получить возможность пользоваться сокращенными обозначениями.

[26]) См. монологи: I—Лизы 1, 5, 6; Фамусова 476; II—Фамусова 1; Чацкого 180; Лизы 565; III—Чацкого 1,149,219; Главного слуги 221; IV—Чацкого 22,275,301,309; Репетилова 271; Лизы 313.

бо́льшинстве на́чальные реплики каждого нового явления [27]), таковы в диалогах те многочисленные реплики, в которых говорящий чаще всего полон собственных переживаний или начинает новую мысль и нет у него связи с предшествующими словами партнера [28]).

2. Затем имеем реплики, рифмы которых созвучат рифмам предшествующих реплик: рифмореплики, связанные со словами одного из лиц, ранее говоривших (припомним вышесказанное об использовании, напр., группы abba в диалогах). Они распадаются на два основных вида: а) когда персонаж пользуется рифмой им же самим начатой в предшествующей реплике (рифмореплика использованная—И), b) когда персонаж берет рифму, предложенную партнером (рифмореплика взятая—В) [29]).

Остановимся на этих двух разновидностях рифмо-реплик.

Не говоря об общих соображениях, ясно подчеркивающих, что лишь ответные (завершающие) рифмы делают из строк, в каком угодном «метре» данных, стихи, и, следовательно, как бы являются вершинами стихотворной речи, наблюдения над завершающими репликами и сопоставления их с репли-

---

[27]) См. I—60, 206; II—31, 188, 419, 454, 538, 560; III—293, 311, 325, 359, 393, 399, 495; IV—1, 40, 223, 241, 419, 526.

[28]) Реплик С в комедии больше всего—306 (из общего числа 696). Интересен, напр., в этом смысле диалог I акта Софьи и Лизы, Фамусова и Лизы, Чацкого и Софьи, где большинство реплик этого типа. Нельзя не обратить внимания на тот факт, что много случаев в комедии (напр., в I акте 17, 35, 78, 84, 126, 182, 186, 248, 415), когда реплика этого типа внутренно связана с предшествующей репликой, но не имеет связи с рифмой—все эти реплики являются продолжением неконченного стиха. В том же, напр., I акте из 50 реплик типа С пять, казалось, должны были бы иметь и связанные рифмы (37, 238, 242, 251, 275), остальные же тридцать шесть с несомненностью подтверждают высказанное. То же видим мы и в следующих актах. Есть, правда, значительное число реплик типа В (о них см. ниже), которые по существу должны бы были быть репликами самостоятельными. Из нескольких примеров, имеющихся в комедии, приведем два разительных: первый выход Чацкого—I,304—связан рифмой с репликой Лизы, данной через явление, первый выход Натальи Дмитриевны —III,226—связан с предшествующей репликой слуги—хотя никакой внутренней связи между говорящими нет.

К сожалению в данной статье мы вынуждены ограничиться лишь выводами, подкрепленными основными доказательствами, но привести их с исчерпывающей полнотой не представляется возможным по техническим условиям.

[29]) В отдельных случаях имеем реплики, в которых две рифмы взяты (ИИ, ВВ, ИВ), есть случай трех взятых рифм—см. выше особенную рифму (aba : b a b Чацкий II 324). Двойные рифмы являются, как видно из выше данного анализа типов рифм, результатом использования в диалогах групп abab и abba (по типу ab:ab—12; a:b:ab—2; и по типу ab:ba—7; a:b:ba—7; по особенным группам aba:ba—I,286, и a:ba:bb—IV,366 у Лизы; и a:baba — III,564 aba:bab—II,324 у Чацкого).

ками самостоятельными показывают бо́льшую «независимость» лица, их произносящего, от партнера, чем при использовании реплик С [30]).

Распадаются эти реплики между участниками следующим образом:

	ВВ	ВИ	ИИ
Фамусов	5	1	1
Софья	4	—	1
Лиза	3+2 особ.	—	—
Молчалин . . .	2	—	—
Чацкий	4+2 особ.	2	1
Нат. Дмитр. . .	—		1
Гр. Бабушка . .	1	1	1
Репетилов . . .	—	1	—

В дальнейшем при подъитоживании мы не будем выделять ни реплик ВВ, относя их к реплике В, ни ИИ (относя их к И), реплику ВИ при подсчете разнесем на две группы, отметив их в каждой группе, как половинную реплику.

[30]) Так самым «независимым» от всех и всего окружающего лицом является графиня-бабушка, одной ногой стоящая в могиле, глухая и не понимающая ничего из того, что кругом происходит (64% своих реплик графиня произносит или вида В или И).

После графини-бабушки идет княгиня Тугоуховская, роль которой во многих отношениях, в том числе и в данном, нуждается в пересмотре (у ней 46% реплик этих видов). Недаром Хлестова, приехав на бал, ни с кем, кроме нее, не здоровается (III, 567), недаром княгиня не очень-то побаивается Хлестовой и решается не платить ей «карточный должок».

Затем идет Хлестова (44%,) смело берущая все рифмы и чаще всего у себя самой (что тоже характерно: мало кто решается у нее выхватить рифму: лишь Софья—III,371; Скалозуб—405; Молчалин—508 и гр. внучка—509,516); больше того: единственную тавтологическую рифму—триста—триста—дает тоже Хлестова III,558.

Отметим еще, что Молчалин лишь однажды берет у Фамусова рифму I,197 (и то в разговоре деловом, где Молчалин должен себя чувствовать господином положения), у Скалозуба — II,456, у Хлестовой (указанный случай), затем у Чацкого 4 раза (отношения его к Чацкому требуют вообще пересмотра—об этом ниже), и шесть раз у Лизы. Рифмы же, которые берут у него, равняются 22.

Нарушает указанную тенденцию лишь Скалозуб, который ни разу не использует свою рифму и лишь семь рифмо-реплик берет (25%: меньше его берут лишь г. N и Загорецкий). Не говоря о том, что поэт не ставил себе сознательной задачи охарактеризовать каждый персонаж своеобразностью рифм в репликах, и не говоря о том, что признав данную гипотезу, легко можно перестроить роль Скалозуба, как службиста, несомненно зависящего от многих и многого,—несмотря на то, что он «золотой мешок», ему еще не «досталось в генералы»—Скалозуб живет такой узкой жизнью своих военных интересов, что большинство его реплик (69%) являются репликами С, никак не связанными с событиями самой пьесы—его оживление вызывается чисто «профессиональным интересом» к тому, напр., как «треснулся» Молчалин—«грудью или в бок» (и не даром он чуть не единственный не принимает никакого участия в сплетне о сумашествии Чацкого и даже не сообщает ничего о ней встреченному «свежему» человеку—Репетилову).

Вызывает некоторые затруднения вопрос о том, что̀ выявляет несколько большую «независимость»—реплики ли И, или В. Анализируя каждую реплику того и другого типа мы склоняемся к мысли о том, что реплика В обнаруживает в большинстве случаев признак большей независимости, чем реплика И. Все сомнительные случаи[31]) данного порядка допускают объяснение, тогда как—обратно—имеются два необъяснимых момента, если мы признаем реплику И как проявляющую наибольшую независимость говорящего[32]).

---

[31]) Среди них весьма затруднительный: Софья, под влиянием слов Чацкого о забытых свойствах «прислужника знаменитого», говорит III 433:

Ах! этот человек всегда
Причиной мне ужасного расстройства

произнося реплику В. Но, во 1-х, данная форма рифмы (ab:ab) явилась лишь при переработке комедии: в Жандровской рукописи.

В Музейном автографе мы это место читаем так III 435:

Ч.—В нем Загорецкий не умрет —
Чего неожидать при этом нраве кротком, +
При свойстве угождать племянницам и теткам, +
О! давишнее вам так даром непройдет. —
С.—Грозит и тешится, и рад бы что есть силы a
Молчалина при всех унизить, как он зол! b
. . . . . он премилый a
. . . . . с ума сошел b

(Отметим, что в большинстве поправок, какие внес в рифмы «Горя от ума» Грибоедов, можно усмотреть намерение избегать усеченных рифм.

Например: Музейный автограф II 342

Не этот ли? грабительством богатый,
Великолепные соорудил палаты

зазвучало: . . . богаты . . . палаты . . ., чем и вызвана, видимо, была корректура данного диалога—наблюдение, высказанное еще Рад. Кошутич «Граматика руског језика» ч. I, Пгд. 1919).

Во 2-х, рифмореплики В очень часто обозначают в «Горе от ума» зависимость мысли, выраженной какими либо завершающими рифмами от мыслей, выраженных зачинательными рифмами. Признать, однако, такой характер реплик В нам кажется мало-приемлемым между прочим и потому, что очень большое число реплик В является завершением рифм тех реплик, которые не имеют никакой зависимости друг от друга см. I 301—304, III 224—227.

[32]) 1) IV 20: Плат. Мих.—Ведь сказано-ж иному на роду.. — a
Лакей—В карете барыня—с, и гневаться изволит.
Плат. Мих.—Иду, иду. —a И

2) IV 440: Софья.—Нет укоряющих свидетелей в глазах,
Как давиче, когда я в обморок упала,
Здесь Чацкий был...
Чацкий— Он здесь, приворщица!
Софья— Ах! ах!.. —И

Характерно, что та и другая реплика И имеется уже в Музейном автографе, при чем несмотря на то, что второй пример подвергся существенной переработке, тип реплики остался.

3. Кроме указанных рифмореплик—самостоятельных и завершающих—есть в комедии группа реплик, в которых говорящий не оканчивает своих слов рифмой, а дает лишь начало стиха, обрывая его. Эти реплики имеются в значительном количестве и в них есть особый оттенок. Они имеются двух видов:

а) когда такой стих без рифмы произносится персонажем отдельно (рифмо-реплика О),

б) когда такой стих без рифмы является дополняющим какую-либо из реплик предшествующих видов (за исключением реплик О), другими словами, когда или самостоятельная реплика или завершающая—использованная или взятая имеет еще несколько стоп дополнительных, и стих, здесь начатый, оканчивается рифмой уже в другой реплике (назовем эту рифмо-реплику буквой Д[33]).

Реплики оборванные (отдельные и дополнительные) являются часто результатом того, что говорящий прерывается другим.

Напр.: О — 1. Осмелюсь я, сударь..,
Молчать. I,126.
2. Желал бы с ним убиться...
Для компании? II,452.
3. Как я тебя люблю...
А барышню?
Ее... III,54 1

Д — 1. Изволили вбежать вы так проворно
Смешалась я...
Благодарю покорно... I,99.
2. Знаю,
Я говорила с ним.
Так я вас поздравляю
Он сумасшедший...
Что?.. III,467.
3. Ну, все, так верить поневоле.
А мне сомнительно.
О чем? О Чацком, что ли?.. III,498.

Или в других случаях говорящий не оканчивает стиха (реплика О и Д) уходя со сцены (III,419—Хлестова, III,483—Загорецкий, IV,260, I,477, III,478—внучка и т. д.).

---

[33]) Мы не ощущаем разницы психологического рисунка реплик СД и ВД и ИД, но наличие Д в любой реплике дает ей особый оттенок; поэтому объединяем их в одну категорию. Чаще всего дополнительные строки без рифмы связаны с репликой С—44 раза, реже с В—15½ раз и совсем редко с И—8½ раз (½ условно обозначаем реплику Чацкого II акта 420—425, соединяющую ВИ+Д).

Чаще же всего эти реплики—О и Д—выражают несомненное смущение, растерянность, подавленность и т. д. Напр., Молчалин в первом акте, встретившись с Фамусовым, почти все реплики подает типа О («сейчас с прогулки...» — 84, «я слышал голос ваш...»—182, «с бумагами-с...»—186); то же у Софьи, застигнутой Фамусовым («Смешалась я...—99, «Кем, батюшка...»—107, «Вам рассказать...»—153); то же у Фамусова (Эй, Лиза—«Тссс...»—57, «Молчалин, ты, брат...»—78, «Что за история...»—153, «Вот и другой...»—447, «Проклятый сон...»—448) и т.д., и т.д. Много реплик этого типа в сцене сплетни, благодаря чему, стих, разделенный на несколько реплик, создает впечатление общего смятения, отрывочности бросаемых фраз и т. д. [34]).

Высказанное нами на основании общих соображений и на основании рассмотрения и сопоставления римфореплик отдельных типов в общем несомненно подтверждается соображениями статистики цифр. Произведем подсчет римфореплик каждого типа, падающих в итоге на каждое действующее лицо комедии.

ТАБЛИЦА РИФМОРЕПЛИК:

Действующ. лица	С	В	И	О	Итого	Д
Фамусов	44	33 1/2	8 1/2	11	97	4
Софья	35	34	7	22	98	10
Лиза	27	20	4	6	57	5
Молчалин	22	13	6	14	55	8
Чацкий	76	39	16	21	152	17
Скалозуб	19	7	—	2	28	1
Нат. Дмитр.	10	6	4	8	28	3
Плат. Мих.	5	6	1	5	17	2
Княгиня	5	2	4	2	13	1
Князь Т-й	—	—	—	4	4	—
Княжны	4	6	—	4	14	—
Гр. бабушка	4	4	3	—	11	2
Гр. внучка	6	5	3	2	16	3
Загорецкий	13	4	1	8	26	2
Хлестова	12	7	4	2	25	3
г. N	5	1	2	3	11	—
г. D.	2	3	1	3	9	—
Репетилов	14	4 1/2	3 1/2	4	26	3
Слуги	4	3	—	3	10	1
ВСЕГО	306	198	68	124	696	65

[34]) Нельзя не обратить внимания на то, что реплик этого типа меньше всего в процентном отношении у Скалозуба (всего 11:0—7,1; Д—3, 5), безотносительно к общему числу своих реплик у него 0—3 и Д—1, при чем весьма характерно, что все три означенные реплики падают на его диалог

Установив отношение данного типа реплики к общему числу реплик каждого действующего лица в процентах, мы получим следующую прогрессивную скалу:

Для самостоятельных реплик:

1. г. D. 22
2. Платон Мих. . . 29
3. Софья 36
4. Натал. Дмитр. . 36
5. Гр. бабушка . . 36,3
6. Гр. внучка . . . 37
7. Княгиня 38
8. Молчалин . . . 40
9. Фамусов . . . 44
10. г. N. 45
11. Лиза 47
12. Хлестова 48
13. Загорецкий . . 50
14. Чацкий 50
15. Репетилов . . . 54
16. Скалозуб 69

Для реплик завершающих=И+В.

1. Загорецкий . . . 19 (3,8+15,3)
2. г. N . . . . . 22 (13+9)
3. Скалозуб . . . . 25 (0+25)
4. Репетилов . . . 31 (13,4+17,3)
5. Молчалин . . . 34 (10,9+23,6)
6. Нат. Дмитр. . . 35 (14,2+21,4)
7. Чацкий . . . . . 36 (10,5+25,5)
8. Софья . . . . . 41 (7,1+34,2)
9. Плат. Мих. . . . 41 (5,8+35,6)
10. Лиза . . . . . 43 (7+36)
11. Фамусов . . . . 43 (8,8+34,8)
12. Гр. внучка . . . 44 (12,5+31,2)
13. Хлестова . . . . 44 (16+28)
14. г. D. . . . . 44 (11,1+33,5)
15. Княгиня . . . . . 46 (30,7+15,3)
16. Гр. бабушка . . . 64 (27,2+36,6)

Для реплик оборванных = О + Д:

1. Скалозуб . . . 11 (7,1+3,5)
2. Фамусов . . . 15 (11,4+4,1)
3. Гр. бабушка . . 18 (0+18)
4. Лиза . . . . . 19 (10,5+8,7)
5. Хлестова . . . 20 (8+12)
6. Княгиня . . . . 22 (14,8+7,6)
7. Чацкий . . . . 25 (13,7+11,7)
8. г. N. . . . . 27 (27+0)
9. Гр. внучка . . 31
10. Софья . . . . 32 (22,4+10,2)
11. г. D. . . . . 33 (33+0)
12. Репетилов . . 34 (23+11,5)
13. Загорецкий . . 38 (30,7+7,6)
14. Нат. Дм. . . . 39 (28,5+10,7)
15. Плат. Мих. . . 41 (29,4+11,7)
16. Молчалин . . . 78 (63,6+14,5)
17. Кн. Туг-ий . . 100

Язык цифр в общем несомненно подтверждает сказанное (за исключением, пожалуй, мест Загорецкого в репликах С и Скалозуба в репликах В. [30]).

Полюсы главнейших персонажей в рифморепликах С:

а) среди мужчин—Скалозуб, Репетилов—Молчалин, Платон Михайлович;

с Софьей, в разговоре с которой он единственный раз, как мы видели выше, прибегает к рифмам группы abba. Если, наконец, присоединить к этому и анализ пиррихиев, то мы несомненно должны будем сказать, что стих дает основания для предположения, что Скалозуб относится к Софье не безразлично.

б) среди женщин—Хлестова, Лиза—Наталья Дмитриевна, Софья.

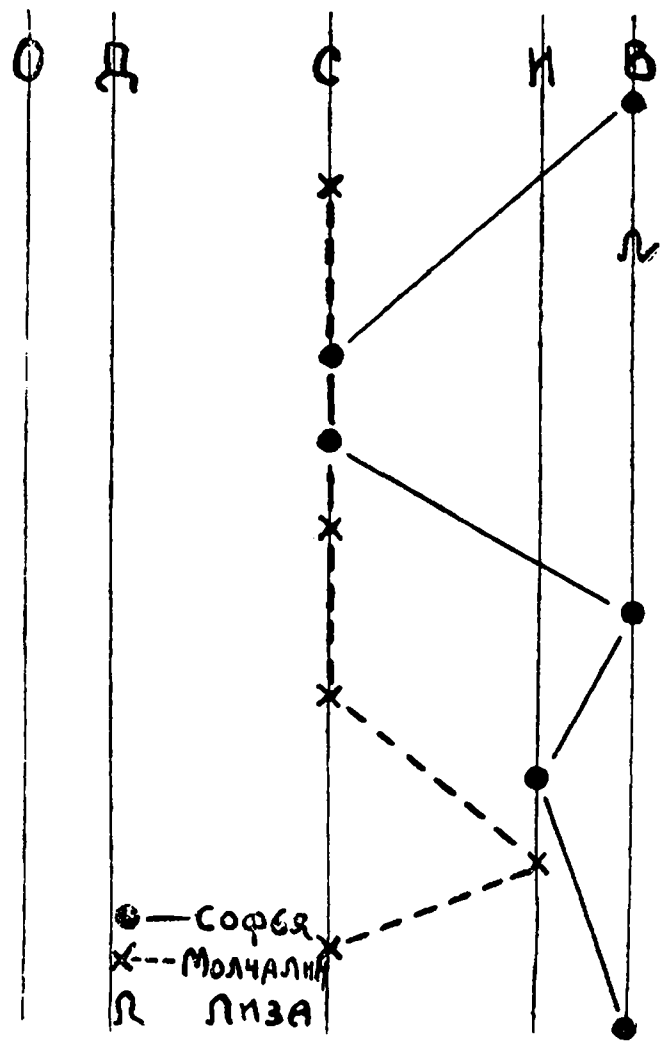
В рифморепликах оборванных:

а) Скалозуб, Фамусов — Молчалин, Платон Михайлович. (Тугоуховский—даже 100%)

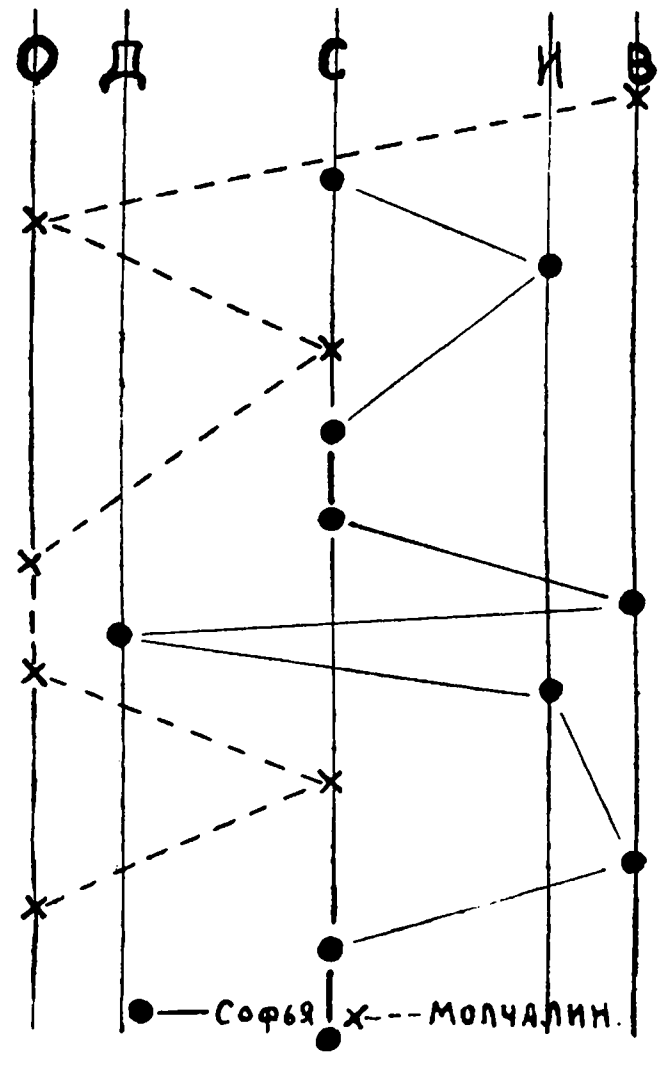
б) Лиза, Хлестова—Наталья Дмитриевна, Софья.

Думается, что на основе сказанного можно признать, что рифмореплики выявляют состояние говорящего и показывают его взаимоотношения с партнером: «зависимость» (реплики О и Д), отсутствие связи (реплики С) и «независимость» (реплики И и В).

Если применить графику к рифморепликам, то мы получим чрезвычайно наглядную картину взаимоотношений действующих лиц между собою в каждом диалоге. На пяти вертикальных линиях, обозначающих слева направо реплики О—Д—С—И—В отметим соответственно каждому типу рифмореплики ее место на линии и, соединив между собою отмеченные места у каждого персонажа отдельно, получим кривые рифмореплик; каждую самостоятельную реплику, в себе завершенную, изобразим двумя знаками на центральной линии С, соединив их более жирным штрихом; реплики оборванные, как неимеющие рифмы, поместим на половинном расстоянии от предшествующей реплики (наконец, напомним, что реплики Д являются дополнительными или к С или к И или к В—следовательно при наличии их, реплика обозначается двумя знаками).



№ 11.



№ 12.

Возьмем для примера два диалога Софьи с Молчалиным II и IV актов (чертежи 11 и 12).

Схема первого диалога II, 496:

1. Софья.—Молчалин! Как во мне рассудок цел остался!—В
   Взята предшествующая рифма от Скалозуба.
2. Молчалин.—Платком перевязал, не больно мне с тех пор.—С
3. Лиза.—Ударюсь об заклад, что вздор. —В
4. Софья.—А кем из них я дорожу
   . . . . скажу
   . . принуждала
   . . . сказала
   . . . . дохнуть
   . . . взглянуть
   } с рифмами завершенными —С
5. Молчалин.—Нет, Софья Павловна, Вы слишком откровенны. —С
6. Софья.—Откуда скрытность почерпнуть!
   Готова я была в окошко, к вам прыгнуть.
   Да что мне до кого? до них? до всей вселенной?—В
   . . . . . пусть бранят
7. Молчалин.—Не повредила бы нам откровенность эта.—С
8. Софья.—Неужто на дуэль вас вызвать захотят? —И
9. Молчалин.—Ах! злые языки страшнее пистолета. —И
   Лиза—Самостоятельная реплика; в чертеже она выпущена).
10. Молчалин.—Я вам советовать не смею. —С
11. Софья.—Хотите вы?... Пойду любезничать сквозь слез;
    Боюсь, что выдержать притворства не сумею—В

Схема второго диалога IV, 363:

. . . толковали.

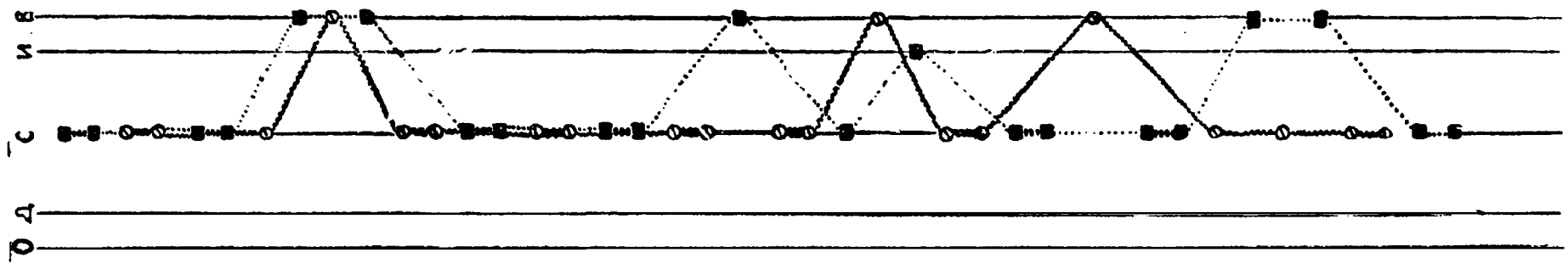
1. Молчалин.—Пойдем любовь делить плачевной нашей
   крали —В (у Лизы)
2. Софья—Нейдите далее. Наслушалась я много,
   Ужасный человек! Себя я, стен стыжусь. —С
3. Молчалин.—Как!.. Софья Павловна... —О
4. Софья.— Ни слова, ради бога —И
5. Молчалин.—Ах! вспомните! не гневайтеся, взгляньте!..—С
6. Софья.—Не помню ничего, не докучайте мне
   . . . . . оне завершенная—С
7. Молчалин.—Помилуйте... —О
8. Софья.— Не подличайте, встаньте. —В
   Ответа не хочу, я знаю ваш ответ,
   Солжете. —Д
9. Молчалин.— Сделайте мне милость... —О
10. Софья.— Нет, нет, нет. —И
11. Молчалин.—Шутил, и не сказал я ничего, окроме... —С
12. Софья.—Отстаньте, говорю, сейчас,
    Я криком разбужу всех в доме... —В

13. Молчалин.—Как вы прикажете. —О

14. Софья. Иначе расскажу
. . . . с досады
. . . . . дорожу
. . . . . рады
} завершенная—С

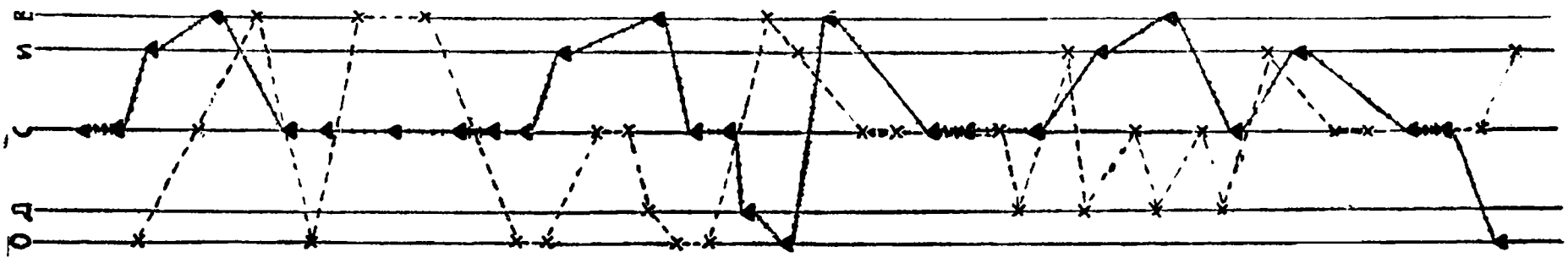
Сравнивая тот и другой чертеж, мы видим, что в первом из них разговаривающие все время рифмуют между собой и не дают реплик О или Д. Во вторых, видим, что линия Софьи и Молчалина моментами сходится; в третьих, что Молчалин не только произносит самостоятельные рифмореплики, но использует и свои собственные рифмы, завершая их. Второй чертеж с наглядностью показывает, что 1) между говорящими полный разрыв (их линии не совпадают), 2) что Молчалин, застигнутый Софьей врасплох, не поднимается дальше самостоятельной рифмореплики, да и ту он не смеет сам завершить.

Приведем еще чертежи двух диалогов—Фамусова и Скалозуба во II акте и Чацкого с Молчалиным в III акте (поневоле дав тот и другой в уменьшенном масштабе). Первый чертеж (№ 13)



№ 13.

дает нам картину спокойного разговора двух лиц между собою, спокойно перебрасывающихся рифмами, а чаще, дающих самостоятельные рифмореплики (и a priori можно сказать, что ни реплик О, ни реплик Д мы здесь не встретим). Второй разговор (чертеж № 14) показывает наоборот, подлинную борьбу



№ 14.

между собою собеседников, при чем вначале Чацкий занимает позиции верхние—В и И,—потом при откровенном цинизме Молчалина, Чацкий растерывается, противники скрещивают оружие. Молчалин наносит удар за ударом, после каждого, однако, отступая (реплики Д), скрещивают еще раз оружие, и Чацкий теряется (реплика О) от наглости Молчалина, выходящего «победителем» из этого спора.

Нельзя не указать, что анализ рифмореплик в последнем чертеже находит себе подтверждение в чутких замечаниях критики, рассматривавших роль Молчалина лишь в ее психологической канве. «Молчалин рисуется ему (Чацкому) таким, каким он помнил его три года назад, услужливым, скромненьким,—а не тем чиновником на блестящей дороге, безукоризненно вежливым, каким он стал теперь...» В разговоре с ним «вместо прежнего тона он слышит новый. Молчалин говорит:—

Вам не дались чины. По службе неуспех.
Как удивлялись мы... Жалели вас...

Чацкий начинает понимать, кто это «мы»... бесится, начинает говорить резко. Молчалин замечает про себя, что он не сочинитель,—зная, что Чацкий «славно пишет, переводит», и, напуская на себя скромность, чтобы еще более взбесить собеседника, говорит, что считает себя слишком молодым для произнесения приговоров... и, ради вежливости, говорит про себя «в мои лета». Но в конце он уже говорит об обоих:

В чинах мы небольших.

А Чацкому еще далеко до Молчалина, у которого уже чин асессора» [35]).

