

DOI: 10.31860/0131-6095-2018-3-181-186

© А. А. Кобринский

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО А. М. ДОБРОЛЮБОВА П. П. ЧИСТЯКОВУ

В 1895 году Александр Добролюбов (как и его друг Владимир Гишпиус) заканчивает 6-ю петербургскую гимназию. Уже в 20-х числах августа того же года в свет выходит его первая книга стихов «Natura naturans. Natura naturata».¹

«Первый сборник Александра Добролюбова, — писал П. П. Перцов, — ⟨...⟩ можно сказать, ошеломил критику и публику, как свалившийся на голову кирпич. Все в нем пугало, начиная с непонятого заглавия...».² Но это был, безусловно, успех, хотя и скандальный (рецензии носили, как правило, негативный характер).³ Сборник Добролюбова оказался одним из серии знаменитых декадентских изданий лета 1895 года — вслед за «Обнаженными нервами» А. Н. Емельянова-Коханского (июнь) и практически одновременно с «Chefs d'oeuvre» В. Я. Брюсова.

Сразу после этого Добролюбов предпринимает попытку развить свой успех и начинает подготовку к изданию журнала «Горные вершины».⁴ Журнал планировался как литературно-художественный, а его название явно ориентировалось на вольный перевод Лермонтова из Гете; любопытно, что это же название в 1904 году К. Бальмонт избрал для своего сборника статей.⁵

По воспоминаниям того же П. П. Перцова, замысел Добролюбова состоял в создании журнала «вне направлений». «Дело было близко к осуществлению: первый номер уже составлялся и ждал только цензурного разрешения («к марту»). Но все рухнуло из-за отказа участвовать В. В. Гишпиуса, близкого друга и, можно сказать, alter ego Добролюбова в ту пору».⁶ Сохранилась переписка с Брюсовым, в которой Добролюбов излагал концепцию журнала, а также приглашал к сотрудничеству его и других поэтов. «Редакция журнала „Горные вершины“, — писал Добролюбов, — уведомляет Вас, что журнал „Горные вершины“ затеян с тою целью, чтобы объединить все „новейшее“ в музыке, литературе и изобразительных искусствах. Но журнал „Горные вершины“ посвящен не исключительно „новейшей“ школе, а вообще, всему талантливому».⁷ Выход первого номера сначала планировался в декабре 1895-го, а затем был перенесен на февраль 1896 года. Брюсов прислал Добролюбову для журнала стихи и критические статьи, однако издание не состоялось из-за того, что на него так и не было дано разрешение. Точно так же не было получено разрешения и на альманах, который Добролюбов собирался выпускать взамен журнала.⁸ Одновременно происходит тот разрыв Добролюбова с В. Гишпиусом, о котором упоминает П. П. Перцов в цитированном выше фрагмен-

¹ Добролюбов А. М. *Natura naturans. Natura naturata*. Тетр. № 1. СПб., 1895.

² Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 183.

³ Например, см.: Буренин В. Литературное юродство и кликушество // Новое время. 1895. 1 (13) сент. № 7007. С. 2; Розанов В. Под именем символизма // Русское обозрение. 1896. Т. 9. С. 323—324; Вольтский А. Русские символисты. Выпуск I—II. М., 1894 г. Александр Добролюбов. *Natura naturans. Natura naturata*. Тетрадь № 1. СПб., 1895 // Северный вестник. 1895. № 9. С. 74.

⁴ Об этом см.: Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 214—219.

⁵ Бальмонт К. Д. *Горные вершины*. М., 1904. Кн. 1.

⁶ Перцов П. П. Литературные воспоминания. С. 186—187.

⁷ РГБ. Ф. 386 (В. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 7 об.

⁸ Подробнее об истории несостоявшихся изданий см.: Брюсов В. Я. Письма из рабочих тетрадей (1893—1899) / Вступ. статья, публ. и комм. С. И. Гиндина // Лит. наследство. 1991. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 691—698; Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени. С. 214—219.

те: во многом под влиянием З. Гиппиус и Д. Мережковского Гиппиус принял решение больше не примыкать ни к каким литературным группам.

Мы знаем, что чуть ли не главной проблемой для Добролюбова стал поиск издателя, поскольку по действовавшим тогда правилам разрешение на выпуск журнала давалось по усмотрению Министерства внутренних дел. Получить такое разрешение мог лишь солидный и «добропорядочный» подданный; разумеется, студенту его никогда бы не дали. Нужно было найти такого уважаемого властями человека, причем Добролюбов не соглашался на «зицпредседателя» — ему нужно было не просто имя, а сотрудник с именем.

