

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ БЕСЕДЫ

ГЕОРГИЙ  
АДАМОВИЧ



СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**Дмитрий**  
**Сечин**

ГЕОРГИЙ  
АДАМОВИЧ

СОБРАНИЕ  
СОЧИНЕНИЙ  
В 18 ТОМАХ

ГЕОРГИЙ  
АДАМОВИЧ

ТОМ 2

ЛИТЕРАТУРНЫЕ БЕСЕДЫ  
(«ЗВЕНО»: 1923–1928)

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ДМИТРИЙ СЕЧИН  
МОСКВА 2015

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)6  
А28

Вступительная статья, составление, подготовка текста  
и примечания *Олег Коростелев*

Художник *Екатерина Березина*

**А28 Адамович Георгий Викторович**  
Собрание сочинений: В 18 т. Т. 2: Литературные  
беседы («Звено»: 1923—1928) / Вступ. статья, сост.,  
подгот. текста и примеч. О.А. Коростелева. — М.:  
Изд-во «Дмитрий Сечин», 2015. — 784 с.  
ISBN 978-5-904962-46-3 (общ.)  
ISBN 978-5-904962-48-7 (т. 2)

Том составили ранние критические работы Георгия Викторовича Адамовича (1892—1972), публиковавшиеся в парижском «Звене» с 1923 по 1928 год под рубрикой «Литературные беседы».

Собранные вместе, они дают широкую панораму как русской литературы по обе стороны баррикад, так и иностранных литератур в отражении тонкого, глубокого и непредвзятого критика.

Для настоящего тома тексты Адамовича заново сверены с первыми публикациями, комментарии существенно расширены и дополнены по сравнению с изданием 1998 года.

**УДК 821.161.1**  
**ББК 84(2Рос=Рус)6**

© О. Коростелев, составление,  
вступительная статья, приме-  
чания, 2015

© Е. Березина, оформление, 2015

ISBN 978-5-904962-46-3 (общ.)  
ISBN 978-5-904962-48-7 (т. 2)

© Издательство «Дмитрий  
Сечин», 2015

**Подчиняясь не логике, но истине...  
(«Литературные беседы» Георгия Адамовича  
в «Звене»)**

В судьбе Георгия Адамовича «Звено» сыграло решающую роль. Именно здесь, на страницах «Звена», в «эпоху “Звена”» (1923—1928) молодой и в общем-то ничем не примечательный петербургский поэт, один из многочисленных учеников Гумилева, превратился в «первого критика эмиграции», по определению Георгия Иванова<sup>1</sup>. Последующие публикации в «Последних новостях» (1928—1940) и «Числах» (1930—1934), окончательно закрепившие за Адамовичем этот титул, — уже публикации зрелого человека, сформировавшегося мастера.

В жанре критики Адамовичу случалось выступать и раньше, начиная с 1915 года. После расстрела Гумилева он был уже главным критиком петербургского Цеха поэтов, так что, например, третий, последний в России, альманах Цеха поэтов почти наполовину состоял из его статей и рецензий. Но по большому счету, все это было только пробой пера. В «Звене» Адамович развернулся уже по-настоящему.

Приехав в Париж в конце лета 1923 года, свое знакомство с литературным миром парижской эмиграции Адамович начал с визита в редакцию «Звена». Этот визит

---

<sup>1</sup> Возрождение. 1950. № 11. С. 180. Критический дар Адамовича высоко оценивали и многие другие эмигрантские литераторы, например, И. Бунин: «Лучший критик в эмиграции, в Париже» (Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 679); Ю. Иваск: «Замечательный критик, лучший русский критик нашего времени» (Новое русское слово. 1971. 24 ноября. № 22443. С. 3); Ю. Терапиано: «“Властитель дум” и выразитель совести того времени» (Современник [Торонто]. 1972. № 24. С. 88); В. Завалишин: «Самый выдающийся авторитетный русский литературный критик и той и этой стороны» (Новое русское слово. 1971. 24 ноября. № 22443. С. 3); В. Вейдле: «Самый влиятельный литературный критик русской эмиграции» (Русская мысль. 1972. 2 марта. № 2884. С. 4); А. Седых: «Более авторитетного знатока русской литературы сегодня мы не имеем» (Новое русское слово. 1971. 24 ноября. № 22443. С. 3).

