

**КНУТ ГАМСУН И ЛЕОНИД АНДРЕЕВ
(В КОНТЕКСТЕ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА
НОРВЕЖСКОГО ПИСАТЕЛЯ В РОССИИ “СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА”)¹**

© 2011 г. В. В. Полонский

В статье сопоставляются роли Кнута Гамсуна и Леонида Андреева в литературном процессе России начала XX века, анализируются черты типологического сходства поэтик двух писателей и случаи сближения их имен в критике эпохи, выявляются следы непосредственного воздействия художественной системы норвежского классика на русского автора. Рассмотрению этих вопросов предшествует обзор общих закономерностей рецепции творчества Гамсуна в России “серебряного века” и его связей с русской литературой.

The article dwells on comparing the roles played by Knut Hamsun and Leonid Andreyev in Russian literary process at the turn of the 20th century. Typologically similar features in the poetics of both writers and collation of their names in the criticism of that period are analyzed, revealing reflexes of a direct impact of the Norwegian classic’s artistic system on the Russian author. Examination of these problems is preceded by a review of general lines of the Russian Silver Age reception of Hamsun and his connections with Russian literature on the whole.

Ключевые слова: модернизм, типологическое сходство, влияние, рецепция творчества, литературный процесс.

Key words: modernism, typological similarity, influence, reception of the work, literary process.

Тема “Кнут Гамсун и Леонид Андреев” столь же основательна, сколь и не тронута практически современным литературоведением. К сегодняшнему дню, насколько можно судить, нет ни одной посвященной ей специальной работы. В то же время основательность этой темы обусловлена целым рядом причин, включая признание самого Андреева в том, что он испытал влияние со стороны норвежского литератора.

В одном из писем 1908 г. В.Л. Львову-Рогачевскому Андреев говорит: “Как на художника, <на меня> оказывали и оказывают влияние: Библия, Гаршин, Чехов, Толстой, Э. Поэ и очень мало Достоевский. Ещё, пожалуй, К. Гамсун” [1, с. 24]. Показательно, что в этом не слишком продолжительном ряду лишь два иностранца. Что до Эдгара По, то его “хоррор”, предвосхитивший модернистские изломы сознания, с полной очевидностью наложил свою печать на важные черты поэтики “пугающего” публику Андреева. И если уж имя По стоит среди иноземных субъектов влияния на Андреева в паре с Гамсуном, то есть основания

логически предположить степень схождения художественного опыта русского экспрессиониста со скандинавским импрессионистом, так или иначе соразмерную андреевской зависимости от американского романтика. Хоты бы в глазах самого отечественного писателя.

Красноречива также компенсаторная уступительность, какой сопровождается в этом документе соседство имен Достоевского и Гамсуна. Известно, что в критике 1900-х слишком часто и последовательно сравнивали Андреева с Достоевским. Выводы, разумеется, делались разные. На одном критическом полюсе довольствовались недвусмысленной констатацией, что “андреевщина” – болезненно-взвинченный вторичный извод дурно понятой и клишированной “достоевщины”. На полюсе ином, как, скажем, в случае с И. Анненским, автором статьи “Иуда, новый символ” из “Второй книги отражений”, уже сочувственный разговор об индивидуальном художественном опыте Андреева своей предпосылкой мог иметь неизбежное соотнесение с Достоевским. И пусть Анненский занимается скорее растождествлением двух писательских моделей, само фоновое присутствие автора “Идиота” и “Братьев Карамазовых” в статье об Андрееве воспринимается как *ожидаемое* читателем.

¹ Работа написана в рамках проекта “Русская словесность конца XIX–начала XX века между традицией и новаторством: идеология и мифотворчество как факторы литературной динамики”, поддержанного грантом Президента Российской Федерации № МД-2751.2011.

Такого рода критические стереотипы Андрея-писателя, несомненно, задевали за живое. Желанием укрыться от навязчивых сопоставлений, а то и несколько оправдаться, и объясняется, по всей видимости, указание в цитированном письме на “малость” влияния, испытанного со стороны Достоевского. Но сразу за этим указанием Андреев упоминает Гамсуна, и не исключено, что такой “синтаксис” имен не случаен, за ним может стоять стремление – даже и не вполне сознательное – перевести взгляд потенциальных критиков, слишком скорых до установления прямых линий литературных воздействий, с одного – наиболее очевидного и авторитетного – источника влияния, на другой – менее очевидный. И тем самым сфокусировать его на чертах собственной поэтики за пределами чистой “достоевщины”. Но подобная логика *qui pro quo* в случае с Достоевским и Гамсуном получает дополнительный смысловой объем, если мы обратимся к широкому литературному контексту рубежа XIX–XX столетий, проясняющему и особенности рецепции норвежского писателя в “серебряном веке”, и его тесные связи с русской словесностью в целом, и, наконец, глубинную родственность этих имен в эстетическом сознании эпохи. Родственность прежде всего по линии “философии жизни”, – той мирозерцательной модели, ведущей от Достоевского к экзистенциализму, которая объемлет и раннего Гамсуна и Андреева, хотя они и представляют два во многом полярных ее варианта: оптимистичный гимн многосоставной жизненности и трагико-катастрофичное восприятие бытия. Обращение к контексту поможет также выявить те нити русской гамсунианы, особенности литературной ситуации и общие художественные тенденции времени, которые сближают Андреева с Гамсуном независимо от Достоевского и общих эстетических векторов “философии жизни”.

* * *

Понятно, что восприятие Гамсуна Андреевым неотделимо от общего фона эпохи, когда “литература Скандинавии привлекла русского читателя утонченным и своеобразным психологизмом, романтической экзотичностью, культом ярко проявляющейся личности, человеческой индивидуальности” [2, с. 5]. Именно на рубеже столетий русская литература открывает для себя *поэтику Севера* как целостный романтико-модернистский культурный комплекс, воспринимаемый едва ли не как более конгениальный основным нервным импульсам отечественного “серебряного века”, чем традиционный *Запад*. Первым из скандинавов, прочитанных по лекалам *fin de siècle*, окончательно завоевывает отечественные читательские

умы, разумеется, Генрик Ибсен, который и проложил путь к русскому читателю иным норвежцам, в том числе и Гамсуну. Эрик Экеберг, известный специалист по русско-скандинавским литературным связям, справедливо замечает: «Конечно, Ибсен принадлежит к другому поколению, чем Гамсун, но между представлением в России и получением признания читающей публики прошло в тот период совсем мало времени. И Ибсен на рубеже XIX–XX веков был одним из самых популярных иностранных авторов в России, <...> а десятью годами позднее то же самое можно было сказать уже о Гамсуне, который, если будет позволено так выразиться, въехал в Россию на гребне волны успеха Ибсена. И в этом заключена своеобразная ирония судьбы, потому что Гамсун восхищался Бьёрнсоном, а вовсе не эстетизмом Ибсена, который впоследствии высмеял в своих книгах. Русские тоже видели разницу между Ибсеном и Гамсуном, но для них все-таки они были более родственные души, чем для своих норвежских соотечественников, – отчасти потому, что русские смотрели на них с “большого расстояния”, а отчасти потому, что в России ими стали восторгаться, имея в “анамнезе” восхищение Ницше» [3, с. 65].

Нет сомнений, что в глазах массы русских читателей ницшеанская оптика дерзновенного утверждения исключительных личностных начал, настроенная на удаленный режим, действительно, зачастую сливала различные индивидуальные контуры в общие очертания “художника новейшего скандинавского духа”. При этом особо не акцентировалось внимание на принципиальном несовпадении холодного рационализма доктрина Ибсена, по своей поэтической конституции теоретика-*предницшеанца*, натуралиста-диагноста кризисной потребности “старого мира” в “революции человеческого духа”, и стихийно-экстатичного иррационализма модерниста Гамсуна, утверждавшего уход из трехмерности порядка и ясности в интуитивистское пространство дionисического инобытия как экзистенциальное *следствие* ницшеанской весты. И все же градус увлечения последним в России к концу 1900-х годов был уже несравненно выше, а доминантные черты его сугубо индивидуальной поэтики и художественного мирозерцания осознавались как интимно близкие новому отечественному искусству. В 1910-м в первой русскоязычной биографии Гамсуна М.П. Благовещенская констатировала как очевидный факт: “Ни один из современных иностранных писателей не пользуется в настоящее время в России такой популярностью, какая выпала на долю норвежского писателя Кнута

Гамсуна. Его произведения в русских переводах издаются зараз несколькими издательствами и едва удовлетворяют спросу” [4, с. 7]. Гамсуновский публикаторский бум в России этих лет засвидетельствован уже тем, что только с 1905-го по 1911-й здесь выходят три собрания сочинений писателя – в “Шиповнике”, издательствах В.М. Саблина и А.Ф. Маркса, причем различные тома саблиновского собрания за эти годы выдерживают от двух до четырех переизданий².

Увлечение Гамсуном охватывает самые широкие литературные круги. Среди тех, кто так или иначе сочувственно высказывался о норвежском писателе, признавал его влияние на себя, переводил его сочинения, цитировал их, использовал аллюзии на соответствующие тексты, применял его образы и приемы в качестве опознаваемых знаков эпохи и устойчивых элементов собственного понятийного языка, создавал художественные произведения на “гамсуновскую тему” или даже искал встреч с самим скандинавским “мэтром” – и А. Чехов, и К. Бальмонт, и А. Блок, и Ю. Балтрушайтис, и А. Белый, и С. Поляков, и А. Куприн, и М. Пришвин, и М. Волошин, и И. Северянин, и С. Городецкий, и А. Ахматова, и М. Цветаева, и Б. Пастернак, и Саша Черный, и А. Крученых, и В. Шкловский. Впервые разные аспекты этой темы были в системной совокупности представлены в фундаментальном труде Мартина Нага еще в 1969 г. [6]. С тех пор связи писателя с Россией – один из ведущих предметов исследований и в скандинавском, и в российском гамсуноведении. Красноречивое тому свидетельство – ключевое положение именно этих сюжетов в программах двух юбилейных конференций, приуроченных к 150-летию писателя и проходивших в 2009 г. в ЦДЛ [7] и ИМЛИ РАН [8].

Особая страница – тесные связи Гамсуна с Горьким, его многолетним корреспондентом и автором панегирической статьи 1928 г. “Кнут Гамсун”, а также товариществом “Знание”, с которым у норвежского писателя с конца 1907-го по 1911-й был заключен договор, предоставляющий исключительные права на издание его сочинений, причем новые произведения, согласно контракту, должны были выходить в России по крайней мере на два месяца ранее, чем в какой-либо другой стране, включая Норвегию.

Не менее тесные узы связывали скандинавского литератора и с русским театром. Именно

в России, по убеждению Гамсуна, лучше всего умели ставить его пьесы. Драматургия писателя, которую он сам и его соотечественники воспринимали как явление скорее вторичное, на русской сцене обрела статус действенного инструмента для утверждения прав экспериментального искусства. И если постановки гамсуновских пьес в Александринке (режиссер – Вс. Мейерхольд), театре Веры Комиссаржевской или на киевских сценах в общем-то не выбивались из общего репертуарного русла, то “Драма жизни” в интерпретации К. Станиславского и московских “художественников”, вызывая живые споры, не только пользовалась чрезвычайной популярностью, но и стала поворотной в истории театра [9]. Именно так характеризовал роль этого спектакля в своей творческой биографии сам Станиславский, посвятивший ему целую главу в книге “Моя жизнь в искусстве”. С Художественным театром был связан и скандал вокруг последней пьесы Гамсуна – “У жизни в лапах” (1910, иной вариант перевода – “В тисках жизни”), – неоднократно описанный в исследовательской литературе³. Актриса Художественного Мария Германова, ревностная поклонница Гамсуна, добившись у писателя аудиенции, дискредитировала в его глазах профессиональные способности Петра Ганзена, обладавшего исключительными правами на гамсуновские драматургические переводы для “Знания”. Гостя задела самый чувствительный нерв хозяина, сказав, что Ганзен не в состоянии передать стиливых различий между Ибсеном и Гамсуном. В результате последовал отказ писателя авторизовать ганзеновский перевод. Р.М. Тираспольской был сделан новый – и, как выяснилось, чрезвычайно слабый – перевод пьесы. В конце концов “Знание”, Художественный театр, где пьеса готовилась к постановке, и переводчики попали в деликатную ситуацию, которая не могла не вызвать раздражения у К.П. Пятницкого – директора-распорядителя книгоиздательского товарищества. Гонорар пришлось выплатить обоим переводчикам. Договорные обязательства были нарушены. “Знанию” не оставалось ничего иного как опубликовать откровенно неудачный перевод Тираспольской, а Ганзен оставил за собой право издать свой перевод в ином месте. Все это оказало влияние на решение “знаньевцев” под благовидным предлогом свернуть деловые отношения с Гамсуном.