Первым потенциальным кандидатом, которого Добролюбову удалось уговорить подать от своего имени ходатайство об издании журнала (речь шла об «общественно-литературном и художественном еженедельнике») был скульптор Михаил Осипович Микешин. Известно, что знакомство Добролюбова с Микешиним произошло не позднее лета 1895 года, поскольку сохранилось письмо Добролюбова Гиппиусу от 1 июля 1895 года (Гиппиус отдыхал тогда в селе Артемово Псковской губернии, недалеко от Острова) с предложением перевести поэму Т. Шевченко «Катерина», которую Микешин собирался издавать со своими иллюстрациями:

- «1) Многоуважаемый Владимир Васильевич!
- 2) Почему не отвечаете?
- 3) Не возьметесь ли Вы за перевод „Катерины” Шевченко для Михаила Осиповича Микешина?
- 4) Стихами.
- 5) Поэма — 20 страниц = стих короткий.
- 6) Если не возьметесь, попросите Шуру.⁹
- 7) Скажите ему, что этим он создаст себе имя. Катерина будет издана Микешиным с рисунками.
- 8) Михаил Осипович будет ему за это благодарен (...).¹⁰

Однако 19 января 1896 года Микешин скончался — и ходатайство, разумеется, было отклонено. Кроме Микешина, Добролюбов вел переговоры также с К. Льдовым, причем Льдов должен был вместе с Добролюбовым и Гиппиусом войти в редакцию журнала, — но ходатайство Льдова было отклонено из-за того, что он не имел даже законченного среднего образования. Еще одним кандидатом на эту роль стал М. М. Ледерле, но, как мы знаем, тоже безуспешно: ни в виде журнала, ни в виде альманаха (он должен был называться «На рубеже») издание Добролюбова не вышло, несмотря на то что он активно собирал редакционный портфель.

Нам известно, что живопись должна была занимать большое место в задуманном издании. По замыслу Добролюбова, изобразительным искусствам посвящался отдельный раздел, в котором — помимо статей — планировалось воспроизведение Винчи, Боттичелли, Блека, Ционглинского, Васнецова, Нестерова, Микешина, Пелладана, Ренуара, Шаванна, а также были обещаны иллюстрации С. С. Соломко, который даже нарисовал обложку журнала.

Хранящееся в Государственном Русском музее короткое письмо Добролюбова к Чистякову, переписанное чужим почерком и ранее не публиковавшееся, позволяет дополнить несколькими штрихами ситуацию, сложившуюся к середине ноября 1895 года, когда поэт лихорадочно искал издателя:

«Многоуважаемый Павел Петрович!

Конечно, Вы как проницательный человек испугались тона моего письма, моего почерка и моего странного предложения.

⁹ Имеется в виду Александр Васильевич Гиппиус (1878—1941), брат В. В. Гиппиуса.

¹⁰ ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 214. Л. 1 об. Напротив пункта 4 — приписка М. Микешина (вверх ногами): «Очень, очень, очень Вас прошу я. М. Микешин».

Но видите ли? Дело это невозможно объяснить письменно. Оно касается живописи. Я надеюсь, что у Вас найдется какой-нибудь вечер свободный. Я не свободен только в понедельник, вторник и среду.

Ей-Богу, сжальтесь и допустите меня до созерцания творца руки. Помните письма Крамского?

А. Добролюбов». ¹¹

Судя по тексту, вначале речь идет о неизвестном нам предыдущем послании Добролюбова Чистякову, оставшемся без отклика. Можно высказать гипотезу, что оно было оформлено в характерном «авангардно-декадентском» стиле Добролюбова 1895 года («говорить о непонятном непонятно»¹²). Видимо, не получив ответа, Добролюбов направляет ему повторное письмо уже в относительно более традиционном ключе.

Какое предложение отправил Добролюбов Чистякову и почему он сам называет его «странным» — можно лишь догадываться. Однако в контексте выше сказанного с большой долей вероятности можно предполагать, что Добролюбов хотел просить П. П. Чистякова, известного художника и профессора Императорской Академии художеств, стать издателем «Горных вершин» и, видимо, ответственным за его изобразительный отдел. При этом Добролюбов явно воспринимал его как человека почти «своего», с весьма широкими и свободными взглядами, не чуждого импрессионистической тональности, которая была чрезвычайно важной для самого Добролюбова. В характерном для себя эпатажном стиле он писал только людям, чье мнение для него было важно, прежде всего — друзьям и знакомым.