и решил его судьбу. М.М. Винавер, ознакомившись с небольшой папочкой публикаций Адамовича, предложил ему написать что-нибудь для газеты на пробу. 10 сентября 1923 года в 32 номере «Звена» появилась первая публикация Адамовича — статья «Поэты в Петербурге». За ней последовали другие статьи, стихи, переводы. Начиная с 35 номера, в анонсе среди постоянных авторов появляется фамилия Адамовича и уже не исчезает со страниц «Звена» до самого последнего номера.

В 1923—1924 г. Адамович публикуется в «Звене» почти через номер, заполняя газету самым разнообразным материалом: параллельно с его стихами и оригинальными статьями (к которым он не подобрал еще окончательного названия, именуя их то «Литературными размышлениями», то «Литературными заметками»), появляются и явно заказные рецензии, обзоры французских журналов и т.п. В это время Адамович — рядовой сотрудник газеты, один из нескольких критиков «Звена», не особо из этой блестящей когорты выделяющийся. Достаточно упомянуть имена основных сотрудников: В.В. Вейдле, К.В. Мочульский, Д.П. Святополк-Мирский, Н.М. Бахтин, П.М. Бицилли. А помимо них в «Звене» публиковали свои критические работы еще и З.Н. Гиппиус, П.П. Муратов, А.Я. Левинсон, Б.Ф. Шлецер, Г.Л. Лозинский, С.М. Волконский. Чтобы выделиться на таком фоне, нужно было обладать особым талантом, и первенство Адамовича в этом ряду было признано хотя и не сразу, но почти единодушно.

В 93 номере «Звена» (10 ноября 1924) впервые появляются «Литературные беседы» Адамовича, которым суждено было стать «гвоздем» каждого номера вплоть до прекращения издания. В конце 1924 года «Литературные беседы» появляются через номер, а начиная с 1925 года становятся постоянной рубрикой: литературная часть газеты на второй странице неуклонно открывается «Литературными беседами».

Редакция отчетливо осознавала «Беседы» как самую удачную рубрику, «изюминку» каждого номера, и не ошибалась в этом. Именно «Беседы» вызывали наибольший интерес у читателя, приносили наибольшее количество откликов, возбуждали самые яростные споры. «Обратная связь» редакции и читателей была установлена во многом именно благодаря «Беседам».

И получилось это от того, что Адамовичу удалось найти нужный тон разговора с читателем. Тон не назидания, не

пропаганды, не сообщения, а именно разговора: размышления, тон искренний, заинтересованный. Живой интерес Адамовича к «самому главному» в литературе передавался читателю и вызывал столь же живой отклик. Эта-то особенность «Бесед» и обусловила их живучесть, выдвинула на первое место в ряду блестящей критики «Звена».

В 1925 году, когда период становления «Звена» был завершен, роли распределены, а издание утвердило в глазах эмигрантской общественности свою высокую репутацию, окончательно определилась и репутация Адамовича как главного литературного критика «Звена» и одного из самых интересных критиков эмиграции вообще. Репутация эта была создана в первую очередь «Литературными беседами», хотя Адамович и помимо них поставлял «Звену» огромное количество материалов. Он вел постоянную рубрику «Отклики» под псевдонимом Сизиф, писал обзоры «Новое во французской литературе» под псевдонимом Ю. Сушев, рецензировал новые книги эмигрантских, советских и иностранных авторов, подписываясь инициалами или не подписываясь вообще.

После смерти М.М. Винавера, с октября 1926 года Адамович становится не только ведущим критиком «Звена», но и правой рукой М.Л. Кантора, практически соредактором, во многом определяющим литературную политику журнала. Кантора такое сотрудничество вполне устраивало, о чем свидетельствует переписка двух редакторов, а также их последующая совместная деятельность по изданию журнала «Встречи» (1934) и антологии «Якорь» (1935).

Любопытно, что именно Адамович, о котором часто писали и говорили, как о человеке мягком, излишне учтивом и ко многому равнодушном, в письмах Кантору все время настаивает на придании «Звену» большей остроты: «“Звену” нужно что-то впрыснуть и оживить... У нас слишком салонный тон и слишком мало темпераментов»<sup>1</sup>; «О “Звене” я полон полу-сомнений, полу-соображений. Что-то в нем “не так”»<sup>2</sup>.