И все же, несмотря на все недоумения, “триумф на русской сцене должен был радовать Гамсуна,

² Свод библиографических данных по переводным изданиям Гамсуна и русской критике о нем с частичной аннотацией отзывов о писателе и републикацией ряда источников см. в [5].

³ См. [10], а также новейшую русскоязычную публикацию соответствующих материалов в [11].

потому что в Норвегии пьесы его не наделали фурора”, да и “немаловажное значение имели гонорары из России, которые пополняли его кошелек” [3, с. 69]. О последнем радел, в том числе, и М. Горький, входивший в курс сложных денежных отношений между Пятницким и Гамсуном⁴, которого он при любых обстоятельствах на протяжении десятилетий продолжал считать “одним из величайших художников Европы”, создавшим “источники высокого духовного наслаждения” – “Викторию”, “Пана” и “Мистерии”⁵.

Что до восприятия Гамсуном России, то у него было далеко не только материальное измерение. На рубеже столетий писатель испытывал самый жгучий интерес к “таинственной” восточной стране, подогреваемый порой искренним чувством изумленной благодарности за те восторженные оценки, какие встречали его сочинения у русского читателя⁶. В 1899 г. Гамсун с женой предпринимает двухнедельное путешествие по России – через Петербург и Москву на Кавказ. Его творческим плодом стала изданная в 1903-м книга очерков “В сказочной стране” (иной вариант перевода – “В сказочном царстве”) – одна из самых необычных в мировой путевой “россике”, амальгама ходульных экзотизмов и декоративных стереотипов о стране щей, икры, икон и Достоевского, а также прихотливых отражений в фантазийной субъективности автора образов и впечатлений, оторвавшихся от эмпирической реальности и прочитанных посредством индивидуальной писательской мифологии и сугубо литературных шифров. Гамсун создал, по слову Мартина Нага, «божественную “пародию”», которая обращает обычную заграничную поездку в «путешествие в “сказочную страну” русской литературы» [14]. Щедро рассыпая превосходные степени в характеристике российских красот, именуя Москву и Кремль “чем-то сказочным”, не сравнимым в своей пленительности ни с чем из доселе им виденного, даже называя славян “народом будущего, властителями мира, первыми после германцев”, –

дорогая похвала из уст последовательного скандинавского писателя-пангерманиста, чуткого к “крови” и “почве”! – Гамсун мерил их величия видит именно словесность: “Лишь у такого народа, как русский, и могла появиться столь великолепная, безгранично возвышенная и благородная литература, восемь великих русских писателей – это восемь горячих поэтических источников” [15, с. 9, 15]. Показательна в этом отрывке уже прихотливость самого числа насельников пантеона российской словесности с точки зрения Гамсуна, учитывая, что нигде он не называет по именам членов этой “восьмерки”. Характеризуя предпосылки и начальный контекст знакомства Гамсуна с русской литературой, Н.А. Морукова отмечает: «В 1882 году профессор датского университета Смиidt выпустил книгу “История русской литературы от Петра Великого до Современности”, которая попала в руки Гамсуну. Книга “Русские впечатления” Брандеса, вышедшая в 1888 г., также оказала влияние на решение Гамсуна посетить Россию. Целая глава книги посвящена русской литературе: от былин до Ломоносова, Фонвизина, Жуковского, Толстого, Достоевского, Тургенева... Большая заслуга в изучении русской жизни и культуры принадлежит и Тору Ланге – переводчику и преподавателю, проводшему в России много лет и издавшему в 1892 г. книгу “Из России”, с которой был знаком и Гамсун. Гамсун, очевидно, не понаслышке знал и многие русские произведения современности и древности, в том числе “Повесть временных лет” и “Слово о Полку Игореве”» [16, с. 55].

“Очевидность” последнего утверждения исследователем никак не обосновывается. Что же касается классиков XIX века, то с уверенностью можно говорить о знакомстве – разной глубины – норвежского писателя с творчеством (и/или обстоятельствами жизни) Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Кольцова, Тургенева, Достоевского, Толстого. Имена этих авторов фигурируют и в книге о путешествии в Россию, и в других сочинениях Гамсуна. О том, в какую цену Гамсун ставит вообще русскую словесность, красноречиво свидетельствует его письмо к М.П. Благовещенской: “Я не понимаю, почему русские так много переводят с иностранных языков. Ведь у вас самих прекраснейшая литература на свете. На всем свете! О, если бы я мог читать по-русски! Подумать только, какое счастье читать Достоевского, Гоголя, Толстого и других великих по-русски!”⁷

⁴ См., в частности, письмо А.М. Горького К.П. Пятницкому от 24 июня 1908 г. по поводу требований дополнительных выплат со стороны Гамсуна: “<...> есть деньги – пошлите, но следовало бы указать, что это уже вне рамок договора и – любезность. Европейцы считают нас болванами, полагаю, что к ним следует относиться строже” [12, с. 257].

⁵ См. письмо К. Гамсуну от 7 января 1923 [13, с. 118].

⁶ Мария Гамсун, размышляя об особой популярности мужа в Германии и России, писала: “Что касается Германии – это было вполне понятно. И с течением времени стало как бы само собой разумеющимся, что немецкие читатели заваливали его письмами. Но о том, как его хорошо принимали на родине Достоевского, он всегда узнавал с каким-то удивлением и гордостью” (Цит. по: [11, с. 75]).

⁷ Цит. по [11, с. 87].

В научной литературе неоднократно отмечались следы более или менее глубокого воздействия лермонтовского “Героя нашего времени” на гамсуновского волевого одиночку глановского типа, Тургенева – на лирическую пейзажистику и женские образы норвежского прозаика. Вокруг Толстого и в художественной прозе, и в эго-документах Гамсуна схлестывается восхищение писательским даром русского классика с “иконоборческим” отторжением от самоуверенного монизма его увещательного-учительского слова, дидактичности и обязательности самого статуса Толстого в современной Гамсуну культуре как всеобщего и безусловного морального авторитета⁸.

Что же касается Достоевского, то его ключевое воздействие на собственный художественный опыт неизменно признавал сам Гамсун. Своей второй жене Марии он писал: “Достоевский – единственный писатель, у которого я чему-то научился, он – самый великий из всех русских гигантов”⁹, а в книге о путешествии “в сказочную страну” говорил, что даже небольшая повесть “Кроткая”, автор которой “ушел так далеко, что никто еще не возвысился до него”, “недосягаема для нас по своему величию” [15, с. 87]. Биографы Гамсуна неизменно упоминают тот факт, что над постелью умирающего писателя висели два портрета – Гете и Достоевского, отмечая к тому же, что портрет русского классика “был больше”. В разные периоды жизни Гамсун менял имена в ряду особо ценимых и важных для себя литераторов, но две фигуры поминал неизменно: среди соотечественников – Бьёрнсона, среди иностранцев – Достоевского. Причем, по всей видимости, для писательского самоопределения Гамсуна потенциальное общее в мирозерцании и поэтике двух “страстных гениев” оказывается не более важным, чем органическое совмещение в его собственном художественном опыте тех начал, которые у норвежского и русского классиков совершенно не совпадают, в частности – героической этики Бьёрнсона, построенной на неприятии смиренно-страдательной жертвенности, с антропологией Достоевского¹⁰.

⁸ О восприятии Гамсуном Толстого см. [17, S. 144–175; 18, с. 44–59].

⁹ Цит. по [9, с. 156].

¹⁰ Впрочем, чрезвычайно высоко ценя психологизм Достоевского, о его философско-теоретических построениях Гамсун порой высказывался не самым лестным образом. Так, в частном письме Дагни Кристинсен он отмечает: “Меня поражает, какой плохой мыслитель Достоевский, такой же плохой, как и Толстой. Нашим европейским мозгам трудно понять болтливое несовершенство этих двух великих гениев” (цит. по [19, с. 261]).

С именем русского романиста связан и первый из публичных скандалов, в которые попадает Гамсун: в 1892-м ему было предъявлено обвинение в плагиате за черты очевидного “сходства” рассказа “Риск” (вариант перевода – “Азарт”) с “Игроком” Достоевского, норвежский перевод которого вышел в том же 1889-м г., когда был написан гамсуновский текст¹¹. В своем докладе на юбилейной гамсуновской конференции 2009 г. в ИМЛИ Мартин Наг так резюмирует собственную версию объяснения причин этого недоразумения, поддержанную, кстати сказать, сыном писателя Туре Гамсуном: «Сцена игры <в рассказе> почти дословно взята из “Игрока”, но у Гамсуна среди его бумаг наверняка были выписки, и он, скажем так, полагал, что это его “собственная” заметка <...> Гамсун дальше строит своё повествование на основе Достоевского, но делает это органически и творчески, как в самом “Риске”, так и в новой версии под названием “Отец и сын. История игры”...» [14].

Вовлеченность в подпольные лабиринты человеческой души, в магму стихийных бессознательных начал и в экстатические пляски иррациональных, взаимоисключающих и одновременно взаимообратимых духовных импульсов, напряженное переживание трагического средостения между предельным самоутверждением волевого “я” и его потребностью расточиться в надличном целом, будь то “мировая гармония” и соборность для одного или пронизанный эросом природный космос для другого, – все эти черты очевидной близости художественного опыта Достоевского и Гамсуна, вплоть до общности “почвенных”, антилиберальных воззрений, привели в конце концов к тому, что соположение двух писательских имен в современном скандинавском культурном контексте воспринимается едва ли не как нарицательное. Свидетельством тому – красноречивое название последней книги Мартина Нага: “Гений Кнут Гамсун – норвежский Достоевский” [17].

Своими корнями подобные сближения уходят во времена начальных шагов Гамсуна в литературе. Становление его индивидуальной художественной системы и манеры письма приходится на середину 1880-х годов – и более чем показательно, что они сразу воспринимаются как вторичные, подражающие модным русским авторам. В 1885 г. Гамсун возвращается в Норвегию из своей первой заокеанской поездки и делает отчаянные безуспешные попытки заявить о себе в литературных кругах Христиании. Ему удается

¹¹ Подробнее об этом см. в [20; 21; 19, с. 156–158; 22; 23, с. 94–101].

показать собственные сочинения лишь одному крупному писателю-соотечественнику – Арне Гарборгу. Однако этот убежденный сторонник “норвежизации” национальной литературы, если верить Туре Гамсуну, сразу же уловил “иноземный” дух в текстах молодого автора:

“Гарборгу они не понравились.

– Ваши произведения какие-то чужеродные, – сказал Гарборг. – Вы слишком много заимствуете у русских.

– У русских? Но я не знаю ни одного русского писателя.

– Например, у Достоевского.

– Но я не читал Достоевского.

Разговор зашел в тупик. Гарборгу нечего было больше сказать молодому писателю, и он не поверил, когда тот сказал, что не читал русских” [24, с. 89].

Если все же Гамсун был искренен, то с несомненностью можно утверждать, что знакомство с Достоевским, причем не лишнее духа ревнивой состязательности, приходится на период с 1885-го по 1888 г., *важнейший* в творческой биографии писателя, – на период между постепенным формированием идиостиля писателя и изданием в периодике начального фрагмента “Голода”, который, наконец, заставляет говорить о неизвестном авторе¹² в литературных сферах и в котором уже первый читатель – Эдвард Брандес – сразу уловил “что-то от Достоевского” [19, с. 135]. Одно из оснований к тому дает письмо Гамсуна времен “Голода” Эрику Скраму: “Я мог бы – порази меня Бог! – заполнить мир. Но если уж Достоевского считают безумным, то что скажут обо мне? Ведь все те странности, о которых пишет Достоевский в трех известных мне книгах, а других я и не читал, и даже бóльшие странности я переживаю каждый день, стоит мне только пройти по Готерсгаде” [19, с. 135–136].

“Прорусские” краски гамсуновского голоса отечественная критика “серебряного века” обойти вниманием, само собой, также не могла. В уже цитировавшейся выше первой русской книге о Гамсуне М.П. Благовещенская делает попытку объяснить парадоксальный факт большей популярности творчества писателя в России, чем на родине, именно тем, что его тоны чужды норвежскому звукоряду, но резонируют – с русским. Говоря о них, автор называет те качества, которые в массовой мифологии сопрягают отечественную

словесность с “последними мировыми вопросами”, “неуспокоенностью духа” à la Достоевский и бунтарско-карамазовскими экстремумами, чуждыми буржуазной сытости спокойной скандинавской жизни: «<...> познакомившись с норвежцами, с их нравами и обычаями, я пришла к тому убеждению, что норвежцы здоровый, жизнерадостный и счастливый народ, который не знает ни рабства, ни больших народных бедствий, ни притеснений, ни угнетающей бедности, грозящей голодом. Их жизнерадостной натуре чужд мистицизм, они не способны задумываться над разрешением неразрешимых мировых проблем. Вот почему для большей части своих соотечественников Гамсун остается непонятым и не оцененным, – он слишком печален, слишком загадочен, слишком непосредственен для них. Его тонкая, чрезвычайно сложная и запутанная психология непонятна для норвежцев. По своей натуре Гамсун ближе нам, русским, он нам родной. Нам понятны его полная независимость во взглядах, его презрение к традициям, к тому, что “признано всеми”, нам понятна та безграничная смелость, с которой он бичует пошлость и рабское преклонение перед общественным мнением. При всем своем свободолюбии норвежцы – рабы традиций, рабы законов, предписанных общественным мнением, и они легко поддаются гипнозу общепринятых понятий. А потому у себя на родине Гамсун считается не перворазрядным писателем. Его могучий, протестующий голос звучит слишком резким диссонансом на его прекрасной, счастливой родине. Да, нет пророка в своем отечестве, – и Гамсун остался душевно одиноким и мало понятным у себя на родине. “Да, да, я чужестранец среди людей!” говорит он устами Нагеля, героя “Мистерий”» [4, с. 10–11].