И большая ошибка исполнителей роли Молчалина заключается в том, что они дают финал сцены на робком поклоне и на отступлении с поля брани, тогда как и по психологическому моменту и по показанному рисунку рифм мы видим, что Молчалин первый прекращает разговор, бросив Чацкому слишком зло в то время звучавший упрек о незначительном чине собеседника [36]).

Приняв предлагаемый метод графического изображения каждой роли, исполнитель не пройдет мимо особенностей стиха, нами выдвинутых. Пусть объяснение для них будет иное, чем нами посильно предложенное, но если театр обратит внимание на стих комедии в той мере, как он этого заслуживает, он «алгеброй гармонию поверит» и получит новый материал для своей творческой работы.

Оканчивая данную часть работы [37]) мы не позволим себе привести отдельных характеристик персонажей комедии на

---

[35]) П. Гнедич «Горе от ума как сценическое представление» Ежегодник имп. театров сезон 1899—1900, прил. I сс. 10—11.

[36]) На нашей памяти лишь В. В. Максимов в Малом Театре давал образ, вполне соответствующий указанной трактовке (см. наш обзор жизни Малого Театра в «Начале XX века». Сборник «Московский Малый Театр» Госиздат 1924 г., стр. 458).

[37]) Необходимо подчеркнуть, что все высказанные соображения относятся лишь к «Горе от ума» и вряд ли могут быть применены к другим

основе изучения особенностей произносимых ими стихов — требуется еще ознакомление с особенностями употребления так называемых enjambement, цезуры, рифм комедии, рассмотренных в иных отношениях, и тогда во всей полноте возможно будет говорить о материально бесспорном фундаменте для воспроизведения на сцене «Горя от ума».

Нам важно было выдвинуть отдельные проблемы и фиксировать на них внимание изучающих Грибоедова и воспроизводящих его «Горе от ума» на сцене:

1. Анализ особенностей стиха «Горя от ума» (смена стоп, употребление пиррихий, группировка рифм, распределение рифмореплик между отдельными персонажами) позволяет обратить внимание на стихотворную форму комедии, как на материал для сценических характеристик.

2. Анализ указанных особенностей допускает возможность видвинуть ряд гипотез, указывающих основные тенденции поэта в пользовании тем или другим приемом. Тенденции эти проявлены Грибоедовым бессознательно, почему они зачастую строго не выдерживаются, но язык цифр дает возможность их усмотреть.

3. Принятие выставленных гипотез позволит пересмотреть ряд традиций в сценических характеристиках персонажей комедии, утвердит или отвергнет ряд трактовок отдельных мест, что до сих пор являлось в лучшем случае лишь результатом литературного, историко-литературного или «психологического» анализа «Горя от ума», или «интуиции» актера.

4. Анализ, подкрепленный статистическими данными, даст материальную базу для творческой работы и, каково бы ни было решение выдвинутых проблем, поставит перед театром вопрос о необходимости их отображения в сценическом воспроизведении.

5. Графическое изображение особенностей стиха «Горя от ума» дает возможность объективизировать отдельные вопросы:

1) О смене стоп—результат смены мыслей у говорящего.

2) Об ускорении речи—результат напряжения переживания.

произведениям, как самого Грибоедова—нигде, кроме данной комедии, не использовавшего всех приемов,—так и иных поэтов. Пиррихии, напр., в «Борисе Годунове» нигде не индивидуализируют образов, а всюду употребляются по «Пушкински» (см. Белый op. cit, стр. 343) точно также, как и язык героев Пушкина всюду язык самого автора. Вольный стих и рифмогруппы aa, abab, abba, напр., в «Маскараде», так же как и употребление Лермонтовым пиррихий, повидимому, также не дают оснований к тому, чтобы сделать соответствующие обобщения.

3) О типах рифм—результат известного отношения говорящего к тому, что составляет «предмет его слов».

4) О типах реплик с точки зрения взаимоотношения их рифм с рифмами соприкасающихся реплик—результат состояния говорящего в диалоге и его взаимоотношения с партнерами.

Вл. Филиппов.

РУССКАЯ КНИГА 60-х ГОДОВ

I

История и теория книги, дисциплина молодая и не завоевавшая себе, быть может, того прочного места, которое бы ей принадлежало на перекрестье истории искусств изобразительных и словесных, имеет тем паче все основания разрабатывать материалы свои путем монографическим. Именно так будет доказано, думается, право на самостоятельность новой отрасли знания, рассматривающей в книге, как предмете примечательного технического и формального мастерства, закономерное отражение тех же стилистических законов, которые наблюдает в эволюции форм своих историк живописи—и должен бы был наблюдать историк литературы. Наука о книге—та ли, строимая и желаемая нами «библиономия», которая себя посвящает специальному исследованию композиционных законов книги и эволюции ее—или даже самая по охвату широкая дисциплина «библиологии», в кругу художественных наук по всей вероятности все еще остается непризнанною младшей Золушкой меж весьма самодовлеющих старших сестер, порою искренне недоумевающих по поводу самой возможности применять терминологию и масштабы истории искусства к произведению типографского станка. Книга представляется в лучшем случае продуктом прикладного искусства. — Роковое и весьма смутное понятие это ставило бы акцент на технике выполнения книги; история книги превращалась бы в историю типографий. Но книга предстоит нам—или должна бы была предстоять—как живой организм, памятник, в коем можно специально провидеть моменты концепции, конструкции и композиции.—Что известные примеры книжного мастерства могут производить на зрителя воздействие чисто эстетического

характера, об этом спорить не станет никто. Книгу можно любить—и любили ее—больше, нежели какие-либо произведения искусства. Не это, конечно, решает. В книге содержание и форма находятся в отношении настолько специфическом, что рассмотрению их взаимной связи можно было бы посвятить особую весьма основательную работу.—Как всякая форма и содержание, они находятся в неразрывной связи. Именно в силу этого вправе мы утверждать, что основным моментом нашего внимания к книге должно остаться изучение ее композиции, построения книги из тектонических элементов ее, в то ее органическое единство, которое конечно ближе всего отражает ритмические колебания художественной воли своего времени. Что открытый Риглем закон этот оказывается к книге применим всецело—заслуга Поля Реннера—остается в силе, как бы иные критики наши не протестовали против того.

Наоборот, может быть именно история книги наиболее интересно документует основную проблему всяческой художественной эволюции—«борьбу с назначением», как это в противовес Земперу нарочито парадоксально называет Ригль. Книга есть, может быть, самый классический пример коллективного содружества ряда действенных сил. Проблема авторства, единоличного или множественного, на которой за последнее время в русской науке особо настаивают П. М. Казаринов и проф. М. Н. Куфаев, остается отправной точкой для дальнейшего построения книжного организма. Энергии по меньшей мере трех обычно различных истоков определяют своими весьма непохожими и не всегда одинаково действенными упорами последнюю форму книги: издатель, техник и потребитель; книга именно в силу того и оказывается драгоценнейшим материалом социологии искусств, что позволяет путем весьма точного учета определить роль и значение каждого из факторов этих в любое подлежащее изучению время.—Быть может четыре силы, определяющих, как нам представляется, судьбу книги, могут быть сведены к двум; но проблема автора и читателя несравненно заостреннее и глубже в книжной истории, чем она представляется, например, в истории литературы. Ее когда нибудь также следовало бы поставить особо. Но что «назначение» книги меняется от постоянно назревающих и разрешающихся конфликтов именно автора и потребителя, является наиболее интересным фактором изучаемой нами эволюции книги. У автора есть в лице издателя союзник, слишком часто становящийся изменником. Потребитель оказывает влияние на судьбу книги посредством книготоргового аппарата с одной стороны и аппарата критики с другой.

весьма любопытным и порою исключительно различным по заданию оказывается участие в книге художника. Он часто оказывается глашатаем воли автора. Он очень часто будет понятен только как глашатай воли потребителя. Назначению книги именно он сумеет дать то или иное направление. Производственно стоя между автором и издателем с одной стороны, техником и потребителем с другой, художник книги оказывается, быть может, истинным героем нами созерцаемого многоличного действа.

Под художниками книги можно снова подразумевать нескольких разных деятелей. Наиболее четкою останется конечно роль иллюстратора, но иллюстратора в точном смысле, не «иллюминатора», книгу декорирующего, а изобразителя, придающего зрительный облик словесным образам текста, толкователя авторской воли: порою ей послушного, порою ей противящегося.—Исполнитель иллюстрации, гравер или печатник, уводит нас в сторону потребителя, как порою момент заказа и заданий заставляет привлечь к проблеме искусства книги автора и издателя. Но конечно только известная ясность, внесенная в многосложные отношения эти, поможет нашей проблеме.—Что ясности такой раньше не было, достаточно известно.—Мы останавливаемся на истории книги русской, избираем один этап ее развития в силу исключительной притягательности изучения неизученного. Уже короткий самый взгляд, брошенный на предшествовавшую исследовательскую литературу, убедил бы нас в «необходимости вмешаться».

Книга, как и многие иные области культурного творчества, на пути своем встречает прежде всего собирателя и регистратора. Библиография русской книги достаточно почтенна, и имеет много оснований быть фундаментом нами строимого научно-художественного о книге знания. Область иллюстрированной книги, нами избираемой в качестве особого объекта внимания методологически и необходимо, поскольку именно в ней звучит полнота «оркестра»—автор—издатель—художник—техник—потребитель,—имеет в русской литературе достаточно солидные каталоги в известных трудах В. Верещагина, Кружка любителей русских изящных изданий, Н. Обольянинова. Внимание, которое оказывалось русской иллюстрированной книге исследователями нашей графики—имен перечислять не стало бы места—вновь принесло многие плоды, весьма поучительные в том отношении, что доселе непримиренным остается акцент, ставимый этой русской историей графических искусств на репродукторах-граверах при изучении начала XIX века и на рисовальщиках-иллюстраторах при изучении книги хотя бы 40-х

годов.—В чем однако согласны кажется все—это в весьма последовательно проводимом небрежении русским книжным искусством второй половины XIX века. Между 1860 и 1890 (если не 1900) годом зияет в истории нашей художественной культуры исключительно явный провал, заполнение которого было бы по существу необходимым просто из чувства исторической добросовестности, если не обыкновенной любознательности.

«Эпоха великих реформ», любезная сердцу либеральной интеллигенции, последующая пора реакции и революционного подполья, эра второго и третьего Александра, в нашем искусстве получает очень разное освещение. Никто не станет отрицать, что 60-е годы, давшие русской литературе «Преступление и Наказание» и «Войну и Мир», принадлежали к числу наиболее блестящих десятилетий XIX века в области словесного творчества. В музыке и театре ими место завоевано столь же прочно. Иное в области изобразительных искусств. Десятилетие было чревато всякими грядущими событиями. Исход четырнадцати будущих передвижников из Академии в 1863 году, организация «артели», уже сами по себе достаточно динамичны. Но десятилетие не дало ни одного крупного имени и ни одной замечательной выставки. «Передвижники»—это 70-е и последующие, Репин—80-е годы. Эпохой, ничего не давшей, представляются 60-е годы и для эстетической критики русского книжного искусства. А. Н. Бенуа высказал это наиболее решительно: «Русские книги и русские иллюстрации от 1860-х до 1890-х годов представляют собой какую-то систематическую демонстрацию безвкусия, и, что еще знаменательнее, просто небрежности, безразличия». Каталог Обольянинова доведен только до 1860 г. Помимо преждевременной ссылки на то, что с 1860 г. начал выходить официальный «Указатель выходящих в России книг», главной причиной небрежения выставляется заведомо неверное указание, «что с 1860 г. почти совершенно исчезли из иллюстрированных изданий гравюры и литографии, исполненные от руки и были заменены рисунками воспроизведенными различными механическими способами: цинкографией, фототипией и т. п.»—В. А. Верещагин отодвигает эту одиозную для любителя гравюры дату к 1870 г., правильнее было бы ее передвинуть еще на 15 лет. Если способ выполнения иллюстрации в книге по существу и не столь первостепенен для нами искомой оценки художественного порядка, в книге 60-х годов гравюра и литография продолжали играть прежнюю роль свою.

Здесь же почти совсем не зарегистрированная и вовсе не изученная книга 60-х годов представляется нам исключительно

интереснЬым объектом внимания. Его требует к себе уже одно время. Ибо 60-е годЬı бЬıли эпохой оченЬ явного общественного оживления и напряжения. Ибо в зеркале книги нам мог бЬı предстатЬ подлинныЙ лик нЬıне нам особо созвучного поколения.

II

В известном каталоге своем 1898 года В. А. Верещагин упоминает всего 74 книги изданнЬıе в 1860-х годах, 7,4 % общего им зарегистрированного за 150 лет количества книг. В «материалах» Кружка любителей изящнЬıх изданий вновЬ из 1000 зарегистрированнЬıх книг на 60-е годЬı падает 88; по отношению к каталогу Верещагина новЬıми являются 51 название.

Пополнение данньıх регистрационнЬıх сведений известнЬım числом пропущеннЬıх в каталогах книгоописаний, позволило бЬı нам принятЬ за исходнЬıЙ пункт исследования нашего о книге 60-х годов следующую статистику, которой мЬı конечно придаем толЬко весЬма относителЬнЬıЙ характер:

Из общего количества 134 обследованнЬıх иллюстрированнЬıх книг, изданнЬıх с 1860 по 1869 г. 48 относятся к числу алЬбомов без текста или с превалированием изображений над текстом, 25 являются книгами с «приложениями» портретов или видовЬıх сцен, не имеющих к тексту того соотношения зависимости, которое характерно для иллюстрации как таковой, 61 книга должна бЬıтЬ отнесена к числу иллюстрированнЬıх книг в точном смЬıсле слова. Заметим в скобках, что самое отношение иллюстрированнЬıх книг к неиллюстрированнЬım вообще для 60-х годов может бЬıтЬ установлено хотя бЬı по данньım любопЬıтной регистрации новЬıх книг, проведенной в 1865 г. журналом «Книжник». ЗдесЬ упомянуто 1340 изданий. Из них к числу подлежащих нашему изучению иллюстрированнЬıх или представляющих интерес с точки зрения композиционной принадлежат не более 100. Общая статистика такая может представлятЬся убийственной для самой возможности исследования книги 60-х годов на материале иллюстрированнЬıх изданий. МЬı не боимся того, однако, зная на практике истории искусств, что решают для познания стиля данной эпохи не количества, а неповторяемЬıе в иное время качественнЬıе особенности. Соотношение же между тремя группами изданий, нами противопоставленнЬıх вначале, неизбежно и в своей пропорциональности сразу позволяет некоторЬıе заключения о тенденциях художественной воли 60-х годов.

«АлЬбом» оченЬ естественно ставит акцент на издателе или художнике. МЬı тем не менее считаем его как раз не непосредственно касающимся темЬı нашего исследования, и счи-

таем методологической ошибкой встречающиеся во всех почти трудах по истории книги заключения о стиле ее на основании альбомных иллюстраций. Превалирование изображения над литературным текстом ни в коей мере не опасно. Решает то, что под «альбомом» мы разумеем его наиболее, конечно, классический вид—сочетание ряда таблиц, отпечатанных индивидуально, часто не сброшюрованных вместе, то-есть не организованных в зависимости друг от друга, лишенных именно того композиционного задания, которое остается характерным для книги. «Спецификум» книги все таки—организация страниц, покрытых строчковыми комбинациями литер. Даже если в страницу войдет клише, организация страниц останется решающим фактором наших стилистических выводов. Что в «Альбоме» она отсутствует, заменена порою даже вполне случайной последовательностью самодовлеющих таблиц, именно и является основным препятствием для включения их в число «иллюстрированных книг». Наше внимание к альбомам объясняется иным. В них конечно на лицо всяческие технические совпадения с заданиями книжного искусства. В них кроме того исключительно документуется потребность—потребителя или издателя, совпавшего с художником.

Иные потребности выявлены в книгах с приложениями. Научный ли трактат, имеющий пояснительные таблицы, или книга стихов, украшенная портретом их автора, столь же решительно как альбом—на изображение, переносят акцент на содержание текста. Альбому конечно противостоит книга без иллюстраций вовсе. В книге же с приложением видовых или портретных изображений мы отмечаем особую форму организации словесного и зрительного материалов книги. Они с одной стороны равноправны. «Жизнь животных» Брэма (одна из любимейших книг как раз 60-х годов, выходившая по-русски двумя изданиями) снабжена в большом числе рисунками зверей, которые конечно являются документами естествознания, и, совпадая по общей теме с текстом, от последнего не зависят непосредственно. Само собою разумеется, если бы рисунок изображал одну из конкретных брэмовских историй о геройстве четвероногих, мы бы его отнесли к числу иллюстраций в точном смысле слова.—Но и здесь мы должны отыскать спецификум. Его мы видим, чтобы повторить одно из прежних определений наших, в том отношении к иллюстрируемому т е к с т у, которое аналогично отношению текста к передаваемому им содержанию. Для иллюстрации как таковой специфично именно отношение к литературе как к некоей второй действительности, которой надо поверить, которую надо изо-

бразитъ, точно или искаженно, это иной вопрос. Мыслимые здесь весьма разные вариациии отношения к тексту вновь дают исключительно интересные возможности стилистических наблюдений.—«Книга с приложениями» никогда не будет до конца организованной, как книга иллюстрированная. В ней характерна именно независимостъ друг от друга автора и художника, объединяемых изданием.—В проблеме иллюстрированной же в точном смысле слова книги автор порою может передатъ издателю все свои прерогативы, может отсутствоватъ даже, уступив место составителю антологии или редактору посмертного издания. Но воля наличествующего художника тем и специфируется, что она устремлена к созданию книги, некоего организма, рождаемого типографским процессом. То, что порою художник с этим не считается, и его спутнику—технику исполнителю приходится исправлятъ весьма явные его грехи, снова отнесем мы к заслуживающим внимания особенностям эволюционного ряда. Отметитъ надо однако уже здесь, что именно в идеологии иллюстрированной книги наиболее себя документует воля потребителя. Автор весьма редко хочет иллюстраций к своим произведениям. Ему гораздо более желателъны украшения его книг, и мы вновь должны будем отметитъ как примечателъностъ наличие честного признания автора, что художник нужен ему дабы досказатъ то, что осталось им невыявленным.

Интерес и историческая важностъ русской книги 60-х годов оказываются тем более существенными, что во все намеченные выше варианты она вносит новое. Непосредственная же эстетическая ценностъ ее достижений есть предмет не доказателъства, а показателъств.

В другом месте намеченная нами эволюционная история русской книги XIX века позволяет нам здесь ограничитъся только самыми беглыми наблюдениями над предшествующими этапами развития полиграфических искусств наших. Наиболее интересным будет указание на связь между отдельными творческими энергиями книжного дела в эпоху, предшествовавшую 60-м годам. Для двадцатых годов XIX века, золотого времени альманахов, характерной будет как раз форма книги, скорее украшенной приложениями, нежели иллюстрированной. Издатель «альманашник», является истинным создателем книги; но автору принадлежит и здесь, и в последующее десятилетие решающее значение. Пушкин, Плетнев, Пущин обмениваются в письмах своих слишком детальными вопросами книгоиздательской техники, чтобы эти их интересы могли быть признаны случайными. Мы имеем иную картину в 40-х годах. Здесь ав-

тор определенно уступает место издателю. Как литератор—редактору одного из «литературных», «иллюстрированных», «петербургских» сборников, как художник—граверу; Достоевский—Некрасову, Агин — Бернардскому. — Руководящим типом становится именно иллюстрированная в точном смысле книга.—Поразительно, как обрывается расцвет этот после 48 года. 50-е годы являются для нас очень интересной эпохой. На ней стоит остановиться чуть подробнее.

Первое, что бросится в глаза при статистическом обследовании 50-х годов, это резкое отхождение на задний план иллюстрированной книги. Из 75 зарегистрированных Верещагиным изданий всего 16 могут быть отнесены к числу тех, в которых текст и иллюстрация организованы в порядке соподчинения. 17 изданий относится к книгам «с приложениями.» Все остальные—альбомы или к ним близкие издания. Превалируют карикатурные. Севастопольская война вызывает целый поток политических, порою лубочных, альбомов.—Данные Обольянинова для 1850 года показывают при 14 иллюстрированных изданиях 19 видовых и портретных, и 6 альбомов; для 1855 года при том же числе иллюстрированных книг 27 портретно-видовых и 13 альбомов. Проблема иллюстрации как таковой очень решительно отходила на задний план.—В порядке техническом вновь весьма любопытные наблюдения можно сделать над собранными материалами нашими.—Если эпоха начала XIX века опирается на металлическую гравюру, с 30-х годов начинается и в 40-х торжествует ксилография, то в 50-х годах она решительно уступает место литографии. В 1850 году на 30 книг с литографиями приходится 1 книга с гравюрами на дереве. В 1855 отмечается уже некоторый уклон: на 27 книг с литографиями падают 7 книг с деревянными гравюрами.—В данной плоскости именно 60-е годы вносят решающее слово: в истории русского полиграфического искусства им принадлежит честь реабилитации гравюры на дереве. Из рассмотренных нами 134 изданий 60-х годов—60 снабжены литографиями, 47 ксилографиями. Но из упомянутых в «Книжнике» 50 иллюстрированных изданий литографических 9, ксилографических 28. На иные техники (металлической гравюры, хромолитографии и смешанные) падают только единицы. Даже если хромолитографию связать с литографией, то перевес останется на стороне деревянной гравюры. Если мы уже говорим о данных техниках, отметим, что сочная, яркая и контрастная ксилография 40-х годов в 60-х годах не возродилась. Но деревянная гравюра 60-х годов не является также и «тоновой», безразличной к собственным возможностям использования типографской краски.

В 60-х годах вырабатывается вполне особый, весьма любопытный линейный стиль, диковинным образом и со всякими оговорками заставляющий вспомнить запад. Если бы такое сопоставление не казалось бы и автору строк этих слишком парадоксальным, можно было бы отметить, что при очень многих совпадениях всей нашей художественной культуры 40-х годов с французской, на 60-е годы падает вполне точно ныне установленный первый расцвет линейной графики в Англии. Французское влияние через Г. Дорэ вновь явственно будет в 70-е и 80-е годы.—В 60-х «Искра» явно подражает «Пончу», и если Башилов и Гартман не могут быть сопоставлены с Сэндисом и Гоутоном, то у Шарлеманя, по меньшей мере, есть нечто принципиально общее с прерафаэлитами. «Илиада» переиздается с рисунками Флаксмана, а герой 40-х годов Агин повторяется 60-ми годами не в его реалистическом варианте, как этого следовало бы ждать, а в академически линейном, вновь классизирующем «Ветхом Завете» Сапожникова. В издании Державина эта струя 60-х годов достигает своей высшей точки, тут же встречая наиболее показательный противовес в «Крылове» Трутовского. Эпохой контрастов, примечательно интересной и динамической нам представляются 60-е годы в одной уже избранной нами малой капле книжного искусства.

III

Исследовать какой либо временной вариант искусства в его точных хронологических границах было бы конечно схоластикой. 60-е годы начинаются раньше, чем это выходит по календарю. Именно книга дает тому весьма любопытное доказательство. Первая половина 50-х годов конечно ближе связана с 40-ми годами, чем с последующим временем. В 1854 году выходит единственная книга, которою 50-е годы могут гордиться: «Игорь князь Северский» с иллюстрациями Зичи, книга характерная для нового десятилетия в силу того, что она базируется на тонолитографии, а не на деревянной гравюре, как мы бы того ждали в 40-е годы. Но не Крымская война с ее потоком скверных литографий образует начало нового. И не переизданные в 50-х годах рисунки более ранних примечательных русских художников, родоначальников нового жанро-творчества, Федотова (1857) и Щедровского (1852). Именно их продолжение, перенесение чисто изобразительных наблюдений в область иллюстрационную, составляет новшество, приближающее нас к 60-м годам. Акцент на иллюстрации, на связи с текстом исключительно характерен; если угодно известный интеллектуализм сказывается здесь с самого начала.—Из книг

50-х годов мы назовем здесь две группы; 1857-8 г.г. дают начало новому стилю.—«Портной» Н. Матвеевского с рисунками М. О. Микешина 1857 года начинает первую. С ним тесно связаны «Похождения Мазурика» Воклеща (Н. Щелкова) с иллюстрациями того же Микешина, весьма примечательного мастера. Через последнюю книгу, печатавшуюся в одном из бесчисленных юмористических журналов эпохи, намечен переход к Степанову и «Искре» 60-х годов.—Самая волна иллюстрированной сатирической прессы начата как раз с 1858 года (31 название!)—«Гудок» 1859 г. только продолжает в более серьезном тоне.

Важно, что вся группа эта пользуется передаточными средствами гравюры на дереве. Эстетичность здесь уступает место выразительности. Карикатуры прессы 1858-60 годов в общем весьма посредственны, и стиль свой, несколько суховатый, но порою цели бесспорно достигающий, нашли позднее. Рисунки же Микешина принадлежат к числу наиболее заслуживающих внимания художественных явлений эпохи. Это был бесспорно человек с декоративным даром и весьма солидною дозой инвенции. Ему было 21 год (М. О. Микешин родился в 1836 г.), когда он выполнил чудесно оживленные рисунки к «Портному».—«Мазурик» из «Весельчака» стоит выше просто по динамике рисунка и композиции. Микешин конечно не сатирик. Его заставка к «Весельчаку» ставит акцент на анекдоте, но свидетельствует все же об определенном даре композиции чисто орнаментальной. В 60-х годах Микешин будет нам нужен еще. Здесь роль его важно подчеркнуть поскольку от него исходят два весьма важных мастера 60-х годов: А. И. Лебедев, «русский Гаварни», или вернее Тимм 60-х годов (род. 1826) и Н. В. Иевлев (1835-1866), являющийся очевидно наиболее типичным карикатуристом нового поколения, героем «Гудка» и «Искры» в большей мере, нежели редактор знаменитого журнала Н. А. Степанов.

Последнее имя позволяет нам перейти ко второй группе предваряющих 60-е годы изданий 1850-х годов. Ею были бы литографические альбомы того же Степанова, П. М. Боклевского, перешедшего от севастопольских карикатур к иллюстрациям «Ревизора»—правда не в книжной и не мыслимой в книге форме—и наиболее важною из всех П. М. Шмельков. «Смех и слезы» 1859 года, «рассказы доктора» П. Голицынского, являющиеся скорее текстом к литографиям Шмелькова, нежели содержанием, подлежащим иллюстрированию,—по всей вероятности первая книга вполне нового стиля. Агинский наблюдательный дар 40-х годов представляется романтическим рядом с этим почти зловещим и нелегким реализмом. Шмельков—одна из крупнейших и исторически важнейших фигур русского искус-

ства, выявившая себя преимущественно в рисунке не к ущербу дела, один из действительно подлинных предтеч передвижничества. Его вторая книга, менее известная, но еще более значительная, «Очерки фабричной жизни» того же Голицынского с 5 литографиями Шервуда, изданная в Москве в 1861 г., позволяет нам уже всецело посвятить себя непосредственной характеристике книги 60-х годов.

Ее заданиями были—более серьезные, чем раньше проблемы изображения. Через все десятилетие проходит весьма понятная объединяющая нить документации. Множатся книги по естествознанию с иностранными по большей частью политипажами, суррогатом оригинальной ксилографии. Но: в противовес прежнему времени, именно 60-е годы по иному ставят вопрос об иллюстрации как таковой, внося в проблему небывшую раньше серьезность и организованность. За это одно следует уже реабилитировать десятилетие, которому ни в коем случае нельзя приписать злого отзыва Бенуа о небрежности и безразличии. Исключительная осведомленность К. С. Кузьминского позволяет нам сослаться на авторитет его в указании на группу книжных деятелей, организовавших в Москве не без близости к производственному центру ксилографического заведения К. Рихау нечто в роде инициативного органа по иллюстрации—в первую очередь классиков русских. На первом месте в группе этой следует назвать М. С. Башилова (1821-1870), мастера, которому русская историография обязана еще посвятить специальную работу. — Он начинает под псевдонимом «М. Пикколо» (вскрытием его мы обязаны И. Н. Павлову) иллюстрацией «Уличных типов» того же Голицынского. Выполненные «конгревной печатью», дающие нечто среднее между ксило— и литографией, рисунки близки к Микешину, но проще, реалистичнее—и по сравнению с Шмельковскими, менее динамичны.— Весь же тип книг этих—нов. Они принципиально являются конечно сродными прежним «типоописательным» альбомам того же И. С. Щедровского в 40-х и скольких еще начиная с Орловского в более раннее время. Но: поскольку любознательность почти этнографическая руководила мастерами теми, Шмельков и Башилов переносят акцент на более существенное познание ими изображаемых прослоек городского общества, не случайно избирая его низы. Обложка «Уличных типов» на первом месте изображает художника, рядом с которым задумчиво стоит писатель. Некие гномы (снова английские мотивы из «Понча») услужливо поднимают занавес, открывающий «Уличные типы». Они даны конечно здесь с легким оттенком сатиры, но с очень явным желанием сделать «как есть». Если

мы вспомним зазывающие и порою балаганные титульные листы 40-х годов, разница будет достаточно убедительной.— На папке художника монограмма «Р. М.» Или это означает «Рисовал Микешин»?

Истинным подвигом Башилова остается «Горе от ума» 1862 г.—Что 60-е годы выделили Грибоедова в качестве любимого писателя, посвятили ему ряд изданий, иллюстриро-

Башилов (?)—Обложка «Уличных типов» — 1860.

вали его впервые, и так, что впоследствии иллюстрации эти превзойдены не были, является очень достойным внимания фактом. Грибоедов из всех классиков именно был тем, чья желчь пришлась сродни времени. Мы отмечаем здесь очень любопытное явление, снова заставляющее нас подчеркнуть приципиальную важность книги 60-х годов в нами строимой

общей полиграфической эволюции. 60-е годы выдвигают на первый план иллюстрацию к произведениям писателей, уже сошедших со сцены, т. е. элиминируют участие автора в книжной композиции. Это место занимает представитель интересов потребления, художник, критик, редактор. Именно здесь 60-е годы не имеют себе предшественников. Организация интересов потребителей в книжном деле получает конечно наиболее заметное выявление в таком факте, как создание первого книгоиздательского кооператива «Общественная польза». Серия книг, посвященных Грибоедову, не теряет, а приобретает еще большее художественное и социологическое значение от наличия этих в ней явных потребительских интересов.