В 1926 году, после того, как «Звено» перешло на журнальный формат, политика окончательно была оттесне-

---

<sup>1</sup> Из письма Адамовича М. Кантору, написанного в начале августа 1926 г. // Hoover Institution Archives. Stanford University.

<sup>2</sup> Из письма Адамовича М. Кантору, написанного в начале августа 1927 г. // Hoover Institution Archives. Stanford University.



на на задний план, и каждый номер журнала открывался «Литературными беседами» Адамовича, которые таким образом выполняли роль своеобразной передовицы. (Лишь несколько номеров «Звена» этого периода вышло в свет без «Литературных бесед», да три раза Адамовича, надолго отъезжавшего в Ниццу, замещал К. Мочульский).

Регулярно выходящее «Звено» сравнивали с чашкой кофе по утрам, подразумевая под сытным обедом «Современные записки». Эмигрантский обозреватель писал: «с этим сравнением нетрудно согласиться, особенно, конечно, тем, для кого художественные и литературные интересы не только близки, но стали привычкой. Конечно, “Звено” духовного голода не утолит, но приятные вкусовые ощущения дает. Если принять во внимание нынешнее положение в издательской области и заброшенность Бог знает куда русского интеллигентного читателя, то возможность иметь еженедельно приятного культурного собеседника — счастье в некотором роде.

“Звено” ведет свою роль внимательно и толково. Все существенные новости в области искусства, особенно литературы, находят в нем отклик. Находчивый и занимательный собеседник Георгий Адамович. Порой он, правда, слишком импрессионистичен в своих утверждениях. Заявить например, что Пушкин не создал школы, что Кант его в тысячу (!) раз умнее, ценнее и проч., что поэзия бесполезна и бесцельна, что свежесть в литературе не качество. Но приятному собеседнику прощаешь маленькие капризы»<sup>1</sup>.

С превращением «Звена» в ежемесячный журнал (с июля 1927 года) «Литературные беседы» Адамовича, несколько прибавившие в объеме, открывали буквально каждый номер, без единого пропуска. З. Гиппиус в переписке с Адамовичем несколько раз обсуждала проблемы, связанные с новой периодичностью журнала: «вам серьезно не кажется, что журнал еженедельный и ежемесячный — это “две большие разницы”? Допустим, Кантор, по неопытности, этого не знает, — но вы <...> тон всеобщей “рецензентности” в ежемесячном журнале должен бы измениться — в сторону все-таки тона “статейности”. Это отенок неуловимый, — если не хотите его уловить, или не

---

<sup>1</sup> Третьяков В. «Звено», еженедельный литературный журнал // Сегодня. 1927. 3 марта. № 50. С. 3.

уметь»<sup>1</sup>. Эмигрантская печать отозвалась об изменениях в журнале следующим образом: «первый и единственный в русской эмиграции орган, посвященный исключительно вопросам литературы и искусства <...> скорее выиграл от новой перемены <...> Обычная “передовая” — литературные беседы г. Адамовича — и несколько концентрированное и разнообразнее обычного»<sup>2</sup>.

Жанр отдельных «Литературных бесед», как и почти всех других работ Адамовича, определить очень трудно: рецензия часто превращается в статью, статья в мемуары, мемуары — в разговор с читателем «за жизнь». Для любителей точных классификаций в литературоведении составлять библиографию работ Адамовича было бы истинной мукой, — слишком очевидно намеренное несоблюдение устоявшихся газетных законов критического жанра, что вызывало раздражение уже у многих современников, хотя неизменно привлекало читателей.

В богатой критическими талантами русской эмиграции Адамович был одним из немногих, кто действительно имел собственного читателя, причем аудитория эта была весьма обширна. В глазах его поклонников несоблюдение жанров целиком искупалось блестящим стилем. Владимир Вейдле, сам критик не из последних, писал об Адамовиче: «Язык его очень русский, но без малейшего русопетства, как и без малейшего сукна. Врождена ему была женственная гибкость, естественность и мелодичность слога. <...> У него было необыкновенно легкое (как о пианистах говорят) туше, неподражаемо легкое»<sup>3</sup>.