Как раз в середине—конце 1895 года Добролюбов и Гиппиус активно экспериментируют с формой выражения своего эпистолярия. В этом ключе выглядит характерным, например, письмо В. Гиппиус Я. И. Эрлиху от 6 июля 1895 года: «Переменяю (почему-то) почерк! Не удивляйтесь: этот отвлеченнее и некрасивее: у меня в последнее время тончайшее отвращение к внешней красоте».¹³

В тексте явно проявляется автометаописательный компонент: почерк Гиппиуса меняется от более или менее ясного и отчетливого, каким он был раньше, в сторону трудночитаемого — отчасти он начинает напоминать тот совершенно неразборчивый почерк, которым написаны его воспоминания 1930-х годов — о Блоке и Сологубе. У Добролюбова, с которым Гиппиус в то лето активно переписывался, эпистолярные почерковые эксперименты были несколько иные. Он демонстративно осуществляет переносы, оставляя одну согласную букву на строке, что категорически запрещалось правилами русского правописания уже тогда.¹⁴ При этом перенос выделяется анафорически, а вместо дефиса в этих случаях используется знак равенства, отличая таким образом этот тип переноса от обычного (с дефисом). Знаки препинания — точки, запятые, двоеточия, вопросительные и восклицательные знаки — отделяются в письмах от слов дополнительным пробелом, при этом запятых у Добролюбова довольно мало, он предпочитает их избегать, не ставя их вообще или заменяя двоеточиями.

Наконец, в письмах Добролюбов целенаправленно вводит разговорные элементы, перебивающие тональность и обозначающие неожиданный смех или удивление посередине разговора («Ха! Ха!», «Эге!» и т. п.). При этом письмо делается нарочи-

¹¹ Публикуется по копии, выполненной неизвестной рукой: ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 348. Л. 91. В заголовке указано: «А. Добролюбов (открытое. 18.XI.1895)».

¹² Гиппиус В. Александр Добролюбов // Русская литература XX века / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 2000. Кн. 1. С. 262.

¹³ ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 207. Л. 11 об. Ю. Рыкунина, приводя этот фрагмент письма, комментирует его в духе борьбы В. Гиппиуса с «внешней красотой и эстетством» (Рыкунина Ю. «Вы всегда шли от жизни к Богу»: из черновых записей Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2017. № 4. С. 202).

¹⁴ См.: Грот Я. К. Русское правописание. Руководство, составленное по поручению второго отделения Императорской Академии наук. СПб., 1891. С. 99—101.

то малопонятным. Многие из этих стилиевых особенностей мы находим и в письмах Гиппиуса этого времени.

Надо сказать, что соотнесение почерка с образом жизни стало для Добролюбова характерным приемом. Еще раз его способ выражения письменного обращения на бумаге изменится в самом конце 1890-х годов, когда он примет решение порвать с «образованным миром». С. Н. Дурылин говорит о письмах Добролюбова 1899 года следующим образом: «Добролюбов пишет их, как малописьменный простец, не ставя знаков препинания, не соблюдая правил больших букв, не наблюдая деления пишемого на фразы; самый почерк его изменился — стал каким-то простецким, почерком мало пишущего и мало грамотного человека».¹⁵

Не имея оригинала письма Добролюбова Чистякову, мы не можем дать характеристику почерка, которым оно было написано. Однако следы типичных добролюбовских эпистолярных приемов того времени мы находим и в нем. Это и неожиданная парцелляция с целью привлечения внимания («Но видите ли?»), и разделение письма на две части и т. д. Все говорит о том, что это письмо было своеобразным знаком доверия «своему». В свойственном Добролюбову стиле письмо заканчивается энигматически: «Ей-Богу, жальтесь и допустите меня до созерцания творца руки. Помните письма Крамского?» Опять-таки упоминания «творца руки» и «писем Крамского» представляют собой классический пароль для опознания «посвященными» друг друга.¹⁶

О каком «творце руки» идет речь и при чем тут письма И. Н. Крамского?