В таком контексте примечательно отождествление реальной личности Гамсуна с героем его романа. И не менее примечательно то, что в этой книге двух авторов, где биографический раздел был написан М.П. Благовещенской, а разбор творчества – А.А. Измайловым, последний впервые в русской критике столь концептуально и развернуто сближает миросозерцание и поэтику Гамсуна с Достоевским, ссылаясь прежде всего на те же “Мистерии” (1892): «В этом наиболее крупном и значительном из произведений Гамсуна особенно ярко сказывается влияние Достоевского на него, и вместе с тем оригинальная личность автора проявляется здесь более, чем в каком-нибудь другом из его произведений. Оно полно самых неожиданных афоризмов и парадоксов. Автор с детской смелостью бичует такие общепризнанные мировые авторитеты, как Гладстон, Виктор

¹² Первый фрагмент “Голода” в ноябрьской книжке журнала “Ню Юрд” был опубликован анонимно.

Гюго, Ибсен, Толстой. Он весь проникнут фанатической ненавистью к “рыцарям неоспоримого права”. И вместе с тем в этом же произведении автор проявляет глубокую гуманность и любовь к “униженным и оскорбленным”, к неизвестным и одиноким и нищим духом...» [4, с. 27–28].

Основательность сделанной критиком увязки может быть засвидетельствована ссылкой на слова сына писателя, которые к тому же подразумевают определенную степень полемичности гамсуновского подхода к теме по отношению к Достоевскому: «Отец читал “Преступление и наказание” Достоевского <...> и до “Мистерий”, и во время работы над книгой. Он признавал, что Достоевский – писатель, у которого он научился многому, гораздо большему, неужели у других литераторов. Достоевский для него – великан, колосс, обладающий поэтическим гением, способный раскрыть красоту души человека, его отзывчивость и способность к самопожертвованию. Но, оставшийся в одиночестве, Нагель не склонится перед горькими слезами Сонечки. Ему нечего сказать людям. Ему проще ответить за содеянное – и погибнуть. Быть может, за совершенное некогда убийство? То нам не ведомо, это приходит к нему в ночных кошмарах. Самоубийство – выход для Нагеля, конец его мучениям» [24, с. 145].

Суть художественного послания Гамсуна, запечатленную самим названием романа, Измайлов формулирует так: «Движения души для Гамсуна – истинные мистерии, загадки, тайны, и его “Мистерии” почти специально посвящены этим вывихам и изломам человека. “Мистерии” – это больной гимн иррациональному мышлению, это проклятие человеческому мозгу, который покорил природу, подчинил ее своим целям, но зато изгнал духов, населяющих ее, – мозгу, который овладевает жизнью, хочет подчинить и ее своим требованиям, но который рассеивает ее тайны, убивает красоту неправильного, логику иррационального, последовательность лжи, ясновиденье души... Здесь Гамсун – певец тревоги современного общества. Он – обличитель его трафаретно-бездушной правильности, возводящий в культ скачки мысли и противоречия. Его герои – безумцы, но такие, в которых говорит своя изумительная логика. Их выходки неожиданны, их концепции нелепы, но эти выходки врываются в размеренный ход жизни и мысли современного общества, вскрывают еще более жестокую нелепость его шаблонов и святынь. Неожиданные безумия гамсуновских героев – одновременно и гимн мистериям, и проклятие логической ясности, и оправдание беспокойных противоречий,

живущих в душе современного человека» [4, с. 84–85].

Определив подобным образом содержательный стержень романа, его “задачу”, Измайлов переносит художественную параллель между Гамсуном и Достоевским в область формы, сближая повествовательную технику норвежского прозаика с поэтикой русского классика и подразумевая то, что на филологическом языке может быть названо гетерогенной жанровой природой произведения, усложненной игрой точками зрения, неклассической архитектоникой текста, производящей видимое впечатление ослабленной композиционной упорядоченности, трагедийной драматургизацией сюжета и феноменологической относительностью пространственно-временных комплексов: «Самая форма романа, своеобразная до полной исключительности, в своем роде прямо единственная, напоминающая порой разве нашего Достоевского, с его надрывами, устремлениями в сторону, с его почти эпилептической порывистостью, – как нельзя более соответствует задаче. Теоретик словесности осудил бы эту вещь, как “роман” в строгом смысле. Гамсун точно намеренно ломает стройность рассказа. Пред вами в самом деле какой-то кинематограф души, где открывается одна и за ней другая бездна, одно переживание, отличное от другого, и читателю почти самому приходится догадываться о внешней обстановке происходящего. Рассказ вдруг прервался, – перед вами на нескольких страницах, как у Достоевского, внутренняя дума героя, “копанье” в своей душе, анализ мысли, прихотливо и капризно скачущей от дум о Боге к размышлениям о нервности и беспричинных страхах, от смерти к смеху, от Толстого к Гюго и т.д. Страницы публицистики, страницы литературной критики вдруг врезаются в роман. Это – стройка без всякого архитектора, без плана, без симметрии, без ватерпаса и отвеса» [4, с. 104–105].

Такие аттестации подводят Измайлова к хлестким, очевидно, слишком категоричным, но и симптоматичным выводам: “Можно сказать без преувеличений, во всей молодой современной литературе не указать ничего иного, что более приближалось бы к вещаниям о человеке Достоевского” [4, с. 106]; “в психологии, какую <...> тронул Достоевский, Гамсун сейчас единственный эксперт и мастер, не имеющий соперников” [4, с. 107].

Ясно, что подобному форсированному поиску “достоевщины” у норвежского прозаика способствовало особое внимание Измайлова именно к “Мистериям”, где «Гамсун хотел – начиная с

первого предложения – сравнить с романами Достоевского “Идиот” и “Униженные и оскорбленные”...» [14]. В целом же русская критика несколько иначе расставляла акценты. И они характерны.

С одной стороны, магистраль отечественной литературной рецепции Гамсуна начала XX века не могла миновать наиболее опознаваемые и доклишированной очевидные элементы стиля и тематики модного норвежца – импрессионизм, музыкальность, нервный, парадоксальный брутально-утонченный эротизм, *внеморализм* и лирико-стихийную пантеистичность в “нордических” тонах. Конечно, младосимволистское неосоловьёвское мифотворчество и индивидуальные эстетические модели отдельных авторов-критиков не могли порой не сказываться и на концептуальных оценках, и на самом языке метаописания его сочинений. Как в случае с Г. Чулковым, который “непосредственность” переживания Гамсуном “союза” “Земли” и “Пола” прочитывает сквозь софийный код, прозревая в нем религиозную мистику влюбленности в “великую Мать-Невесту-Землю” [25, с. 319–321], или А. Белым, который, противопоставляя тяжеловесному аллегоризму ибсеновских героев “легкую символичность” гамсуновских, за “мягкой грустью” “холодного сияния” автора “Драмы жизни” прозревает суть его глубинно дионисического откровения – *amor fati*, любовь к року, рождающую корневой музыкально-ритмизованный антиномизм художественного мировидения с “возвратным аккордом” “ласковой тишины” и ужасов “оргийных волн жизни”, когда “сквозь грусть светит радость” [26, с. 170–172]. И все же *в целом* вариации на гамсуновские темы и в модернистских, и в реалистических кругах показательно схожи, мало отличаясь также от того, что *в основном* писалось о норвежском авторе где-нибудь в Скандинавии или Германии. Так что слова Блока (1904) о создателе “Пана” как «утонченном поэте норвежских “железных ночей”, северных закатов, звенящих колокольчиков, проникшем в тайны природы» [27, с. 136–137], звучат в общем-то в одном регистре с энтузиастической статьей А. Куприна “О Кнуте Гамсуне” (1908): «Он пишет так же, как говорит, как думает, как мечтает, как поет птица, как растет дерево. Все его отступления, сказки, сны, восторги, бред, которые были бы нелепы и тяжелы у другого, составляют его тонкую и пышную прелесть. И самый язык его неподражаем – этот небрежный, интимный, с грубоватым юмором, непринужденный и несколько растрепанный разговорный язык <...> имя Гамсуна останется навсегда на земле вместе с именами всех тех

художников прошедших и грядущих веков, которые возносят в бесконечную высь ценность человеческой личности, всемогущую силу красоты и прелесть существования и доказывают нам, что “сильна как смерть любовь” и что ничтожны и презренны все усилия опутать ее цепями условности» [28, с. 212].

С другой стороны, на российской почве подобные общераспространенные рецептивные штампы осложняются сугубо национальной спецификой – склонностью несколько радикализировать и индивидуалистическое бунтарство Гамсуна, и новаторство его поэтики. В содержательном отношении нищенские коннотации при таком прочтении текстов норвежского автора сопрягаются с подчеркнутой социальностью – следствием фрустрации в русской либеральной и лево-интеллигентской среде после разгрома революции 1905–1907 годов. Это дает о себе знать и в той “формуле” творческой личности Гамсуна, которая предлагается авторами первой русской книги о нем: “Гамсун – в душе и в своих сочинениях вдохновенный певец призыва утончившагося, изолгавшагося, впадшего в неврастению общества к идеалу бодрого, смелого и сильного человека, к слиянию с обновляющей и божественно-прекрасной природой, к протесту против износившихся и обесплодившихся условностей господствующего строя” [4, с. 79].

С теми же закономерностями русской нищенско-революционной гамсунианы в пресловутые “годы реакции”, когда бум популярности норвежского автора воспринимался как противоядие общественной апатии, связано и стремление критиков уравновесить в нем “достоевщину” родством “слева” – с бодрым социал-заратустризмом певца отечественного босячества и главного проводника последних сочинений Гамсуна к российскому читателю конца 1900-х, – писателя, чей жизненный путь к славе от низов через скитания “в людях” напоминал к тому же биографию скандинавского собрата по перу: “Может быть, до известной степени секрет небывалого успеха Гамсуна у современного читателя объясняется этим необычайным здоровьем, которым пышет от его таланта, этой сочностью его молодого звонкого голоса, так необычайно звучащего среди унылых, во всем изверившихся, усталых голосов современных романистов и поэтов. Если так, то <...> Гамсун сближается с нашим Горьким, успех которого, без всякого сомнения, был подчеркнут уныло-пессимистическим и безнадежным фоном всей нашей художественной литературы последних десятилетий” [4, с. 79–80].

Далекие друг от друга имена Достоевского и Горького окажутся “стянуты в Гамсуне” не только благодаря критике. Их встреча произойдет и в творческом сознании самого норвежского классика: 18 апреля 1927 г. в письме Горькому Мария Гамсун передает просьбу мужа «сказать, что изо всех русских писателей он больше всего восхищается Вами. Вами и Достоевским. Особенно Вашей книгой “Детство”, которую мы читали вместе» [29, с. 287].

Творчество Гамсуна позднего периода, в котором происходит закономерный для определенной ветви модернизма (как свидетельствует опыт Йейтса, Паунда и проч.) переход к мистике “почвы”, апологии архаико-расовой витальности, исконных “соков земли” (давших название его роману, удостоенному в 1920 г. Нобелевской премии на подъеме волны подобных настроений в Европе) и эпосу творения нового национального средневековья в пику технократическому либерально-буржуазному атлантизму, выявляет примечательную способность правого традиционалистского мифа смыкаться с поэтикой левого радикализма. И более чем характерно, что роман “Соки земли” был на ура воспринят Горьким, который прочитал его глазами носителя революционно-социалистической утопии, чающего нового органичного героя – демиурга грядущего мира, как “эпическую идиллию” о “грандиозной работе” “ангела простых человеческих дел”¹³.