Правильнее было бы сказать, что «Литературные беседы» сами стали вполне определенным жанром литературной критики, до того не проявлявшимся настолько ярко в русской литературе. В этой области Адамович имел предшественников лишь среди французов, у которых подобный жанр был развит еще в XIX веке, начиная с Сент-Бева и до современника Адамовича Шарля дю Боса. Французским

---

<sup>1</sup> Из писем З.Н. Гиппиус Г.В. Адамовичу от 8 и 19 июля 1927 г. // *Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Comp. by Temira Pachmuss. Munchen, 1972. С. 348, 350.*

<sup>2</sup> *Бенедиктов М.* «Звено» // *Последние новости.* 1927. 7 июля. № 2297. С.3.

<sup>3</sup> *Вейдле В.* Памяти Г.В. Адамовича // *Русская мысль.* 1972. 2 марта. № 2884. С. 4.

аналогом «Литературных бесед» можно назвать «Беседы по понедельникам» Сент-Бева, которого Адамович прямо признавал своим учителем<sup>1</sup>.

«Литературные беседы» — прежде всего разговор, продолжающийся разговор, в котором Адамович не стесняется противоречить самому себе, извиняться за ошибки, многократно возвращаться к одной и той же теме или даже фразе, следуя общеакмеистскому принципу: «Один раз точно найденное слово или определение принадлежит языку, то есть всем говорящим на этом языке, и не нуждается в замене»<sup>2</sup>. Точно так же и мысль: ее надо «найти», услышать и сформулировать, выразить, чем короче и ярче, тем лучше — чтоб цитировали и употребляли.

Несмотря на все повторы, противоречия и обилие забытых ныне имен, «Литературные беседы» интереснее всего читать подряд, не выискивая особо любопытные суждения и не пропуская заметки только потому, что речь в них идет о писателях незначительных. Тогда со страниц этой книги встает целый мир, во всех его забавных мелочах и подробностях, настоящая летопись с микропортретами книг, писателей и явлений, лаконичными, но яркими, вполне зримыми. Адамович не зря на заседаниях редколлегии «Звена» несколько раз упоминал о необходимости своего рода Бедекера по современной литературе. Его «Литературные беседы» и сейчас могут служить отменным путеводителем по истории литературы первой половины века.

Здесь немало рецензируется незначительных книг, есть явно проходные заметки, да и статьи по серьезному поводу могут подчас вызвать разочарование. Тем не менее, выбирать из этого словесного потока перлы, значило бы — загубить замысел. Адамович был убежден, что о самом серьезном не надо говорить вслух, напрямую, не-

---

<sup>1</sup> 3 марта 1958 г. Адамович писал Одоевцевой: «Вы спрашиваете о Sainte-Beuve. Я чрезвычайно обожаю Sainte-Beuve'a, считаю себя его учеником и подражателем, хотя он иногда бывал туп и, например, в Бодлере не понял ничего» (Beincke Rare Book and Manuscript Library, Yale University).

<sup>2</sup> В статьях акмеистов не раз встречается этот тезис, по-разному сформулированный. Н. Оцуп посвятил его доказательству целую заметку, в которой вывел: «однажды найдя удачную формулировку той или иной мысли, автор не имеет оснований заменять ее другой, менее совершенной, из одной только боязни повторить себя» (Вправе ли писатель повторяться // Звено. 1926. 28 февраля. № 161. С. 4. Подп.: О.).

уклонно стремясь к ядру, к сути, — ибо это почти всегда нечто невыразимое, и определения его лишь опошлят, а настоящий смысл все равно ускользнет. Зато куда больше метких наблюдений и умных мыслей бывает высказано в непринужденной болтовне на пустяковые подчас темы. В этом он был абсолютно солидарен с Георгием Ивановым, у которого в строках «Поговори со мной о пустяках, / О вечности поговори со мной...» не вечность называется пустяком, как иной раз полагают. Здесь то же самое предложение поговорить по душам, как болтают хорошие знакомые, говорящие на своем собственном языке, когда не надо напрягаться, произносить громкие слова и условливаться о терминах, а в результате сказать друг другу гораздо больше и как раз о самом важном и существенном, о чем по-другому и сказать-то невозможно. В какой-то мере «Литературные беседы» были попыткой именно такого разговора с эмигрантским читателем, и, судя по отзывам современников, попытка удалась.