В какой мере можно их противопоставлять интересам обратным—хотя бы авторским? Иллюстрации к Державину дадут нам тотчас же пример. Там, где автор нуждается в помощи художника для известного уточнения намерений своих и как мы подчеркивали уже, для декорирования издания,—потребитель заинтересован при чтении в облегчении своего процесса восприятия, если в чем нуждается, то в известном предлоге фиксации своих апперцепций, требует очевидно нечто в роде манекена для того, чтобы возможно было набросить на не всегда столь конкретный словесный образ мантию собственных желательностей. Думается, Башилов так и поступает.—Непосредственно предшествовало ему «полное собрание сочинений» Грибоедова 1860 г. с маленькими и в общем ничтожными литографиями, которые однако очевидно близки к тому, как был бы иллюстрирован Грибоедов прижизненно, и во всяком случае аналогичны тому, как иллюстрировал Пушкина и Хмельницкого в 1820-30-х годах Нотбек.—Башилов же исходит принципиально от иных предпосылок. «Перечень действующих лиц», тем паче с подробными характеристиками их внешности и характера, нужен вряд ли для автора. Впрочем «портретов» Башилов не дает. Его типические образы выявляются в действии, в тексте, в костюме. Чудесная подвижность отмечает его рисунок. В нем конечно наличествует и карикатура. Скалозуб у него слишком смешон. Сам Чацкий слишком растрепан. Но акцент явно на характеристиках, и характеристиках скорее общественно-исторических, чем личных. Фамусов—барин упитанный и неумный. Софья уступает Лизе, которая является истинным шедевром. Над фронтисписом второго действия надпись—«свежо предание, а верится с трудом». Вместе с тем Башиловский Грибоедов отличен от иллюстраций современника, наиболее классическим примером коих останутся все таки «Мертвые души» Агина. В современной рецензии весьма интересного журнала «Зритель»

вполне правильно подчеркнута идеология издания: «Рисунки... представляют ряд несомненных типов своего времени, таких ли именно, каких хотел Грибоедов, решить трудно, но непременно таких, какие при чтении «Горе от ума», грезились вам или мне».

Успех был понятен. В том же году В. Иогансен иллюстрирует «Горе от ума» вторично, разбавляя башиловскую сочность водою, очевидно еще больше идя навстречу вкусам публики. Его Лиза в кресле первого действия абсолютно безразлична в

Башилов.—Иллюстрация к «Горе от ума». Действие I, явление I.—1862.

целях характеристики текста, и интересна только потому, что в ней легко увидеть стремление художника к большей миловидности.—Башиловские иллюстрации повторены в дешевом издании в 1863 г.—Наконец в 1866 г. академик П. П. Соколов иллюстрирует «Горе от ума» заново: четыре самостоятельных иллюстрированных издания одной вещи на протяжении 7 лет—некоторый подвиг, которого кроме как в 60-х годах не

встретим мы. — В свое время мы уже проводили сравнение между грибоедовскими иллюстрациями Башилова и Соколова. Последний отправляется от театра, рисует вполне откровенно рампу на той же сцене 1 явления с Лизой, подчеркивает в противовес Иогансену сценический реквизит, в продолжении дает портреты Чацкого и Софьи, и рисует в Фамусове типичного чиновника—60-х годов. Соколовская иллюстрация подводит нас к новому варианту книжного искусства, пожалуй наиболее интересному из всех — типично и откровенно злобо-

Иогансон.—Иллюстрация к «Горе от ума». Действие I, явление I.—1863.

дневному. В книгу переплескиваются интересы той же сатирической журналистики, первое цветение которой в начале десятилетия нами уже отмечалось.

IV

Чисто художественные композиционные задания нами упомянутых вариантов русской книги 60-х годов разнообразны и вновь опровергают упрек в «небрежности и безразличии». Основной проблемою рисунка, входящего в книгу, остается всегда—как сочетать его с «покрытым строчковыми комбинациями литер» наборным полем. Книга 60-х годов прибегает к разным

решениям. Двухтонные иллюстрации к «Уличным типам» получают именно благодаря введению фона общую площадь размера 24,2×18,7 («индекс» 1,3), что должно соответствовать странице набора, заключенной в двойную рамку той же ширины. Большая высота рамки этой (26,7) неизбежна; высота самой полосы набора равна 22 см., и именно на середину белого пространства вверху и внизу полосы тщательно падают края фона таблиц.—В изданиях Грибоедова мы снова встречаем прием обрамления страницы, свободные очертания гравюр соответствуют разной длине строк стихотворного текста.

Соколов.—Иллюстрация к «Горе от ума». Действие I, явление I.—1866.

Все нами после Шмелькова поименованные книги снабжены ксилографиями. Русская книжная графика переживает свой второй расцвет после 40-х годов. Правда, рисунки Башилова гравированы заграницей (А. Гобером в Дрездене), к своему явному ущербу, как и рисунки Соколова, гравированные Брокгаузом в Лейпциге. Но 60-е годы видят образование и расцвет деятельности в Москве и Ленинграде двух крупных ксилографических и печатных заведений, которым определенно было бы ни в коем случае не стыдно стать рядом с иностранными. Печатня Рихау в Москве базировалась на скорее эскизной быстрой манере, может быть только более прозрачной и гра-

фически-линейной чем прием 40-х годов. В гравюрах того же «Зрителя» мастерская Рихау давала бы повод к переходу к тоновой гравюре. Ленинградская же ксилографическая мастерская—«Гогенфельден и К°», думается важна и безотносительно сравнений с прошлым и будущим. В лице Гогенфельдена мы имеем вне сомнения одного из лучших наших ксилографов. Его имя благодаря К. С. Кузьминскому вновь начинает обращать на себя внимание исследователей. Прием его гравюры, точный и строгий, выявляющий как чисто линейную игру, так и колоритные ценности рисунка, несравненно более «металлический», чем живописная манера гравюры 40-х годов, именно в 60-х годах предстает нам в своей наиболее чистой логике. Гогенфельден вместе с тем никогда ни забывает того, что он работает с деревом, а не с металлом, что, между прочим, всегда старается забыть более знаменитый, но для книги менее важный мастер, Л. А. Серяков, изумительный репродуктор, давший в те же 60-е годы для Уваровского «Художественного сборника» две может быть свои самые блестящие гравюры (с Левицкого и статуи Иванова).

Из книг, снабженных гравюрами Гогенфельдена, можно упомянуть в первую очередь «Темник» Погосского (1862) с иллюстрациями нам нужного особо К. А. Трутовского,—Державина, о коем говорить надо подробно—и конечно «Кузнечика» Полонского с рисунками В. Гартмана, который был близок к Башилову, но очевидно принадлежал к иным художественным тенденциям. «Кузнечек (sic)—музыкант» 1863 года—одна из любопытнейших книг периода, не имеющая себе прецедентов в прошлом. Вполне трезвая и несколько суховатая фантастика сочетается с легкой и достаточно грациозной графичностью, приобретшей под резцом Гогенфельдена нечто еще более легкое и живописное. Гравюры отпечатаны бистром. Чисто живописный прием этот, в ксилографию вводящий принцип хроматики, торжествовавший доселе только в детских хромолитографиях, из коих над уровнем посредственности не поднялась ни одна, в «Кузнечике» использован тактично и вполне удовлетворяюще. Любопытно, что тому же резцу принадлежат вполне линейные и скорее контрастные гравюры к «Купцу Калашникову». Классическая поэма Лермонтова иллюстрирована в 1865 г. А. И. Шарлеманем, давшим изданием этим снова исключительный взнос в историю русской книги.—Уже тот факт, что 60-м годам принадлежат первые иллюстрированные издания Лермонтова и Грибоедова, заставляет ставить на очередь их реабилитацию. А Шарлемань помимо того мастер, вполне заслуживающий высокой формальной оценки. Он безу-

пречно рисует, в меру пользуется стилизацией, в своей «Алене Дмитревне» создает всячески приятный облик красавицы чуть в стиле—английских кипсеков, как иллюстратор—действенен и лаконичен. Гогенфельден придал гравюрам его достаточно декоративное линейное обличие, позволившее им войти в структуру книжной страницы легко и просто. Отметим, что 60-е годы знают и другой тип иллюстраций к тому же Лермонтову. В «Северном сиянии» Генкеля, сборнике, занимающем среднее место между прежними альманахами типа «Утренней зари» начала 40-х годов и новыми журналами, можно найти гравированные на стали иллюстрации к Пушкину и Лермонтову—но и к Писемскому и Тургеневу. Имена художников—

Шарлеманъ.—Иллюстрация к «Купцу Калашникову».—1865.

тех же Лебедева, Трутовского, других—здесь снабжают серьезные реалистические, но всячески неукоризненные отображения литературного текста.

Истинным же подвигом, сразу возносящим 60-е годы на вершину, остаются «сочинения Державина» с объяснительными примечаниями Я. Грота, издание Академии наук, «с рисунками, найденными в рукописях». Выход первого тома в 1864 году—одна из самых заметных дат истории русской книги вообще. 60-е годы здесь выступают в роли выполнения заветов далекого ампира. Хорошо ведомо, освещенное неоднократно, желание Державина снабдить свои произведения виньетками, в которых было бы, как писал о том друг поэта Н. А. Львов в

1803 г., «представлено в виде физическом намерение автора и польза видов его». Я. Гротъ в предисловии указываетъ, что Академия решилась воспроизвести все найденные 400 рисунков «можетъ быть иногда и слишком замысловатыхъ», потому что они «всегда любопытны, какъ выражение эпохи». Рисунки Оленина, Егорова, И. Иванова (должно быть и самого Н. Львова) конечно предназначались въ ту эпоху, когда они выполнялись (1790—1800-е годы), для передачи гравюрою на меди.—Предисло-

Виньетка из «Сочинений Державина». Гравюра Г. Гогенфельдена. 1864.

вие указываетъ что «выполнение этой идеи было гораздо легче прежнего в настоящее время, при существовании такого удобного и сравнительно дешевого способа изображения, какъ искусства резания картин на дереве (ксилография)». Репродукторами выступили Гогенфельденъ, Даугель, Браун, Стариковъ. Впрочем, первые два — имена сборные; некоторые из лучших гравюр «ксилографическаго заведения Даугеля» подписаны: «гр(авировалъ) Пяпке», «Молво» и др. Даугель представлял бы в истории нашей гравюры на дереве «прибалтийскую традицию», являясь

учеником известного Майделя; Гогенфельден, ученик Дерикера и Бернадского, ближе конечно к 40-м годам. Разница между ними в Державинском кодексе обостряется и разницею самих рисунков; Оленин слишком подражает античным вазам и камеям, как в них влюблен был псевдоклассицизм, Егоров просто грациозен, И. Иванов (разобраться в авторстве Державинских иллюстраций еще никто не пытался) более реалистичен. Но Гогенфельден в иных гравюрах (хотя бы в виньетке с урной

Лебедев.—Илюстрация к пародии «Евгений Онегин».—1865.

после оды «На Коварство») дает истинные шедевры гравюры на дереве, изумительной точностью резца моделируя и заставляя блестеть полированные поверхности изображенного памятника. Данная виньетка позволяет не жалеть о том, что издание не осуществилось при жизни Державина!

Идеологический разбор Державинских иллюстраций сделан в известной статье 1863 г. Ф. И. Буслаевым. Добросовестный автор весьма правильно указывает на исторические истоки

изображений: «эмблемы» стольких сборников вроде амстердамского, более известного под именем Амбодика, — на античное искусство, в значительной мере преломленное стилем «Возрождения», последним вариантом коего Буслаев считает рококо. Мы подчеркнули бы теперь творческое участие ампира как такового в огромном большинстве Державинских виньеток. Мы отметили бы похвалу Буслаева иллюстрациям за их характерность для времени поэта, за их пластический стиль, за их монументальность. Последнее конечно оспоримо; но Буслаев очень естественно касается только содержания рисунков.— Весьма любопытна иная терминология его. Художников книги он называет «иллюминаторами», и это вполне верно, потому что заданием их является не столь иллюстрация—истолкование, сколько «аккомпанимент» словесному искусству; конечно и декорация страницы, добавим мы. Буслаев обращает внимание на несколько очень интересных «перемен программы» иллюстраций, замену реальных видов и вещей «идеальными». Думается, это часто объясняется именно декоративными соображениями. Во всяком случае ими обусловлены две танцующие нимфы над одой «Другу», которые Буслаевым толкуются как Даша и Лиза, танцующие в классическом стиле казачка.— Любопытно запомнить употребление Буслаевым термина «узел» (с ссылкой на практику Московской Синодальной типографии) вместо нашей «концовки».—Издание Державина, напечатанное комбинациями разных шрифтов, имеет высокий чисто полиграфический интерес. На нем более мы останавливаться не будем. Чисто композиционные задания построения и сочетания страниц разрешены не всегда одинаково убедительно. Виновны в том однако рисовальщики Державина. Оленин и Иванов рисуют свои сцены в прямоугольных обрамлениях. Егоров (именно ему, а не Оленину, как говорит Буслаев, принадлежит главная доля и честь иллюминирования всего Державина) и Львов дают свободные формы рисунка, более вяжущиеся с неравномерными строками од.

А имя Буслаева позволяет нам перейти к тому изданию 60-х годов, которое является бесспорно самым оригинальным и типичным для эпохи. Мы уже указывали на особенности книги изучаемого нами времени: стремление обойти автора, организовать волю потребителя, по общей линии сатирического недовольства. Здесь весьма много вариантов. Но характерно стремление к пародии, к перелицовке, к маскарадам. «Евгений Онегин» облекается «темным человеком» Минаевым в достаточно звонкую мишуру очень небесталанных пародийных строф, рисующих пушкинского героя в идеальных красках «Русского

слова». Эта реакционная в общем шутка получает в рисунках А. И. Лебедева великолепное отражение. Бородатый Онегин кончает нравоучение Татьяне: «При том же я проголодался, Татьяна Дмитревна». В остроумии рисунку как и всей пародии отказать нельзя. Пародируются конечно прежде всего современники. Волков, Адриан Маркович, усердный художник «Искры», выпускает целых три «карикатурных романа»: «Отцы и дети», «Дым», «Петербургские трущобы», весьма порою изобретательно шаржируя современников, в обложке «Трущоб» пользуясь не без успеха даже славянским модным шрифтом для при-

Трутовский.—Иллюстрация к басне Крылова «Лев и комар». 1864.

дания всему изданию характера особо злободневного. Гравюры Куренкова и Иванова в «Искре» и этих изданиях конечно уступают тому, что дает Гогенфельден и Даугель. К сожалению как раз в руках граверов неперволлассных находилось и то издание, анализ которого позволит нам счесть круг изданий 60-х годов в предварительной этой стадии исследования замкнутым. Вполне в плане использования старых авторов для новых целей, принципиально занимая середину между Грибоедовым в трактовке Соколова и Пушкиным в трактовке Минаева-Лебедева, стоит совершенно единственное в истории русской книги издание басен Крылова с рисунками К. А. Трутовского 1864 года, напечатанными в типографии Гогенфельдена, но с гравюр Старикова и Гофелиха. Здесь принципиально уже собственный язык гравюры отходит на задний план перед целями репродуктор-

скими. Интерес издания—в его инвенции. Другого не было. Для упомянутого нами в самом начале положения Ригля о борьбе с «назначением» нет лучшего примера.—Басни всем известные здесь облачены в костюм невероятного на первый взгляд отзвука современности. Животный эпос Крылова оставлен в стороне. Художник становится бытописателем своего собственного дня, пользуется порою весьма отдаленной возможностью связать с хорошо известным текстом намек на волнующее его в данный момент событие—и дает конечно не иллюстрацию в точном смысле, а нечто весьма своеобычное и по существу очевидно оправдываемое: «вторую игру», некое новое авторство в книге, первичное назначение ее поворачивающее вполне в сторону. Буслаев конечно был прав, когда недоуменно подчеркивал, что этот вариант басен—отнюдь не для детей. Конечно между автором и художником никакого совпадения. Вычитать у Крылова намеки на реформу 1861 г. или на женское образование, или на роль сатирической журналистики конечно можно, при опасности, которой не избежал иллюстратор никоим образом—дать случайное и не всегда убедительное. Но иллюстрации к Крылову дают возможность самую удобную для сопоставления эволюционных этапов русской книги. Вполне классические в 1815 г. (Ив. Иванов!), не без романтики в 1825, в тридцатых годах (Сапожников) откровенно уже романтические, в сороковых годах снабженные французскими политипажами Гранвиля, в пятидесятых давшие в известном издании Рейхеля типографский кунштштюк, книжку в 256-ю долю листа, в 60-х годах иллюстрации Крыловских басен документуют волю времени к реализму, гражданственности, но и к жизненности и больше всего—к оригинальности.—Именно за последнее поставим мы рисунок Трутовского выше декоративно изобретательного фронтисписа ко всей книге М. Микешина, который со своей стороны дает быть может лучшее, что умело дать время в области непосредственно украшающей.

Мы не можем здесь исчерпать всего, что дали 60-е годы русской книге. Только упомянем изданные отдельными альбомами, потому и избежавшие нашего внимания, такие собрания иллюстраций, как Боклевского к Островскому (1860) и Гоголю (1868), Башилова к Щедрину (1868), Лебедева и Иевлева к Некрасову (1864), Лильe к «Носу» Гоголя (1863), Соколова к «Тарасу Бульбе» (1868). Отдельными увражами как «Портретной галлереей» Мюнстера десятилетие может столь же гордиться как и тем, что в первых годах его продолжал еще выходить «Художественный листок» Тимма.—«Конек Горбунок» выходит в 1861 г. с иллюстрациями Жуковского, в 1863 появляется иллюстриро-

ванный Мицкевич. — По обилию этому 60-е годы легко могут быть признаны одним из наиболее литературно-деятельных периодов истории русской книги. Если мы обратим внимание на оживление деятельности провинции, издания Киева и Одессы, вспомним появление иных трудов иностранных (Беранже с гравюрами на стали 1864, Дюма с перегравированными Гогенфельденом французскими иллюстрациями 1863 г.), не забудем огромное оживление книгораспространения среди народа, учтем, что в Москве на 1865 г. состояло типографических, лито—и металлографических заведений до 106, причем хроникер не-забудет упомянуть, что литографское, хотя бы, дело, «первоначально находившееся в руках иностранцев, теперь перешло в руки русских мастеров, работа коих нисколько не уступает работе первых» («Книжник») — то нам придется определенно уже исключить 60-е годы из подвергнувшейся эстетическому остракизму Бенуа эпохи упадка XIX столетия.

В последнем счете каждое время имеет свою, неповторимую физиономию. 60-е годы конечно займут почетное место в истории русской книги, хотя бы как переходное время. Но думается мы показали, как много они безотносительно дали. Решает конечно самое отношение к задачам книжного дела. Что не было оно небрежно и безразлично, показывает уже одна—наша заключительная — виньетка из «Искры», окружившая солнечной глорией Книгу Эпохи (—позволим себе заглавные буквы!). На рисунке Знаменского название ей выбрано точно: «Война и Мир».

А. А. Сидоров.

ПАЛЕХСКИЕ ЛАКИ

В многообразии художественных кустарных промыслов России драгоценным пережитком давней старины является мастерство современных иконописцев. Оно—прямое наследие великого искусства древней Руси. Хрупкая нить традиционной связи еще не порвалась. Вряд ли многим известно, что в одном из глухих районов Владимирской губерний еще живы старый художественный язык и старое высокое мастерство.

Владимиро-Суздальская область с XII в. была одним из мощных центров древне-русского искусства. Порожденные ею художественные формы по преемству были приняты Москвой и, соединившись с влияниями Новгорода и Пскова непосредственно и через север, вызвали своеобразный расцвет декоративно-орнаментальной живописи сначала в «строгановских», а позднее в «царских письмах» XVI—XVII в.в. Москва превратилась в художественный центр, питаемый соками ряда своеобразных провинциальных школ и «пошибов». Вызывая и принимая мастеров провинции, — обычно высоко квалифицированных на местах,—Москва обновлялась за счет их свежести и непосредственности, но вместе с тем неизбежно «золотила», выправляла и утончала их примитив, их провинциальную целину, давала нередко изысканную чеканку их художественной форме и приемам мастерства. Многие мастера, пройдя московскую школу, возвращались к себе на места. Так возникали на поверхности стен и иконостасов провинциальных церквей замечательные по своей художественной ценности образцы живописного древне-русского стиля: Ярославские, Костромские, Романово-Борисоглебские, Ростовские росписи стен, Суздальские иконы и миниатюры.

В XVI и XVII в.в. по городам и селам Суздальского края много существовало старых гнезд иконописного дела. Заслу-

живает внимания общая линия его развития. Здесь художественный стиль не долго сравнительно был под аскетически строгой властью монашеского клобука, в жестких ковах суровой византийской традиции. Стиль скоро приобрел формы более самобытные, народные, стал радостнее, теплее. Византийская высокая и древне-русская аристократическая живописная традиция своеобразно слились с подлинным примитивным народным языком. Новый стиль приобрел большую гибкость, силу и меткость выражения, проник глубоко в быт. Иконное дело широко охватило, уже как художественный промысел, Владимиро-Суздальский край.

Самыми давними из очагов иконописного дела были три селения Владимирской губернии: Палех, Мстера и Холуй. Постепенно сокращаясь в течение XVIII—XIX в.в., иконописный промысел здесь главным образом и сосредоточился.

Холуй—большое старинное село, бывшая вотчина Троице-Сергиевой лавры. Расположено среди широкой болотистой равнины по реке Тезе близ ее впадения в Клязьму, у речных старинных путей на восток.

Холуй—живая иллюстрация современного упадка традиций иконописного дела и превращения его из искусства в ремесло. Местное население до революции занято было изготовлением и сбытом дешевых, «расхожих» икон. Качество изделий было низко. Да и не мудрено. До войны в местной лавке можно было копеек за 20—25 купить икону размером 6×5 вершков, на ольховой доске, писанную яичными красками на посеребренном чеканеном фоне. Себестоимость этой иконы обходилась торговцу примерно в двенадцать—тринадцать копеек. Поставлял Холуй на рынок и более дешевые иконы,—т. наз. «листоушки—однолички» (с отдельными изображениями Христа, богоматери, Николая чудотворца). За изготовленную сотню таких «листоушек» (со своими красками) мастер получал от хозяев-предпринимателей пятьдесят копеек. Ясно, что качество при таких условиях жестоко страдало от погони за количеством. Творчество неизбежно заменялось предельным убыстрением и механизацией труда. Дешевизна холуйских продуктов иконописи поддерживалась гл. обр. жесткой экономией приемов отдельного мастера и дроблением функцией производства между большим количеством отдельных ремесленников-специалистов. «Листоушка» до полного своего превращения в икону с фольговой чеканной ризой, бумажными цветами, заключенную в крашенный и лакированный киот под стеклом—общей стоимостью от 30 до 50 коп.,—проходила примерно около полутора десятка рук. На ряду с этой дешевкой Холуй, впрочем, изготовлял и иконы

более высокого качества, но немного. Здесь он не мог никогда конкурировать с мастерами палехскими и мстерскими. Пользуясь их традицией, он никогда не поднимался до уровня их мастерства. Революция еще более подорвала и понизила уровень холуйского ремесла. И говорить ныне о его возрождении, о переводе на новые пути очень трудно.

Мстера—мощная, как крепкий улей, слобода на берегу широкой, судоходной Клязьмы, густо заселенная кряжистыми и стойкими старообрядцами. Дух старообрядчества наложил на Мстеру свой отпечаток. Мстерский художественный «лик»—сухой, строгий, «к древнему».

Мстерское иконописное дело было неравноценно. Часть населения—главная масса иконописцев на холуйский лад производила иконную дешевку, ремесленную и упадочную. Но в Мстере всегда было достаточно высоко квалифицированных мастеров, которые могли давать превосходную икону—стилизацию старины включительно до виртуозной подделки. Немало археологов и любителей старины становилось жертвой мстерской имитации. Существовало много методов производства «старых» икон, начиная с ловкой пересадки древнего лика на новую доску и отличной стильной подделки околичностей, заканчивая производством совсем новых икон с такой «патиной времени» и безукоризненной строгостью старого стиля той или иной эпохи, что эти таланты и повадки мстерцев пользовались широкой и заслуженной известностью. Нет худа без добра, однако. Ни у кого из современных знатоков древне-русской иконы не могло выработаться такой «наметки» глаза, такого аттрибутивного чутья к подлинно-старым произведениям иконного искусства, как у мстерцев. Ни один из современных иконописных центров не мог выдвинуть таких тонких и изысканно мастерских реставраторов старой иконы, как Мстера—со всеми достоинствами и темными сторонами этого дела. Наконец, Мстера особенно настойчиво культивировала, благодаря старообрядческим запросам, точное подражание художественному стилю и «ошибам» старых иконописных школ и традиций. В этой области она достигла больших и твердых успехов, сохранив технику высокого мастерства.

Палех представляет иную и очень своеобразную разновидность современного иконного дела.

Это третье гнездо, сохранившее свое древнее искусство, долго жило замкнутой жизнью, имеет и ныне свой крепкий и устойчивый быт. Палехцы в своем мастерстве никогда не опускались до холуйской и мстерской дешевки. Это были всегда аристократы иконного производства. Не были они

и стилизаторами-имитаторами на мастерский лад. Исторические общие и местные условия для Палеха сложились так, что здесь не угасла и пронесена бережно до наших дней живая традиция строгановской и московской школы XVII в., усложненная западными, так называемыми «фряжскими», влияниями. Последние заметно усиливались в течение XVIII и XIX в.в. Так постепенно возникала из органического об'единения с стилем XVII в. некая новая художественная разновидность,—новый, но крепко обусловленный общей и местной традицией живописный язык.

Палех всегда жил собственным иконным стилем, создавая в его формах моленную икону, иконостас и стенные росписи. Палехские мастера исстари славились или как изысканные станковисты иконного дела, или как признанные специалисты по храмовой монументальной стенописи. В XVIII и первой половине XIX в. палехцы дали ряд замечательных образцов своего искусства. Сюда в первую очередь следует отнести величественную стенопись Палехского храма, выполненную местными мастерами в начале XIX в. под руководством Сапожникова. Здесь поражает та творческая сила, то необычайно своеобразное, подлинно монументальное толкование, какие изменили до неузнаваемости мотивы гравюр Пискатора, послужившие палехцам материалом для новых композиций. XVIII и начало XIX в.в. дали в Палехе несколько поколений выдающихся мастеров. Среди них заслуживают своих особых исследований, напр., работы Балякиных, Никиты Буторина. Приписываемые им храмовые иконы акафистов — верх виртуозности и совершенства в иконописном мастерстве, — в прямом преемстве от изысканных и пышных традиций XVII в. Это—эпоха подлинного большого нового роста непрерывающегося древне-русского искусства. Это—тот этап в развитии как будто иссякающего мастерства, который положил начало так называемым «палехским письмам» и их высокой оценке со стороны знатоков,—гл. обр., из среды старообрядцев. Вторая половина XIX в.—время значительного упадка палехского искусства. Упадок обусловливался отходом от местных давних и стойких традиций. Палехские мастера или сбиваются на живописные чуждые им по духу шаблоны, особенно к манере полусветского, полуцерковного «moderne» второй половины XIX и начала XX в.в.. или начинают заниматься по воле и вине археологов-руководителей не своим делом: реставрацией древней иконописи и стенописи. Они применительно к своему современному стилю искажают характер древних фрагментов фресок, записывают, нередко безнадежно портят иконы. Правда, в этом печальном деле и самостоятельно,

и под руководством тех же археологов им соревнуют, с ними конкурируют и мастера. Как бы то ни было, дивное мастерство и здесь снизилось и стало клониться к закату. Помощь официально организованного в конце прошлого века «комитета попечительства о русской иконописи» была малодейственной и не попадала в цель. Всей системой организованных комитетом школ поддерживалось не искусство, а ремесло. Не было поисков новых выходов. Настойчиво предлагалось возвращение вспять,— к пройденным фазам, изжитым творческим состояниям и формам искусства византийского, новгородского, старомосковского.

Драгоценная традиция иссякала. Большое, утонченное и прекрасное мастерство умирало, превращалось в сказку о былом. Произведения, недавно выполненные, становились музейными редкостями—реликвиями. Это был момент исключительной опасности не только для местного производства. Следует без преувеличения сказать, что для современной русской художественной культуры,—а может быть и для ее будущих форм,—эта гибель иконописного мастерства оказалась бы невознаградимой потерей. Катастрофе не верилось. Ее нельзя было допустить. Необходимо было нащупать новые выходы, новые точки приложения старого искусства.

Решение постепенно наметилось в сознании небольшой группы наиболее активных и талантливых мастеров. Им пришлось с большими усилиями преодолевать инерцию остальной массы населения района.

Это решение не было абсолютно новым. Оно диктовалось всем старым укладом народной жизни,—целостной и полнокровной, где один и тот же художественный стиль организует и религиозный ритуал, и быт торжественный, парадный, и строй интимный, домашний. Изменяются лишь применительно к назначению внутристильные формы, их акценты. Так намечается и ныне. Палехские иконописцы без насилия над собою, свободно и в общем радостно, с творческим под'емом переходят на светские росписи, на бытовые темы, выполняя их в духе своей старой традиции. Эти новые росписи они применяют к украшению предметов быта.

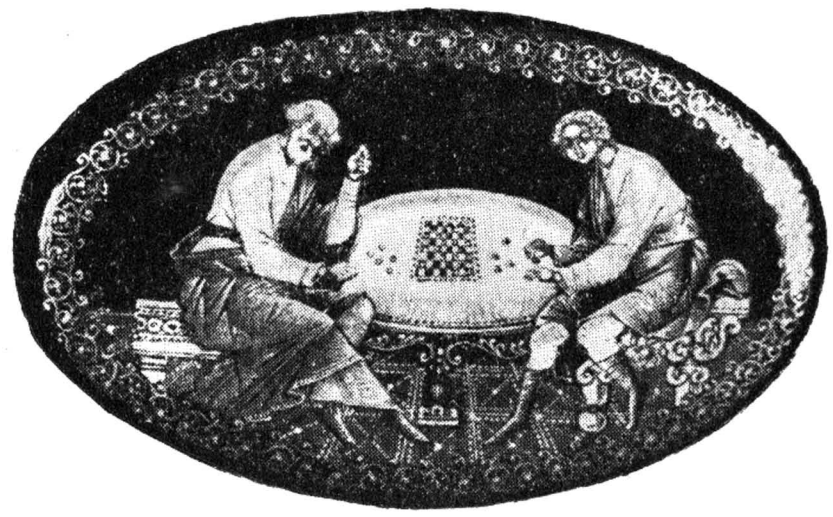
Первое выступление палехцев на новом пути произошло в связи с Всероссийской Художественно-промышленной выставкой 1923 г., устроенной Г. А. Х. Н. в Москве.