Что же касается радикальности восприятия и творческой переработки сугубо художественной фактуры гамсуновских сочинений, то проявлялась она в самых разных формах, выводя умеренно экспериментаторскую поэтику норвежского писателя за пределы “классического” модернизма – вплоть до авангарда, как в “Старухе” Д. Хармса, снабженной эпиграфом из “Мистерий” и соответствующими аллюзиями [30, с. 282–296]. В рамках той же тенденции – упоминавшаяся выше “поворотная” постановка “Драмы жизни” Станиславским, которой уже в 1907 г. был отмечен переход от умеренно новаторского модерно-натурализма Художественного театра “чеховской” поры к протоавангардным сценическим формам. Б. Зайцев в своей рецензии на спектакль писал: «“Драма жизни” получилась в ином колорите, чем у Гамсуна. Вышло “ярче”, образней, выпуклей» [31, с. 41]. А. Горнфельд шел еще дальше и с одобрением подчеркивал коренную ревизию гамсуновской поэтики в интерпретации МХТ: “Московский театр прежде всего отнял привкус пошлости у наивных аллегорий Гамсуна. Он пе-

ретасовал всю перспективу пьесы, он переложил ее в другой, более высокий тон и переоценил ее ценности” [32, с. 68]. О реакции, которую вызвал спектакль в зале, свидетельствовал сам режиссер: «Достижения в области постановки были велики, и это тем более важно, что мы явились тогда одними из первых пионеров, пробивавших путь к левому фронту... Одна половина зрителей – левого толка, – с присущей им решительностью неистово аплодировала, крича: “Смерть реализму! Долой сверчков и комаров (намекая на звуковые эффекты в чеховских пьесах)! Хвала передовому театру! Да здравствуют левые!” Одновременно с этим другая половина зрителей – консервативная, правая – шикала и восклицала с горечью: “Позор Художественному театру! Долой декадентов! Долой ломанье! Да здравствует старый театр!”» [33, с. 79].

Таков общий литературно-театральный контекст восприятия Л. Андреевым творчества норвежского писателя.

* * *

Первое зафиксированное в эпистолярных документах упоминание читательских впечатлений Андреева от гамсуновского сочинения – “Виктории”¹⁴ – относится к началу 1904 г. В письме Горькому от 16 февраля он говорит: «А еще прочел я книжку “Историю одной любви” Гамсуна – дьявольски хорошо. Минут 20 я чувствовал себя так, будто мне 20 лет и я влюблен в 20 девиц и во всех безнадежно, и это так приятно, как апрельские сумерки. И захотелось делать что-то бессмысленно-красиво-влюбленное: вызвать жену на свидание, ходить часа два под окнами (под своими, конечно), шить лаковые сапоги, притом обязательно такие, чтобы жали ногу. Не знаю, почему – была ли это случайность или нечто роковое – но когда я бывал влюблен, мне всегда попадались узкие сапоги, а так как практика у меня была обширная и я выхаживал верст по 15, то вместе с сердцем у меня болели и мозоли. Однако сапог шить не стал, а пошел остригся и обрился – какова сила литературного воздействия!» [35, с. 200].

Но это явно далеко не первое читательское впечатление Андреева от гамсуновского творчества. Ряд рассказов Гамсуна был опубликован на страницах “Курьера” как раз тогда, когда Андреев заведовал литературной редакцией газеты – в 1902–1903 годах: “Рабы любви” [36], “Закхей” [37], “Сын солнца” [38] и, наконец, “Отец и сын” [39] – та самая переработанная версия “украден-

¹³ См. письмо К. Гамсуну от 7 января 1923 [13, с. 118].

¹⁴ По всей видимости, в изд. [34].

ного” у Достоевского рассказа “Риск”, о которой упоминалось выше.

Однако литературный сюжет “Гамсун и Андреев” апогея своего развития достигает в конце 1900–начале 1910-х. “В 1907–1910 годах в России был культ Гамсуна”, – констатирует Н.О. Нильссон [21, р. 56]. Именно на конец первого десятилетия нового века приходится взлет популярности и Л. Андреева. Это время объемлет собой и ощущение все той же болезни “реакции” после “общественного подъема” 1905–1907 годов, и кризис символизма, и расцвет неореализма, и натиск “порнографии”, инициированный публикацией арцыбашевского “Санина”, и многое иное, что в своей целокупности слагается в ощущение единой кризисной эпохи. И эта эпоха в литературном сознании публики могла связываться с Гамсуном и Андреевым как именами почти нарицательными – выразителей духа времени. Прежде всего имелся в виду возврат после социальной экстази первой революции к подчеркнутому индивидуализму, интуициям личностного самостояния. Причем именно *возврат*, поскольку эпоха воспринималась зачастую как повторение (в том числе и ретроградно-эпигонское) на новом витке – витке утраченных общественных иллюзий – тех индивидуалистических откровений “конца века”, которые в пору “до Цусимы и революции” ассоциировались с иной парой нарицательных имен – Ницше и Ибсена. Андреев теперь в глазах русских критиков мог заместить собой Ницше, Гамсун – Ибсена. То, что последний воспринимался автором “Пана” и “Мистерий” как художник глубоко ему чуждый и достойный разве что гневных инвектив, газетно-журнальные литераторы в своих широких обобщениях во внимание не принимали. И если М.П. Благовещенская “роман” отечественного читателя с Гамсуном объясняла “русским духом” норвежского писателя, то его смычка с Андреевым в роли глашатая эпохи могла обосновываться также социально-экономическим и культурно-типологическим сходством между Россией, где захлебнулась революция, и Норвегией, где слабость развития капитализма и сила традиции способствуют пренебрежению общественной проблематикой в пользу индивидуалистического своеволия.

Распространены такого рода оценки в русских литературных кругах были достаточно широко. В том числе и за пределами обеих столиц. Так, В. Гиршгорн в начале 1909 г. в “Тифлисском листке”, обзвывая лекции В.А. Калашникова об Андрееве и Д.К. Гепштейна о Гамсуне, прочитанные – что примечательно – единым циклом перед грузинской аудиторией, пишет: “Период

общественного подъема миновал, отошли в сторону вопросы общественной жизни, на первый план выдвинулись вопросы личности. Ницше и Ибсен – их читали мы до 1905 г., затем перерыв – увлечение общественной литературой, а в последние два года мы снова усиленно занялись индивидуалистами. *Андреев и Гамсун – два художника личных переживаний – вот властители дум нашей интеллигенции...* (курсив мой. – В. П.) Россия наших дней однородна современной Норвегии; почти нетронутая европейским капитализмом Норвегия бережно принесла двадцатому веку саги средневековья, гордых викингов, море, леса и сынов своих. Все это почти не изменилось, приняло, быть может, новые формы, но содержание сохранило прежнее. Слабая общественным развитием, она выдвинула на первый план личность, ее литература занялась вопросами личности, отсюда индивидуализм, как основная проблема скандинавской художественной литературы. И первое место среди скандинавских современных писателей должен по праву занять Кнут Гамсун” [40].

Такая связь имен Гамсуна и Андреева в сознании критиков приводила к попыткам и поиска у них общих тем, и сравнения конкретных текстов, и сопоставления художественных подходов двух писателей к близкой проблематике.

Так, в своей рецензии на премьеру 31 августа 1910-го в киевском театре Н.Н. Соловцова пьесы Андреева “*Gaudeamus*” И.В. Иванов первым делом соотносит ее с драмой Гамсуна “У жизни в лапах” благодаря близости главной темы обоих сочинений – безуспешных попыток стареющих людей – пожилого русского студента и любвеобильной увядающей скандинавской певицы – победить время, искусственно пытаясь погрузиться в поток стихийных сил молодости: «Удивительно, как сошлись в основном мотиве своих новых пьес Андреев и Гамсун: ведь пьеса датского <так!> писателя “У жизни в лапах”, которую мы, вероятно, увидим скоро и в Киеве, написана на такой же самый мотив. У Гамсуна женщина борется с изменяющей ей молодостью и не хочет отпустить ее, жалко и судорожно цепляется за нее; герой Андреева остается благородной фигурой, не принижает себя, не теряет права на уважение. Но самая-то сущность и его внутренней драмы, и драмы фру Гиле – все-таки одна и та же» [41].

Сущность центральных характеров в двух пьесах при этом совершенно различна. Злое отчаяние хищнической жадности жизни героини Гамсуна далеко отстоит от нравственного идеализма андреевского Старого студента с грузом тяжелых

утрат за спиной. Различны и финалы. Фру Гиле отказывается признавать себя побежденной, с болью, обидой, но и готовностью бороться приветствуя нового карикатурного любовника-негра. Старый студент, пережив безнадежное чувство к молодой курсистке и посылая свое благословение “прекрасной жизни” и “весенним цветам”, склоняется перед неизбежным: “Не удалось солгать, пойду на поклон к самой правде: бери меня, вяжи меня, сажай меня на железную цепь!” [42, с. 212]. И беззвучно плачет под громкое хоровое пение “Gaudeamus”. Кода гамсуновской пьесы при всем своем драматизме все же утверждает пафос жизненности любой ценой. И этим скорее противостоит отчетливо трагедийным нотам андreeвской драмы. Выстраивая метафорический сюжет “жизнь играет с человеком” (даже сами названия разных пьес двух писателей могут быть прочитаны как его реализации: “Драма/Игра жизни”, “У жизни в лапах”, “Жизнь человека”...), Гамсун-художник впивается взглядом прежде всего в субъект действия, Андреев – в объект. Однако показательно, что рецензент, описывая тональность “Gaudeamus”, лирически затушевывает андreeвскую трагедийность. Неясно, что за этим стоит – особенности сценической интерпретации пьесы киевской труппой или восприятие И.В. Ивановым собственно тексты драмы. Но в любом случае обращение к норвежскому автору дает о себе знать в характеристике пьесы Андреева. Здесь ощутимы ноты, близкие к популярной русской гамсуниане: “Не все в Андреевской пьесе хорошо, но есть в ней что-то ясное, чистое, молодое по настроению и простое хорошею простотой. Она печальна по своему основному мотиву, но печаль ее – светлая печаль. Счастье молодости, конечно, невозвратимо, но надо уметь – и можно уметь – примиренным взором смотреть на эту невозвратимость” [41].

Любопытно и другое. Эта рецензия свидетельствует, что то или иное андreeвское сочинение зачастую воспринималось на фоне впечатлений от последних гамсуновских новинок порой даже до их публикации или премьерного театрального представления. Поскольку “У жизни в лапах” – та самая пьеса, вокруг которой разгорелись описанные выше переводческие страсти. К моменту выхода из печати рецензии И.В. Иванова полностью текст норвежской пьесы еще не был опубликован – ни в переводе, ни в оригинале. 4 августа 1910-го, совсем незадолго до появления киевского материала, лишь один отрывок из пьесы был размещен в норвежской газете “Aftenposten” [43]. Но знакомство с ним русского рецензента почти невероятно, да и полноценного представления об

этом сочинении газета не давала. Первые русские публикации пьесы – неавторизованного Гамсуном ганзеневского перевода [44], изданного “Знанием” вместо него перевода Р. Тираспольской [45] и перевода М. Корецкого [46] – появятся только в 1911 г. Премьера пьесы на сцене МХТ состоялась лишь 28 февраля 1911-го. Даже на родине писателя, в Национальном театре Христиании, драму впервые сыграли через два с половиной месяца после появления киевской рецензии – 16 ноября 1910-го. И.В. Иванов при этом упоминает название пьесы Гамсуна “У жизни в лапах” в версии перевода Тираспольской, принятой труппой Станиславского и отличной от вариантов Ганзенев и Корецкого. Учитывая, что именно на это время – лето и осень 1910-го – приходится разбирательство между “Знанием”, Гамсуном, Ганзеневым, Тираспольской и МХТ по поводу выбора перевода для авторизации, первой публикации и использования в театральной постановке, становится ясно: И.В. Иванов, скорее всего осведомленный об этих перипетиях (упоминаемая им возможность в скором будущем увидеть пьесу на киевской сцене не могла не оказаться с ними связанной), был знаком с рукописью неопубликованного перевода Тираспольской. То есть он сравнивал андreeвскую пьесу с пьесой норвежского автора, которая внешнему читателю и зрителю – русскому и зарубежному – просто не могла быть известна. Это говорит о том, насколько вовлечены были сочинения Гамсуна в самую гущу и текущего литературного процесса, и культурного быта России в годы максимальной популярности Андреева. Здесь не только не было обычной в зарубежной рецепции любого писателя задержки во времени – здесь было, так сказать, его опережение. Русский читатель благодаря критике знакомился в общих чертах с сочинением популярнейшего зарубежного автора еще до его публикации и постановки на театре. И тот же читатель заранее подготавливался к тому, чтобы, когда эта вещь наконец выйдет, ему было с чем ее соотнести среди произведений самого модного из отечественных писателей нынешнего дня. Андреев и Гамсун таким образом как бы “отражали” и “комментировали” друг друга.

Порой в критике гамсуновская тень накрывала собой Андреева и сопоставления с норвежцем проводились явно в ущерб русскому автору. Так обстояло дело, например, с одним из откликов на андreeвский рассказ “Проклятие зверя” (1908). Но прежде – о самом рассказе.

Этот текст вообще был отмечен повышенной концентрацией экспрессивных элементов андreeвского идиостиля и густой вязью символических рядов, совокупно синтезированных в мифопоэти-

ческое целое. Но семантическая архитектура этого целого отличалась прозрачностью и строгой логической выстроенностью, облегчающими вычленение в тексте базовых общемодернистских метасюжетов, мифологем, антитез и идеологических рефлексов – вплоть до софийных и ницшеанских.