Надо сказать, что Крамской и Чистяков были хорошо знакомы, прежде всего, по Академии художеств. Вместе они работали и в комиссии по разработке нового устава Академии. В 1860 году Крамской написал известный портрет Чистякова, а Чистяков оставил о Крамском воспоминания, в которых отмечал как раз мастерство Крамского-портретиста: «Рационалист в искусстве, Крамской и обстановкой в своей квартире был оригинален, прост и скромен. Главным украшением в их зале был большой серый холст с наштиленными на него портретами товарищей — членов первоначальной артели. Эти портреты, в натуральную величину головы, были так превосходно нарисованы, что я не сводил с них глаз. Увлекаясь тогда физиогномикой, я даже по портретам невольно определял для себя характер тех оригиналов».¹⁷

Письма Крамского печатались в «Художественном журнале» в апреле—июне 1887 года. Из контекста добролюбовского письма можно предположить, что в письмах Крамского так или иначе упоминался либо сам Чистяков, либо тот самый «творец руки», либо оба вместе. Именно в этой подборке и было напечатано письмо Крамского к писателю, критику и издателю «Художественного журнала» Н. А. Александрову от 11 августа 1877 года.¹⁸ Таким образом, оно могло быть знакомо Добролюбову.

¹⁵ Дурылин С. Н. Александр Добролюбов // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900—1920 годов / Сост., вступ. статья и комм. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 685—735.

¹⁶ Этот прием был широко использован А. Добролюбовым в «*Natura naturans. Natura naturata*», когда, например, в качестве эпитафии вместо названия картины Рембрандта упоминался ее номер в каталоге Эрмитажа. Постулировалось, что читатель Добролюбова не может не держать в голове все каталоги Эрмитажа, в противном случае — *Procul este, profani!* (Прочь, непосвященные! (лат.)). Каталог Эрмитажа — тот же пароль для «своих», только условный, апатирующий.

¹⁷ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953. С. 475.

¹⁸ Данное письмо было опубликовано в «Художественном журнале» (1887. Т. 10. Апрель. С. 214—217) с указанием даты написания — 9 августа 1877 года. Вскоре оно было републиковано в изданном Сувориным собрании материалов Крамского, куда, кроме переписки, вошли также его дневники, статьи и другие материалы: Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837—1887. СПб., 1888. С. 338.

Из этого письма следует, что Александров, судя по всему, знал о последних работах Чистякова и спрашивал, написал ли он еще что-нибудь. Крамской отвечает: «...начну по порядку ваших вопросов. Прежде всего о П. П. Чистякове. Написал ли он что-либо кроме указанного вами? Да, написал. Во-первых, в одном из классических этюдов, — „Руку“ (я не шучу: рука эта такой высокой и оригинальной живописи, что тот же самый П. П. никогда выше не подымался)...».¹⁹

Этюд с таким названием сохранился в фондах дома-музея П. П. Чистякова в Пушкине. В правой части картины на переднем плане — рука, начинающаяся чуть выше локтя, опущенная вниз и обращенная к зрителю тыльной стороной ладони и широко расставленными пальцами. Особенно мастерски прописаны рельеф мускулатуры и каждый сустав кисти.

Сам Чистяков, безусловно, подразумевал именно этот этюд, когда рассуждал о технике живописи в своей черновой записи о реформе Академии художеств (ориентировочно запись можно датировать 1893—1894 годами): «Техника — это то, что называется простота, высота в искусстве, основанная на законном изучении всех сторон искусства и на умении применять на практике... Кисть руки, вид ее написан хорошо, но разве это все. Нужно изобразить кисть эту, как она существует и как кажется глазу художника. Кисть руки состоит из костей, сухожилий, мускулов, покрыта кожей и пр. Чтобы исполнить ее как следует, надо изучить кости, построить их в соответст[вии] в данный момент, написать вид и написать тельно <так!>. Одним словом, техника простая — это то, что каждая линия, обрисовывающая форму, сознательна для художника и выражает часть кости, мускула и пр. В красках каждый полутон подчиняется общему виду тела, то есть сути предмета. Этого достигнуть можно в хорошей школе под руководством опытного и развитого учителя».²⁰ Как видим, именно эти принципы были блестяще реализованы Чистяковым в «этюде с рукой».