Их изделия были отмечены весьма положительной оценкой экспертизы. Здесь уже наметились два способа приложения иконописного мастерства: росписи по дереву и лаки,—папье-маше. В дальнейшем развитии этого дела лаки становятся

1

2

3



4

5

1—Работы И. В. Маркичева; 2, 4, 5,—Работы И. И. Голикова;
3—Работы—А. В. Котухина.

исключительным продуктом высококачественного палехского производства. Причины: прочность, изящество, подлинная драгоценность этих изделий, возможность применения в их декоративной обработке всего размаха традиционной техники.

Период первоначальных исканий и опытов в этом новом для иконописцев деле, секрет которого упорно скрывали эпигоны прежнего Лукутинского производства, приходящего ныне в полный упадок, был довольно длителен и тяжек. Палехцы, однако, добились упорно своего. Они не только научились расписывать папье-маше, но и постигли все ремесленные тайны изготовления полуфабрикатов, закрепления росписей лаком и обжигом с последующей полировкой. Из их рук стали выходить подлинные произведения высокого искусства, сразу и легко привлекшие к себе большой художественный интерес. Особый успех сопровождал появление палехских лаков за границей, на выставках: венецианской и парижской.

Иконописная техника вообще,—а применительно к росписям папье-маше в особенности,—один из самых трудных, медленных и кропотливых способов живописного мастерства среди всевозможных старых и новых его разновидностей. Но зато эта техника открывает широчайшие возможности самых богатых самых изысканных и тонких колористических и линейных достижений исключительного разнообразия и световой игры живописных поверхностей.

Яичные краски (стертые на яичном желтке) дают большой простор в выборе живописных эффектов от чисто корпусного, непрозрачного покрытия цветом до красочных слоев тончайшей прозрачности с дивным цветным просвечиванием одного тона из-под другого в их реальной глубине. Так достигается изысканая перламутровость оттенков, известная старому искусству и утраченная современной живописью. Нередко для получения желаемого колористического единства и богатства в цветности мастер иконописец употребляет до пяти—семи прозрачных слоев «плавей»—лессировок. Особенную красоту и тональную мягкость дает такой прием при разработке т. наз. «личного»,—т. е., того, что пишется до лиц: фигур, окружающей обстановки, пейзажа.

Поверх «плавей» даются «света»—формующая светотень или цветом, или тореным золотом, серебром. Кладутся «света» иногда широкими ударами кисти, чаще—резкими и твердыми штрихами—«движками», наносимыми традиционно и непогрешимо там, где следует обозначить об'емную форму и блеском ее выпуклости—«света» поиупшить, отодвинуть вглубь, еще более ослабить сдержанное звучание цветностей в тенях.

Великолепная игра — борьба золотокованной светотени с цветом начинается, если возьмем в руки расписанную, покрытую лаком и полированную вещь и начнем ее слегка вращать, ставя в различные положения относительно освещения. Яркий луч света, направленный под большим или меньшим углом к обработанной декоративно поверхности, пройдя сквозь прозрачный слой лака, зажигает золото сверкающим блеском. Форма становится об'емной, круглится и тонет в бездонной глубине бархатно-черного фона. Если поместить поверхность вещи под боковые, скользящие световые лучи,—потухнет золото, исчезнет об'емность формы. Краски, как самоцветы, будут мерцать в рамках плоских силуэтов изображений. Без конца можно созерцать эту борьбу, это рождение одной из другой взаимно исключающих и вместе с тем органически слитых в единое сложное целое форм. Роспись сверкает в руках, как живая драгоценность, как замкнутый в себе малый мир, вновь открытый и неожиданно прекрасный.

Примиряя об'емную форму с плоскостью и выделяя любовно силуэт, мастер иконописец виртуозно пользуется линией, не скрывая ее, не растворяя ее в чисто живописных элементах. Твердость и безукоризненная точность этой линии то непрерывной, то короткой и разорванной, то сочной и широкой, то неуловимой и нежной в ее узорочном капризном беге, может равняться только с линией искусства Дальнего Востока. Примером исключительной линейной тонкости иконописной техники может служить их золотой орнамент на лаках—папье-маше. Его ювелирное, кованое великолепие, почти непонятная упругая гибкость кривых требуют такой культуры руки и глаза, их упражнения, какие вряд ли были даже у старых граверов. Только японская каллиграфия могла бы быть здесь достойной соперницей.

Колорит современных иконописцев Палеха имеет два контрастных строя. То он характеризуется гаммой раскрытого цвета, его статическими отношениями контрастно уравновешенных цветностей мощного напряжения. Излюбленные пары: красного и зеленого, густого синего и теплого, несколько разбеленного, желтого. Но это бывает не часто и характеризует собою изживание чисто народной, примитивной гаммы. Предпочитается тоновое об'единение по прямому преемству от изыска «строгановского» и «царского» стиля XVI—XVII в.в. В работах мастеров среднего уровня эта потребность в общем тоне в неустойчивой «хроматической» гамме, в неопределенности полутонов и их переходов от одного к другому нередко сводилась к некой коричнево-серой глухоте цвета, к поглощению его грязновато-черносливным налетом. Здесь значительную

роль сыграло явное влияние имитаций под «старую» иконопись с ее потемневшей, с'едающей цвет олифой. Та же, отрицательно трактуемая, потребность в единой тональности приводила к смешанным, ослабленным цветностям, к предпочтению желтых и коричневых охр, к зеленовато-бурым фонам—светам. Однако, тональность приобретала в работах наиболее ярких мастеров такую же красоту, сдержанную и изысканно скромную, какой отличаются поздние строгановские иконы и миниатюры, замечательные, уже отмеченные мною выше акафисты в палехском храме работы Буторина и Балякина. В лаках ныне нередко так работает талантливый И. И. Голиков.

Переход на новый путь: к новому материалу, новым сюжетам росписей, к новому назначению изготовленных вещей произвел большой сдвиг в работе наших мастеров-иконописцев. Они сами подчеркивают совершившуюся в них большую внутреннюю перемену: прилив творческих сил, живой интерес к новому делу, взамен прежнего равнодушия к формам и продуктам своей работы. Ремесло, увядшее и отвердевшее в мертвых навыках, превращается ныне в подлинное искусство, живое и радующее прежде всего самих мастеров в процессе творчества. Работа над предметами «мирского» быта, их украшением, над такими же современными бытовыми, иногда сказочными, эпическими и песенными сюжетами,—работа, открывающая большую свободу от традиционного канона, чем в живописи религиозной, уже двинула иконописцев на путь исканий новой выразительности, нового цвета, нового характера линии. От статически уравновешенного построения на твердых данностях раскрытого цвета заметна у них тяга к построению динамическому, основанному на неустойчивом равновесии, на текучих отношениях всех композиционных масс. От гаммы простой и немногоцветной или от господства одного цвеша в оттенках его тональности они ныне стремятся к богатству широкой гаммы, но примиренной хроматическими переходами от одного цвета к другому, об'единяя новое сложное цветовое богатство сначала золотым тоном изысканной, тончайшей паутины «инокопи»—расцветки золотом разными способами—а потом светло-янтарным слоем полированного лака.

Сапфировый холод «голубца»—кобальта, пылающая яркость киновари, теплота «разбельной» и чистой охры, рдяный пурпур «багреца», приглушенный мудро-спокойный тон «празелени»,—все это драгоценными камнями сверкает сквозь поблескивающую оправу золота на глубоком фоне черной поверхности папье-маше с синеватым от воздействия золота отливом, в окружении пышного, крепко выкованного золотого орнамента. Здесь

во всем этом новом богатстве живописной культуры звучным эхом отразились старые традиции: «строгановские» с их приглушенным, но ясным цветом в резком противопоставлении темных и светлых отношений силуэта и фона, традиции «царских московских писем» с их тяжкой роскошью золотой «иноkопи» — «твореной» и «на асисте». Здесь же мы видим отзвуки ярославских и костромских влияний утонченного лубка, излюбленных палехцами. Эти влияния—в растущей силе и радости цвета, в сочном размахе орнамента, в припухлости, некоей жизнерадостной напряженности округлых форм об'емных и линейных, в выходе к действию, жесту. Старая традиция здесь явно питает органическую связь с нею современности. Она определяет в значительной мере равнодействующую будущего развития иконописного дела в новом направлении. Здесь нет разрыва с прошлым, как это мы наблюдаем в массиве современного нашего «большого» искусства. Нет ли здесь искомых возможностей для будущего мощного развития русской художественной культуры не из западных пересадок, а от собственных крепких, живых и прекрасных корней?

Как бы то ни было, здесь еще мерцает тот давний огонь, о котором мы говорили в начале статьи. Еще раз на наших глазах он вспыхнул ярким светом. Но он легко может и угаснуть в условиях, какие ныне существуют для развития палехского дела. Первоклассных мастеров осталось очень мало. Каждый из них имеет выкованную индивидуальность в рамках общего стиля: И. И. Голиков—острый и темпераментный, близок к формам барокко, переходя нередко в гротеск с бурным движением в формах и сюжетах. И. М. Баканов—старейший мастер, работающий в монументальном стиле ярославских и костромских росписей, великий выдумщик сюжетов и хитрых композиций. А. В. Котухин—орнаменталист отличный и тонкий, близок в своей живописи к строгим формам XVII в. И. В. Маркичев—воплощает в своих работах все лучшее, что дала палехская традиция по линии развития примитива. Своеобразно и красиво заполняет поверхность папье-маше композициями, полными движения, более молодой мастер Буторин. Очень удачны нередко по цвету, но несколько модернизованы по стилю росписи И. П. Бакурова.

Есть еще несколько мастеров менее высокого качества. Но все они—в зрелом возрасте. У них нет пока преемников. Нет школы, в которой можно было бы обучать приемам мастерства молодежь. Если не будут приняты необходимые меры, эти мастера окажутся последними могиканами.

Если положение района и его дела не изменится в ближайшее время к лучшему, если феноменальное мастерство иконо-

писцев не найдет должного приложения и внимания, то еще через пять—шесть лет оно станет вполне прошлым.

Старое поколение мастеров частью забудет, частью унесет с собою весь свой опыт, все секреты своего замечательного дела. И это будет тяжкая, непоправимая потеря, особенно жестокая для новой России.

А ведь это, говоря без преувеличения, единственное место в мире, где еще жива дивная сказка прошлых времен, той поры русской культуры, когда ее искусство имело мировое значение.

Произведения палехских мастеров, подобные публикуемым на этих страницах, по праву займут место по крайней мере равное лучшим старым персидским и японским лакам.

Творческие и технические возможности наших иконописцев еще не исчерпаны этим производством. Мастера дадут не худшие по достоинству росписи драгоценного дерева, фарфора, финифти, миниатюры на пергаменте и слоновой кости,—ряд таких изделий, назначение и характер которых трудно даже предвидеть.

Хочется верить, что и у нас, в России, и за границей оценят достойно и поддержат это искусство в тяжкие переходные моменты его бытия, на грани нового возможного расцвета.

А. Бакушинский.

КОНСТРУКЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ В СКУЛЬПТУРЕ

Кругло-скульптурные группы в классическом и новом искусстве

I

Вопрос о том, что такое кругло-скульптурная группа, каковы ее разновидности и законы ее построения,—до сих пор специально почти не исследован. Теоретические введения посвящают этому виду памятников по несколько страниц *), а руководства по истории античной скульптуры обычно и совсем его не касаются **). Между тем, в творчестве греческих ваятелей двух-фигурные и много-фигурные группы занимают такое значительное место, что оно бросается в глаза всякому. Если просмотреть списки произведений великих мастеров греческой скульптуры, как они установлены историографами, то мы увидим, что в творчестве Скопаса и Лисиппа группы занимали до сорока процентов общего числа произведений, у Мирона и Праксителя—прибл. 25%, у Поликлита Ст. ок. 20%, и только у Фидия ок. 5%. Подобные цифры ясно показывают, что все великие мастера в высокой мере интересовались свободными группами и посвятили им много труда.

Правда, эти данные, заимствованные из литературных источников, совсем казалось бы не вяжутся с наличным ма-

---

*) Напр. Wilhelm Waetzoldt. Einführung in die Bildenden Künste. L. 1912, I, 136—139.

**) Вполне устарела работа Bruno Sauer'a, Die Anfänge der statuarischen Gruppe. L. 1887, с ее чисто-внешней классификацией группировок и недостаточно конкретным характером материала.

териалом, дошедшим до наших дней. Античная скульптура в современных музеях насчитывает отдельные статуи тысячами, а статуарные группы—всего десятками, давая т. о. совсем иное соотношение. Но так как надо думать, что до нас дошли не самые лучшие вещи, то вывод из этого несоответствия может быть сделан только один: мастерам второстепенным группы заказывались гораздо реже, чем крупным ваятелям, и им просто не по силам было разрешение такой трудной задачи как компановка группы. Но от этого наша тема становится только интереснее.

В настоящем этюде мы не будем останавливаться на группах, заполняющих треугольные поля храмовых фронтонов, и иных декорациях. Проблема фронтонной группы по нашему мнению относится больше к формальным вопросам горельефа; ведь фронтонная группа, даже и оторвавшись от стены, все же не теряет связи с ней как с идеальным фоном, на котором развертывается ее плоскостная толща. Для нас важнее сейчас более трудный вид группы,—группа свободная, кругло-скульптурная (ronde bosse). Свободной группой мы называем комплекс движущихся в трехмерном пространстве телесных масс, связанных самым этим движением в органическое единство. Пока нет такого единства сочетаний, нет и группы как такой; но по своему характеру единство, конечно, может быть очень и очень различно. В памятниках единство мотива (сюжета) не всегда гармонирует с единством пластической формы, и сочетание их может дать целую серию разных видов.

Во всякой свободной группе всегда есть нечто от механики (ведь здесь уравновешены массы!), и вместе с тем нечто от организма,—поскольку эти массы выражают связные функции живых тел. Механический момент мы относим к к о н с т р у к ц и и группы, органический—к ее к о м п о з и ц и и. В чисто-артистическом восприятии живого произведения скульптуры та и другая сторона сочетаются неразрывно; но при научном изучении групп мы выделяем конструкцию их и композицию, идя аналитическим путем, элиминируя эти два начала как схемы своеобразного применения законов пластической формы. Как конструкция скульптуры, так—в особенности—ее композиция тесно связаны с теми видами д в и ж е н и я, которые вложены в произведение художником.

Здесь необходимо указать на то, что́ мы считаем весьма характерным для греческой скульптуры и для античного художественного мировосприятия вообще. Современная эстетика по преимуществу формальна, и методы изучения художествен-

ной формы наиболее плодотворно применяются искусствознанием наших дней. Эллинское художественное восприятие резко расходилось в этом пункте с нашим: форма произведения трактовалась им неотрывно от его мотива. Здесь для нас становится необходимой коренная поправка нашего восприятия—на тематическую содержательность изображения. Так, например, в современных картинах обычно нас мало интересует физическое движение фигур изображенных художником, и их движений мы не включаем в анализ движения художественного. В живописном ритме нас привлекает только динамика самой формы, а совсем не натура, послужившая моделью для картины. К античной пластике самый подход должен быть иной. Ведь, ее основная тема—человек, и движение человеческого тела, натуры—первее всего интересует греческого ваятеля. Поэтому мы не можем упускать из вида сюжетно-мотивного движения натуры, — все равно, совпадает-ли оно с динамикой пластической формы или расходится с ней. Больше того, это мотивное движение человеческой фигуры мы должны рассматривать как двойное: во-первых, чисто-телесное; во-вторых, душевное, обычно выражаемое поворотом лица и направлением взора изображенного человека. В отличие от пластической динамики формы это двойственное движение сюжета удобно было бы называть психо-физическим.

Специфичность и вместе многообразие греческой скульптурной группы не трудно проследить на ряде примеров, немногочисленных по количеству, но показательных — как для эпохи, так и для поставленной нами проблемы. Правда, перевод трехмерных скульптур на плоский фотографический снимок уже лишает скульптуру одного из самых характерных ее воздействий: впечатления пространственной глубинности пластического об'ема. Но как бы ни была плоха фотография, как ни бедна точка зрения, взятая для снимка,—это нас не пугает. Мы убеждены, вместе с Гильдебрандом *), и против Босселья **), что восприятие пластического искусства протекает преимущественно зрительным путем, оптически, а не осязательно; для нас не существует скульптуры, пока мы ее не увидим глазами; в восприятии слепого или в темноте скульптура не обладает эстетическим бытием, ее просто нет. Поэтому какая-то точка зрения на группу быть должна, будь то одна или больше.

---

*) А. Гильдебранд, Проблема формы в изобразительном искусстве, пер. Розенфельда и Фаворского, М. 1914.

**) R. Bosselt, Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts Magd. 1919.

II

Одна из первых известных нам свободных групп—«Тираноубийцы» (Гармодий и Аристогитон), изваянная в Афинах в семидесятых годах V века. Эта работа Крития и Несиота, повидимому ионийцев, учившихся у пелопоннесских бронзовщиков, заменила собой одноименную группу Антенора, увезенную персами во время занятия ими Афин. Подлинник не дошел до нас; но благодаря указаниям афинского рельефа, а также передаче на монетах и вазовых рисунках—не трудно было признать копию с критиева произведения в хороших римских мраморах из собрания Фарнезе; скопированные каждая отдельно, эти статуи Тираноубийц Неаполитанского музея снабжены поновленными частями рук и ног, а что касается Аристогитона—то и чужой (приставленной) головой Мелеагра, которую теперь в слепках заменяют более подходящей по эпохе головой Ферекида. Бронзированные гипсы с этой группы, не передавая фактуры подлинника, создают тем не менее впечатление несокрушимой мощности этих атлетических тел, выраженной их крупными лоснящимися поверхностями. Пластические массы ограничены здесь резкими и разрозненными контурами. Непроницаемая броня мускулатуры двух фигур, как бы вытесняющая пространство и явственно напирающая на зрителя, выражает резкую кубичность скульптурного об'ема — и не возбуждает в нас того двигательного вчувствования, которое естественно было бы ожидать, будь Гармодий и Аристогитон синтезированы в единстве художественного явления. Этого единства на деле нет: изоляция группы здесь не эстетическая, а только физическая. В этих фигурах нет цельности пространственного воздействия, нет центральной оси пластического организма; как будто два горельефа оторвались от фона, выступили в реальную воздушную среду и стали под острым углом друг к другу. Построенные как бы по принципу двойственной перспективы, эти два тела—дуалистичны, и требуют двух разных точек зрения. Совсем не показательные, не наглядные,—если рассматривать группу спереди, со стороны предполагаемого Гиппарха,—члены группы хорошо видны либо справа либо слева; но как в том, так и в другом случае одна фигура сильно заслоняет другую и скрадывает форму ее воздействия. Как известно, группа была поставлена при дороге, и движение ее участников было перпендикулярно направлению путника. Проходивший мимо памятника должен был взглянуть на группу сперва не доходя до нее, а потом обернуться уже миновавши. Этот проход под угрозой двух наступающих героев, надо по-

лагать, не допускал формальной изоляции группы в одном эстетическом явлении. Естественно поэтому, что мы не видим функциональной связи этих двух пластических тел. Они об'единены только общей темой наступления на врага, и движение их чисто мотивно. Симметричная постановка конечностей, развернутость их жестов до крайнего предела, отсутствие перехода одного движения в другое—делают группу статичной, идеальной, застывшей в абстракции сюжета. В ней не видно ни эстетической глубинности, ни пластического ритма. Динамизм скульптурной формы только отчасти намечен мелкими «движками» на периферии: их можно прочесть в ломаных и расходящихся линиях конечностей и оружия. Общего пластического ритма мы здесь не воспринимаем, т. к. самая форма пространственно не об'единена. Напрашивается предположение, что Критий и Несиот работали врозь и в процессе работы над общей темой руководствовались каждый своим особым зрительным образом. Тела тираноубийц сопоставлены ими как два самостоятельно-законченных атлетических акта. Равноценные и т. ск. сочиненные друг с другом, они лишь сгруппированы вместе, но не скомпонованы в единую группу; их массы не с'организованы динамическим путем, но сконструированы в архитектонике прямолинейных, угловато-механичных соотношений. В целом, мы могли бы характеризовать группу Тираноубийц как прямолинейную симметричную конструкцию, статичную и дуалистическую, с внеположным мотивным центром (Гиппарх или прохожий). Это — не группа в полном смысле слова, но группировка.

Через какие-нибудь двадцать лет после Тираноубийц Крития великий мастер бронзы Мирон Елевферский поставил в Афинах свою группу богини Афины и силена Марсия. Кроме рельефных, монетных и вазописных указаний, мы располагаем и статуарными копиями с недошедшего до нас оригинала. Современные слепки об'единяют вместе мраморного Марсия из Латерана (с неверно реставрированными руками) и фигуру Афины, составленную из парижского торса и дрезденской головы.—Сопоставление этой сборной фигуры с копиями Афины во Франкфурте и в Мадриде (где левая рука на месте), дало повод к нескольким реставрациям рук; мы придерживаемся общей реконструкции фигуры, произведенной в 1908 г. Бауром по плану Фуртвенглера и по указаниям Зивекинга. Эта группа, из того же круга искусства, что и предыдущая, стоявшая также на краю дороги, несет однако совсем отличную от Тираноубийц форму выражения. Правда, ее массы замкнуты в строго-раздельные контуры; но они распределены с большой

свободой и легко воспринимаются зрением. Ясный оптический образ пластической реальности зависит от одного главного вида группы, предполагающего единую точку зрения. Пространственная об'емность тел претворена мастером в цельный образ, который издали выступает как плоскостной слой рельефа. Группа развертывается перед нами, как две страницы книги с параллельным текстом. Формальные элементы фигур функционально связаны их движениями; и, несмотря на неподлинный материал, с которым мы имеем дело сейчас, не может быть сомнения в том контрасте, который давала обработка поверхности этих двух тел: Марсий трактован с расчетом на широкие блики и сильные тени; пеплос Афины подсказывает дробную резко-перемежающуюся светотень. Другой контраст дается мотивным движением изображенных лиц. У Марсия порывы сдавленно-дыбящиеся и взаимно противоречивые; напротив, гладко закончены, властны, спокойно-понижающи движения Афины. Здесь этот вид движения обусловлен общим центром группы; имманентный центр действия и внимания—флейта, лежащая посередине, только что брошенная Афиной и соблазняющая Марсия. В этой группе Мирон слил движения мотивные (психофизические) с чисто пластической динамикой формы в одну струю переливающихся масс; плоскостей и линий. Общий динамизм группы выражен резко и с большим мастерством; ритм ее может быть прослежен в пространственной его траектории: исходя от головы богини, он струится по ее левой руке к лежащей на земле флейте, от флейты отражается под острым углом и бежит вверх по правой ноге силена;—резко вздергивает его руки и, разряжаясь во всем его теле будто электрическим током, падает по левой ноге Марсия. Этот скользящий зигзаг молнии организует группу в подлинную композицию. Даже не допрогивающиеся друг до друга, две фигуры эти, тем не менее, не полны каждая в себе: только в паре они взаимно дополняются до степени художественного организма. Вместе с тем, стойкая прямая тела Афины и ломаная вертикаль силена (снова контраст!) создают сочетание неустойчивого баланса с импульсом вправо от зрителя; и поскольку динамика группы приведена все-же в некоторое равновесие, — здесь на лицо и момент конструктивный. Конструкция у Мирона остроугольно-вертикальная и неустойчивая. Скомпонована группа центробежно, ритмично, просторно. Перед нами—зрительно-двухмерная, резко динамичная и полная контрастов скульптурная композиция.

III

Минуя около столетия и переходя во вторую четверть IV века, мы имеем один из лучших эллинских подлинников паросского мрамора, часто именуемый группой: — это олимпийский Гермес с Дионисом на руке, работы Праксителя,—представитель целой серии однородных изваяний, навеянный произведением отца художника—Кефисодота—Иреной с Плутосом и в свою очередь навеявший изваяние Силена с Дионисом. Однако, мы не считаем Гермеса группой, а признаем его за статую. Тельце Диониса, этот незаконченный, неполный организм, не умеющий ходить,—пластически неполноправно; Дионис—не более, как живой аттрибут на руке Гермеса, подобно тому как ящерица есть аттрибут Аполлона-Саврактона *).

Хотя и Дионис и ящерица оба выражают мотивный центр композиций, но по незначительности пластической массы своей не могут быть приняты за «действительных членов» групп. Таких симбиозных сочетаний в греческой скульптуре мы знаем немало. Кроме упомянутых уже Ирены и Силена до нас, хотя бы в копиях, дошли: из VI века — акропольский Мосхофор с тельцом на плечах, из V в. — Парфена Фидия с Никой на руке, из IV — ватиканская Тиха на Оронте, работы Евтихида, из III—ватиканский Нил с мальчиками, из I—Боргезский Кентавр с Эротом, Аристэя и Папия, и другие **). Во всех этих сочетаниях подчинение одной телесной массы другой заходит настолько далеко, что вызывает представление симбиоза; между тем группой может быть только коллективный организм, настолько упорядоченный, что ни одно из входящих в состав группы тел не теряет самостоятельности пластической единицы. Всадник, изваянный верхом на лошади, так ведь обычно и называется конной «статуей»; и не только пассивная под всадником лошадь, а и бóльшая часть животных в сочетании с человеком не составляет еще пластической группы. Так, мы не считаем собственно группами напр. Палермитанского Геракла с ланью, Артемиду версальскую — тоже с ланью, лондонскую Нику с быком Менэхма, или примыкающего к ним римского Мифру на быке. Исключение представляют, пожалуй, капитолийский мальчик с гусем, работы Боефа, где

---

*) По-своему вполне последовательно признает Саврактона «группой» J. Merz, Das aesthetische Formgesetz der Plastik, L. 1892.

**) Плутос на руке Ирены и Эрот на спине кентавра — конечно не аттрибуты: мотивно-психически они весьма значительны; но пластическая их роль—более чем скромная, почему мы и не включаем их в разряд бесспорных групп.

гусь пластически равноправен с мальчиком, да Леохаров орел, уносящий Ганимеда, интересный подчинением человека орлу, крестообразной конструкцией и единством вертикального движения. Впрочем, группа и симбиоз не всегда ясно различимы, и теоретическое определение группы дается не сразу и не легко. Несколько условна вообще степень упорядоченности группы, как чего-то среднего между «кучкой», с одной стороны, и «строем» — с другой. Не поддается точному определению и возможное число членов группы, — не меньше, конечно, двух фигур, но не свыше такого числа их, которое может быть охвачено одним взглядом. А можно-ли считать собственно группой сочетание тел чисто конструктивное? — В поисках точного и специфического определения, мы останавливаемся только на самых важных, т.-е. наиболее показательных примерах. Поэтому из крупных памятников IV и III в.в. мы опускаем как флорентийскую Ниобу с дочерью, так и Галата с женой, круга Епигона. Обе эти группы — лишь части более сложных групповых организаций, которые в целом недостаточно нам известны.

Наиболее интересны из дошедших до нас — группы, эллинистической эпохи. Из них, быть может, на первом месте следует считать группу Менелая с телом Патрокла. Эта иллюстрация к 17 ой песне Илиады отражает общий под'ем родосской культуры к концу III столетия, а в частности — поиски патетического стиля. Недаром ею восторгался барочный мастер Бернини. Кроме жалких остатков «Пасквино» в Риме, мы знаем еще мраморные копии во флорентийской Питти, в Loggia dei Lanzi и др. Реставрации Такка и Сальветти неудачно дополнили левую ногу Патрокла, которая, повидимому, должна была волочиться по земле более влево; левее от зрителя был и поворот головы Менелая. — Даже в реставрированной копии бросается в глаза эффектный контраст богатой моделлировки напряженного тела вождя с мертвенной гладкостью трупа, почти силуэтной. Позволительно предположить в подлиннике яркий натурализм фактуры. Не менее контрастно сочетание масс двух тесно-переплетенных фигур, телесно сплоченных в сжатую группу: Менелай со своей ношей мощно выпрямляется, а тяжелое туловище Патрокла, оттягиваясь книзу, заваливается в горизонталь почвы. Это впечатление плотности и весомости сочетается с глубинной пространственностью группы, выделяющейся из окружающего мира явлений в самодовлеющий пластический организм. Об'емность двух разных, но сочетанных воедино тел, вызывает в зрителе наглядное зрительное вчувствование; в то же время пересе-

чение масс дает представление двух слоев группы, подобных двум планам горельефа. Воздействие формы переводит взор зрителя от Патрокла к Менелаю и останавливает его на лице последнего. Здесь центр композиции. Однако, экспрессия призыва на помощь, открывающая уста Менелая, уводит наше внимание налево — к другому, психическому центру группы внеположному ее пределам. Такое различие пластического и мотивного центров создает идею двойного подчинения одной фигуры другой и всей группы некоему предполагаемому агенту. Трансгредиентность этого двойного подчинения идет еще из IV века, и применяется в упомянутых уже группах Ганимеда, Ниобы и Галата. — В противоположность отмеченной психической направленности внимания, физическое движение группы идет вправо. Этот блестящий момент сочетания в одной скульптуре двух центробежных траекторий усиливается еще мотивным контрастом—напряженной энергии и максимальной инертности и создает исключительную динамичность всей композиции. Редко, где можно встретить так ясно выраженные все три рода движения, как здесь: физически-натуральное вправо вперед, психически-мотивное влево вперед, формально-пластическое вверх назад. В противоположность Мирону, скульптурный ритм здесь имманентен группе и образует в ней острый угол, направленный вверх: восходя по левой ноге и боку Менелая, телесная волна ритма катится на зрителя, спускается по трупу Патрокла и уходит по его ногам назад, замыкаясь в почве. С этой вскинувшейся волной связана конструкция группы, которая, наряду с жизненно насыщенной композицией, чрезвычайно проста и архитектонична: это устойчивая и спокойная пирамида. Из-за ее трехмерности стóит обойти группу кругом, ибо такая конструкция допускает и боковые точки зрения на группу; допускает, правда, но не требует, так как у группы есть один главный вид, позволяющий легко охватить ее взором в цельном эстетическом восприятии. Эта основная точка зрения должна быть, по нашему мнению, взята несколько правее той, с которой обычно делают снимки. Подготовленный зритель, умеющий прочитать в скульптуре меру глубины, без труда воспримет пластическую трехмерность группы, ритмическая форма которой подчеркнута пересечением скульптурно-плоскостных образов. Но такое восприятие группы с одной точки зрения доступно не всякому; ведь здесь мы имеем дело уже не с декорацией (как хотя бы у Леохара), но с памятником монументальным. Характеризованная нами динамическая сложность этой группы сложна только для анализа, тогда как чисто артистическое

восприятие этого монумента — просто, едино и цельно. Несмотря на налет романтики (сказывающийся в пресловутом двойном подчинении), Менелая с Патроклом нельзя не признать вполне классическим произведением и шедевром эллинистического гения. Патетический стиль удался! Теперь сведем наши определения. Конструкция группы Аристонида глубинно-симметричная, устойчиво-архитектоническая, пирамидальная. Композиция ее центробежная, ритмичная, двояко-подчиненная. В общем, группа многоединая, монументальная, богатая контрастами и высоко динамичная.