Смысловая ось рассказа задавалась общеэпохальным переживанием метафизики урбанизма и базовыми оппозициями постницшеанской кризисности – органики и искусственности, культуры и цивилизации. В центре здесь – противопоставление и столкновение свободной стихийности Природы и хищнически-мертвящих жерновов Города. Протагонист рассказа – “я” безымянного повествователя, за которым стоит человек модерна с его протестическим сознанием, испытывающим внутреннюю потребность растворить свою цельность вовне: “Моя душа мягка и податлива; и всегда она принимает образ того места, где живет, образ того, что слышит она и видит. И то большая она становится, просторная и светлая, как вечернее небо над пустынным морем, то сжимается в комочек, превращается в кубик, протягивается, как серый коридор между глухих каменных стен” [42, с. 75].

Его изначальный мир – мир дикой Природы. Но ослабленная воля протагониста не в состоянии вместить той жертвенно-героической энергичности, которая позволила бы обрести полноту личностного утверждения через согласное принятие правды космического равнодушия вечных стихий к человеческой малости. Его соблазняет Город, предлагая суррогат дионисического расточения “я” в бесконечности массы себе подобных, в искусственном коловороте инфернального карнавала машинерной цивилизации, который растождествляет индивидуума с самим собой, расщепляет его лик на миллионы неотличимых друг от друга личин толпы. Но герой не проходит инициации в этой урбанистической “мистерии”. Восстают органические начала его мироощущения, вступающие в трагически неразрешимое противоборство с губительно непреодолимым напором городского духа, дьявольской травести, оскорбляющей и выжигающей все живое. Эту личностно переживаемую коллизию *стихии и цивилизации*, в духе понятийного языка эпохи от Вагнера и Ницше до Блока и Шпенглера, герой экстраполирует во внешнюю реальность: в его сознании ее метафорой становится дикий крик умирающего в городском зоосаду зверя, по законам взвинченно-экспрессивной модернистской поэтики рассказа символически абстрагированного до пророческо-апокалиптического знака. В этом крике герой ощущает “чувство бешеного гнева, громо-

вую музыку непрерывных огненных проклятий” “в века и пространства”, способные “сжечь города”. Модернистский гамлетик, лишенный онтологического стержня своего индивидуального самостояния, он, как человек, чувствует себя обреченной жертвой этого проклятия, но, как причастник органическим силам природы, готов признать за ним последнюю метафизическую правду. В этом изломе кипит столь характерное для андреевского героя чувство необоримого “ужаса жизни”, но в смысловом целом переживаемого им мифа истина – вне столкновения двух одномерных правд, городской цивилизации и чающих воздаяния хтонических “духов земли”. Истинное разрешение трагического противоречия здесь несет софийное начало женственности и любви, всепонимающее, жалеющее, прощающее и примиряющее. Именно в жертвенной самоотдаче любимой женщине герой ищет спасения, обретая “и величие, и тайну”, и победу над “неведомым врагом”. Имея за спиной опыт мистериальных испытаний до глубины отчаяния и устремляясь в финале рассказа к своей возлюбленной, он движется к истинной полноте собственной человеческой цельности.

Вся эта рациональная смысловая конструкция, построенная на обнажении символики и семантических связей, легко редуцируемая до инвариантной мистериальной схемы, может восприниматься как перевод одной из разновидностей типично модернистских мифопоэтических сюжетов на упрощенно-аллегорический язык. Но анализируя рассказ, нельзя упускать из виду и иное. В частности, нарративные приемы Андреева. Они прежде всего и придают художественную объемность этому сочинению.

Имеется в виду техника “я”-повествования, в основе которой лежит монолог протагониста, переживающего в рассказе произошедшее с такой актуальной интенсивностью, что его видение предельно расширяется. Прихотливые, странные, противоречивые, загадочные чувства и истерические порывы повествователя пробиваются к пространству универсально-мифологических смыслов. Словесная передача эмоциональных движений и работы сознания героя предельно сконцентрирована на фиксации образов, внешних впечатлений и прочих элементов, отсылающих именно к этим смыслам. Подобные элементы фильтруются, описываются и подаются в таком порядке, что читателю не составляет труда выстроить из них глубинный мифологический сюжет, который и оказывается основным в повествовании. При этом моделируется ситуация непосредственного экзистенциального опыта, проживания здесь и сейчас уже произошедших

событий. Временной статус действия в рассказе вообще размыт, что отражено и в незаметном переходе от настоящего времени глагола в начале текста – к прошедшему, в котором ведется основная часть повествования. Тем самым конкретика эмпирической событийности отступает на задний план, а на передний выступает вневременная обобщенно-мифологическая притчевость. Так что, когда герой говорит: “Я знаю благородный гнев библейского Иова; я помню гневные упреки Каина; в моих ушах еще звучат проклятия пророков, какие посылали они на головы нечестивых городов и народов” [42, с. 102], – за этими словами стоит опыт самосознания андреевского человека *модерна* в перспективе вечной возвратности конечных смыслов как *Человека вообще*.

То есть герой Андреева переживает мифологическую коллизию как экзистенциально-личную и в то же время общечеловеческую, а слово о событии при этом становится метарефлексивным и мифогенным – словом, предполагающим обязательность, как, впрочем, и несложность, мистериально-символической реконструкции глубинного сюжета.

Техника повествования в этом андреевском рассказе близка к той, что Гамсун обкатал в своих “Мистериях” – стилистическом образце европейской традиции модернистского потока сознания. Точнее, к одному из типов повествования в этом романе, поскольку, повторим, “Мистерии” – текст со сложной гетерогенной структурой и помимо монологов, построенных на потоках сознания, там используются и иные нарративные формы. И все же подобные монологи занимают в “Мистериях” едва ли не центральное место.

Был ли Андреев, работая в 1907 г. над “Проклятием зверя”, знаком с гамсуновским романом, не ясно. С определенностью можно утверждать, что к 1913-му он “Мистерии” уже знал. И ценил именно за гибкость повествовательной техники, способствующей психологической мощи и глубине. Об этом свидетельствует упоминание романа и его героя во втором из “Писем о театре” (датированном 21.10.1913) в контексте разговора о преимуществах психологической прозы перед сценическими условностями *старой* драмы: «Свободно переходя от диалога к монологу, растянутому на десятки страниц (*Нагель* в “Мистериях” Гамсуна) (курсив мой. – В. П.), бросая внешнее для внутреннего, целые главы начиная словами: он думал, что... (Толстой), романист до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще» [47, с. 574].

В любом случае типологически невротико-интуитивный, болезненно-уязвимый и прихотливо-чуткий тип сознания сближает Нагеля – протагониста норвежского романа – с героем Андреева. Но есть между ними и существенные отличия. Главный прием “Мистерий” – не вскрываемая таинственность происходящего, неясность мотивировок, не рассеиваемая туманность предпосылок поступков и событий, парадоксальная противоречивость импульсов к действию. Здесь невозможно установление никаких прямых логических линий. Прихотливая субъективность героя – хаотическая феерия фантазмов и противочувствий – цельна в своей художественной убедительности и не поддается одномерному дискурсивному разложению на причины и следствия. Логика и причинность, не менее глубокие, чем в тексте Андреева, подлежат здесь прежде всего интуитивному постижению и допускают широкий веер самых разнообразных толкований.

Между двумя текстами есть и некоторое внешнее сходство символических рядов, обусловленное тем, что антитеза урбанизма и природы лежит в основе всей эстетики Гамсуна. В “Мистериях” мещанское пространство городка противопоставлено живительному и сродственному герою пространству леса. Однако – хотя в романе при желании можно вычленить множество мифологем, если под ними понимать устойчивые символические концепты с плотным поэтико-историческим ореолом – в отличие от андреевского рассказа, в нем нет и не может быть никакого инвариантного мифа, никакой обобщенной архетипической сюжетной матрицы, фиксирующей устойчивые отношения человека вообще с мирозданием и его универсалиями. Гамсуновская и андреевская художественные модели, независимо от литературных направлений, к которым могли относиться обоих авторов, реализуют две разных концепции слова внутри модернистской эстетики – соответственно, символично-импрессионистскую и аллегорико-экспрессивную.

В одном из майских номеров 1908 г. “Голоса Москвы” за подписью *Профессор Архангельский* была опубликована неблагоприятно-едкая рецензия на рассказ “Проклятие зверя”.

Пеня на неоригинальность основной темы рассказа, критик все же не мог не признать ее особой злободневности для современной культуры:

«Тема о “море”, о “лесе”, с одной стороны, о “неволе душных городов”, с другой – далеко не новая... она возникла у писателей, вероятно, с того самого момента, – как, по библейскому приданию, один из сыновей еще Адама – Каин – по-

строил первый город, отделившись от “селений скотопитателей...” Тема – не новая и в русской литературе: на “душные города” давно уже жаловался пушкинский Алеко, объясняя цыганке Земфире, почему он покинул город.

В современной литературе тема эта, впрочем, получила особую, совершенно новую постановку. Прежние романтические жалобы на “неволю душных городов” сменились принципиальным негодованием на весь современный общественно-городской строй, на эти огромные промышленные центры, огромные города, в которых так теряется и подавляется личность, – в которых человек является уже не гордым властителем своей судьбы, а жалким, придавленным рабом, совершенно теряющим всякие признаки нравственно-человеческой личности, индивидуальности в тяжелой борьбе за существование, в бешеной конкуренции, под непосильным гнетом индустрии, промышленности...» [48].

При этом рецензент не скрывал своего раздражения тем, что обычно в критике называли андреевским чрезмерным педалированием приема, и выказывал непонимание самой природы – индивидуально-модернистской – повествовательной структуры этого текста, обусловленной экстремально-экзистенциальным проживанием мифо-универсального сюжета. Изнутри своих позитивистских установок Профессор Архангельский просто не мог принять неразложимость этой единой структуры на ясный реалистический социальный сюжет и внятную традиционную психологию его героя. Отсюда – снисходительные филиппики и ироническое недоумение:

«Крайне странное впечатление производит это небольшое позднейшее произведение г. Андреева. Не знаешь, что это такое? Действительно, “в серьез”, антитеза “города” – “лесу”, “морю”, “природе” и т.д. или это новые “записки” Гоголевского “Фердинанда VIII, короля испанского...” литературная симуляция какой-то душевной болезни, художественное изображение страшного болезненно-нервного припадка, который испытывает на себе этот неврастеник, попадающий в город?.. <...>

Повторяем, впечатление от нового произведения г. Андреева какое-то крайне двойственное. Не знаешь, что думать об этом произведении, как понять отношение к нему его автора, – что собственно автор дает в нем своему читателю, что хочет в нем сказать... “В серьез” ли изображает автор здесь “яд города” или речь идет лишь о том, как легко и с какой страшной силой могут иногда наступать болезненные нервные припадки у тех неврастеников, которые попадают в сутолоку

большого города, особенно, если они привыкли перед этим “по целым часам” лежать на морском берегу, “пересыпая песок руками”, если попадают в незнакомый город совсем одни, и при том в жаркий, душный день...

Произведение г. Андреева понимать можно и так, можно и “совсем напротив”... Читатель чувствует себя совсем, как покойный Павел Иванович Чичиков, когда тот въехал во двор к Плюшкину и в первый раз встретил хозяина: “Долго не мог Павел Иванович распознать, какого пола была фигура, – баба или мужик... Ой, баба!.. – подумал он про себя и тут же прибавил: – ой, нет!.. “Конечно, баба!” – наконец, сказал он, и уже обратился к фигуре, называя ее “матушкой”, но, как известно, опять ошибся: “матушка” и оказалась именно Плюшкиным!..”

То же совершенно и здесь, с “Проклятием зверя”: “Как будто новые “Записки” гоголевского Фердинанда VIII, короля испанского”, думает читатель, перелистывая рассказ. – Ой, нет!.. – восклицает он дальше. <...> “Конечно, что-то вроде “Записок”, – решает далее читатель, но тут же опять сомнение. – “Нет, как будто не то”...

Лично мы больше склоняемся к тому мнению, что перед нами нечто вроде “Записок” покойного “Короля испанского”. Г. Андреев, впрочем, берет, видимо, другой фазис “болезни”, но, вообще, прекрасно анализирует все ее симптомы... “Прекрасно”, разумеется, с точки зрения обычного читателя, публики; категорически подобные вопросы могут быть решаемы, конечно, лишь психиатром» [48].

Рецензент противопоставляет “дурному” опыту разработки природно-урбанистической коллизии Андреевым “положительный” – Гамсуна:

«Именно этой теме посвящен один из романов даровитого позднейшего норвежского писателя Кнута Гамсуна “Новь”¹⁵, ближайшим добавлением к которому, по основной идее, является другой роман того же писателя – “Пан”.