Но почему внимание Добролюбова привлекли и этот этюд, и вообще образ рук в живописи? Некоторый «ключ» к разгадке мы находим уже в «Natura naturans...»: там мы сталкиваемся с явным интересом к изображению человеческих рук, чаще всего сплетенных и уподобленных в своем сплетении змеям:

Набегают сумраки,
Мои руки сплетаются,
Словно змеи сплетаются...²¹

Но главный из ключей к этой проблеме мы, видимо, обнаруживаем в письме Добролюбова к Гишпиусу от 18 октября 1895 года, т. е. написанном ровно за месяц до повторного обращения Добролюбова к Чистякову и, видимо, почти синхронном с первым письмом к нему:

«Тема: Васнецов, т. е. Кривошеин.

Вариации: Он с кривой шеей, кривыми боками... Пожалуйста, пойдите к нему. Узнайте. Скорее. Я вас люблю, Эге! Зачем такое толстое грубое слово? Васнецова ли Мария Магдалина? Богородица с широкими руками Христа и странными цветами? Богородица на диване? И нет ли особенных названий каждой? Всем сестрам по серьгам. Например: Богородице Васнецова, где голова Христа выше и сплетенная загроможденность рисунка. Какое название, где причащаются? Какое название, где русский и католический мир? Какое название, где возносятся невесты? О, какое?...»²² Далее Добролюбов еще упоминает Вильгельма Котарбинского, кото-

¹⁹ Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка... С. 338.

²⁰ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 340.

²¹ Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подг. текста, сост., прим. А. Кобринского и С. Сапожкова. СПб., 2005. С. 488 (Новая библиотека поэта).

²² ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 214. Л. 2 об.

рый, кстати, участвовал в работах Васнецова по украшению Владимирского собора в Киеве.

Пробиться через нарочито затрудненный синтаксис Добролюбова непросто. «Васнецов, т. е. Кривошеин» — это, видимо, иронический намек на дружбу Васнецова с будущим министром земледелия, который с конца 1888 года работал в Польше комиссаром по крестьянским делам и, скорее всего, там познакомился с отцом Добролюбова, служившим в должности неперемного члена Варшавского присутствия по крестьянским делам. При этом в письме речь идет о руках Иисуса на известной картине Васнецова «Богоматерь с младенцем», созданной в 1889 году после завершения работ во Владимирском соборе и подаренной профессору Санкт-Петербургского университета историку искусства Адриану Викторовичу Прахову и его жене Эмилии Львовне: «На этой картине, написанной с фрески Владимирского собора, Иисус действительно широко раскидывает руки. Традиционно это интерпретировалось как благословение, однако Добролюбов акцентирует внимание на неестественности, с его точки зрения, этого жеста, как и на неестественности цветов картины. Пожалуй, здесь уже в чем-то заложено его будущее противостояние официальному христианству как противостояние разума и здравого смысла мертвому обряду (достаточно вспомнить его иконоборчество, а также случай, когда Добролюбов и его последователи отказались обнажать голову перед похоронной процессией, не видя смысла в том, чтобы «снимать шапки перед мертвецом»)».²³

Но это уже будет другой Александр Добролюбов.

²³ Пругавин А. Декадент-сектант. Часть 3 // Русские ведомости. 1912. 13 дек. С. 2.

DOI: 10.31860/0131-6095-2018-3-186-196

© О. Р. Демидова

ОТ «МИРА ИСКУССТВА» К «НОВОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ»: РОССИЙСКИЙ ПЕРИОД Д. В. ФИЛОСОВОФА

По справедливому мнению российского исследователя, «из прославленного триумвирата Мережковский — Гиппиус — Философов третьему участнику, Дмитрию Владимировичу Философову, повезло меньше других»: ¹ в восприятии значительной части современников ему суждено было остаться в тени своих старших единомышленников. Зафиксированная в розановском «Мимолетном» оценка Философова как писателя «без слов, без мыслей. Без чего-либо „своего“», у которого «все — Мережковского и „Зины“», ² определила место Философова в актуальной и мемориальной иерархии русской культуры Серебряного века и — в известной степени — отношение к нему академического сообщества последующих десятилетий. Дореволюционные сборники статей Философова «Слова и жизнь» (1909), «Неугасимая лампада» (1912), «Старое и новое» (1912), в которые автор включил 64 из нескольких сотен статей, опубликованных в периодике, были переизданы в России

¹ Коростелев О. А. Литературная критика Дмитрия Философова // Философов Д. В. Критические статьи и заметки. 1899—1916 / Сост., предисловие и прим. О. А. Коростелева. М., 2010. С. 3.

² Розанов В. В. Когда начальство ушло... / Сост. П. П. Апрышко и А. Н. Николюкин. М., 1997. С. 387.