IV

Совсем иное впечатление производит группа «Фарнезского быка», оригинал которой восходит к Аполлонию и Тавриску, тральским художникам родосского круга середины II века. Эта группа, изображающая Амфиона, Зета и Дирку с быком, навеяна трагедией Еврипида и, подобно предыдущей, ищет монументальности выражения. К сожалению, этот редкий (по крайней мере, для нас) образец многофигурной группы слишком искажен со времени античной эпохи. Подлинник был изваян из бронзы в Родосе и А. Поллионом перевезен в Рим в Термы Каракаллы. Мраморная копия из дворца Фарнезе, с 1786 г. стоящая в музее Неаполя, не только неудачно реставрирована делла-Портой в головах и конечностях фигур, но и переработана уже при Антонине и дополнена фигурами Антиопы и Кифэрона.

В существующем ее виде группа хаотична: массы и линии ее перепутаны, контуры неясны. Пространственная об'емность группы не приведена к зрительному единству и реальная воздушная среда в промежутках между телами не претворена в идеальное пространство. Связь членов группы заложена только в процессе изображенного акта, тогда как функциональной связи формального единства явления здесь нет. Поэтому группа плохо изолируется в эстетическом восприятии. И внешнемотивно она локализована неудачно. Чисто иконописные горки — беспомощная и недостойная база для изображаемой трагедии. Группа как-будто не имеет главного вида. Каждая фигура рассчитана на особую точку зрения, неподходящую для заслоняемого ей соседа. Обходишь группу кругом — и все же не знаешь, как ее читать: подобно какой-то слойке, она разбирается по кусочкам. Заметны пластические движки в телодвижениях Зета и Амфиона, но общая динамика группы не выражена, несмотря на многочисленные пересечения масс. Более ясно мотивное движение: со всех четырех сторон оно

стягивается к голове быка и здесь сжимается под напором встречных сил. Но такого рода подвижность сюжета не уничтожает впечатление статичности формы. Конструкция группы, преимущественно вертикальная и в общем устойчивая, подчеркнута в пределах верхней ее части. Центральная ось проходит через фигуру Дирки и перед быка. Баланс выражен обратно-симметричными фигурами Зета и Амфиона, как чашками весов. Будь перед нами только эти двое да бык,—и группа стала бы отчетливее. Но фигура Дирки в том виде, как она дошла до нас, нарушает оптическое единство. (Не говорим уже об Антиопе, которую замечаешь только зайдя справа и которая связана с группой исключительно темой.) Очевидно, этой темой художники не овладели, не с'умели скомпановать задуманные ими фигуры. Композиция натянуто-архитектонична и несколько разбросана. Мы считаем эту группу конструктивной, статичной, многовидной и внешне-театральной, но совсем не монументальной по существу.

К средине первого века до р. х., перед разрушением Родоса Кассием в 43 году, трагическая тема страдания проявляется в скульптуре с нарастающей силой. Этот приближающийся конец родосского искусства характеризуется знаменитой группой Лаокоона с сыновьями, изваянной Гагесандром, Полидором и Афанадором. Найденный в 1506 году подлинник дополнен Монторсоли, убедительно реставрировавшим змеиные тела, но неправильно вытянувшим руку жреца вверх, тогда как первоначально она должна была закидываться за голову и хвататься за затылок. Этот ватиканский памятник, прославленный еще Лессингом и Гете, дает богатые контрасты трех человеческих тел—разного возраста и разной степени напряженности, гладких змей, драпировок и шевелюр. Контур группы очерчен причудливыми, но ясными линиями; беспокойно ритмичные кривые замыкают тесно связанные массы в изолированное целое. Такая от'единенность пластических масс группы от окружающего сильно подчеркнута змеиными кольцами, что сковали все человеческие члены в один обреченный организм. Единственная—и по слову Гете, мгновенная—точка зрения охватывает в одном образе всю сложность явления: оно воздействует на нас сразу как выпукло-восставшее видение.

Как в трагедии, здесь дано единство времени (ритм), единство места (об'ем) и единство действия (пафос). Группа прочитывается нами кратко и выразительно, как бросившийся в глаза горельеф, влекущий взор в глубину: именно глубинные, наиболее удаленные, от зрителя части масс, и дают максимум воздействия. Подведенный живот Лаокоона образует уводящую взор

впадину, вызывая впечатление откидываемой назад, отрываемой от нас жертвы. В то же время функции формы явления настолько тесно связаны друг с другом, что при вчувствовании в Лаокоона внутреннее воспроизведение зрительного образа вызывает в нас моторный акт сжимания мускулов торса. Об'емность группы компактна; группа живет в своем особом пространстве, оживленном извивами змей. Прорезы между телами легко забываются зрителем, т. к. вся скульптурная масса сплошь пропитана движением: драматическая энергия поворотов едва вмещается в пределах группы и с избытком покрывает лакуны фона. Анализ группы открывает в ней динамику разных порядков. 1] Физическое движение каждой фигуры весьма богато: три человеческих тела—в своем стремлении высвободиться—преимущественно вертикальны, тогда как изгибы двух змей главным образом горизонтальны. Такого рода сочетания отвесной тяги вверх (принцип чисто человеческий) и распластанной ползучести (начало звериное) дает здесь подобие координатной сетки физического движения; криволинейные траэктории линий направления сообщают группе ее конструктивную схему. 2) Тут же нужно отметить своеобразное психическое движение персонажей: неравным треугольником стягивается оно к вершине, где концентрируется душевная направленность участников. Этот центр—в лице самого Лаокоона: к нему обращены взоры его сыновей, к нему же приковываются и наши взоры. В такого рода психическом динамизме уже заложена композиционность группы. Указанные два вида мотивного движения в сочетании своем образуют интересный контраст телесной центробежности и душевной центростремительности. Благодаря единому центру композиции в верхушке группы, монолитное ее единство такими контрастами не нарушается. 3) Наконец, нельзя не увидеть в Лаокооне и пластической динамики скульптурных масс: их основные линии идут могучими кривыми, начинаясь у левой ноги жреца и вздымаясь по телу старшего сына; от головы его волна ритма бежит по упругой змее к лицу Лаокоона и, отразившись на младшего сына, замирает книзу. В то же время группа дает и глубинно-диагональное движение—из нижнего правого угла по ноге Лаокоона вверх-влево-вглубь; фигура жреца служит как бы параллелограммом борющихся сил и дает косую ось конструкции. Эта косость построения до известной степени уравновешивается распределением тяжести тел: правый от нас мальчик—крупнее левого; впрочем, при крайней подвижности скульптурной формы группы, баланс остается неустойчивым. Таким образом, группа Лаокоона представляется нам одновидной,

цельно-динамичной, компактно-драматичной и по преимуществу композиционной. Композиция ее богата контрастами, ритмична и соподчинена единому центру. Конструкция—тесная, неустойчивая, криволинейно-косая.

V

Мы не будем останавливаться на мраморной группе Борцов в Уффици, с ее чужими приставленными головами и не совсем верной реставрацией рук. Укажем только на равноправность двух точек зрения*) на группу, противоположных одна другой, и на полную затуманенность ее конструкции, почти сведенной на нет. Эта группа—чисто-композиционный клубок бесконечной сплошности, узел чистых масс, дающий максимум двигательности в минимуме об'ема. В ней эллинистика как будто предсказывает будущие пространственные достижения Микель-Анджело.

Пропускаем мы также и чисто конструктивные построения, как напр. Мать с сыном собр. Лудовизи, в Неаполе, Два гения Иль-де-фонсо в Париже, Эрот и Психея, в Капитолии или Три Грации, в Сьене. Такие группировки в своей пластической бедности не доходят еще до организма композиции.

Что же касается десятков античных группировок, изображающих Дионисов, Силенов, Фавнов, Гермесов, Гермафродитов, Афродит, Нимф, Асклепиев, Гераклов, Фесеев и других богов и героев,—то все эти сочетания, обычно парные, иногда чисто амурные «симплегмы», заслуживают разве лишь упоминания, как более шаблонные, чем те, на которых мы остановились. Приведенный материал наиболее показательных примеров представляется нам достаточным для того, чтобы подойти к изучению античных групп, и в то же время позволяет нам здесь же наметить некоторые выводы.

Таковы, во первых, выводы исторические. На приведенных примерах кругло-скульптурных групп, разбросанных между V и I вв. и между Аттикой и Родосом, нельзя не заметить той разницы в восприятии и выражении натуры, которая характеризует разные эпохи греческого гения. Даже в узких пределах наших рамок приобретается некоторое право говорить об эволюции античного вкуса. Намеченные вехи уже знаменуют явственный путь—от конструктивизма к композиционности, от подчеркивания скелета группировки к освещению пластической ее плоти; от вертикальной симметрии к диаго-

*) Ср. E. Loewy Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom. 1900. S. 52.

нальной наклонности постановки; от плоскостности к глубинности; от угловатого единообразия к полной контрастов свободе; от статизма к сложной динамике ритма; от строгой силуэтности масс к пластическому оживлению пространства; от имманентности центра группы к его трансцендентизации. Здесь, как и везде, с художественной культурой каждой эпохи тесно связана индивидуальная ориентация самого мастера; однако, об индивидуальности ваятелей, о личной их художественной воле здесь мало что можно сказать. Перед нами не онтогения античного стиля, но его филогения. Греческие скульпторы работают часто по-двое и по-трое над одним монументом и не спеша продолжают дело своих предшественников; в этом процессе образного воплощения «классического» мировоззрения художники проявляют гл. обр. свою эллинскую породу; а когда в элленистике к этой породе примешиваются варварские струи (как у Аполлония и Тавриска), то и скульптура становится местами варварски запутанной. Эти восточные струи иного стиля, примешивающиеся как новые элементы к классической организации искусства и сдвигающие его центр, можно, пожалуй, назвать начатками античного б а р о к к о *).

Намечаются здесь и выводы методологического характера. Нам представляется трудным говорить о композиции или конструкции в скульптуре, не определивши тех видов движения, которые связывают членов группы в неразрывное единство организма. Направление основных линий, расположение масс, условия материала и освещения неизбежно воздействуют на образование пластической формы и входят в группу как составные ее элементы; но ведь свободная группа—это только один из видов возможной скульптуры, быть может, наиболее сложный для исполнения, но тем самым и легче анализируемый путем расчленения на компоненты. Те же самые приемы изучения, поскольку они уже установлены, не трудно будет перенести и на отдельную статую. Всякая пластика по-своему органична и потому предполагает возможность подхода к ней под углом зрения анатомии и физиологии скульптуры. От членов группы можно перейти к членам одного тела: каждая человеческая фигура тоже некоторым образом сконструирована и скомпонована. В пределах культуры нас интересующей, т.-е. в искусстве античной Греции, такого рода изучение всегда будет иметь дело с натуралистическим вкусом ваятеля, стремившегося возможно более правдиво изобразить человеческое тело в его непосредственной конкретности, хотя бы

*) W. Klien. Vom antiken Rokoko. 1923, приписывает образование пластических групп новоявленному «античному рококо» (?).

и не портретной, а идеальнo-типической. По отношению к искусствам других эпох и культур такие мерки нужно видоизменять сообразно со стилем изучаемого; но несмотря на безграничное многообразие возможных стилей скульптуры, намеченные здесь проблемы можно в основных чертах применить к любому пластическому явлению, будь то давно отошедшая классика, будь то современная «беспредметность» чистой экспрессии. Каково бы ни было отношение художника к эмпирической природе, к натуре,—всякая скульптура имеет свою собственную природу, свою пластическую форму, которая подразумевает со стороны наблюдателя и исследователя возможность морфологического ее анализа. Не есть ли такого рода м о р ф о л о г и я искусства наиболее жизненный нерв современного искусствоведения?

Наконец, уже чисто терминологически, подведем наши определения основных понятий, здесь примененных. Известные до сих пор определения скульптурной группы вряд-ли можно считать достаточно точными и конкретными для раскрытия их содержания. Все они страдают неполнотой *). Лишь на основе рассмотренных произведений мы можем теперь предложить определение: кругло-скульптурная группа есть к о н с т р у к т и в н о - к о м п о з и ц и о н н ы й п л а с т и ч е с к и й о р г а н и з м а) из двух или более скульптурных тел, b) мотивно-самостоятельных и пластически равноправных, c) находящихся в отношении сочинения, подчинения или соподчинения, d) связанных движением в зрительно-об'единимое пространственное целое. Более определенно выясняются теперь и понятия скульптурной конструкции и композиции, обычно такие расплывчатые и неустойчивые в словоупотреблении отдельных ученых и художников. В нашем понимании, скульптурная конструкция есть скелет группировки частей, л и н е й н о - а р х и т е к т о н и ч е с к а я с и с т е м а о с е й, построяющая механический остов памятника; давая схему основных линий группы, конструкция обусловливает баланс скульптурных масс и их устойчивость в целом. В противоположность ей, композиция есть динамическая организация составляющих группу тел с их массами и поверхностями, е в р и т м и ч е с к и й с и н т е з ж и в о й п л а с т и ч е с к о й п л о т и, дающий произведению единство художественной формы; без компоновки членов—нет собственно группы, а есть лишь механическая группировка частей.

*) Напр., по М е р ц у, группа есть «трехмерное целое воздействия»; по Г и л ь д е б р а н д у,—«связь идеально-пространственного единства»; по З а у е р у, — «изображение материальных и духовно-равноценных живых существ, связанных воедино действием». См. указ. соч.

VI

Вышеприведенные определения наши относятся главным образом к классическому искусству, материалом которого мы воспользовались для данного исследования. Но здесь же заложены два возможных полюса всякой скульптурной формы вообще. Любая свободная группа, взятая нами из истории скульптуры, строится конструктивно и композиционно, при чем один из этих принципов обычно преобладает над другим. Нет надобности пересматривать всю историю искусства, чтобы убедиться в этом: достаточно взять любой пример группы, хотя бы напр. у Микель-Анджело.

Его Pieta дает высокий пример мерного сочетания в одном произведении того и другого начала. Конструктивность группы подчеркнута мощно проведенными и резко пересекающимися основными линиями фигур, тогда как композиция, расходясь в контрасте живого и мертвого тела, воссоединяется в покорном жесте Мадонны. Как всегда компактный до последней степени, великий мастер Pieta сосредоточил в тесной и устойчивой группе целую бурю пластической динамики, сочетавшуюся с тяжелой инертностью материи.

Наконец, если мы обратимся к искусству новейшему и применим к исследованию скульптур тот же метод, который так удобен для древней классики, то нетрудно будет увидеть ту же полярность пластической формы и у современников.

Для примера возьмем скульптуру О. Родена, направление которого, в лице его многочисленных последователей, остается актуальным до наших дней. Родена часто называют импрессионистом, связывая его таким образом с чисто-живописным направлением современного ему французского искусства. До известной степени такое наименование справедливо, хотя оно далеко не покрывает всего могучего русла творчества художника. В своей пластической гениальности Роден не исчерпывается никаким узким лозунгом. Исключительно одаренный и во многом близкий Донателло, Роден—неукротимый экспериментатор и доходит иногда до нарушения границ своего искусства. Будучи в своих вкусах по преимуществу иллюзионистом, он в то же время неисправимый романтик: фигуры его—не столько массы, сколько смыслы и настроения. Его направление всецело определяется его темпераментом. Поэтому он бывает и импрессионистом и даже экспрессионистом, всегда оставаясь самим собой. В своих капризных причудах Роден доходит до того, что утрояет одну и ту же фигуру

(Адама), создавая таким образом подобие группы, или же, не считаясь с изоляцией скульптурной формы, ищет больше-го, чем скульптура,—иллюзии толпы на городской площади, где статуарные фигуры смешивались бы с живыми прохожими, едва отделяясь от почвы низким постаментом.

Этот дерзкий замысел крупнейшего мастера XIX в. должна была осуществить его многофигурная группа Граждан Калэ. Шесть представителей побежденного города, в одних рубашках и с веревками на шее, как осужденные на смерть, принуждены нести городские ключи в распоряжение победителя, английского короля Эдуарда III. Роден берет эту героическую тему сюжетом своей группы и создает причудливейшее скульптурное произведение. Доводя до последней степени натуралистичность исполнения, он сопоставляет шесть фигур таким образом, что нет никакой возможности увидеть их все вместе: одна фигура заслоняет другую, а все вместе открывают возможность многих точек зрения на группу. При этом характерность персонажей доведена до крайности, граничащей с уприровкой. «Граждане Калэ» Родена—не почтенные бюргеры Фруассаровой хроники, а какие-то страшные призраки войны и голода. Такими видел их экспрессионистски-жестокий глаз художника. А в соответствии с замыслом и пластическая форма группы дает весьма причудливое целое. Со стороны внешней, собственно и целого-то ничего нет: за исключением одного из братьев легенды, все обреченные совершенно сосредоточены в себе и, казалось бы, без ущерба для группы могут быть выделены как особые статуи. Пространственность их до дерзости натуралистична, они живут в реальной физической атмосфере. Какова же конструкция и композиция группы Родена? На первый взгляд, «Граждане Калэ»—вполне конструктивная группировка, подобная напр. античным Тираноубийцам. Однако, конструкция этой группы ограничивается рядом отдельно-стоящих вертикальных осей фигур, никак между собой не сбалансированных; группа не имеет никакого механического центра и не преследует устойчивого равновесия. Конструкция группы не слажена крепко; все идут или стоят вразброд, как в живой толпе. Художник точно смеется над нашими рациональными нормами построения, не признавая никаких общих правил. А между тем эта кучка мучеников есть монументальное пластическое целое, подлинная скульптурная группа. Мы замечаем не сразу, а лишь при постепенном вчувствовании в произведение, что группа Родена—не просто кучка людей, но изнутри организованное композиционное единство. В общем ритме этого мастера сочетаются выразительные фигуры,

внешне разрозненные, но внутренно об'единенные. Правда, здесь скомпонованы не столько тела, сколько характеры изображенных. Но в том-то и отличие нового искусства от классического, что человек подлежит выражению не как тело, но как функция личности. Так и комозиция Родена—не соматична, но психологична: в ней нет видимого центра; фигуры граждан об'единяются не прикосновением одной и другой, а лишь целью до конца сконцентрированного жеста *). Функция внутренней содержательности (Gehalt) пронизывает группу как общий лейт-мотив своеобразно, местами контрастно звучащий в душе каждого из граждан, выходящих навстречу смерти. С формальной стороны, фигуры самым досадным образом пересекают и закрывают одна другую; но со стороны выражения примат остается за единством настроения. Это настроение необычайно сгущено: Роден проявляет себя здесь великим мастером пластического жеста. Благодаря жесту, формальная динамика фигур вполне совпадает с психофизическим движением. Так достигается ритмическая композиционность группы, вначале незаметная. «Граждане Калэ»—не конструкция, но композиция по преимуществу. Своеобразие ее симптоматично. Душевное, романтическое искусство поздней Европы только игру жеста, только контраст психологий может противопоставить гармонии стройных форм искусства классического: такова судьба всех поздних поколений.

Через раффинированную характерность переживания Роден подводит нас к новому виду пластической композиции, как единству не столько формы, сколько выражения. Однако, в искусстве Родена заложен и конец скульптуры иллюзионистической. Дальше этой патетической пантомимы пути уже нет; в дальнейшем искусство вырождается, пока новые поколения не принесут новых конструкций.

---

*) Ср. R. M. Rilke. Auguste Rodin, L. 1922.

Д. С. Недович.

МАТЕРИАЛ

ВЕНОК СОНЕТОВ

I. Атлантида.

Над буйным хаосом стихийных сил
Зажглось издревле Слово в человеке:
Твердь оживили имена светил,
Злак разошелся с тварью, с сушей — реки.

Врубаясь в мир, ведя везде просеки
Под свисп пращи, под визги первых пил,
Охотник, пастырь, плужник, кто чем жил,—
Вскрывали части тайны в каждом веке.

Впервые — светоч из священных слов
Зажгли лемуры, хмурые гиганты,
Его до неба подняли атланты,

Он заблистал для будущих веков,
И с той поры, все пламенней и шире,
Сияет людям мысль, как свет в эфире!

II. Халдея.

Сияет людям мысль, как свет в эфире:
Ее лучи лились чрез океан
Из Атлантиды в души разных стран,—
Как луч зенита отражен в надире!

Свет приняли—Китай и Индостан,
Края эгейцев и страна Наири,
Он просверкал и в Мексике, и в Тире,
Где чтим был Ягве, Зевс иль Кукулкан!

И ярко факел вспыхнул в Вавилоне:
Сиве планет прочтя на небосклоне,
Их в символы семит-искатель влил.

Три, семь, двенадцать,—вечные идеи
Пребудут знаком, что уже в Халдее
Исканьем тайн дух человека жил!

III. Египет.

Исканьем тайн дух человека жил,
И он сберег атлантов древних тайны,—
В стране, где, просверлив песок бескрайный,
Поит пустыню многоводный Нил!

Терпенье, труд, упорный, чрезвычайный,
Воздвигли там ряд каменных могил,
Чтоб в них навек зов истины застыл:
Их числа, формы, грани—не случайны!

Египет цели благостной достиг:
Хранят поныне плиты пирамиды,
Живой завет погибшей Атлантиды;

Бог Тот чертил слова гигантских книг,
Чтоб в числах три, двенадцать и четыре
Мощь разума распространялась в мире.

IV. Эллада.

Мощь разума распространялась в мире,
Египет креп, как строгое звено.
Но было людям жизнь познать дано
И в радости: в резце, в палитре, в лире!

Влилась в века Эллада, как вино.
В дворцовой фреске, в мраморном кумире,
В живом стихе, в обточенном сапфире,
Явя, что было, есть и суждено!

Но, строя храмы, вознося колонны,
Могла ль она забыть зов потаенный,—
Что край Осириса ей повторил.

Шел эллин к знанью по пути мистерий,—
Но дух народа блеск давал и вере,
Прекрасен, светел, венчан, златокрыл!

V. Эллинизм и Рим.

Прекрасен, светел, венчан, златокрыл
Цвел гений Греции. Но предстояло—
Спаять в одно халдейские начала
И мысли эллинской священный пыл.

Встал Александр! Все ж Року было мало
Фалангой всюду созданных горнил:
И вот, чтоб Рим весь мир об'единил,
Медь грозных легионов застонала.

В те дни, как Азия спешила взять
Дар Запада, и каждый край, как призма,
Лил, преломляя, краски эллинизма,

К завоеванью всей вселенной—рать
Вел римлянин; при первом триумвире
Он встал, как царь, в торжественной порфире.

VI. Римская Империя.

Он встал, как царь, в торжественной порфире,
Укрыв под ней весь мировой простор:
От скал Сахары до Шотландских гор,
От врат Мельккарта до снегов Сибири.

Столетий и племен смирился спор,
Сливая голоса в огромном клире,
Всем дав участье на вселенском пире,—
Рим над землей крыло орла простер.

Все истины, что выступали к свету,
Под гул побед, под сенью римских прав,
Переплавлялись властью в новый сплав.

Вела империя работу эту,
Хоть вихрь порой величья не щадил,
Хоть иногда лампады Рок гасил.

VII. Переселение народов.

Хоть иногда лампады Рок гасил,
Рим до конца исполнил труд владыки,
Он был свершен, когда, под вопль и крики,
Сонм варваров империю свалил.

Народы хлынули, свирепы, дики;
Мрак разостлался, грозен и уныл;
Казалось: луч наук навек почил,
И тщетно трон свой высил Карл Великий...

Но в мгле крушений отблеск золотой
Искал пути, сверкал святой мечтой,
Под стук мечей, под конский скок валькирий!

Меж камней, бывших кесарских палат,
Под робкий свет монашеских лампад
Дух знанья пил в чудесном эликсире!

VIII. Средние века.

Дух знанья пил в чудесном эликсире,
Поя целебно мутный мрак веков;
Пусть жизнь была сплошной борьбой врагов,
Пусть меч звучал в бою и на турнире,—

Искал алхимик камень мудрецов,
Ум изощрялся в прениях о вампире,
Постичь творца пытался богослов,—
И мысль качала мировые гири!

Монах, судейский, рыцарь, министрель,—
Все смутно видели святую цель,
Хоть к ней и шли они дорогой разной

Над общей распрей, над толпой бессвязной,—
Та цель сияла, как звезда: она
Во все века жила, затаена!

IX. Возрождение.

Во все века жила, затаена
И жажда светлых благостных веселий.
Настало время, струны вновь запели,
И краски вновь зардели с полотна.

Над миром снова расцвела весна,
Но чутко помня о предельной цели,
В своих созданиях, Винчи, Рафаэли
Всцветили душу и мечту до дна.

Те плыли за Колумбом в даль Америк,
Те с Кортецом несли на чуждый берег
Крест, чтоб с ним меч победы пронести!

Стремились все—открыть, изобрести,
Найти, создать... Царила в эти годы
Надежда—вскрыть все таинства природы!

X. Реформация.

Надежда—вскрыть все таинства природы
Мир к высшей тайне привела,—и бог
Восстал над бурей будничных тревог,
Над сном порочным, над потехой моды.

За громом Лютера прошли походы
Густава, Тилли; снова сумрак, строг,
Окутал землю, и военный рог
К войне за веру звал из рода в роды.

Промчался Кромвель; прогремела ночь
Варфоломея; люди в пытке гибли;
Стал дыбой крест, костром—страницы библий!

Но истина, исканий смелых дочь,
Жива осталась в вихрях непогоды:
К великой цели двигались народы.

XI. Революция.

К великой цели двигались народы!
Век философии расцвел, отцвел,
Он разум обострил, вскрыл глуби зол,
И вспыхнул для людей маяк свободы!

Упали с гулом вековые своды,
Был свергнут в бездну старый произвол,—
Поток идей вдруг хлынул, словно воды,
Что в марте затопляли луг и дол!

Гудели волны буйного потока,
Мечту о братстве разнеся широко,
Под знамя воли клича племена!

Бороться с правдой силился напрасно
Державный Север. Под зарницей красной
Шумя, Европу обняла война!

XII. Наполеон.

Шумя, Европу обняла война,
Глася: „мир хижинам и гибель тронам!“

Пусть эта брань потом Наполеоном,
В огне побед, была усмирена:

Навек осталась взбитой глубина,
Теперь над ней гудело вещим звоном—
Все то, об чем мечталось лишь ученым,
В былых веках святые письмена!

Ваграм и Дрезден, Аустерлиц и Иена,
Вы двух начал—торжественная смена,
Круг посвященных вашей силой сломан,

Но долго крылся словно под замком он:
Мешали глубям вскрыться в полной мере
Все ж топот армий, громы артиллерий.

XIII. Девятнадцатый век.

Все ж топот армий, громы артиллерий
Затихли. Смолк, в ком видели закон,
И к тайнам сразу распахнулись двери—
Природу человек вдруг взял в полон.

Упали в прах обломки суеверий,
Наука в правду обратила сон,
Пар подчинив и древний электрон,
Познав составы звезд и мир бактерий.

Античный мир дал к вечным тайнам нить;
Мир новый дал уму власть над природой;
Века борьбы снабдили всех свободой.
Осталось: знанье с тайной с'единить:
Мы близимся к венцу, и новой эре
Не заглушить стремленья к высшей сфере!

XIV. Мировая война.

Не заглушить стремленья к высшей сфере
И буре той, что днесь шумит кругом;
Пусть вновь все люди словно враг с врагом,
Пусть в новых душах вновь воскресли звери!

На суше, в море, в вольной атмосфере
Везде войны борьба, и вопль, и гром,
И кто-то судит неземным судом—
Судьбу людей, народов и империй.

Сквозь эту бурю истина пройдет,
К иным краям направив мощный лет.
Как мощен был лет сквозь ряды столетий.

Пройдут безвредно ужасы и эти,
И мысль опять раскинет мощность крыл
Над буйным хаосом стихийных сил!

XV. Заключение.

Над буйным хаосом стихийных сил
Сияет людям мысль, как свет в эфире.
Исканьем тайн дух человека жил,
Мощь разума распространялась в мире.

Прекрасен, светел, венчан, златокрыл,
Он встал, как царь, в торжественной порфире.
Хоть иногда лампады Рок гасил,
Дух знанья пил в чудесном элексире!

Во все века жила, затаена
Надежда—вскрыть все таинства природы,
К великой цели двигались народы.

Шумя, Европу обняла война:
Все ж топот армий, громы артиллерий
Не заглушат стремленья к высшей сфере!

Валерий Брюсов.

ПРИМЕЧАНИЕ

Изучивший рукопись „Венка сонетов“ А. А. Ильинский-Блюменау сообщил нам следующие сведения о ней.

«Весь «Венок» написан на 6 листах (на одной стороне), скрепленных вместе, при чем первый—в четвертку—обратная сторона бланка Московского Комитета по делам печати; остальные пять—нелинованные полулисты писчей бумаги. Дата под всем «Венком»—1918 год. Рукопись является несомненно первой, черновою.

К этому заключению приводит нас и более тщательный анализ вида самого текста, труднейшей расшифровкой которого мы в большей мере обязаны жене поэта И. М. Брюсовой. Дата, выставленная дважды в рукописи, над сонетом четырнадцатым и под заключением—несомненно говорят о времени окончания работы, но, судя по бумаге и черновым, можно думать, что «Венок» этот Брюсов начал писать еще в конце 1917 года.