Первый посвящен изображению городской жизни, ее сутолоки и сумятицы, всеохватывающей городской промышленности, этим, с утра до ночи идущим, неустанным конторским занятиям, так обезличивающим человека, постоянным городским сплетням, интригам, – изображению всей той общей страшно развращающей атмосферы, которой все пропитано, все дышит в городе, которой полон всякий большой город, которая под конец так подавляет в человеке все личное,

¹⁵ Кнут Гамсун. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1908. (Пан). Т. VII, М., 1907. (“Новь”, “Новая земля”) <ссылка из цитируемого текста – В. П.>.

индивидуальное, – делает его “машиной”, даже меньше! – “винтиком” от машины, или просто раздавливает человека и физически и нравственно, как что-то ничтожное, мелкое. О чем не стоит много и говорить...

В “Пане” перед нами – эпопея леса, моря, свежего морского воздуха, – полное приволье на лоне природы, далеко от всех мелочных дрызг, интриг... Такова основная идея двух названных произведений Гамсуна. Но в каждом из них перед нами и живые лица, фигуры.

В “Нови” – целое общество городских деятелей: купцы, адвокаты, художники, писатели, журналисты, их жены, любовницы и т.д.; несколько вдали виднеется стортинг, палата депутатов, и т.д.; главные герои – почти исключительно молодежь (соответственно самому заглавию романа). На первом плане два молодых представителя больших торговых фирм и группа молодых, вступающих писателей. Мир торговли как бы противопоставляется романистом миру этих высокоинтеллигентных молодых людей, – этим “великим писателям”, лучшим представителям страны.

Все симпатии автора, однако, видимо, на стороне молодых коммерсантов: это люди честные, дельные, с оттенком даже идеализма, – вследствие чего один из них и кончает самоубийством... Со всем не таковы “великие мыслители”!.. Перед нами – какая-то страшная посредственность, или надутая, мелочно самолюбивая, или просто как-то развинченные неврастеники. Жуиры. Иные обещают в будущем даже чуть не альфонсов...

Нам пришли на память и эти два недавних романа Гамсуна, вместе с “записками сумасшедшего” Гоголя, когда мы читали “Проклятие зверя” – г. Андреева: может быть, этот набросок нашего даровитого художника – на ту же тему, что и два названных романа Гамсуна, особенно “Новь”? Но какая же громадная разница между этими произведениями!.. У Гамсуна выведенные лица ярко рисуют мысль романиста, и вообще, мы видим везде реальную жизнь живых, естественных, хотя и исковерканных городской жизнью, людей, живые подробности, обстановку; здесь, в произведении г. Андреева – перед нами какой-то больной неврастеник, одни больничные истерические рыдания, выкрики, вопли...» [48].

Примечательно, что рецензент противопоставляет Гамсуна Андрееву как здорового реалиста – психопату либо психопатографу, который, подразумевается, сам болен декадентщиной. Характерно, что он при этом обращается в основном именно к “Нови” – самому традиционному по своей поэтике и блеклому по стилистике из рома-

нов Гамсуна 1890-х¹⁶, а не к тем же “Мистериям”, гораздо ближе подходящим к андреевскому рассказу по своей повествовательной технике и много более радикальным в художественной передаче иррациональных импульсов неврастенического сознания.

Надо сказать, что Профессор Архангельский, хотя и писал свою рецензию на “Проклятие зверя” всего через несколько месяцев после его публикации в № 1 за 1908-й московского альманаха “Земля”, был уже не первым русским литератором, который соотнес этот андреевский текст с Гамсуном, в том числе с “Паном”. По всей видимости, первым это сделал Саша Черный – по самым горячим следам только что вышедшего в свет рассказа. Поскольку уже в № 1 “Сатирикона” за тот же 1908 г. он публикует стихотворение “Все в штанах, скроённых одинаково...” на тему спасительного побега из обезличивающего города на лоно природы с упоминанием лейтенанта Глана и прочей сквозной гамсуновской топикой, *предпослав ему эпиграф из “Проклятия зверя”*. Это позволяет предположить, что именно стихотворение Саши Черного могло “подтолкнуть” рецензента из “Голоса Москвы” к сравнению андреевского рассказа с гамсуновскими сочинениями. Впрочем, поэт-сатириконец явно тоньше соотнес русского прозаика с норвежским романистом, иронически обыграв в финале центральный для “Проклятия зверя” мотив двойственности героя, раздираемого зовами стихий и города, с одной стороны, осложнив им прямолинейную гамсуновскую апологию природы, а с другой – вывернув наизнанку андреевский сюжет о побеге в город¹⁷:

¹⁶ Попутно заметим, что автор рецензии употребляет второй вариант перевода О. Химоном названия романа “Ny Jord”, который в используемом им издании стоял в скобках (“Новая земля. (Новь)”) и явно отсылал отечественного читателя к одноименному роману Тургенева. Был ли знаком Гамсун с этим сочинением русского классика – вопрос открытый. Но оба произведения, действительно, объединяют некоторые важные мотивы. В том числе, самоубийство главных героев, сопряженное с любовной неудачей, и – это более существенно – центральная идея о том, что истинная “новь”, способная оплодотворить будущее, связана не с идеологами и “властителями дум” (у Тургенева – народниками и говорунами-“общественниками”, у Гамсуна – богемной интеллигенцией), а с честными непритязательными практиками, добросовестными людьми “дела”. В русском романе – с Соломиным, механиком-управляющим бумагопрядильной фабрикой, “человеком с идеалом – и без фразы, образованным – и из народа”, в романе норвежском – с коммерсантами типа Тидемана и Оле Генриксена.

¹⁷ Все это – включая не только факт предпослания эпиграфа, но и аллюзии на андреевский рассказ внутри текста – позволяет локализовать датировку окончательной редакции стихотворения Саши Черного самым началом 1908 г. – после выхода первого номера альманаха “Земля” и до первой

Это не было сходство, допустимое даже в лесу,
– это было тождество,
это было безумное превращение одного в двоих.

Л. Андреев. “Проклятие зверя”

Все в штанах, скроённых одинаково,
При усах, в пальто и в котелках.
Я похож на улице на всякого
И совсем теряюсь на углах...

Как бы мне не обменяться личностью:
Он войдет в меня, а я в него, –
Я охвачен полной безразличностью
И боюсь решительно всего...

Проклинаю культуру! Срываю подтяжки!
Растопчу котелок! Растерзаю пиджак!
Я завидую каждой отдельной букашке,
Я живу, как последний дурак...

В лес! К озерам и девственным елям!
Буду лазить, как рысь, по шершавым стволам.
Надоело ходить по шаблонным панелям
И смотреть на подкрашенных дам!

Принесет мне ворона швейцарского сыра,
У заблудшей козы надою молока.
Если к вечеру станет прохладно и сыро,
Обложу себе мохом бока.

Там не будет газетных статей и отчетов.
Можно лечь под сосной и немножко повить.
Иль украсть из дупла вкусно пахнущих сотов,
Или землю от скуки порыть...

А настанет зима – упираться не стану:
Буду голоден, сир, малокровен и гол –
И пойду к лейтенанту, к приятелю Глану:
У него даровая квартира и стол.

И скажу: “Лейтенант! Я – российский писатель,
Я без паспорта в лес из столицы ушел,
Я устал, как собака, и – веришь, приятель –
Как семьсот аллигаторов зол!

Люди в городе гибнут, как жалкие слизи,
Я хотел свою старую шкуру спасти.
Лейтенант! Я бежал от бессмысленной жизни
И к тебе захожу по пути...”

Мудрый Глан ничего мне на это не скажет,
Принесет мне дичины, вина, творогу...
Только пусть меня Глан основательно свяжет,
А иначе – я в город сбегу.

Если подобные скрещения имен Гамсуна и Андреева 1908 г. соотносить с фоном реального литературного процесса и издательского быта, то нельзя не обратить внимания, что заключение договора Гамсуна со “Знанием” и период сотрудничества писателя с книгоиздательским товариществом, на который приходится пик его популярности в России, по времени совпадает с постепенным охлаждением отношений между Горьким и Андреевым и отходом последнего от “знаньевцев” [51]. Отходом, который, учитывая популярность писателя, не мог не отразиться на коммерческой стороне жизни издательства. Как известно, реорганизация сборников товарищества, предложенная в 1907 г. Андреевым, который стремился свести к минимуму общественно-политическую “тенденциозность” издания и допустить на его страницы писателей разных, в том числе и символистских, эстетических ориентаций (Блока, Сологуба и проч.), не была одобрена Горьким. Не принимал он и эволюции андреевского творчества от социального радикализма революционной поры в сторону большей бытийственности проблематики и модернистской стилистики. В результате Андреев публикует “Жизнь человека” и “Царь Голод” в альманахах “Шиповника” и, еще более отдаляясь от Горького, становится их фактическим редактором. В 1909 г., после выхода в свет горьковской статьи “Разрушение личности” – гневной отповеди ренегатству андреевской “Тьмы”, предающей дело революции, – между двумя писателями происходит окончательный разрыв. Параллельно тогда же от “Знания”, где Горький пытается блюсти идеологическую “чистоту”, отходят многие иные крупные писатели, не вмещаемые в прокрустово ложе “тенденции”. Еще в 1906 г. К. Чуковский отмечал: «Третий том Куприна – вышел в издании “Мира Божьего”. Это большая духовная потеря для фирмы “Знания”. Стоит этой фирме потерять еще и Андреева, и что останется от сборников под синей обложкой?» [52]. То, что такое положение чревато серьезными последствиями разного – и художественного, и материального – порядка, сам Горький хорошо понимал и с иронической досадой писал Пятницкому в конце декабря 1907-го / начале января 1908-го: «Видя, что Андреевы, Бунины и прочие осетры уплыли из вкусных вод “Знания”, Тимковские, Бруснянины, Измайловы и другие пескари осыпают меня своим творчеством ...» [53, с. 149].

Учитывая такое положение вещей, заключенный с Гамсуном 15 ноября 1907 г. договор, несомненно, был одной из попыток упрочить пошатнувшиеся и творческие, и финансовые позиции “Знания”.

публикации. В изданиях сочинений поэта, имеющих на сегодняшний день, в том числе в книге большой серии “Библиотеки поэта”, подготовленной Э.М. Шнейдерманом [49], и в недавно переизданном пятитомнике [50], стихотворение датируется широко: “1907 или 1908”.

На волне максимальной популярности Гамсуна и Андреева газетные репортеры пытались сводить двух писателей в общих литературных начинаниях. Так, в одном из февральских номеров газеты “Русь” за 1908 г. в хронике литературы, искусства и науки была без подписи помещена заметка следующего содержания:

«На днях у Анатолия Каменского состоялось собрание писателей для обсуждения вопросов, связанных с названием литературного сборника “Любовь”. На нем присутствовали: Леонид Андреев, Н. Арцыбашев, В. Муйжель, А. Куприн, Б. Лазаревский и другие. Решили этот сборник посвятить вечному чувству любви и пред ней, как пред великой богиней сложить дань; сборник не будет себе ставить никаких предвзятых целей борьбы с порнографией и т.п. – Он будет состоять из рассказов лучших писателей, поэтов и художников, в которых будет центральным пунктом – любовь, в нем скажут свое слово об этом чувстве наши современные представители литературы и искусства.

В этом сборнике выразили согласие принять участие кроме Леонида Андреева, все вышеперечисленные писатели и еще следующие: Сергеев-Ценский, П. Кузьмин, Василий Брюсов *<так!>*, Борис Зайцев и разные художники.

А. Куприн предполагает дать рассказ “Любовь в публичном доме”, А. Каменский “Воспоминания о любви в 14 лет”, В. Муйжель даст о проявлении этого чувства в крестьянской и мужицкой жизни. Леонид Андреев отказался в виду того, что с осени предполагает издавать подобный же сборник и под тем же названием, но специально посвященный борьбе с порнографическими произведениями и в особенности с “Саниным”.

Для своего сборника Л.Н. Андреев приглашает иностранных писателей Кнута Гамсуна и др. (курсив мой. – В. П.)

Сборник “Любовь” издаваемый по инициативе А. Каменского выйдет не ранее как чрез месяц» [54].