В этих небольших эссе, написанных устанавливающимся пером, можно уже разглядеть многие темы и мотивы, которые станут главными в зрелом творчестве Адамовича. Видно и стилистическое единство. Георгий Иванов считал «Комментарии» Адамовича «антиподами его блестящих газетных фельетонов»<sup>1</sup>. Это так, если говорить о направленности статей: «Литературные беседы» — разговор с читателем, «Комментарии» — с самим собой. Но сама структура имеет много общего. И в том, и в другом случае текст дробится на небольшие фрагменты, и величина каждого соответствует вспышке вдохновения. Манера эта очень характерна для Адамовича и очень подходит его стилю. У Адамовича было, что называется, короткое дыхание. В длинных обстоятельных пассажах и рассуждениях он к концу увядал. Зато с особым блеском проговаривал головокружительные вещи в коротеньких — на страничку—две — отрывках.

Его быстрый прихотливый ум молниеносно перескакивал с одного на другое, и такой же быстроты ума он ожидал от читателя, будучи убежден, что «скучно слушать речь излишне обстоятельную»<sup>2</sup>. Самому Адамовичу скуч-

---

<sup>1</sup> *Иванов Г.* [Рец.:] Г. Адамович. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955 // Новый журнал. 1955. № 43. С. 296.

<sup>2</sup> *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 29 мая. № 226. С. 2.

но было излишне обстоятельно писать. Он считал, что если человеку есть о чем сказать, не стоит утомлять собеседника или читателя кухней своих рассуждений, достаточно сказать самую суть, но сказать хорошо. Если мысль придется объяснять или доказывать, значит, она плохо выражена, либо собеседник вообще не в состоянии ее усвоить, и тогда все доказательства окажутся безуспешными. Если же в состоянии, довольно будет и чистой мысли, без ненужного антуража ссылок и доводов. Архиепископ Иоанн (Шаховской) верно заметил: «Адамович — мыслитель камерный, и все камерное у него хорошо»<sup>1</sup>.

Адамович ориентировался на понимающего читателя и очень любил повторять афоризм Григория Ландау: «Если надо объяснять, то не надо объяснять». К тому же он хорошо знал, что многие вещи не способен до конца объяснить и самому себе, разве только высказать кое-какие догадки, и не собирался уверять читателя в собственном всезнании, честно оговаривая, что это всего лишь догадки. Он был вполне солидарен с И. Анненским, полагавшим, что «есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять»<sup>2</sup>.

Этому же когда-то учил его и Гумилев, в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» резко негативно отнесясь к любым попыткам приблизиться к непознаваемому: «Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении нецеломудренны»<sup>3</sup>.

Да и самого Адамовича высокоученые книги и лекции с названиями типа «Проблема Бога» или «Ад и рай» неизменно приводили в тихое изумление. По свидетельству современников, у Адамовича к авторам подобных выступлений был только один вопрос: «А откуда вы все это знаете?» Мысль о нецеломудренности он усвоил твердо и никогда не пытался прямо и однозначно определять то, что определить невозможно.

И все же непознаваемое слишком влекло его, чтобы он изначально отбросил «лестницу, ведущую в небо». Более

---

<sup>1</sup> *Странник*. Поэт критики (Памяти Георгия Адамовича) / Публ. Е.А. Голлербаха // *Russian Studies*. Ежеквартальник русской филологии и культуры. Спб., 1996. Т. II. № 2. С. 267.

<sup>2</sup> *Аттенский И.* Книги отражений. Л.: Наука, 1979. С. 202.

<sup>3</sup> *Гумилев Н.* Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1989. С. 412.

того, только оно и могло хоть как-то оправдать в его глазах и литературную критику, и саму литературу.

В общем-то, литература была для него не целью, а лишь поводом, чтобы высказаться, но поводом практически единственно возможным. И только такое отношение к литературе Адамович считал правильным. Литература сама по себе не может быть единственным смыслом жизни, — она лишь возможность ощущать, что этот смысл все-таки есть, лишь связующее звено между этим смыслом и человеком. Но такое звено, которое нельзя заменить ничем иным. Литература занимает в душе человеческой свое особое место, выполняя только ей свойственные функции, и исчезни литература, образовавшуюся пустоту не смогут до конца заполнить ни философия, ни религия.

Понимая всю невозможность давать определения невыразимому и вообще высказываться о нем прямо, и в то же время не желая говорить всерьез ни о чем другом, Адамович нашел единственно возможный выход: говорить «вокруг» него, все время приближаясь к нему с разных сторон и умолкая в нужном месте, не переходя последней границы. Но тем самым обрисовывались контуры этого невыразимого. В идеале он добивался такого уровня письма, когда выстроенная определенным образом фраза или утверждение переориентирует сознание читателя так, что тот не может объяснить, что именно он понял, но отчетливо ощущает, что ему открылось что-то ранее несознаваемое, но очень важное.