Исправления должны быть отнесены к трем периодам.

Одни сделаны в процессе самого создания «Венка»; вторые и третьи являются результатом обработки его в другое уже время. Об этом ясно говорит сама внешность рукописи: текст первоначальный и поправки того же времени писаны чернилами хорошего качества и тонким острым пером. Поправки второго периода отличаются от первого более светлыми чернилами, но писаны тем же пером, остро и четко. Третьи сделаны расплывчато-кругло водянистыми чернилами и сильно мажущим (размягченным) пером.

О разных датах исправлений говорит и разное правописание. Период первый и второй следуют старому правописанию с ъ, і и ѣ, чего нет уже в исправлениях третьего периода. Отсюда можно сделать вывод, что Брюсов дважды после написания «Венка» возвращается к нему, шлифуя и перерабатывая отдельные слова и строки, а подчас и целые строфы.

Тем не менее «Венок» не может быть признан вполне законченным в обработке, так как Брюсов едва ли оставил бы в окончательной редакции хотя бы, например, стечение трех пар женских рифм в сонете XII. Из рассмотрения работы над этим местом можно заключить, что первоначально этого стечения рифм не было; оно появилось впервые в третьем исправлении и едва ли не было бы исправлено впоследствии».

В настоящее время найдена еща одна редакция «Венка сонетов» (позднейшая). Она находится в частных руках.

В. Я. БРЮСОВ

Воспоминания 1900—1907 гг.

Тем юнЬм, кто родился в начале XX-го века, трудно представитЬ себе, какова бЬла Москва накануне Японской войнЬ. Какая бЬла в ней патриархалЬная жизнЬ, тишина и безмятежностЬ! ПравителЬство снисходителЬно терпело либерализм «Русских Ведомостей». Это бЬла форточка, чтобЬ граждане не задохнулисЬ от фимиама, воскуряемого царизму московскою прессою, официалЬною и уличною. НатуралЬной реакцией на косностЬ упрямого самодержавия являласЬ мечта о парламентце. Литература бЬла в положении петуха, которого гипнотизер положил на стол, проведя перед его носом черту: журналист не смел повернутЬ головЬ, уставившисЬ на одну тему. Эта единственная тема бЬла конституция, о которой неустанно, хотя, конечно, иносказателЬно твердили либералЬ. Людей иной закваски бЬло мало. Вот разве Толстой, которЬй одиноко доживал свой век в Ясной Поляне. Это бЬл человек иной эпохи. Правда, бЬл еще Чехов. Как правителЬство «терпело» «Русские Ведомости», так либералЬная интеллигенция терпела Чехова. Она ему также время от времени делала «предостережения», но остракизму не подвергала, ибо его художество, хотя и не отвечало на вопрос «что делатЬ», все же бЬло так пленителЬно, так вкрадчиво-лирично, так прозрачно и — главное — так ни к чему не обязЬивало, что либералЬнЬй обЬивателЬ позволял себе «любитЬ» Чехова, мечтая вместе с его героями о том, что через «двести-триста лет» у нас что-то будет иное, — не то парламент, не то вся земля преобразится чудотворно.

И вот среди такой тишинЬ и благонамеренности вдруг откуда-то пришла ватага декадентов. Они принесли с собою

яркие, пестрые знамена и дерзкие плакаты. На берегах Невы они появились раньше, но там они были задумчивее и строже. В северной столице поэты были философичнее москвичей и не очень заботились о школе. Москвичи, напротив, чувствовали себя боевым отрядом, и у них был вождь — Валерий Яковлевич Брюсов.

Чтобы представить себе впечатление от появления книг Брюсова, надо припомнить тогдашний московский быт.

Там, где теперь московский Совет Рабочих Депутатов, жил вел. кн. Сергий Александрович, которому молва приписывала пагубное влияние на его державнаго племянника. Дворец давно утратил связь с культурою и с населением. От этого дома веяло тоскою, и чувствовалось, что его обитатель обречен на гибель. По университету бродили педеля и сыщики, а либеральные профессора вяло вольнодумствовали. В Татьянин день в ресторанах прятали подальше хорошую посуду, скатерти и вино. Это было предусмотрительно, ибо в этот день население так называемой Козихи и обеих Бронных выходило с песнями на улицу, славя мнимую студенческую вольность. Молодые люди устремлялись в Эрмитаж, а потом в Яр, в Стрельну. Там пили водку и пиво. На стол влезал седовласый либерал в длинном похоронном сюртуке и произносил речь, уверяя многозначительно, что после «зимы» бывает «весна». Но Татьянин день проходил без всяких последствий. Продолжалась обычная жизнь: барышни читали Надсона, студенты Михайловского... Иногда наоборот. В Малом Театре изумительные актеры играли почему-то пошлейшие пьесы, редко позволяя себе выступать в классическом репертуаре. Чувствовалось, что песенка Малого Театра спета. Явился соперник — Художественный. Здесь, в скучном сером зале зрители замирали в сладостном созерцании того, как на сцене изображалась эта самая обывательская скука. Это был воистину Чеховский театр. После спектакля, у кого были деньги, ехали в „Прагу“, где лакеи почтительно изгибались, ставя на стол котлеты маршаль. Слов „гражданин“ и „товарищ“ в обиходе не было вовсе, а если бы кто-нибудь сказал, что на крыше Кремлевского дворца в недалеком будущем водрузят красный флаг, чудака повезли бы в больницу для душевно-больных.

Искусство ютилось по салонам. В Москве были свои Медичи, свои меценаты. Впоследствии они стали покупать декадентские картины, а тогда еще они побаивались «нового» искусства. Любили задушевность во вкусе Левитана. Одним из тогдашних литературных салонов был салон В. А. Морозовой. В ее доме на Воздвиженке читали доклады и устраивались

беседы. Этот салон посещали: И. И. Иванов, В. Е. Ермилов, Н. Е. Эфрос, С. Г. Кара-Мурза, сотрудники „Русских Ведомостей, бывали здесь изредка А. П. Чехов, В. Г. Короленко, кое-кто из художников, иные из актеров и несколько студентов, начинавших работать в тех же „Русских Ведомостях" и в „Курьере", где впервые были напечатаны рассказы Леонида Андреева, А. М. Ремизова и мои.

Вот в этом салоне В. А. Морозовой в 1900 году я вызвал сенсацию своим докладом о книге Брюсова Tertia Vigilia. Валерий Яковлевич присутствовал на этом докладе. Тогда знали стихотворение Брюсова в одну строчку „О, закрой твои бледные ноги"... Больше ничего не помнили из его стихов.

Осмеянный критиками, как автор книжечек „Chefs d'Oeuvre" и „Me eum esse", Брюсов был для интеллигентов bête noire. Самое неприятное было то, что и Владимир Соловьев, не только философ, но и сам поэт-символист, дважды высмеял сборники „Русские Символисты", где первое место занимал Брюсов.

Насколько я припоминаю, сборник „Tertia Vigilia" мне принес в первый раз небезызвестный ныне профессор А. С. Ященко, о котором Брюсов упоминает в письме ко мне из Парижа от 8 мая 1903 года. Про Ященко Брюсов писал тогда: „Он полюбился мне еще больше с тех пор, как я узнал его здесь"... Они оба страдали „географическим патриотизмом", как впоследствии признавался Брюсов, что им не мешало, конечно, вместе восхищаться Парижем, городом „для всех". В 1900 году мы с Ященко были студентами — он на четвертом курсе, а я на втором. Нам обоим нравился Бодлер, и естественно, что книга Брюсова показалась нам интересною. Я взялся писать о Брюсове доклад, соблазненный отчасти желанием подразнить буржуа. В первый раз я читал его в одном частном доме, куда был приглашен Брюсов и, кажется, Балтрушайтис. Валерий Яковлевич, повидимому, не ожидал такой сочувственной оценки его стихов, а его спутница воскликнула даже с трогательной экспансивностью: „Так еще нас никто не хвалил"!

Когда я повторил этот доклад у Морозовой, Брюсов, подготовленный к этому выступлению, объявил, что недоволен моим сообщением: я хвалил „не лучшие его стихи" и еще что-то в этом роде. Однако, у нас установилась тогда взаимная приязнь.

Среди московских меценатов наиболее просвещенным и тонким был С. А. Поляков. Он был издателем „Скорпиона"; он впоследствии устроил журнал „Весы". Воистину, не будь его, литературный путь Брюсова был бы путем кремнистым. За

кулисами „Скорпиона“ шла серьезная и деятельная работа художников слова — К. Д. Бальмонта, Ю. К. Балтрушайтиса, В. Я. Брюсова и некоторых других, а эстрадно, для публики, эти поэты всё еще были забавными чудаками. Такова, очевидно, судьба всякой школы. Нужен срок, чтобы poètes màudits превращались в академиков. Для Брюсова и его друзей этот срок наступил примерно в 1907 году. А за семь лет до того сотрудники „Скорпиона“ были „притчею во языцех“. Больше всех тому давал повод К. Д. Бальмонт.

Насколько Бальмонт, со своими „испанскими жестами“, казался буйным и страстным, настолько Брюсов был духовно загримирован под строгого и невозмутимого джентльмена. Сюртук Брюсова, застегнутый на все пуговицы, и его по-наполеоновски скрещенные руки стали уже традиционными в воспоминаниях современников. Отрывистая и чуть-чуть картавая его речь, с неожиданной подчас детскою улыбкой из-под усов, была уверенна и точна. Положение „главы школы“ обязывало, и Брюсов чувствовал себя предназначенным для литературных битв. Ему была нужна маска мэтра.

II

Соратники Брюсова по „Весам“ любили его называть магом и окружили его личность таинственностью. Брюсову будто бы ведомы были какие-то великие тайны творчества и жизни. И сам он любил казаться загадочным. В молодости Брюсов занимался спиритизмом; его влекли к себе образы Агриппы Неттесгеймского, Парацельса, Сведенборга; у него на столе можно было найти книжки Шюре, Кардека, Дю-Преля... При этом Брюсов думал, что можно удачно сочетать оккультные знания и научный метод. Трезвый и деловитый в повседневной жизни, Брюсов, кажется, хотел навести порядок и на потусторонний мир. Мне, признаюсь, его занятия оккультизмом никогда не представлялись серьезными и значительными. А между тем иные его современники воистину были причастны какому-то своеобразному и странному опыту, чувствовали бытие не так, как большинство. И это «касание миров иных» приводило иногда к настоящей душевной драме. Не будучи оправдано высшим смыслом, такое темное и слепое влечение в сферу «подсознательного» оканчивалось совершенной катастрофой, Такова была судьба, например, Александра Блока. Не то Брюсов: дальше литературного и салонного оккультного экспериментализма у него дело не шло. В этом было даже что-то ребяческое.

Лицо Брюсова в гробу было совершенно спокойно. Он как будто отдыхал от забот и дел. Никакого следа темных стра-

стей не было на этом простом и тихом лице. Та детская улыбка, которая при жизни появлялась иногда на губах у этого сурового «мага», очевидно, выражала сокровенное его души. Демонизм Брюсова был не более, как литературная маска.

Нет, значительность Брюсова вовсе не в его демонизме, вероятно мнимом, а в его формальных заслугах. Он дал нам пример трудолюбия, точности, добросовестности. Он своим литературным опытом напомнил нам о труднейших задачах нашего ремесла. Бывают писатели, которым дела нет до школы, которые так поглощены своей жизненной судьбой, в сознании ее связи с мировыми целями, что им вовсе не до „истории литературы". Не таков Брюсов. Он больше всего был озабочен тем, чтобы построить литературную фалангу, так как ему казалось это исторически нужным. Отсюда его ревнивое и подозрительное отношение ко всем, кто одновременно с ним выступал на свой страх и риск, не подчиняясь дисциплине.

Брюсов вначале своей литературной деятельности поставил себе задачей создать в России „школу нового искусства" —по образцу французских модернистов. Неслучайно первая его книжка «Романсы без слов»—переводы из Верлэна. Она появилась еще в 1894 году. Правда Верлэн ему не был созвучен, и впоследствии Брюсов переводил его неудачно, зато в Верхарне он обрел конгениального себе поэта. Здесь вершина Брюсовских достижений.

Однако, вернусь к истории моих отношений с Брюсовым. В 1904 году, возвращенный из Якутской области, я проживал в Нижнем Новгороде под гласным надзором полиции. В это время была напечатана моя первая юношеская книга, весьма несовершенная «Кремнистый Путь». Брюсов дал о ней строгий, но справедливый отзыв в первом нумере „Весов". Однако, это не помешало тому, что в третьей книжке того же журнала появилась моя статья „Светлеют дали" и мое имя попало в список сотрудников „Весов". Когда кончился срок моего гласного полицейского надзора, вел. кн. Сергий Александрович решительно воспротивился моему водворению в Москве. Тогда я — не без труда — добился разрешения поселиться в Петербурге (ныне Ленинграде). Проездом, в Москве, я встретился с Брюсовым и он сообщил мне, что моя книжка заинтересовала С. Д. Мережковского и З. Н. Гиппиус и что он советует мне познакомиться с ними, когда я поселюсь в Петербурге. В это время как раз появилась в журнале Мережковских — „Новом Пути" — статья ныне покойной П. С. Соловьевой о моей книге — статья благосклонная, написанная чуть-ли не совместно с З. Н. Гиппиус. Все это и понудило меня познакомиться с

Мережковскими, и в первый же вечер они предложили мне принять участие в их журнале. Я согласился с условием, что мне будет предоставлено право veto на все статьи, политические и общественные, ежели они покажутся мне реакционными. Это условие задевало несколько В. Я. Брюсова, ибо он печатал в это время в „Новом Пути" за подписью В. Бр. публицистические статьи, на мой тогдашний взгляд, совершенно неприемлемые.

С этого времени наступил новый период в моих отношениях с Брюсовым. Три ближайшие года ознаменовались тремя литературными начинаниями — это были — „Новый путь", „Вопросы жизни", „Факелы".

В течение 1904—1907 г.г. у меня с Брюсовым не прекращалась переписка. Из этих писем видно, как живо Брюсов интересовался тем, что делается в Петербурге. Понять умонастроение тогдашнего Брюсова—это значит найти ключ к пониманию литературных отношений того времени, разгадать смысл борьбы между Москвою и Петербургом. Тут столкнулись две психологии, прямо противоположные.

Московские „декаденты" во главе с Брюсовым озабочены были прежде всего вопросами поэтики, художественного ремесла, литературной техники. Сам Брюсов, хотя в 1894 году и начинал свою деятельность в сборниках под названием „Русские символисты", вовсе не дорожил символизмом, как мироотношением. При возникновении „Весов", по крайней мере, он мне писал с совершенной определенностью, что он не считает себя и своих друзей-поэтов символистами. Правда, с появлением в „Весах" Андрея Белого символизм становится как будто официальною программою москвичей. Но, повидимому, Брюсов оставался при своем старом взгляде на поэзию. В противном случае едва ли „Весы" могли отказаться от символизма с такою легкостью, с какою они это сделали в последний год своего существования. Во всяком случае сам Брюсов, если когда-нибудь и причислял себя к символистам, то лишь в том смысле, в каком понимали символизм французы, например, Мореас. Это был скорее маллармизм, а не символизм. И напрасно многие удивлялись, что Брюсов „отрекся" от символизма на официальном праздновании своего юбилея: это было не отречение, а, так сказать, выяснение недоразумения.

Брюсов естественно боялся символизма, ибо он чувствовал, что символизм обязывает, а он хотел остаться несвязанным каким бы то ни было миросозерцанием. Еще в книге «Tertia Vigilia» он заявил, «что в мире много истин есть, как много дум и слов».

Противоречий сладких сеть
Связует странно всех:
Равно и жить, и умереть,
Равны Любовь и Грех...

Брюсов был декадентом, не таким последовательным и бесстрашным в своих последних выводах, как Федор Сологуб, но он все-таки был подлинным декадентом в том смысле, что одиночества своего он не мог, да и не хотел преодолеть. Он был готов иногда как-то принять „общественность", но лишь условно, не по-существу, а лишь как „средство", как неприятный, но порою необходимый компромисс. При возникновении „Нового Пути" он предсказывал этому журналу неудачу, потому что религиозные темы казались ему совершенно ненужными и в наше время бессодержательными. При встречах он всегда говорил о руководителях „Нового Пути" иронически, хотя и не отказывался от сотрудничества в этом журнале.

В Петербурге тогда было совсем иное настроение. Поэтика была на третьем плане, на втором эстетика, а на первом — вопросы „религиозного сознания". Было два центра — дом Мурузи, на Литейном, где жили Мережковские, и позднее знаменитая „башня" на Таврической, где процветали „среды" Вячеслава Иванова. Оба эти салона были чужды Брюсову. Он предпочитал Москву, где он, признанный мэтр, окруженный толпою почтительных учеников, не сталкивался с требовательными, острыми и подчас страшными темами, которые волновали петербургских философствующих поэтов. В Москве было уютнее и спокойнее. В Московском Литературном Кружке, где устраивались собрания так называемой „Свободной Эстетики", участники бесед не касались „проклятых вопросов". Тут была „тишь да гладь", а если происходили недоразумения, то на почве безвредного соперничества того же Брюсова с Бальмонтом, при чем споры всегда оканчивались более или менее благополучно.

Брюсов был цельный человек. И в своей законченности он был прекрасен, как прекрасны и его точные, четкие, ясные и нередко совершенные стихи. Но Брюсов был не только поэт: он был делец, администратор, стратег. Он деловито хозяйничал в „Весах", ловко распределял темы, ведя войну направо и налево, не брезгуя даже сомнительными сотрудниками, если у них было бойкое перо и готовность изругать всякого по властному указанию его, Валерия Яковлевича.

Иные услужливые сотрудники „Весов" пересолили, правда, в своем чрезвычайном усердии и стали непристойно превозно-

сить своего вождя, уверяя легковерных, что Брюсов второй Пушкин. Вероятно, Брюсов почувствовал бестактность этих льстецов и под конец старался освободиться от них, но выбраться из этого болота было не так-то легко.

Одно время Брюсов поговаривал о своем переезде в Петербург, но отложил свое намерение, чувствуя, очевидно, что там ему не пришлось бы царствовать по-московски. Атмосфера тогдашнего Петербурга была для него неподходящей. Петербург Пушкинской „Пиковой. Дамы" и „Медного Всадника", Гоголевского „Невского Проспекта" и „Шинели", — Петербург Достоевского — вся эта безумная фантастика делали город волшебным и призрачным. А Брюсов, при всем своем декадентстве, был очень трезвый и бытовой человек, хороший директор „Литературно-Художественного Кружка", домохозяин и вообще „позитивист". Идея „неприятия мира" внушала ему отвращение и ужас.

В конце 1904 года произошел разрыв моих отношений с Мережковскими. Последствием этого было закрытие „Нового Пути". Вместо него возник, по моей инициативе, новый журнал „Вопросы жизни", Это был первый журнал в России, который пользовался авторитетом в широких культурных кругах и последовательно печатал на своих страницах символистов, до того времени гонимых и непризнанных. Брюсов сразу понял значение „Вопросов Жизни". Из его писем ко мне видно, как он охотно и настойчиво стремился к постоянному сотрудничеству в „Вопросах Жизни". — „Весы" все еще были „прихотью московского мецената" в глазах тогдашней публики, а Брюсову хотелось более широкого поприща для своей литературной деятельности. Я ему был совершенно чужд, но он считался со мною, потому что у меня в руках был тогда самый важный стратегический пункт — литературный отдел „Вопросов Жизни". Как только прекратился этот журнал, отношение Брюсова ко мне резко изменилось. Эту метаморфозу нетрудно заметить, читая Брюсовские письма.

Эта враждебность Брюсова совпала с эпохою так называемого „мистического анархизма", после выхода в свет „Факелов" и книги, написанной мною совместно с Вячеславом Ивановым. Началась полемика. Кампанию вел против меня не один Брюсов. Иным я вовсе не отвечал, усматривая в нападках на меня мотивы, не имеющие никакого отношения к литературе, но от литерашурного поединка с Брюсовым я не уклонился. В ответ на его статьи появились мои статьи в „Золотом Руне" в „Перевале". Наша с ним переписка прекратилась весною 1907 года после моей рецензии на его книгу „Земная Ось".

Теперь, когда Брюсов среди ушедших от нас, я чувствую, что в моих с ним отношениях, в борьбе, которую мне довелось вести против него, правда не всегда была на моей стороне. Я не хочу этим сказать, что я теперь разделяю его миросозерцание. Напротив, оно мне совершенно чуждо. Но иногда он был прав формально. Я недостаточно ценил прежде форму саму по себе. Я был небрежен и неосторожен. Брюсов был на страже точности, дисциплины и совершенства. И как это было прекрасно и необходимо в то время!

Воистину работа над формой уже сама по себе дело благочестивое. Брюсов потрудился в поте лица. И неслучайно он свою „мечту“ сравнивает с волом:

Вперед, мечта, мой верный вол!
Неволей, если не охотой.
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай.

И Брюсов исполнил честно и свято свой долг труда—нелегкого и ответственного. Он не был одним из тех счастливых прозорливцев, которые приходят быть может раз в столетие, чтобы открыть людям какую-нибудь величайшую правду, как Данте, Сервантес или Достоевский. Он даже не был одним из тех сравнительно малых поэтов, как Верлэн, ибо не было у него мудрости и своеобразия в мироощущении, как у него. Но зато на долю Брюсова выпала честь быть ревнителем формального совершенства: он как бы самым фактом своего существования ознаменовал ту эпоху нашей культуры, которая развивалась не под знаком вдохновения и гениальности, а под знаком тяжкого труда «в поте лица».

Я пытался напомнить ту историческую и бытовую обстановку, в которой начал свою деятельность молодой Брюсов. Он пришел, как завоеватель «нового искусства»,—и в самом деле, в буржуазно-бесцветной тогдашней московской жизни такое литературное явление, как «Скорпион», казалось чем-то ярким, неожиданным и дерзким. Ушел от нас Брюсов, как завершитель некоторой культурной программы, унаследованной им от литературных предшественников. В океане истории мы часто плывем без компаса. Зарю вечернюю мы иногда принимаем за утреннюю.

III.

После октябрьской революции, мы встретились с Брюсовым дружелюбно: повидимому, давность стерла на свитках жизни печальные знаки гнева. Я забыл Брюсова, редактора

«Весов», и помнил иного Брюсова—прилежного исследователя текста и биографии Тютчева, которым и я занимался в эти последние годы.

Итак, мы после разлуки встретились с Брюсовым «средь бурь гражданских и тревоги». По слову Тютчева:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые...

Это роковое счастье выпало на нашу долю, и невольно мои воспоминания обращаются теперь к 1901 году, когда впервые мне пришлось беседовать с Брюсовым о революции.

Ни для кого не тайна, что Брюсов был когда-то монархистом, националистом и даже весьма страстным империалистом. Естественно, что многие недоумевали, когда этот приверженец самодержавной и великодержавной власти оказался вдруг в рядах борцов за новый социальный порядок. Однако, для меня было ясно, что Брюсов мог присоединиться к революции воистину нелицемерно. Правда, у него были на то особые мотивы, не всегда совпадавшие с официальною политграмотою, но, ведь, поэт пользуется привилегией жить и мыслить не совсем так, как все.

Вот в связи с этою темою я хочу поделиться одним моим воспоминанием. В книге Брюсова «Венок» к стихотворению «Кинжал» поэт сделал такое примечание: «Стихи эти были написаны в 1903 году, при обстоятельствах, об'яснять которые здесь не место. По цензурным условиям стихотворение не могло быть напечатано и появилось лишь в № 10 «Нового Пути» за 1904 г. в эпоху так называемой «весны», обратив на себя неожиданное внимание печати».

В 1906 году В. Я. Брюсову неудобно было об'яснять, при каких обстоятельствах написан «Кинжал», но теперь нет причины это скрывать. Дело было вот как.

В конце 1901 года мне пришлось редактировать один нелегальный революционный сборник. В это время я был уже знаком с В. Я. Брюсовым и, составляя сборник, я решил использовать это знакомство.

Недовольный существовавшим тогда переводом «Марсельезы», я решил предложить Брюсову переделать «Марсельезу» на русский лад. Я прекрасно знал, как патриотически и монархически настроен Брюсов, но я также знал, что стихи, как стихи, ему были дороже его политических убеждений. И психологический расчет оказался верным. Валерий Яковлевич был даже польщен предложением и тотчас же согласился приготовить в несколько дней нужный мне русский текст революционной песенки.

Я помню, как Брюсов после нашего разговора у него в кабинете вышел со мною вместе на Цветной бульвар, и мы пошли с ним, продолжая нашу беседу о революции. Я не отвечаю за буквальность его тогдашних слов, но ручаюсь за точность их смысла. Наш диалог был, примерно, таков:

— Не понимаю, Георгий Иванович, вашего увлечения революцией. Меня пленяют власть и сила. Что красивого в этом жалком подпольном движении, которое обречено на неудачу!

— Я полагаю, Валерий Яковлевич, что русское революционное движение представляет силу, более значительную, чем вы думаете.

Тогда, насколько я припоминаю, Брюсов с живостью и запальчивостью мне возразил:

— Неужели вы в самом деле думаете, что русский народ в недалеком будущем откажется от самодержавной власти и променяет ее на лицемерную, мещанскую демократию.

Помнится, что я, считаясь с психологией поэта, не стал тогда с особой настойчивостью оправдывать демократический правопорядок, а постарался защитить революцию эстетически.

— Да,—сказал я—возможно, что русский народ не оценит сейчас западно-европейской гражданственности, но, ведь, вы знаете, что революцию делают не либералы, а те, кто не склонен остановиться на полдороге. У нас всегда найдутся Бакунины. Произволу самодержавной монархии народ противопоставит разгул страстного бунта. А разве этот великий бунт не прекрасен сам по себе, как всякая стихия? И разве в лозунге «ничего не жалеть» нет странной и загадочной силы, которая к себе влечет неудержимо, ибо «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю»...

Брюсов тотчас же откликнулся:

— С этой точки зрения,—сказал он:—революцию можно принять, но неужели в нашем подполье зреют подлинные и реальные силы?

Тогда я с немалым увлечением стал доказывать моему собеседнику, что самодержавная монархия обречена на гибель, что судьба России зависит от рабочих масс, что старый порядок на вулкане. И признаюсь, что я весьма преувеличил тогдашнюю революционную настроенность рабочих и силы нашего подполья.

Последствия этой беседы были для меня неожиданны. Когда я через несколько дней пришел к Брюсову за текстом карманьолы, поэт вручил мне, кроме перевода французской песни, несколько оригинальных революционных стихотворений. Среди них был «Кинжал».

Четвертая строфа пьесы прямой ответ на беседу нашу с поэтом в конце 1901 года;

Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я—отзыв вам кричу, я—песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.

Первоначально эта строфа читалась иначе. В рукописи, которая у меня была в руках, текст был таков:

Но чуть заслышавши призывный первый гром,
Я отзыв вам кричу, я вам слуга сегодня;
И чем опасней час, и чем темней кругом,
Тем в песнях я свободней.

В этой редакции (в других строфах также есть варианты) пьеса была мною напечатана в октябрьской книжке «Нового Пути» за 1904 год. О публикации этого стихотворения Брюсов узнал из моего письма к нему, когда номер журнала был уже сверстан. В книге «Венок» Брюсов датирует пьесу 1903 годом. Это можно об'яснить или тем, что Брюсов случайно перепутал год, или тем, что в 1903 году была им установлена окончательная редакция этой пьесы.

В «Новом пути» «Кинжал» появился впервые, ибо нелегальный сборник 1901 года не увидел света. Я был арестован вскоре после моей беседы с В. Я. Брюсовым и сослан в Якутскую область, как член студенческого Исполнительного Комитета «за организацию политической демонстрации совместно с рабочими в феврале месяце 1902 года». Таково было официальное обвинение, мне пред'явленное. Арестован я был за месяц до предполагавшейся демонстрации, которая не удалась, хотя студенты и собрались в назначенный срок в актовый зал и вынесли на сходке резолюцию весьма радикальную.

«Призывный первый гром» прогремел не слишком страшно. Брюсов тогда—я с благодарностью вспоминаю об этом—не забыл меня однако, и с любезною заботливостью писал мне в Сибирь и посылал для меня книги, иностранные и русские.

Я позволю себе привести одно из тогдашних писем В. Я. Брюсова ко мне, относящееся к ноябрю месяцу 1902 года:

«Дорогой Георгий Иванович! Спасибо, что Вы вспомнили именно обо мне. Ваше письмо пришло ко мне лишь на этой неделе, пропутешествовав больше месяца. Вы не будете очень гневаться, что я промедлил несколько дней исполнить Ваши поручения. Тем более, что Вы вероятно получили уже книги, переданные мною для Вас (раньше Вашего письма) Кларе Борисовне Р., так что первый Ваш читательский голод утолен.

Посылаю Вам для начала последнюю книгу Верхарна, Монну Ванну и новейшее издание Скорпиона. Это первая посылка, за которою последуют дальнейшие. Думаю, что Вам не интересно было бы получить всего Верхарна. Он написал чрезвычайно много, и у него немало скучного. Еще две его книжки я выписал для Вас, они придут через две недели. Доставлю Вам еще любопытный роман Пшибышевского Homo Sapiens, если только его пропустит цензура. Он уже напечатан, но цензура его задержала. Быть может удастся нам его провести. В литературе чрезвычайно мало нового. Этот год как-то особенно скуден. Аннунцио еще весной издал драму о Франческе и Паоло,—на мой вкус слишком длинную и археологическую. Мережковский напечатал второй том своих исследований об Антихристе в русской литературе,—то, что печаталось в Мире Искусства. Интересует ли Вас эта книга? Если да, пришлю ее Вам. Около него же, т.-е. около Мережковского, возникает в Петербурге новый журнал «Новый Путь», полулитературный (конечно нового направления) и полурелигиозный, богословский. Это «полу» его погубит. Впрочем, в Петербургском обществе религиозное движение очень явное. В Москве затишье. Худож. кружок влачится по старым бороздам. По выбору дирекции устроена «комиссия по организации вторников». Непостижимой случайностью попал туда и я. Мы собираемся и болтаем пустяки. Ах, не люблю я «комиссий» и всяких собраний». Мое твердое убеждение, что делать что-либо возможно только по личной воле, а все коллегиальное, все, где будто бы работают сразу многие—есть самообман; работают все же единицы, а собирающиеся тешатся. Этот год в кружке обещает быть скучным. Теперь обо мне. Летом уезжали мы в Италию. Страна, которая публично торгует своей красотой, но все же удивительно прекрасная... Вновь в Москве уже с июля. Очень томлюсь однообразием жизни, т.-е. однообразием ее разнообразия. Те же волнения, то же блаженство, такое же отчаяние. Хочется взять просточку и уйти, просто уйти, вперед без цели итти и не думать, не заботиться. А удерживает именно забота: написал я множество стихов, хочется их оформить, привести в порядок, издать. Ваш сердечно Валерий Брюсов».