Никакого антиарцыбашевского сборника о любви, куда мог бы быть приглашен Гамсун, Андреев никогда не издавал. Иные следы этого апокрифического начинания нам не известны. Но симптоматичен сам факт газетного сопряжения двух имен в данном контексте (его, кстати сказать, можно воспринять и как откровенно издевательский, если не мистификаторский, учитывая хотя бы перевранные имена в заметке). После появления “Санина” Андреев, действительно, развернул настоящую борьбу с “арцыбашевщиной”, в кото-

рой видел грубую профанацию и вульгаризацию собственных идей и приемов¹⁸. Вторая половина 1900-х вообще отмечена форсированным освоением литературой темы пола и ее риторизацией в разных эстетических и идеологических регистрах. Гамсун, Андреев и Арцыбашев, независимо от принципиальной разности художественных масштабов, воспринимались как исполнители первых партий в литературной эротологии начала века. Соотношение этих партий в общем “оркестре” на 1907 г. представляет Блок в статье “О реалистах”: “Андреев, страдающий тем же великим неверием, каким страдаем все мы, проходил <...> через глубочайшие бездны, был в той глухой ночи, где не видно ни одной звезды, и на краю той пропасти, которая страшна, и страшнее всех теперь. Эта пропасть – жизнь пола. Но Л. Андреев миновал эту страшную пропасть и был спасен <...>”. Автор “Бездны” “знает о звездах даже и в ту глухую ночь, ужасы которой теснят его израненную душу, хотя, может быть, еще не видит этих звезд”. Что до Арцыбашева, то, по Блоку, он, в противоположность Андрееву, “не знает о звездах”, и потому пол для него – “огонь”, который “может и погубить – сжечь дотла, истребить без остатка, так что на том месте, где был человек, вырастет лопух”. Поскольку в “глухой точке безверия” является “среди ночи чудовище бесстыдное и бездушное, которому нет иного названия, чем *похоть*, разрушительное сладострастие”. И при этом “небо – темно, бездонно, пустынно и далеко, <...> а кругом, в той же ночи, роятся плотные призраки тел”. На языке автора “Санина” и его присных “все безысходнее” звучит “проклятый вопрос пола”, и эта “безысходность доходит иногда до фальши, в которой – какое-то отчаянье и надрыв”. Впрочем, стихия пола амбивалентна, она может стать и “единственным маяком”, если художник обладает интуицией “*легкой плоти*”. Ее-то и способен дать Гамсун, который наделяет увлеченных им писателей-реалистов “одним большим и светлым намерением” – стремлением к “возрождению прекрасного тела, свободной и чистой страсти”. И пусть их тема – “арцыбашевская”, а стиль “нелепый, балаганный, чудовищно похотливый”, но благодаря освобождающему гамсуновскому духу сквозь “всю надорванность”, «сквозь ужасающе “неприличные” подробности слышно, как мучится автор, не умеющий разрешить вопросов о теле, одетом и обнаженном, о стыде, о похоти». Плененный “арцыбашевщиной”, он не может разрешить этих вопросов, “звезд не видит – ярких и странных”,

¹⁸ Подробнее см. [55, с. 114–128].

но, увлеченный Гамсуном, – “стремится именно *разрешить*”, “хочет найти, сам того не сознавая, полноту идеала, бесконечность страсти и легкую плоть” [27, с. 54–56].

Если вернуться к “сборнику о любви”, то во всяком случае с очень большой долей уверенности можно утверждать, что никакого приглашения участвовать в нем от Андреева Гамсун в 1908 г. не получал. Тому есть хотя и косвенное, но недвусмысленное доказательство – в статье Л. Ануфриевой, опубликованной в “Речи” в марте 1909-го. Ее автор рассказывает о своей *недавней* поездке в Норвегию и встрече с Гамсуном. Во время беседы с русской гостьей, не доверяя свидетельству которой у нас нет оснований, скандинавский писатель впервые и услышал имя Андреева, причем, заметим попутно, в их диалоге оно любопытным образом пересекается с именем идеолога “Знания”:

«– Вы не читали мою книгу “В сказочной стране”? Ах, вы не читали. Там у меня есть о вашем Кавказе. Но я знаю Россию по вашим писателям...

Кого же он знает из нынешних?

– Ihr Tolstoi... Gorki... Хотя последнего читал мало...

– Ну, теперь уж Горький у нас не в славе!

Гамсун заинтересовывается, подробно спрашивает о нем.

– Теперь у нас шумит другой.

– Кто?

– Андреев. Вы его знаете?

– Andreew?.. Нет, не слыхал про такого. Хорошо пишет?» [56].

Никакие иные свидетельства о знакомстве Гамсуна с Андреевым, а уж тем более об их контактах, на сегодняшний день нам не известны. Хотя в периодике начала века можно найти и материал, способный обескуражить современных исследователей. Например, в августовском номере “Утра России” за 1910-й мы встречаем следующее сообщение: “Кнут Гамсун в начале сентября приезжает в Россию, чтобы повидаться с Л. Андреевым, у которого проведет несколько дней в Куокало <так!>” [57]. Надо ли добавлять, что никаких иных сведений об этой гипотетической поездке у нас нет.

* * *

Все вышесказанное относится в основном к периоду с 1907-го по 1910-й г. Но и в последующие годы, когда волна увлечения в России Гам-

суном несколько схлынула, его тематика, поэтика и стилистика, ставшие частью культурного языка эпохи, продолжали оказывать радирующее воздействие на отечественную литературу. По всей видимости, не миновал его и Андреев 1910-х годов. По крайней мере именно в этот период он создает произведение, важные структурные элементы которого, с нашей точки зрения, настолько плотно соотносимы с художественной фактурой конкретного сочинения Гамсуна, что это позволяет предположить не просто типологическое сходство между двумя текстами, а непосредственное воздействие одного из них на другой. А именно: все того же романа “Мистерии” – на андреевскую пьесу “Тот, кто получает пощечины”.

Пьеса была написана в 1915-м. К этому времени, как явствует из цитированных выше “Писем о театре”, Андреев “Мистерии” определенно знал. И, упомянув об этом романе в конце 1913-го, вполне мог держать его в активной памяти, работая полтора года спустя над “Тотом”.

Главные герои обоих произведений воспринимались как отчетливо автобиографичные персонажи, в которых авторы запечатлели – сознательно утрируя – свою позицию непонятых маргиналов, высмеиваемых чудаков и едва ли не юродов по отношению к добропорядочному большинству.

“Я всем чужой, поэтому я приучил себя сам с собой разговаривать <...> Я чужой, я чужестранец в этом мире, так сказать, причуда Бога, назовите меня как хотите <...> Я чужой среди людей” (196, 338–339)¹⁹, – говорит о себе протагонист “Мистерий”. Но о том же протагонисте сын писателя высказывается так: “Нагель – это сам Гамсун. С гордой аристократической неподатливостью, с нежным состраданием к отдельному человеку, с рабским унижением – он и есть *Гамсун*” [24, с. 120]. При всей неприемлемости подобного рода слишком прямолинейных утверждений их причина совершенно понятна. Ведь даже резкие парадоксальные высказывания Нагеля о писателях и “властителях дум” современников, которыми тот шокирует благопристойных жителей провинциального городка, практически буквально повторяли то, что говорил сам Гамсун во время своего нашумевшего лекционного тура по Норвегии в 1891-м, дерзко пытаясь дать бой самодовольным бонзам из литературного скандинавского истеблишмента.

Что же до андреевского “Тота”, то Ю. Соболев, основываясь на своих разговорах с писателем,

¹⁹ Здесь и далее в круглых скобках при цитировании указываются страницы романа по изд. [58].

отмечал: в этой драме «было нечто, по-видимому, автобиографическое. В судьбе клоуна “Тота”, которому налево и направо раздают пощечины и который имеет у публики такой большой успех потому только, что он уморительно корчится от этих оплеух, – в судьбе “Тота” можно было разгадать грустные раздумья Андреева о его личной писательской судьбе» [59, с. 125]. Аналогичные впечатления складывались уже у первых зрителей, увидевших пьесу на сцене Московского драматического театра в 1915-м. Один из них по живым следам этой постановки тогда писал: «<...> мне в голову пришла странная, нелепая, быть может, мысль, от которой я, однако, никак не мог отделаться: да не дает ли г. Андреев своим “Тотом” ключа к пониманию последнего периода его литературной деятельности, когда из-под пера его выходили странные произведения, над которыми так потешались и которые так зло критиковали»²⁰.

В основе персонажной системы и сюжетно-композиционной структуры обоих текстов лежит общая схема. В замкнутом сообществе появляется таинственный герой-пришелец, о котором ничего точно неизвестно, – ни откуда он прибыл, ни его настоящее имя, ни происхождение, ни прошлое, ни социальный статус, ни род занятий. Напряжение нарастает благодаря тому, что по ходу сюжета вводятся намеки, позволяющие делать некоторые предположения о том, что стоит за всей этой загадочностью героя, но они никак не складываются в единое целое, лишь слегка приоткрывая полог над его тайной – тайной экстраординарного человека с достаточно высоким общественным положением в прошлой жизни, для которой, потерпев, очевидно, некое личное крушение либо глубокое потрясение, он решает “умереть”. “Простодушный” читатель-зритель ожидает прояснения к финалу всех этих загадок. Но его ожидания оказываются обманутыми, поскольку главный прием в обоих сочинениях – сохранение тайны героя. Только оставаясь непроницаемо *другим*, загадочным чудачком, посланцем своеобразного *инойбытия*, он способен нести глубинное видение сути вещей в том мире, в который попал. И выполнить свою миссию – изменить этот замкнутый мир, играя роль одновременно трикстера-провокатора и духовидца, разоблачить истинную реальность, разбудить окружающих, открыв им их исконную природу. По ходу дела герой подвергается испытанию встречей с “тенью” из прошлого, с челове-

ком из былой жизни, но это его лишь утверждает в нежелании в нее возвращаться. Пика напряжения его роль пробуждающего сердца достигает в любовной коллизии – в стремлении приобщить женщину к таинственным мистериям того “зазеркалья” духа и чувств, откуда родом он сам. Но в эмпирическом мире герой, участник любовного треугольника, обречен на *видимое* поражение. Он кончает с собой.

Поскольку подробное иллюстрирование данной схемы примерами из двух текстов потребовало бы слишком большого объема, ограничимся лишь некоторыми из них – в основном, внешнего порядка. Замкнутое сообщество – это безымянный приморский норвежский городок у Гамсуна и некий цирк в условном французском городе – у Андреева. Герой “Мистерий” представляется Юханом Нильсеном Нагелем, но впоследствии выясняется, что это его не настоящее имя. Андреевский протагонист, появляясь в цирке, отказывается представиться и берет себе клоунский псевдоним. У обоих за плечами – состоятельная жизнь и “положение в обществе”. Эксцентричное амплуа обоих при этом задано с самого начала. Шутовство – метафора поведения Нагеля, буквализированная в пьесе Андреева. Но оно сродни сакральной травести. В нем – торжество интуиции и предзнания вещей, суд героя над миром плоских прямых смыслов и ключ к тайнозрительству: Нагель чувствует ложь измен и подмен в благопристойной бюргерской жизни города, вскрывает человеческие подполья и за внешностью кроткого смиренного Минутки, униженной и оскорбленной вечной жертвы, прозревает сладострастника и убийцу; Тоту ясны все поднаготные тайные нити невысказанных и порой неосознанных чувств, связующих циркаческие сердца – Зиниды и Безано, Безано и Консуэллы, барона и Консуэллы. Он их опознает, порой – дает им имена и вызывает к ответу. Нагеля навещает женщина по имени Камма – по-видимому, его бывшая возлюбленная из “другой” жизни. К Тоту приходит некий Господин, как выясняется – человек, который когда-то увел у него жену. Из этих и иных сцен мы узнаем, что герои обоих произведений – люди творческого дара, не разменявшие на дешевую площадную славу: Нагель – музыкант, Тот, вероятно, писатель. Оба “покушаются на святое”, бичуют общепринятые ценности и идеалы: Нагель громит Толстого и Ибсена, Гладстона и Армию спасения, либерализм и “чувство гражданской ответственности”, от Тота, к восторгам галерки переводящего свои пощечины “на имя” благопристойного партера, на арене достается даже самому Провидению. Оба любят обрученных женщин: Нагель –

²⁰ Цит. по примечаниям к пьесе “Тот, кто получает пощечины”, подготовленным Чирвой Ю.Н., в [60, с. 536]. Далее в тексте статьи цитаты из пьесы даются с указанием в круглых скобках страниц по этому изданию.

Дагни Хьеллан, Тот – Консуэлла. Объединяет оба текста и присутствие толстовской темы. Хотя она здесь представлена с совершенно разных сторон. У Гамсуна – это все те же филиппики Нагеля в адрес хотя и “великого художника”, но “дурака в философии” (274), старика, который, “одряхлев, пресытившись наслаждениями”, идет к юноше и говорит: “отрешись от соблазнов мира сего!” (275). Что же касается Андреева, то он в пьесе использует сюжетную основу толстовского “Живого труппа”: Тот по отношению к жене и ее возлюбленному поступает подобно Протасову, разыгравшему собственную смерть, чтобы развязать руки Лизе и дать ей возможность выйти замуж за Каренина. Однако в андреевской пьесе инверсированы мотивы толстовского героя. Если в основе поступка Протасова лежит жертва во имя счастья жены и друга, но Тотом водит мстительная гордость.

Финал обоих героев внешне – один. Смыслы же его – и сходны, и различны. Это одновременно и оттеняет общность сюжетно-композиционной схемы двух сочинений, и подчеркивает своеобразие каждой из писательских моделей.