Наблюдательный Набоков, в своем романе «Дар» выводя Адамовича в пародийном образе Христофора Мортуса, дал филологически точное, очень меткое описание его критических приемов, когда важны «не столько слова, сколько вся манера критика»: «“Не помню, кто, кажется, Розанов, говорит где-то”, — начинал, крадучись, Мортус; и, приведя сперва эту недостоверную цитату, потом какую-то мысль, кем-то высказанную в парижском кафе после чьей-то лекции, начинал суживать эти искусственные круги <...> причем до конца так и не касался центра, а только изредка направлял к нему месмерический жест с внутреннего круга — и опять кружился»<sup>1</sup>.

Адамович, надо думать, охотно бы подписался под фразой, вложенной Набоковым в уста Мортусу: «Можно гораздо точнее и подлиннее высказаться, бро-

---

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч. в 4 тт. М., 1990. Т. 3. С. 150.

дя «около темы», в ее плодотворных окрестностях»<sup>1</sup>. Именно поэтому в его статьях и стихах так много намеков и недоговоренностей, а речь, при всей ее стилистичности, обрывочна. По мнению Адамовича, «обманчивая связность ничем не лучше, — если не хуже, — откровенной отрывочности»<sup>2</sup>.

Он и у других очень ценил «дар вовремя замолчать», умение остановиться там, где нужно, наполняя образовавшуюся паузу новым смыслом, заставляя в полную силу работать читательские ум и воображение. Например, Лермонтов восхищал его едва ли не более всего тем, что у него «есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать»<sup>3</sup>.

Адамович обладал редким умением, даже искусством, не разжевывать мысли до конца, не договаривать их, но так, чтобы «отблеск оставшегося за словами заливал всю страницу» и возникала убежденность, что речь идет не только и не столько о литературе, сколько о жизни, о «самом главном» в ней. Адамович всегда был склонен рассматривать литературу не просто как ремесло, профессию, но видеть за ней нечто большее и соответственно к этому относиться, — способность в наши дни почти полностью утраченная. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской) в статье «Поэт критики» довольно точно сказал об Адамовиче: «Строки не подкреплены ничем и мысль их не выявлена. Автор хочет, однако, чтобы ему поверили на слово <...> В этих именно разговорах весь Адамович — критик, поэт и эссеист <...> Замены стилю Адамовича в русской критике нет»<sup>4</sup>.

Интонация «Литературных бесед» заставляет вспомнить критическую прозу И. Анненского, Розанова и Блока. С. Маковский как-то заметил, что «у Анненского на все — свой взгляд, ни для кого не обязательный, конечно, но всегда искушающий новым глубочайшим смыслом, каким бы неожиданным и надуманным он ни казался на

---

<sup>1</sup> *Набоков В.* Собр. соч. в 4 тт. М., 1990. Т. 3. С. 72.

<sup>2</sup> *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. 3 января. № 209. С. 1–2.

<sup>3</sup> *Адамович Г.* Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 183.

<sup>4</sup> *Странишник.* Поэт критики (Памяти Георгия Адамовича) // Публ. Е.А. Голлербаха // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. Спб., 1996. Т. II. № 2. С. 267.

первое впечатление»<sup>1</sup>. То же можно было бы сказать и об Адамовиче. Когда он о ком-нибудь говорит, важна не оценка, которая может быть и не очень объективной, важно, что он часто говорит такие вещи, которых кроме него не сказал бы никто.

В своей критической прозе Адамович раскрывался не меньше, чем в стихах, это тоже была исповедь. Нет, он не говорил вещей автобиографичных, как Розанов, в этом смысле он всегда был слишком застегнут на все пуговицы, но раскрывался в гораздо более глубинных вещах — его всегда интересовала глубинная сущность писателей, и говоря о ней, высказывая о ней суждение, он тем самым говорил и о себе. Здесь уместно привести еще одну фразу С. Маковского, сказанную об Анненском, вновь переадресовывая ее Адамовичу: «ищет-то он в глубинах чужого сознания не столько влюбленность в красоту, сколько — молитвенное сострадание к человеку»<sup>2</sup>.