Итак, наступили годы общественной тишины и безразличия. Эта робость оппозиции и неудачливость революционной пропаганды нашли себе лирическую оценку в том же «Кинжале».

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,

Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лить хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Когда «Кинжал» был напечатан в «Новом Пути», Брюсов мне писал: «Опасения мои относительно «Кинжала», к сожалению, оправдываются. «Русь» и «Русск. Вед.» относят его прямо к нашим дням, когда дают предостережения «Нашей Жизни» и «Праву», и когда студенты в Москве не могут придумать ничего лучшего, как отговаривать солдат итти на войну или освистывать народный гимн. Нет, я не то разумел, говоря о призывном громе. Скорей это те самые зовы, над которыми можно только хохотать»...

У меня сохранилось сорок писем В. Я. Брюсова *). Первое датируется 1902 годом, а последнее 1907-м. Пересматривая эти письма, я нашел в них, среди литературных тем, отдельные замечания о революции, представляющие на мой взгляд некоторый психологический интерес. Вот, например, весною 1905 года Брюсов пишет, между прочим: «...Хочу предложить Вам несколько своих стихотворений, которые, если хотите, могут итти и в летние месяцы. Это античные образы, оживленные, однако, современной душой. Все говорят о любви. Полагаю, что и в дни, когда погибла эскадра Рождественского, а с нею пошла ко дну и вся старая Россия (ныне и я должен признать это),—любовь остается вопросом современным и даже злободневным»...

Это как бы грустно-иронический комментарий к его стихотворению «Цусима».

В конце августа 1905 года Брюсов прислал мне для «Вопросов Жизни» цикл политических стихотворений. Три из них были тогда запрещены цензурою—«Близким», «Знакомая песнь» и «К ним»,—три были напечатаны—«Одному из братьев», «Грядущие гунны», «К счастливым».

В запрещенной тогда цензурою пьесе «Знакомая песнь» все тот же мотив иронии и скептицизма, основанных на недоверии к силам революции, и в то же время признание революции по существу.

Это—колокол вселенной
С языком из серебра,

*) Эти письма с моим предисловием и примечаниями готовятся к печати изд-вом М. В. Сабашникова. Г. Ч.

Что качают миг мгновенный
Робеспьеры и Мара.
Пусть ударят неумело:
В чистой меди тот же звон.
И над нами загудела
Песнь торжественных времен.
Я, быть может, богомольней,
Чем другие, внемлю ей,
Не хваля на колокольне
Неискусных звонарей.

В это же время—как это ни странно—Брюсова не покидала страстная мечта о мировых целях нашей великодержавной государственности. Об этом свидетельствуют такие стихи, как «К Тихому океану», «На новый 1905 год», «К согражданам».

Он писал мне: «Вы правы. Патриотизмом, и именно географическим, я страдаю. Это моя болезнь, наравне с разными причудами вкуса, наравне с моей боязнью пауков (я в обморок падаю при виде паука, как институтка). У меня есть еще начатое и неконченное (уже безнадежно) стихотворение»...

Я люблю тебя, Россия, за торжественный
простор:
Ты—как новая стихия, царство рек, степей и гор...

Брюсов пленялся торжественным простором, как он пленялся силою и властью. И ему было все равно, кто является носителем этой силы и власти, если они сами по себе были значительны и мощны.

Прекрасен, в мощи грозной власти
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий утлый трон.

В октябре 1905 года я получил от Брюсова следующее письмо: «Дорогой Георгий Иванович! Приветствую Вас в дни революции. Насколько мне всегда была (и остается теперь) противна либеральная болтовня, настолько мне по душе революционное действие. Впрочем, пока я не более, как наблюдатель, хотя уже и попадал под полицейские пули. Пишу Вам вот с какой целью. Когда у вас возобновятся типографские работы, не пользуйтесь свободою печати (ведь есть она?) для напечатания тех моих стихов, которые были запрещены цензурою. Я этого решительно не хочу. Напишу новые, более достойные времени. Но, умоляю, воспользуйтесь этой

свободой, чтобы напечатать мои переводы из Верхарна. Этого очень хочу. Верхарн воистину революционный поэт, и надо, чтобы его узнали теперь»...

Несмотря на свой географический патриотизм, несмотря на свои мечты о мировой империи, Брюсов, как поэт, понял и оценил иное начало, прямо противоположное—начало стихийного мятежа, всемирного бунта, веселую гибель культур, созревших для страшной жатвы.

Он, историк, прекрасно понимал, что мятежники придут не в масках великодушных и сентиментальных рыцарей, а с открытыми, темными лицами, опаленными огнем восстания. Брюсов тогда, в 1905 году и ранее, не верил в то, что бунтари несут в мир свое новое слово; ему были чужды их цели, ему был «странен» их «неокрыленный крик», но он был готов им служить и с совершенной искренностью приветствовал их:

Где вы—гроза, губящая стихия,
Я—голос ваш, я вашим хмелем пьян,
Зову крушить устои вековые,
Творить простор для будущих семян.

И далее:

Но там, где вы кричите мне: «Не боле!»
Но там, где вы поете песнь побед,
Я вижу новый бой во имя новой воли.
Ломать я буду с вами, строить—нет!

Остался Брюсов верен своей мятежной мечте после того, как революция победила и началось социальное строительство, или он этой мечте изменил—об этом расскажет тот, кто к нему ближе стоял в эти последние годы.

Моя с ним приязнь кончилась в 1907 году, когда он, об'являя мне войну на литературном поприще, упрекал меня в бунтарстве, а себя сравнивал с Цезарем. Он писал мне 27 января 1907 года: «В свой час, падая, Цезарь спокойно закроется плащем, но Империя создана Цезарем, а Бруты работают лишь для Августов»... И далее: «Сознаю, насколько увлекательнее роль вечного завоевателя, вечного «кочевника красоты» («Разве есть предел мечтателям!»), но, подчиняясь мигу истории, говорю, как легендарный римский легионер «Sta miles, hic optime manebimus...»

Георгий Чулков.

ПЛАГИАТЫ ПУШКИНА

В июне 1821 года Пушкин из Кишинева просит брата Льва прислать ему «Тавриду» Боброва. На что могла бы ему понадобиться жалкая поэма бездарнейшего из шишковистов, пьяного, тупого, напыщенного Бибруса, которого он знал уже в Лицее и над которым вдоволь насмеялись и Батюшков, и Вяземский, и он сам, начиная с 1814 года («К другу стихотворцу»)? Но брат прислал ему книгу Боброва: «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонисе, лирико-эпическое песнотворение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым», Николаев 1798. Ужасающие вирши этой поэмы, лишены рифм: Бобров принципиально отрицал рифму, и все его поэмы писаны белым стихом. В то время Пушкин несомненно уже задумал «Бахчисарайский фонтан». Прочитал ли он всю «Тавриду» (в ней ни мало, ни много 278 страниц), или почитал в ней только местами, но он что-то выклевал в ней и сложил в свою память. Год спустя он писал «Бахчисарайский фонтан»; и вот, когда поэма была готова и послана Вяземскому для издания, Пушкин по поводу употребленного им в «Фонтане» слова «скопец», которое Вяземский нашел неудобным для печати:

Там, обреченные мученью,
Под стражей хладного скопца
Стареют жены....

пишет Вяземскому (в ноябре 1823): «Меня ввел в искушение Бобров; он говорит в своей Тавриде: «Под стражею скопцов Гарема». Мне хотелось что нибудь у него украсть».

У Боброва сказано:

Илъ заключенные сидят,
Как бы Данаи в медных башнях,
Под стражею скопцов в Гаремах.

Эта умышленная кража стиха у несчастного Боброва—что это? простое озорство? Но П. О. Морозов в примечаниях к «Бахчисарайскому фонтану» (в Академическом издании сочинений Пушкина) указал, что Пушкин вероятно заимствовал у Боброва имя Заремы, переделав его из Зарены Боброва; мало того—что уже совсем поразительно—несомненное заимствование из «Тавриды» Морозов открыл—в седьмой главе «Онегина», в строфе столь вдохновенной, что, казалось бы, немыслимо заподозрить ее оригинальность; первые строки 52-й строфы:

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве,
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.

Эти строки несомненно восходят к стихам Боброва:

О, миловидная Зарена!
Все звезды в севере блестящи,
Все дщери севера прекрасны;
Но ты одна средь их луна.

«Тавриду» Пушкин читал в 1821 году,—ту Онегинскую строфу писал в 1828-м; как же зорко он читал даже такую дрянь, и какая память на чужие образы и стихи!

Как известно, в своих примечаниях к «Онегину» Пушкин сам вскрыл ряд поэтических припоминаний и цитат, заключенных в его романе. Если присмотреться к этим местам, они в своей совокупности обнаруживают одну особенность Пушкина, какой, если не ошибаюсь, мы не встречаем ни у какого другого поэта равной с ним силы; именно, оказывается, что его память, хранившая в себе громадное количество чужих стихов, сплошь и рядом в моменты творчества выкладывала пред ним чужую, готовую поэтическую формулу того самого описания, которое ему по ходу рассказа предстояло создать. Описывает ли он летнюю ночь на Неве,—он вспоминает соответствующее место в идиллии Гнедича; хочет ли изобразить Онегина стоящим

на набережной,—память автоматически подает ему строфу Муравьева о поэте,

Что проводит ночь бессонну
Опершися на гранит;

приступает ли к изображению зимы,—он вспоминает «Первый снег» Вяземского и описание зимы в «Эде» Боратынского; нужно ли ему описать наступление утра знаменательного дня, память услужливо напоминает стихи Ломоносова: «Заря багряною рукою» и т. д.; только написал стих: «Теперь у нас дороги плохи»,—и вспомнил стихи Вяземского: «Дороги наши—сад для глаз».... Гёте и Байрон, Тютчев и Фет совершенно свободны от этой литературной обремененности. В Пушкине она была чрезвычайно велика, и характерно, что он нисколько не боялся ее, напротив—свободно и, повидимому, охотно повиновался своей сполъ расторопной памяти. Припомнилась строфа Муравьева—и Пушкин так легко переплавляет ее в свои стихи:

С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит;

припомнились кстати стихи Ломоносова,—Пушкин пускает их в дело:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.

Эти заимствования указаны самим Пушкиным в его примечаниях к «Онегину»; но вот ряд заимствований в том же романе, Пушкиным не отмеченных, т.-е. утаенных, следовательно, по принятому словоупотреблению,—плагиатов. И всюду та же картина: дойдя до некоторого описания, Пушкин тотчас непроизвольно вспоминает тожественную или сходную ситуацию в чужом поэтическом произведении и стихи, которыми тот поэт описал данную ситуацию; так, представший его воображению образ: море—волны—любимая девушка—ее ножки,—тотчас, как бы по условному рефлексу, вызывает в его памяти соответственную картину и стихи в «Душеньке» Богдановича:

Гонясь за нею, волны там
Толкают в ревности друг друга,
Чтоб, вырвавшись скорей из круга,
Смиренно пасть к ее ногам,—

и Пушкин без стеснения перифразирует эти стихи (Е. О. I 33):

Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ея ногам.

Или хочет он изобразить веселую гурьбу ребят на воде—он вспоминает из той же «Душеньки» сходный образ:

Тритонов водяной народ
Выходит к ней из бездны вод,—

и пишет, пародируя (Е. О. IV 42):

Мальчишек радостный народ....

и дальше:

Задумав плыть по лону вод...

или, описывая Москву, вспоминает стихи из описания Москвы у Батюшкова («К Д. В. Дашкову», 1813 г.):

И там, где зданья величавы
И башни древние царей,
Свидетели протекшей славы,—

и повторяет последний стих (Е. О. VII 38):

Прощай, свидетель нашей славы,
Петровский замок!

Прежние исследователи, в особенности В. П. Гаевский, Л. Н. Майков, П. О. Морозов и Б. Б. Никольский, обнаружили у Пушкина, даже в поздние периоды его творчества, немало поэтических реминисценций, преимущественно, правда, из французских поэтов. Он несравненно обильнее черпал у своих русских предшественников и даже современников, и мы еще далеки от правильного представления о размерах этой его практики,—о количестве и бесцеремонности его заимствований. Я приведу ряд русских заимствований Пушкина, до сих пор, кажется необнаруженных.

Он начал: «Богат и славен Кочубей»,—хочет сказать: «богат по-украински», память подает ему украинские стихи Рылеева («Петр в Острогожске», напеч. в 1823 г.):

Где в лугах необозримых
При журчании волны

Кобылиц неукротимых
Гордо ходят табуны,—

он берет эту строфу и лепит из нее свои стихи:

Его луга необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, не хранимы.

Ему понадобилось напомнить о том, как Олег прибил свой щит к воротам Константинополя, — он берет четверостишие Рылеева (Олег вещий, напеч. в 1822 г.):

Но в трепет гордой Византии
И в память всем векам
Прибил свой щит с гербом России
К Царьградским воротам—

и воспроизводит стих за стихом («Олегов щит» 1829 г.):

Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил свой щит булатный
На Цареградских воротах.

Из его писем мы знаем, что он в Кишиневе читал «Сын Отечества»; и вот, в 1821 году он прочитал в этом журнале стихотворение В. Филимонова «К Леоконое», перевод оды Горация; восемь лет спустя он вспомнит отсюда три стиха:

И разъяренные валы,
Кипящи пеною седою,
Дробят о грозные скалы,

и начнет свой «Обвал» (1829) перифразом этих стихов:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы.

Желая выразить свое удивление пред идиллиями Дельвига, он вспомнил стихи старого В. Капниста, хвалу Батюшкову за то, что он

в хладном севере на снеге
Растит Cop(p)ентские цветы.

(в «Послании к Батюшкову»), и в своей эпиграмме повторил *этот образ («Загадка»):*

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?

Стих Батюшкова («Элегия, из Тибулла», 1814 г.):

На утлом корабле скитаться здесь и там.

вспомнился ему в 1836 году, и он воспользовался им («Из Пиндемонте»):

По прихоти своей скитаться здесь и там.

В «Полководце», по поводу Барклая де Толли, он неожиданно вспомнил стих Княжнина, из его «Послания от Рифмоскрыпова дяди»:

Ты помнишь-ли врача, достойна слез и смеха?

и повторил его по своему:

О, люди, жалкий род, достойный слез и смеха.

В урочную минуту он вспомнит стих И. И. Дмитриева—тоже о портрете (о портрете гр. Румянцова):

Украшу им свою смиренную обитель,

и скажет (в «Мадонне»):

Украсить я всегда желал свою обитель.

и дальше—у Дмитриева («к графу Н. П. Румянцову», 1798 г.) и у Пушкина одна и та же рифма: зритель).

Надо заметить, как часто заимствование сопровождается у Пушкина тожеством стихотворного размера; в этом отношении последние три случая особенно разительны. Таково же и следующее заимствование у Державина, его стих, из «Водопада»:

Что во поле гладком, вкруг отверзтом

как и самый размер, мы находим в Пушкинском наброске 1830 года:

Как быстро в поле, вкруг открытом....

Стих в «Туче» Пушкина, так не нравившийся Толстому и Тургеневу:

И молния грозно тебя обвивала

заимствован у Дмитриева, из перевода 3-й оды 1-й книги Горация (1794 г.):

И стрелы молний обвивали
Верхи Эпирских грозных скал.

(Любопытно это как бы сомнамбулическое перенесение эпитета «грозный» от скал к самой молнии).

У того же Дмитриева (из стих. «Мой друг, судьба определила», 1788 г.) Пушкин заимствовал стих:

И жар к поэзии погас,

слегка изменив его:

Но огнь поэзии погас.

(Эпилог «Руслана и Людмилы»).

. . . . . .

ПРИМЕЧАНИЯ

Над статьей «Плагиаты Пушкина» М. О. Гершензон работал перед самой своей смертью. К каким выводам пришел бы покойный исследователь в результате сделанных сопоставлений осталось неизвестным для его окружающих. Ни в бумагах М. О. Гершензона нет указаний на замысел этого исследования, ни в личных беседах он никому не успел сообщить конечных целей своей работы. Сохранился только ряд подготовительных карточек к этой статье, на которых выписаны стихи различных поэтов, предшественников и современников Пушкина, чьи произведения могли оказывать на него литературное влияние. Приведем некоторые из этих выписок, в ряде случаев указывающих на несомненные совпадения. Мы воспроизводим ряд карточек без соответствующих цитат из Пушкина, в виду общеизвестности приведенных в них стихов.

«Словом, видел ли картины,
Непостижные уму?

Державин. Хариты. 1796.

Тогда пустыннику явятся
Химеры, адские мечты,
Плоды душевной пустоты.

Карамзин. Послание к А. А. Плещееву. 1794.

Он любит отдыхать с Эратой
Разнообразной и живой.

Батюшков. К С. С. Уварову. 1817.

Один в нас (поэтах) пламенеет жар.

Жуковский. К кн. П. А. Вяземскому. 1814.

Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою
Рожденье молний и громов.

(О Кавказе).

Державин. На возвращенье гр. Зубова из Персии. 1797.

и стихи Жуковского в его послании к Батюшкову. 1812.

О друг! Служенье муз
Должно быть их достойно».

Приведем также несколько карточек полностью (с соответственными пушкинскими стихами).

«В 19 окт. 1825 г. стих (о Кюхельбекере)—

Мой брат родной по музе, по судьбам

и стих Боратынского в «Пирах» 1821 г. о Дельвиге:

Мой брат по музам и по лени.

Чья кисть, чей пламенный резец...

П. Кто знает край. (1827 ?).

Я. Н. Толстой в послании к Пушкину 1819 г.:

Возьми ж свой пламенный резец,

Владыко рифмы и размера...

Славы блеск.

Радищев, «Бова».

Батюшков. «Мечта». 1803.

Ни свет, ни славы блеск пустой.

П.: «Все в жертву памяти твоей». 1825.

И славы блеск, и мрак изгнанья.

И смерть, и жизнь, и бешенство желанья

Бегут по вспыхнувшей крови.

Д. Давыдов. «О, пощади!». 1817.

П. К Ф. Ф. Юрьеву.

Я нравлюсь юной красотe

Бесстыдным бешенством желаний. 1818

Мечтателю. 1818:

И сохнул в бешенстве бесплодного желанья.

Дорида. 1820.

В Дориде нравятся и локоны златые.

У Батюшкова:

В Лаисе нравится улыбка на устах.

Погасло дневное светило. 1820.

Волнуйся надо мной, угрюмый океан.

У Батюшкова. 1819.

Шуми же ты, шуми, угрюмый океан».

Трудно отказать большинству приведенных сопоставлений в несомненном и едва ли случайном сходстве. Ряд других сближений менее убедителен, в силу чего мы их пока и не воспроизводим (подготовительные карточки к настоящей статье войдут полностью в книгу М. О. Гершензона «Статьи о Пушкине», изд. ГАХН, М. 1926). Несмотря на обилие разработанных текстов, основная мысль М. О. Гершензона остается, повторяем, неясной, и заглавие его статьи загадочным.

ПИСЬМА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
К М. П. НЕВЕДОМСКОМУ

I

Многоуважаемый Михаил Петрович!

Пункты:

1) С Миролюбовым было собеседование (Чириков, Серафимович, Скиталец, Бунин и я) и кончилось миром. Религиозные вопросы на смарку, и все попрежнему, и мы у него работаем. На-днях для начала посылаю ему маленький рассказ. Как Горький, не знаю. Но если Вы и Франк (читал его о Ницше и очень мне понравилось) войдете в редакцию, то журнал можно будет спасти. А журнал этого стоит, и пока что—брандера можно пустить солидного.

2) «Правда»—черт ее знает, что это такое! Викентий Викентьевич посадил туда и меня, я дал рассказ и пойдет он в Ноябре, а к чему все это, не догадываюсь. Не люблю я эту, «Правду» до чрезвычайности, бранил ее на всех перекрестках, божился на образ, что участвовать не буду—а в Ноябре пойдет мой разсказ. Думаю что этим отношения наши и окончатся.

3) Адреса Вересаева я сам не знаю. Жена его писала что он в Мукдене, но как адресоваться к нему, неизвестно. Адрес жены его, Марии Гермогеновны, такой: ст. Лаптево Курской ж. д., сельцо Зыбино.

Жалко мне Вересаева—просто беда. Одно утешает, если удастся ему выдержать передрягу, он напишет книгу—единственную книгу—мировую книгу—такую, что одна она искупит, б. м. жертвы войны.

4) «Миру Божьему» я всенепременно, и довольно скоро дам рассказ—правда небольшой и пустенький, а ежели они

захотят подождать, то большой, позначительнее. Очень приятно, что журнал преобразуется.

5) Относительно газеты скажу то же, что и Горький— ибо та комбинация, о которой он говорил, касается так же меня. Речь идет об основании в Москве новой газеты. Если устроится, то конечно, придется целиком отдаться ей, а если нет—Ваш слуга. Вопрос выяснится на-днях (Горький 20-го приезжает в Москву) и на днях я напишу Вам о результате— ибо тогда в свою очередь, будем просить Вас о том же, о чем сейчас говорите Вы мне. Как дела-то идут—важно!

Только что получил оттиски «О современном художестве» и благодарю сердечно. А уж если идти до конца—то, пожалуйста, пришлите мне оттиск первой Вашей апрельской статьи. Какой-то из друзей моих, жулик, стащил книгу, а мне она очень важна. Пожалуйста, Михаил Петрович, если не будет трудно.

Решительно не могу сказать, насколько справедливы Вы в разборе Фивейского. О других, кого Вы разбираете, могу сказать: Вы правы—а о себе не знаю. Ваше понимание Фивейского вполне совпадает с моим, даже как будто расширяет его; то что говорите Вы о разговоре попа с дочерью, о Мосягине, очень для меня ново, неожиданно и страшно интересно. Вопрос о том, как мог я сказать «новое слово» о мужике, которого я знаю только по книге и по виду, является для меня почти неразрешимым, а в то же время и страшно важным: ведь это правда, что Вы писали в прошлом году: я очень мало знаю жизнь, верите, почти совсем ее не знаю. Самих попов-то, к которым я так часто обращаюсь, я вижу только на свадьбе, на крестинах, да еще когда отбывал церковное покаяние за попытку самоубийства.

Моя отдаленность от жизни, постоянные крушения в попытках писать реалистически, неспособность придвинуться к жизни вплотную—всегда пугали меня. А то что Вы говорите о Фивейском,—дает мне некоторую уверенность, что так можно писать и окрыляет меня на новые ирреальные подвиги. Мне хочется, напр., написать о террористах—семидесятниках, дать душу этого движения, этих людей, о которых я знаю только по книге, и я думаю теперь, что это может мне удастся. Сейчас я пишу о войне—о войне! Указанием на истинную мою мишень: общераспространенное утилитарно-эвдемонистическое толкование христианства—Вы возразили Вересаеву и другим, которые упрекали меня, что я взял вульгарного бога и такое вульгарное требование, как требование чуда. Я убежден, что не философствующий, не богословствующий, а искренно, горячо верующий человек не может представить бога, иначе, как бога—любовь,

бога—справедливость, мудрость и чудо. Если не в этой жизни, так в той, обещанной, бог должен дать ответ на коренные запросы о справедливости и смысле. Если самому «смиренному», наисмиреннейшему, принявшему жизнь как она есть и благословившему бога, доказать, что на том свете будет как здесь: урядники, война, несправедливость, безвинные слезы—он откажется от бога. Уверенность что где-нибудь да должна быть справедливость и совершенное знание о смысле жизни—вот та утроба, которая ежедневно рождает нового бога. И каждая церковь на земле—это оскорбление неба, свидетельство о страшной, неиссякаемой силе земли и безнадежном бессилии неба.

Думаю до Рождества побывать в Питере. Тогда весело потолкуем, ибо я только начал.

Крепко жму Вашу руку.
Ваш Леонид Андреев.

II

Дорогой Михаил Петрович!

Горячо благодарю Вас за письмо о «Призраках» и вообще за все Ваши милые письма, дружеский тон которых очень радует меня и дает надежду что мы еще с Вами—поговорим. Очень мне близко то, что говорите Вы о Ницше, да и все что Вы говорите. А к «Призракам» Вы подошли как раз с той стороны, с какой я сам смотрю на эту вещицу. Именно: два психологических основных типа, — величие — преследования; — призрачность счастья, несчастья и многого, что видится; а в общем—ничего печального. Пусть многоуважаемый «Георгий Победоносец» грезит—мне нисколько это не мешает любить его, сочувствовать его победе над мокрыми чертями; и то, что рядом существует Петров, ошалевший от ужаса и тайны, тоже очень хорошо, так как держит руль жизни в равновесии и не дает причалить к тихой пристани. И я говорил своей компании, что рассказ этот—веселый, а они надо мною смеются.

Из Вашего письма из слов Прокоповича заключаю, что Вы моего письма не получили. Если так, то это очень скверно, так как я пишу там об одном деле—нужно устроить в «Нашей Жизни» одного пропадающего тут журналиста. Но об этом—до первой свободной минуты. Продолжаю работать над «Войною»—выходит скверно: плоско, бледно, тускло. Есть вопросы, в которых невозможно, кажется, оставаться художником, вот эта хотя бы война. Начну благородно, по художественному:

«стоял-дескать—прекрасный летний день...» а кончу, как извощик ругательствами: «подлецы, мерзавцы, убийцы...» и т. п.

И правда: живут черти чуть не миллион лет, а не могут устроить так, чтобы не драться. Дичь какая-то.

Ну как «Наша Жизнь»?—Присылайте же мне ее пожалуйста, может быть через месяц удастся продать номера по трешнице за штуку. Как только приведу свои мозги в порядок—тотчас напишу что-нибудь по мере сил скандальное.

Крепко жму руку, а Вашей жене, имени которой не знаю (Вера?..) кланяюсь.

Ваш Леонид Андреев.

Сейчас нашел старый фельетон, написан он был в одну из обманчивых российских минут и цензор, как более дальновидный политик, его не пропустил. И странно, он почти целиком—подходит к данной минуте. Если согласитесь—печатайте. А то когда еще соберусь написать. Заглавие ставьте какое хотите, но постоянное.

III.

Дорогой Михаил Петрович!

Ношу Вас в мыслях моих, и много раз подходил я к письменному столу и начинал, «дорогой Михаил Петрович»—и бросал. Отвращение к перу, к бумаге, к чернилу — *Вы это понимаете?* Думается и говорится с охотою, а писать не могу.

Ожидаю, как цензура поступит с моим «красным смехом». Вырежут, мерзавцы! Он уже здорово окорочен. Даже «любители российской словесности», люди либеральные, почтенные, умные, чуть-чуть не анархисты—и те читать рассказ отказались: слишком де сильное впечатление (!?) производит, так что, избави бог, студенты произведут демонстрацию и общество закроют. Что же может сказать цензура? Как ни странно, а особенного огорчения, если зарежут, я не испытаю—и мотивы к тому странные. Несколько раз я читал «К. С.» публично — и с каждым разом это занятие становилось мне все противнее и противнее. И чувство с которым я возвращался домой было такое: будто я кому-то протянул руку, чтобы поздороваться, а он, толстый, плоскорожий, самодовольный, поглядел на меня и отвернулся—не то просто не заметил, не то не счел нужным. Так рука моя и осталась в воздухе.

Когда ругают другие мои рассказы — как вот теперь дружно ругают «Призраки»—я остаюсь к этому весьма равнодушен и иногда даже радуюсь. Дело так сказать, мое личное:

я вот этак написал и этак думаю, а ему не нравится, ну и бог с ним. А к этому рассказу я не могу простить даже равнодушного отношения—быть может, потому, что тут слишком мало «рассказа» и много боли, б. м., потому, что слишком еще живы в памяти моей те действительно безумные ночи, когда он писался.

Вы поверите: когда часа в 2-3 я кончал работать, вокруг меня все плясало, какие-то тени мелькали, я видел себя и свою тень на стенах и белизну дверей в темноте.

Почти все время, пока я писал у меня было сердцебиение—а раз, опять-таки ночью, я вдруг страшно почувствовал что голова моя не выдержала и я схожу с ума. Ужасное чувство! Ведь не нужно забывать, что замысел, чувства относятся к передаче, как 100—1 и что написанное мною только намек на испытанное.

И вдруг, читая, в толпе я вижу эту плоскую равнодушную рожу, или слышу сдержанный смех, болтливый шопот, вижу барыню, которая пристально глядя на меня, чтобы показать внимание, рукою оправляет прическу и я знаю—думает только о прическе. А потом снисходительные комплименты, рассуждения о том, что рассказ мой сейчас вреден: «и так тяжело, а вы еще усугубляете эту тяжесть», вопросы, почему я так односторонне отнесся к войне—«ведь в войне есть и светлые стороны». Не стану врать: многие уходят смятенные, тронутые и однажды я имел радость видеть бледные лица—только бледные лица, но в этот раз при чтении было всего пять человек и читал актер. Но уже одна равнодушная, тупая рожа оскорбляет меня. Быть может рассказ, правда, написан слабо, и не может же он знать, писал я его с сердцебиением или без сердцебиения — но ведь, дьявол! ведь это же о войне, чорт тебя раздери совсем!

И когда я еду домой, мне становится так скучно, и кажется, что я написал совсем плохой, ничтожный рассказ, и стыдно делается своих «сердцебиений», жены, которая сидит рядом, письменного стола, бумаги.

Повторяю, я вовсе не самолюбив, но если рассказ будет напечатан и его станут бранить — «опять-де Л. Андреев подарил нас сумасшедшим домом, и не понимаю я, к чему это пишет он такие вещи... Эдгар По... Пшибышевский... весна... дружная общественная работа... а он все выдумывает... и на войне-то не был...» — мне будет анафемски неприятно. Теперь я понимаю этих малоталантливых авторов, которые напишут что-нибудь «кровью своего сердца», а над ними насмеются, а они и начинают заниматься самообожанием и презрением.