В мире Гамсуна заказано благополучное разрешение любовной коллизии. Как бы ни был удачен Нагель в своих попытках заинтересовать собой Дагни, его внешнее поражение неизбежно, поскольку мистерии чувств и сознания, оплодотворяющие его дух и заключающие в себе истинную ценность художественного целого этого романа, немислимы вне опыта трагических надрывов и страдательной обреченности. Эмпирическое исполнение чаяний героя означало бы иссякновение тех соков, которыми живо его “я”. Самоубийство – апогей болезненной экстастики сознания Нагеля – стало исполнением его личностной целостности, естественным исходом той автономной субъективности, которая и составляла для него подлинную реальность.

Смерть Тота – это в сущности победа. Природа андреевской пьесы предполагает соположенность прозаической эмпирии и глубинных символических универсалий. Теория панпсихической драмы, образец которой, пусть и не самый удачный, писатель дает в “Тоте” – это, среди прочего, попытка неслиянность этих начал, обычную в модернистской поэтике, обратить в их нераздельность. В Консуэлле, с виду невежественной и не очень умной обычной девушке-наезднице, Тот прозревает глубинную суть уранической природы – Психеи, пытается пробудить в ней память о первоизданной отчизне и способность слышать звезды: “Это говорят звезды. Их голос далек и страшен, их лучи бледны, и тени скользят, как призраки

умерших дев. Их чары на тебе, Консуэлла, прекрасная Консуэлла, ты стоишь у врат Вечности!” (375); “Засни – и снова пробудись, Консуэлла! И, пробудившись, вспомни то время, когда с пеною морскою ты возникла из лазурного моря! Вспомни то небо – и тихий ветер с востока – и шепоты пены у твоих мраморных ног <...> Ты видишь, как играют волны? Вспомни же, что пели тогда сирены, – вспомни их строй беспечальной радости, их белые тела, наполовину голубые в голубой воде... Или это солнце поет? Как струны божественной арфы, протянулись золотые лучи – ты не видишь ли руки бога, дарящего миру гармонию, свет и любовь? Не в голубом ли ладане курятся горы, славословья? Вспомни молитву гор, молитву моря, Консуэлла!” (377).

В эмпирическом мире Консуэлле, не способной до конца пробудиться к истинному осознанию себя, предстоит выйти замуж за “денежный мешок” – старого богатого барона. Но в пространстве символических универсалий это означает – смерть Психеи-бабочки от лап Паука. Тот видит, что Альфред Безано, напарник и “серафический жених” Консуэлле, в которого, не сознавая того, она влюблена, не способен спасти ее от метафизической гибели, поскольку и сам – “спит”. И Тот, любя Консуэлле безнадежной в эмпирии любовью “придворного шута” (378) и одновременно “переодетого, старого бога, который спустился на землю” (376), берет на себя дело ее спасения. Он дает Консуэлле яд и, избавляя от духовной гибели земной жизни, тем пробуждает ее в вечность обретения истинного “я”. Затем принимает его сам – чтобы, воссоединившись с возлюбленной и став там ее вечным стражем от посягательств Паука-барона, который также кончает с собой, одержать свою метафизическую победу.

Роману Гамсуна Андреев отвечает панпсихической драмой. И эти жанровые ножницы любопытно соотносить, к примеру, с таким высказыванием норвежского прозаика в одном из писем Георгу Брандесу 1898 г.: “<...> драматург не может проявить себя тонким и проницательным психологом, ибо драма – это самый несовершенный род литературы. Законы драмы <...> не позволяют автору дать полный и точный психологический портрет героя, что оставляет возможности разнообразнейшим образом толковать характер одного и того же персонажа”²¹. Многие из нелюбимых слов, сказанных Андреевым в “Письмах о театре” о традиционной драме, могли бы послужить развернутым комментарием к этим суждениям Гамсуна. А отражение романа “Мистерии” в пьесе

²¹ Цит. по [19, с. 228].

“Тот, кто получает пощечины” в этом случае способно обернуться своеобразной невольной полемической репликой в адрес норвежского классика со стороны апологета драмы *новой*.

Так на русской почве утонченный психоцентризм скандинавского импрессиониста 1890-х откликнулся панпсихизмом отечественного экспрессиониста 1910-х.

* * *

Уже “по ту сторону” “серебряного века”, в 1928 г., Максим Горький в статье, посвященной Кнуту Гамсуну, писал:

«На земле живут миллионы героев-муравьев, невинно осужденных на смерть, они строят каменные кучи городов, выдумывают и создают мудрые, прекрасные вещи, всячески пытаюсь украсить свою трудную жизнь, создают сами для себя мучительные, невыносимые условия социального бытия.

Об этом, об этой неразумной и страшной жизни и рассказывает Гамсун своему собеседнику, рассказывает как бы с чувством некоторого недоумения и, между слов скрывая свой гнев, спрашивает собеседника:

“Ты знаешь, зачем все это нужно? Тебе известно, почему все мы, герои и великомученики, кажемся друг другу ничтожными, безличными? Ты можешь понять, отчего жизнь людей так несчастна?”

Собеседник лукаво, а может быть, тоже недоуменно безмолвствует <...>

Тогда Гамсун с простотою еще более изумительной рассказывает новую историю о невинных людях, обреченных за что-то на муки, которым нет числа» [61, с. 368].

Если бы человек, скажем, из 1907 г. прочел эти пассажи, он, наверное, удивился бы. Ведь сказанное Горьким имеет в виду скорее позднего Гамсуна – Гамсуна второй половины 1910–1920-х годов и вряд ли могло бы без оговорок адресоваться автору “Пана”, “Виктории” и “Мистерий”, которыми норвежский классик покорила русскую публику. Но если бы имя Гамсуна в процитированном отрывке оказалось заменено именем Андреева, то наш гипотетический читатель “серебряного века”, вероятно, мог бы лишь согласно кивнуть.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Львов-Рогачевский В.* Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914.
2. *Шарыткин Д.М.* Скандинавская литература в России. М., 1980.
3. *Эгеберг Э.* Кнут Гамсун в России // Кнут Гамсун. Жизнь и творчество. Материалы международной конференции, посвященной 150-летию писателя 7–8 октября 2009, Москва, ЦДЛ. М., 2009.
4. *Благовещенская М.П., Измайлов А.А.* Кнут Гамсун. Биография по неизданным источникам и литературная характеристика. СПб.: Изд. “Шиповник”, 1910.
5. Кнут Гамсун в России: библиографический указатель (с литературными иллюстрациями) : к 150-летию со дня рождения / Сост., авт. предисл. Б.А. Ерхов. М., 2009.
6. *Nag M.* Hamsun i russisk åndsliv. Oslo, 1969.
7. Кнут Гамсун. Жизнь и творчество. Материалы международной конференции, посвященной 150-летию писателя 7–8 октября 2009, Москва, ЦДЛ. М., 2009.
8. Международная научная конференция: Кнут Гамсун (1859–1952). Жизнь и творчество. К 150-летию со дня рождения. Программа конференции // ИМЛИ РАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.imli.ru/nauka/conference/knut.php>
9. *Корчевникова И.Л.* Голос жизни. Гамсун на сцене Художественного театра // Вся Норвегия на русском [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.norge.ru/hamsun_cdl_korchevnikova
10. *Nag M.* En dikter og hans oversetter: Om Knut Hamsun og P.E. Hansen. Oslo, 1980.
11. Год Гамсуна. Письма и воспоминания Кнута Гамсуна, Марии Гамсун, Марии Германовой / Вступление, перевод и публикация Наталии Будур // Октябрь. 2009. № 10.
12. Архив А.М. Горького. Т. IV. М., 1954.
13. *Горький М.* Полное собрание сочинений и писем. Письма в 24 т. Т. XIV. М., 2009.
14. *Nag M.* Как Гамсун завоевал русскую литературу и как русская литература завоевала Гамсуна // Вся Норвегия на русском [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.norge.ru/nag_m_hamsun_rus_lit
15. *Гамсун К.* В сказочном царстве: Путевые заметки, статьи, письма. М., 1993.
16. *Морукова Н.А.* Гамсун и Россия // Кнут Гамсун. Жизнь и творчество. Материалы международной конференции, посвященной 150-летию писателя 7–8 октября 2009, Москва, ЦДЛ. М., 2009.
17. *Nag M.* Geniet Knut Hamsun – en norsk Dostojevskij. Oslo, 1998.
18. *Эгеберг Э.* Назад к земле: Гамсун и Толстой // Творчество и судьба Кнута Гамсуна. Материалы международной научной конференции, состоявшейся в Москве 12–13 сентября 2000. М., 2001.
19. *Будур Н.* Гамсун. Мистерия жизни. М., 2008.
20. *Nag M.* Hamsun og Dostojevskij. Oslo, 1993.

21. *Nilsson N. Å.* Hamsun och Dostojevskij // Hamsun og Norden: ni fordrag fra Hamsun dagene på Namarøy 1992. Tromsø, 1992.
22. *Будур Н.* Гамсун, Достоевский, плагиат... // Вся Норвегия на русском [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.norge.ru/hamsun_dostojevskij
23. *Мартинес Борресен С.* “Игрок” Достоевского в творчестве Кнута Гамсуна и Хуана Рульфо // Латинская Америка. 2005. № 6.
24. *Гамсун Т.* Кнут Гамсун – мой отец. М., 1999.
25. *Г.Ч.* [Чулков Г.] Рец. на кн.: *Гамсун К.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1–3. М.: Саблин, 1905 // Вопросы жизни. 1905. № 2.
26. *Белый А.* Кнут Гамсун. Драма жизни // Новый путь. 1903. № 2.
27. *Блок А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 7. М., 2003.
28. *Куприн А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1958.
29. Архив А.М. Горького. Т. VIII. М., 1960.
30. *Susan D. Scotto.* Harms and Hamsun: “Staruxa” solves a Mystery? // Comparative Literature Studies, Vol. 23, No. 4 (Winter, 1986).
31. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М., 2007.
32. *Горнфельд А.* Дузе, Вагнер, Станиславский // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.
33. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1954.
34. *Гамсун К.* История одной любви (Виктория). Пер. с норвежского М.П. Благовещенской. СПб., 1904.
35. Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М., 1965.
36. *Гамсун К.* Рабы любви // Курьер. 1902. № 139. 21 мая. С. 3.
37. *Гамсун К.* Закхей // Курьер. 1902. № 143. 25 мая. С. 3.
38. *Гамсун К.* Сын солнца // Курьер. 1903. № 38. 5 апр. С. 3.
39. *Гамсун К.* Отец и сын // Курьер. 1902. № 233. 24 авг. С. 2–3.
40. *Гиригорн В.* Леонид Андреев и Кнут Гамсун (Две лекции) // Тифлисский листок. 1909. 20 января. № 15. С. 3.
41. *Дж-он И.* [Иванов И.В.] Театр “Соловцов” (“Gaudemus”) // Киевские вести. 1910. 2 сентября. № 236. С. 3.
42. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1994.
43. Knut Hamsuns nye stykke: “Livet i Vold” // Aftenposten. – Kristiania. 1910. Nr. 450, 4/8. S. 2.
44. *Гамсун К.* Во власти жизни: Пьеса в 4 д. / Пер. А. и П. Ганзен. М.: Разсохин, [1911].
45. *Гамсун К.* У жизни в лапах: Драма / Пер. Р. Тираспольской – с рукописи, единственный разрешенный автором, принятый Московским Художественным Театром // Сб. т-ва “Знание” за 1911. СПб., 1911. Кн. 34. С. 1–156.
46. *Гамсун К.* В когтях у жизни: Драма / Пер. М. Колецкого. М.: Польза, [1911].
47. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1996.
48. *Профессор Архангельский.* “Проклятие зверя” // Голос Москвы. 1908. 11 мая. № 109. С. 3.
49. *Саша Черный.* Стихотворения. СПб., 1996.
50. *Саша Черный.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Эллис Лак, 2007.
51. *Муратова К.Д.* Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965. С. 9–60.
52. *Чуковский К.* Обзор новейшей литературы // Свобода и жизнь. 1906. № 14. 27 ноября.
53. *Горький М.* Полное собрание сочинений и писем. Письма в 24 т. Т. VI. М., 2000.
54. Б.п. // Русь. 1908. 26 февраля (10 марта). № 56. С. 4.
55. *Бабичева Ю.В.* Леонид Андреев в борьбе с “арцыбашевщиной” // Андреевский сборник. Курск, 1975.
56. *Ануфриева Л.* У Кнута Гамсуна и Кнут Гамсун // Речь. 1909. 16 (29) марта. № 73. С. 2.
57. Б.п. // Утро России. 1910. 20 августа (№ 228). С. 4. Отдел: театры.
58. *Гамсун К.* Голод, Мистерии, Пан, Виктория. Романы. Минск, 1989.
59. *Соболев Ю. Л.* Андреев. Встречи и письма (к 5-летию со дня смерти) // Художник и зритель. 1924. № 6–7.
60. *Андреев Л.Н.* Драматические произведения: В 2 т. Т. 2. Л., 1989.
61. *Горький М.* Кнут Гамсун // Перевал. 1928. Т. 6.