До самообожания, я k несчатью, никогда дойти не могу, скорее наоборот, а вот этакая сатанински высокомерная, совсем гиппиусовская мысль у меня мелькала: сжечь рассказ. Показать его издалека—и сжечь. Конечно, это беллетристика и довольно плохая беллетристика, но если рассказ в цензуре не пройдет, особенно огорчаться не стану.

Кажется я написал Вам чего-то такого, что не принято писать скромному, но уважающему себя автору, но это не важно. Да и пустяки все это, болезнь не опасная, которая скоро пройдет — а вот что сынишка у меня захворал, как раз под первую свою елку, это скверно. Раз у нас пошло нынче на откровенность—люблю я это крохотное существо до свинства.

Об общественных делах нынче ни слова. Слушайте, Михаил Петрович: Вам нужно отдохнуть! После Рождества когда начнутся «Среды» приезжайте ко мне и мы пошатаемся, поглядите Вы нашу Московскую публику. Здорово! И конечно, с женой—места у нас на целую семью. Поговорим—сладко!

А пока крепко жму руку.

Ваш Леонид Андреев.

IV

Дорогой Михаил Петрович!

В прошлом письме позабыл попросить Вас о весьма существенной для меня услуге. Есть тут некто Алексеевский бывший сотрудник «Курьера» — мой родственник и знакомый Горького, все свои надежды возлагавший на неудавшуюся комбинацию. Нельзя ли его устроить в «Нашей Жизни» так, чтобы он мог переехать в СПБ.? Специалист он по городу и земству, крупный репортаж также; может и по хозяйственной части. Хороший малый, а пропадает зря.

Получил письмо к Толстому. Очень интересно. Спасибо. Ррработаю.

Ваш Леонид Андреев.

Пожалуйста!

Получил от Горького о «Нашей жизни». Увлечен.

V

Дорогой Михаил Петрович!

Вы так хорошо отнеслись к «Царю-Голоду», что я решился побороть мою органическую, отчаянную, скандальную и даже свинскую нелюбовь к письмам, и разразиться этим посланием. И цель его—кое в чем оправдать Смерть, Царя Голода и себя самого.

Да, Смерть ест бутерброды, и именно с сыром, и это не авторская моя прихоть, не этакий дымовский зигзаг пера. Это потому, что она действительно представляется мне как личность. По моему мнению, это ошибка—думать будто Демон, напр., только и делает, что проклинает и влюбляется, Христос только проповедует, творит чудеса и благословляет, Смерть только скалит зубы и косит. Верно? И раз по воле автора у каждого из этих персонажей есть тело, есть и жизнь, то стало быть, помимо профессиональных их задач у них должно быть нечто свое, личное, личная, так сказать, жизнь. И вот как представляется мне Смерть. Это дама очень страшная, иногда яростно свирепая, иногда тупо и холодно жестокая—но очень корректная и, в домашнем своем обиходе, весьма скромная, умеренная и порядочная. По обязанностям службы она жрет все, но по убеждениям — ярая вегетарианка и с интересом читает статьи против вивисекции. Живет она в чистенькой комнатке, как это бывает у старых дев, еще не потерявших надежду на замужество, на окнах занавесочки и герань, постелька покрыта белым одеялом и наволочка с кружевными прошивками. У нее есть свой кот, очень толстый и поит его только молоком, а за мышей дерет, безнадежно стараясь из кота сделать вегетарианца. Жизнь у нее сухая, печальная, и одиночеством своим она томится; если за ней как следует поухаживать, то она может вдруг раскиснуть и даже впасть в сантиментальность...

ПИСЬМА В. И. СУРИКОВА

Собрание писем русских художников, так интересно и значительно начатое в свое время двумя томами переписки Александра Иванова и Крамского, едва ли пополнится когда нибудь хотя бы небольшим томом писем Василия Ивановича Сурикова. Все, знавшие скрытного и молчаливого мастера «Морозовой» и «Ермака», помнят, как не любил он вести переписку, как не любил «о себе говорить». История многих моментов его личной и творческой жизни останется, вследствие этого, скрытою в плодах его творчества, простых по форме, но чрезвычайно сложных по внутренней своей природе, по психологии создававших их творческих процессов, как показывают немногочисленные признания самого Сурикова, записанные и опубликованные С. Глаголем, М. Волошиным, Я. Тепиным. В силу этого каждый отрывок, каждая записка, написанная Суриковым, приобретают особое значение и для историков русского искусства, и для искусствоведов вообще.

Эти именно соображения и послужили поводом к опубликованию имеющихся в моем распоряжении писем В. И. Сурикова, частично использованных уже в трех моих монографиях, посвященных этому мастеру *).

ПИСЬМО ПЕРВОЕ.

Оригинал этого письма хранится у семьи В. И. Сурикова и представляет собою, повидимому, черновик письма, написан-

*) При воспроизведении писем сохраняются особенности суриковского правописания. Слова, взятые автором в скобки, заключены мною в прямые скобки; чтение трудно разбираемых слов заключено в обыкновенные полукруглые скобки. Слова, зачеркнутые автором, напечатаны в скобках в разбивку.

ного Суриковым своему академическому учителю—проф. П. П. Чистякову во время первой заграничной поездки Сурикова. Возможно, впрочем, что этот документ является не черновиком, а не отправленным по назначению неоконченным письмом.

Письмо это написано на обратном пути Сурикова из Италии в Москву, летом 1884 года. Согласно маршрута, записанного рукою Сурикова на одной из страниц маленького альбомчика, путешествовавшего вместе с художником на Запад, последним городом Западной Европы перед возвращением домой была Вена *), и публикуемое ниже письмо написано именно из Вены.

Неожиданно-верные в смысле аналогий, чрезвычайно тонкие и меткие, чисто художнические характеристики, щедро рассыпанные в этом письме, не только показывают во весь рост того «настоящего» интимного Сурикова, который был ведом очень узкому кругу его друзей, но и освещают ряд моментов в творческой психологии мастера.

«Вена.

«Два дня как я приехал из Венеции [в которой я] осмотрел Палаццо Дожей и Академии. Из (Венеции?) я поехал в Милан, где в Музее Брера я нашел чудную голову (работы?) Тициана св. Эроним. Был в С. Марко. Мне ужасно понравились византийские картины **) при входе в корридоре, направо, на потолке где изображено сотворение мира. Адам спит, а бог держит уже созданную Еву за руку. У нея такой удивленно-простодушный вид, что она не знает что ей делать. Локти оттопырены, брови приподняты. На второй картине бог представ(ляет?) ее Адаму, у нея все тот же вид. На 3-й кар. они уже прямо приступили к своему делу: стоят они спиной друг к другу. Адам—ничего не подозревает, а Ева получает яблоко от Змея. Далее Адам и Ева, сидя рядом, в смущении прикрывают живот громадными листьями. Следующая картина: Ангел гонит их из Рая. 6-я картина бог им делает выговор, а Адам сидя с Евой на корточках (пальцами?) обеих рук показывает на Еву, что это она виновата. Это самая комичная картина. Потом бог дает им одежу: Адам в рубахе, а Ева надевает ее. Ну, а далее (неразбор.) и в поте лица снискиваем себе хлеб (и б о л е з н и). Я в старой живописи, да и в новейшей никогда не встречал, чтобы с такой психологической истиной была передана эта легенда. Притом все это художественно, с бесподобным колоритом. Общее впечатление св. Марка

*) В. А. Никольский. «В. И. Суриков», СПБ., 1923, стр. 38.

**) т.-е. мозаики.

походит на Успенский собор в Москве, та же и колокольня, та же мощеная площадь. Притом оба они так оригинальны, что не (знаешь?) которому отдать предпочтение. Но мне кажется, что Успенский собор сановитее. Пол погнувшийся, точно у нас в Благовещенском соборе. Я всегда себя необыкновенно хорошо чувствую, когда бываю у нас в соборах, на мощеной площади их, там как-то празднично на душе, так и здесь в Венеции. Поневоле все как-то тянет туда; да должно быть и не одного меня, а тут все сосредоточивается и торговля и гулянье. Не знаю какую-то (неразбор.) грусть (навевают?) эти черные, крытые черным кашемиром гондолы, уж не траур ли это по утраченной свободе и величии Венеции. Хотя на картинах древних художников (и ?) во время счастия Венеции тоже они черныя. А просто может быть не будь черных гондол так и денежные англичане не приедут в Венецию не будет (неразбор.) денег в карман гондольеров. Меня *) во всей Италии отвратительно действуют эти английския форестеры: все для них будто бы и дорогие оттели и гиды с английскими проборами и лакейская услужливость их. (Видел?) я акварели, выставленные в окнах магазинов в Риме, (Неаполе?) Венеции— все это для англичан, все это для приплюснутых сзади шляпок и задов... Куда ни сунься везде эти собачьи, оскаленные зубы...

«В Палаццо Дожей я думал встречу все величие венецианской школы. Но Веронез в потолковых картинах, как то сильно затушевывает их, так что его Поклонение Волхвов в Дрездене мне меркою осталось для всех его работ хотя рисунок лучше нежели во всех его других картинах. Он их писал на полотне, а не прямо на штукатурке, и, должно быть не расчитал отдаления, сильно их выработал. Тут он мне напомнил или т. е. Неф **) хотел напомнить Веронеза, а оттого и впечатление испорчено. Мимоходом скажу что я не могу смотреть картины Макарта чтобы не вспомнить об олеографии. Не знаю должно быть Макарт ***) создал олеографию но олеография так подло подделывает под его неглубокую манеру, что на оригинал не охота смотреть.

«Кто меня маслом по сердцу обдал то это Тинторет. Просто, говоря откровенно смех разбирает как он просто, неуклюже, но как страшно мощно справлялся с портретами своих красно-бархатных дожей, что конца не было моему восторгу. Все примитивно намечено, но должно быть оригиналы страшно

*) Очевидно, описка: «На меня».

**) Т. А. Нефф, профессор Академии Художеств, один из учителей Сурикова.

***) Повидимому, надо читать: «не Макарт».

похожи на портреты и я думаю что современники любили его за быстрое и точное изображение себя. Он совсем не гнался за отделкой как Тициан, а он только схватывал конструкцию лиц, просто одними линиями в палец толщиной, волосы, как у византийцев черточками. Здесь в (Венеции?), в Академии я увидел два холста его, с нагроможденными один на другое лицами-портретами. Тут его манера распознавать индивидуальность лиц все *) заметнее. Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, и с такой силою вспаханных и пробороненных кистью, что, пожалуй, по мощи выше Поклонения Волхвов Веронеза. Простяк художник был. После его картин живописное разложение нет мочи терпеть. Потолок его в Палаццо Дожей слаб, после этих портретов. Просто не его это было дело. В Академии Художеств пахнуло какой-то стариной от Тициановского Вознесения Богоматери. (Наговорили мне в России). Я ожидал, что это крепко, здорово работано широченными кистями, а увидел гладкое, склизкое письмо на доске. Потом мне на первый взгляд бросилась эта двуличневая зеленая драпировка на Апостоле (смугл...?), голова у него отличная, свет желтый, а тени зеленыя, а рядом, другой апостол в склизкой киноварной одежде, скверно это действует. Но зато прелестна по выражению голова Богоматери и нарисован хорошо полуоткрытый рот, глаза радостью блестят. Хороши и тела херувимов. Вся картина хорошо сгруппирована по тому времени. Одна беда, почему она не написана на холсте. Доска и придала всей картине склизистость. Тайная вечеря Веронеза лучше по натуральности тона, нежели парижский Брак в Кане, но фигуры плоски, несмотря на далекое расстояние, с которого нужно смотреть (неразбор.) (пробегает?) по картине киноварь. Вообще, мне кажется большая ошибка была художника писать фигуры более натуры, если картина стоит на полу. Это хорошо для выси. В этой картине есть чудная по лепке голова толстяка посередине картины. А сам Веронез опять представил и себя, как и в Кане,—стоит и размахивает руками. Но только я заметил, что ни одной картины не обходится у него без себя. Мне всегда нравится у Веронеза, серый нейтральный тон воздуха, холодок. Он еще не додумался писать на воздухе, но выйдет наверное на улицу и видит, что натура в холоноватом рефлексе. Тона Адриатического моря [если ехать вост. берегом Италии], у него целиком в картинах. В этом море я заметил три ярко определенных цвета на первом плане: лиловатый, потом полоса зеленая, а затем синеватая, удиви-

*) Повидимому, надо читать: «всего».

тельно хорошо ощущаемая красочность тонов. Я еще заметил что у Веронеза много общего в тонах с византийскими мозаиками С. Марка и потом еще много общего с фресками; это ясное мозаичное разложение, свет полутон и тень. Тициан иногда страшно желтит, зной напускает в картины, как напр. Земная любовь, (неразбор.) Боргезе, Голая с красной одеждой женщина приятно, но не натурально, а гораздо вернее по тонам его Флора во Флоренции; там живое тело, грудь (неразб.) белой со складочками сорочке. Верны до обмана там же тона его лежащей Венеры, живот желтоватый (под?) грудью серебристо и к шее розовато-золотисто. Отношение тела к простыне верно взято схвачено. Дама в белом платье в (неразб.) и эти две вещи мне более всех его вещей нравятся. Наша эрмитажная Венера с зеркалом, кажись еще лучше их.— Посмотревши почти все галлереи Европы я скажу, что к нам в Эрмитаж самые отборнейшие вещи попали. В Милане в Музее Брера есть еще голова С. Иеронима Тициана, дивна по лепке, рисунку и тонам. Разговор у меня все вертится на этих двух мастерах да Веронезе (?), потому что они из стариков да Веласкез (?) ближе всех других понимали натуру, ее широту, хотя писали иногда и очень однообразно. От Тициана (неразбор.) перейдешь к Веронезу, так будто холодной водицы изопьешь. Из Рафаэлевых вещей меня притянула к себе его мадонна в (палаццо Питти?) это так наз. Мад. Гран Дюка, какая кротость в лице, чудный нос рот и опущенные глаза. Голова немного нагнута к плечу и бесподобно нарисована. Я особенно люблю у Рафаэля его женские черепа широкие плотно покрытые светлыми густыми слегка вьющимися волосами. Посмотришь напр. его головки; хотя пером, в Венеции так другия рядом не его работы точно кухарки. Уж коли Мадонна так и будь мадонной, что ему всегда и удавалось и в том его не напрасна слава. Из лож его в Ватикане мне более понр. в Изгнании Гелиодора левая сторона и архитектура несколько круглых (позолоченных?) в перспективе куполов, потом престол белого шелка с золотом в картине с вырезанной серединой над окном. Есть натуральные силуэты некоторых фигур в Афинской школе, с признаками серьезного колорита. Мне кажется хотя и страшно и жалко так выразиться о Рафаэле, что он половину жизни работал в Перуджиновском духе, а вторую в Микельанжеловском. Хотя я искренно боюсь быть судьею и судить—но его некоторые мадонны (притягивают?) так как никогда перуджиновские. У Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и нещеголеватых чертах, что есть особенно у Микель Анджело в Сик. капелле. Я не могу забыть

превосходной группировки на лодке в нижней части картины Страшного суда. Это совершенно натурально, цело, крепко (сплочено?), точь точь как это бывает в натуре. Этакий розмах разумной мощи, все так тельно, хотя выкрашено двумя красками, особенно фигуры на потолке, разделенном тягами на чудесные пропорции, [тяги кажутся снизу со всем натурою, потрескавшейся стеною]. Это же есть у Леон. Винчи в Тайной вечери: в Милане потолок залы со всем проваливается в настоящую стену. Все эти мастера знали и любили перспективу. Расписывают залы театров напр. в Париж. Опере но все жидковато, хотя французы близко подходят в фресках к итальянским образцам. Верх карт. Стр. Суд на меня не действует, я там ничего не разберу (неразб.), но там что то копошится, что то происходит. Для низа картины не нужно никакого напряжения, все просто и понятно. Пророки, сивиллы, Евангелисты и сцены С. Писания так полно вылились, нигде не замято и пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно. Для М. Анджело со всем не нужно колорита и у него есть такая счастливая краска которой все вполне удовлетворяется. Его Моисей скульптурный мне показался выше окружающей меня натуры [был в церкви какой то старичек, тоже смотрел на Моисея так его Моисей со всем затмил своею страшно определенною формою, напр. его руки с жилами, в которых кровь переливается (не смотря на то что мрамор блестит), а мне страшно не нравится когда скульптурные вещи замусоливаются до лака, как напр. Умир. гладиатор; это то же что картины густо крытые лаком как напр. Рембрандта портреты и другие картины; лак мне мешает наслаждаться. Лучше когда картина с порами, тогда и телу изображенному лучше дышать]. Тут я поверил в моготу формы, что она может с зрителем делать . Я ведь все колоритом дышу и только им, а тут он мне, колорит то, показался ничтожеством. Уж какая была чудная красная лысина с седыми волосами у моего старичка а перед Моисеем исчезла для меня бесследно. Какое наслаждение П. П. *) когда душа до сыта удовлетворена созерцанием совершенства ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшею свободой резца, нигде недомолвки нет. В Неаполе в Museo Nationale я видел Бахуса Рибейры. Вот живот то вылеплен, что твой барабан а ширь то кисти какая, будто метлой написан. Опять таки как у М. Ан. ни какой зацепки нет, свет заливает все тело и все так смело, рука не дрогнет Но выше и симпатичнее (неразб.) это портрет Веласкеза

*) Очевидно: Павел Петрович (Чистяков).

Инок. X *) в Палаццо Дории. Здесь все стороны совершенства есть, творчество формы колорит, так что каждую сторону можно рассматривать отдельно и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи какая либо существовала у стар. мастеров. Тут прощать не извинять **) нечего. Для меня все галлереи Рима, это Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться, я с ним перед отъездом прощался как с живым человеком; простишься, да опять воротишься, думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу?! Смешно, но я ей богу все это испытал...

«Купол Св. Петра напомнил мне широкоплечего богатыря с маленькой головой и шапка будто на уши натянута. Внутри я ожидал постарее все встретить, но наоборот все блестит как новое во всем безобразии барочной скульптуры бездушной, водянистой, разбухшей, она ни какой индив. роли не имеет, а служит только для пополнения пустых углов. Собор с. Петра это есть собственно только купол С. Петра; он все тут. Вспомнил я Миланский собор. Там наружная красота соответствует внутренней, есть цельность идеи. Он мне напоминает громадный сталактит обороченный к верху беломраморный [с обратными сосульками]. Каменные устои, массивные окна (колонны?) собор в 5 наосов; но через эту величину он нисколько немрачный (неразб.). Свет от разноцветных стекол делает чудеса в освещении. Кое где золотом охватит, потом синим захолодит, где розовым—одним словом волшебство. Он изящнее Парижского собора но органа того уж нет. В галлереях Италии большая масса картин сохраняется 15 века: они показывают (то ?) постепенное понимание натуры, так что они необходимое дополнение, но меня удивляет здесь в Вене, и в Берлине это упорное хранение немцами всякой дряни, которая годится только покрывать крынки с молоком. Кому эта дрянь нужна? Это только утомляет Вас до злости. Все это надо сжечь, точно так как я уничтожил бы все этрусские вазы коими наполнены городские галлереи; через это им цены ни какой не даешь а оставил бы на обзавод только самые необходимые образцы. Наоборот все помпейские фрески заключают в себе громадное разнообразие но их то и не сохранят как следует. Дождь обмывает, трескаются от солнца, так что (по стенам?) скоро ни чего не останется. Я попал на Помпейский праздник. Ничего. Костюмы верные и сам цезарь с обрюзгшим лицом на носилках представлял очень близко (неразб.). Мне очень понравился на колесничных бегах один

*) Папы Иннокентия X.

**) Очевидно: «ни прощать, ни извинять».

возница с горбатым отличным носом, бритый в плотно надетом на глаза шишаке. Он красиво заворачивал лошадей на повороте (неразб.) и ухарски оглядывался назад, на отставших товарищей. Народу было не много. Актеров же 500 человек. Везувий я думаю видел лучшие дни...»

ПИСЬМО ВТОРОЕ.

В 1909 году в Петербурге мною была задумана монография о В. И. Сурикове и я приступил к собиранию печатных материалов о нем. Не находя в них даже сколько-нибудь подробной биографической канвы, я решил обратиться к самому Василию Ивановичу, с которым я познакомился в Москве еще юношей в самом начале девяностых годов прошлого века. На мое письмо-запрос получился следующий ответ:

«21 Декабря 1909 г.

«Очень рад был получить Ваше письмо, которое напомнило мне о прошлом. Относительно Вашего желания, чтобы я дал Вам какие нибудь сведения о моей жизни. Она была очень сложна и говорить о ней долго будет, да я и не люблю о себе говорить. Но все таки я дам Вам некоторые указания.

«Я родился в г. Красноярске в 1848 году. Учился в гимназии и в 1870 году поступил в Академию где и кончил научное и художественное образование.

«Род мой козачий очень древний. Уже в конце 17 столетия упоминается наше имя [история красноярского бунта в 1693 году] и до середины 19 столетия были простые козаки а с 30 годов прошлого столетия был один атаман и многие сотники и есаулы.

«В 1872 году я приехал в Москву и стал работать над исторической живописью. Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства; она же дала мне дух и силу и здоровье.

«Картины мои Вы, наверное, все знаете и где они помещены. «Разин» мною еще не окончен и потому фотографии с него я не снимаю.

«У частных лиц имеются только мои этюды для картин.

«Портрет, который Вы у меня просили для издания, я посылаю Вам самый удачный и его, если понадобится Вы и поместите *). Другого я не желал бы. Он последний снимок с меня К. А. Фишер. Репинский портрет **) с меня слишком молод и в нем моего духа нет.

«Ну, будьте здоровы.

«Ваш В. Суриков.»

---

*) Именно этот портрет и был воспроизведен в моей книге «Суриков» СПБ., изд-во «Огни», 1910.

**) Речь идет о портрете Третьяковской галлереи, написанном Репиным в 1887 году.

Позволю себе дать небольшой комментарий к первой фразе суриковского письма, которая отнюдь не должна казаться общепринятою эпистолярною формою. Мое письмо явилось, повидимому, для Сурикова поводом воскресить в памяти те моменты из «прошлого», о которых он всегда любил вспоминать, от воспоминания о которых Сурикову всегда становилось тепло и радостно: моменты творческого подъема в работе над созданием картины, в подвиге воплощения великой эпохи завоевания Сибири.

Я познакомился с Суриковым шестнадцатилетним юношей в 1892 году и бывал в его квартире-мастерской в доме Збук на Долгоруковской улице, где и создавалось в те годы Покорение Сибири». Быть может, мое письмо освежило в памяти Сурикова один эпизод из наших встреч, о котором он вспоминал и позднее. В 1892 г. Суриков кончал свою начатую еще в 1888 году картину «Исцеление слепорожденного» и просил меня позировать ему для одной из фоновых фигур этой картины. Я, конечно, согласился. Суриков поставил меня в углу комнаты у стены в позе человека, с любопытством заглядывающего через чужие спины на сцену исцеления. В ту пору я страдал внезапными обмороками и такой именно обморок случился во время позирования. Очнулся я лежащим на полу и первое, что увидел, было склонившееся встревоженное лицо художника, подносившего мне стакан с водою. Когда я оправился и встал на ноги, Суриков тогда же показал мне на клочке бумаги беглый набросок падающего человека, как эскиз для одной из фигур создававшегося в соседней комнате «Покорения Сибири», как он сам сказал.

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ.

Приведенное выше письмо не исчерпывало темы и на просьбу о дальнейших сведениях был получен следующий ответ без обозначения числа (дата московского почтового штемпеля 28 декабря 1909 года):

«Многоуважаемый
Виктор Александрович

«На письмо Ваше я отвечаю, что я не принял предложения Академии ехать на 3 года заграницу, а вместо этого взял заказ написать «Вселенские соборы» в Храм Спасителя. И отлично сделал. Приехавши в Москву, этот центр русской народной жизни, я сразу стал на свой путь. Относительно «Разина» скажу, что я над той же картиной работаю. Усиливаю тип

Разина. Я ездил в Сибирь на родину и там нашел осуществление мечты о нем.

«Благодарю Вас за присылку Ваших работ, я только начал их читать.

«Нету пера пишу кистью *).

«Ваш В. Суриков.»

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ.

Через неделю после приведенного выше письма была получена следующая записка:

«7 Января 1910.

«Многоуважаемый
Виктор Александрович

«Я читал Вашу «Разиновщину» **). Очень много верного. Хочу Вам сообщить: не читали Вы Красноярский бунт 1795 года ***). Журнал «Министерства Юстиции» Май или Июнь 1901 г. ****). Там и мои предки участвуют. Интересно для Вас по бытовым описаниям.

«Жму Вашу руку В. Суриков.»

Конверт этого письма и самое письмо (на клочке почтовой бумаги с маркой журнала «Золотое Руно») снова написаны кистью.

Статья, о которой идет речь в настоящем письме, очень интересовала Сурикова. Он сообщал о ней и В. В. Стасову, который написал по поводу нее следующие любопытные строки в неизданном своем письме к Сурикову от 16 декабря 1902 года: «Искренно благодарю Вас за указание статьи о Красноярском движении во времена Петра Великого. Я про эту статью никогда ничего не слыхал и не читал, и потому бесконечно благодарен Вам за это сообщение. Оно доставило мне премного удовольствия, и наверное столько же удовольствия многим другим, когда эта статья будет узнана и прочитана! Ваши предки Илья и Петр сильно заинтересовали—видно, славные и лихие люди были тогда. Начали они в худом лагере, а продолжали потом в чудном! И история их не забудет, Вы же, конечно, можете гордиться такими великолепными предками. Само собою разумеется, у меня сильно, с первой же

---

*) Письмо, как и его конверт, написаны кистью; самое письмо написано на конверте, у которого обрезаны клапаны.

**) Речь идет о моей брошюре «Разиновщина», СПБ. 1909.

***) Описка, следует: 1695.

****) Описка: статья Оглоблина о красноярском бунте 1695 г. напечатана в майской книге «Журнала Министерства Народного Просвещения» за 1901 год.

минуты, разыгрался аппетит, и я, читая журнал, не переставал думать: «Ах, если б Суриков вздумал сделать картину из одного которого-то момента этих сибирских событий,—да еще со своими Ильей и Петром!!»—Да, думать то я думал, но в конце концов все таки приходил к заключению, что это—чисто невозможно по нынешним временам. Разве только когда нибудь в будущем—а к о г д а и сообразить мудрено.

«А жаль! Как еще жаль!!

Надо заметить, что Суриковым такая картина была задумана и в семье сохранилось несколько первоначальных набросков ее композиции.

ПИСЬМО ПЯТОЕ.

В процессе писания монографии, мне пришлось еще раз просить Сурикова о дополнительных биографических данных, и посланный ему «анкетный листок» не замедлил вернуться заполненным:

«Многоуважаемый Виктор Александрович

«Рисунок вышлю на днях *) а относительно портрета который я Вам послал то он может быть такой же Фишером лучший послан в отпечатке.

«Ваш В. С у р и к о в.»

«Напишите ему

«11 Января 1910 г.»

Вместе с этою запиской была послана анкета, в которой вопросы были написаны мною.

Были ли Вы заграницей и если были, то когда?

«Я был три раза заграницей и в одной из поездок написал картину «Из Римского карнавала» в 1844 году.

В каком году была выставлена Ваша картина «Христос исцеляет слепого» и где она теперь?

«Она была выставлена, кажется, в 1890 или 91 году *). Она у меня.»

Когда появился на выставке «Переход Суворова через Альпы»? Справедливы ли уверения, что эта картина писана п о з а к а з у?

«Суворов» был выставлен в 1899 г. Этот год совершенно случайно совпал со столетием перехода его чрез Альпы и ни кто мне этой картины не заказывал да и «Ермака» тоже. Я никогда своих картин по заказу не писал кроме Храма Спасителя в Москве».

*) Рисунок прислан не был.

**) Картина появилась на XXI передвижной выставке 1893 года.

Кто был Вашим профессором в Академии?

«Шамшин, Виллевальд, Чистяков, Бруни, Иордан, Вениг, Нефф, а в Красноярской гимназии учитель Николай Васильевич Гребнев. Он в юности моей горячо желал чтобы я шел дальше и ехал в Академию. Слух обо мне дошел до известного сибирского золотопромышленника П. И. Кузнецова, который и помог мне добраться до Академии.»

На этом, вследствие моего переезда в Москву, и прекратилась переписка с В. И. Суриковым.

Хотелось бы думать, что настоящее опубликование писем В. И. Сурикова явится лишь первым шагом. Как ни мало было суриковских писем, но все-таки они несомненно должны быть в архиве П. М. Третьякова, принадлежащем Государственной Третьяковской галлерее, а так же у наследников П. П. Чистякова, которому и было адресовано первое из публикуемых писем.

Приготовил к печати Виктор Никольский.

СОДЕРЖАНИЕ

Исследования и статьи

Стр.

1. П. С. КОГАН.—Предисловие 3

2. И. Я. КОРНИЦКИЙ.—Марксистская методология и наука об искусстве 6

3. П. Н. САКУЛИН.—О возможности номологических обобщений в истории литературы. 21

4. Б. И. ЯРХО.—Границы научного литературоведения 45

5. Л. П. ГРОССМАН.—Жанры художественной критики 61

6. Н. К. ПИКСАНОВ.—Областной принцип в русском культуроведении . . 82

7. П. С. КОГАН.—Сюрреализм 100

8. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ.—Новая книга о музыке 110

9. К. А. КУЗНЕЦОВ.—Исторические формы ноктюрна 123

10. Л. Л. САБАНЕЕВ.—Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. 132

11. В. А. ФИЛИППОВ.—Проблемы стиха в «Горе от ума». 146

12. А. А. СИДОРОВ.—Русская книга 60-х годов 176

13. А. В. БАКУШИНСКИЙ.—Палехские лаки. 200

14. Д. С. НЕДОВИЧ.—Конструкция и композиция в скульптуре 212

Материалы

15. В. Я. БРЮСОВ.—Венок сонетов 233

16. Г. И. ЧУЛКОВ.—В. Я. Брюсов. Воспоминания 241

17. М. О. ГЕРШЕНЗОН.—Плагиаты Пушкина 257

18. ПИСЬМА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА. Сообщил М. П. Неведомский 265

19. ПИСЬМА В. И. СУРИКОВА. Приготовил к печати В. А. Никольский . 272

Редактор: Редакционная Коллегия