Адамович был убежден, как и многие последователи Бергсона в начале века, что целое надо постигать непосредственно, определять его терминами — значит убивать и препарировать в интеллекте. Язык может быть средством познания искусства лишь при условии, что он сам становится искусством.

Не всем такой тип критики нравится, О. Мандельштам называл его «лирикой о лирике». Если вдуматься, не такое уж плохое определение. Все же в литературной иерархии чаще всего именно лирика занимает главенствующее положение. В ней человек раскрывается наиболее полно. А Адамович не уставал повторять, извиняясь за банальность: «Имеет смысл только та литература, в которой нет или, вернее, не осталось «литературщины», и где за словом чувствуется человек»<sup>3</sup>. По его мнению, и «критика, в сущности, оправдана лишь тогда, когда пишущему удается сквозь чужой вымысел сказать что-то свое, т.е. когда по природному своему складу он вспыхивает, касаясь чужого огня, а затем горит и светится сам»<sup>4</sup>.

Стареют теории, забываются модные имена и бестселлеры, меняется литературная иерархия, но что-то остается

---

<sup>1</sup> *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Нью-Йорк, 1986. С. 132.

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

<sup>3</sup> *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1927. № 2. С. 67.

<sup>4</sup> *Адамович Г.* Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 87.



неизменным, и Адамович пытался уловить и запечатлеть именно это. Для этого, по его мнению, критику не обязательно сочинять схемы, выдавать оценки, создавать и крушить репутации. Требуется только одно: «надо слушать голос книги, то, что за словами, после слов и что переоценке не подлежит»<sup>1</sup>.

В большинстве своем отзывы сложившихся критиков о чем бы то ни было хорошо предсказуемы. Предсказать, какотреагирует Адамович на то или иное явление, было весьма затруднительно. Его за это называли субъективным, капризным критиком с семью пятницами на неделе. Но это не была непредсказуемость ради непредсказуемости, из желания эпатировать, пижонства или «духовного озорства»<sup>2</sup>, как отозвался Г. Струве о Святополке-Мирском. Она вообще не была литературным приемом, хотя нередко и вызывала дополнительный интерес читателей. Адамович не делал этого нарочно, рассчитывая удивить. Это был своего рода литературный прием: взглянуть на явление с разных точек зрения, увидеть в нем неожиданные стороны и показать их. Но стороны, во-первых, должны были быть на самом деле, а во-вторых, быть существенными. Противоречия, считал Адамович, заложены в самой глубине мысли. Источником мысли, ее внутренним двигателем является сомнение, поэтому для писателя самое главное «разговор с самим собой. Не монолог, а именно разговор, в котором вопросы бывают важнее ответов, а мысль неразлучна с сомнением, ее оживляющим и оттачивающим»<sup>3</sup>. Здесь он был абсолютно солидарен с И. Анненским, считавшим, что в «идее, пока она жива, то есть пока она — идея, неизменно вибрирует и взрастившее ее сомнение — возражения осилены, но они не убиты»<sup>4</sup>.

Рядом с идеей Адамовичу казалось необходимым видеть и учитывать «бесчисленные контр-идейки, брызгами возникающие тут же, будто от брошенного в воду камня»<sup>5</sup>. Кроме смелости доводить мысль до логического конца, есть еще смелость признать к концу рассуждения, что в истоках мысли было заложено определенное допущение, вполне правомерное на каком-то уровне, но разросшееся

---

<sup>1</sup> Адамович Г. Комментарии // Числа. 1933. № 7/8. С. 153.

<sup>2</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 77.

<sup>3</sup> Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 114.

<sup>4</sup> Анненский И. Книги отражений. Л.: Наука, 1979. С. 173.

<sup>5</sup> Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 187–188.

по ходу мысли настолько, что опровергает уже общую истинность всего рассуждения. Адамович был убежден, что зачастую «логика как бы издевается над рассудком и уводит его от желанного, чувствуемого заключения»<sup>1</sup>, и стремился быть верным не логике, но истине.

Кроме того, если пристально всмотреться во все им написанное, становится очевидным, что своим главным, заглавным мыслям Адамович никогда не изменял, какому бы испытанию на прочность ни подвергал их.

«Литературные беседы», личность и сам образ мыслей Адамовича стали частью той среды, в которой зародилась так называемая «парижская нота», тем центром, вокруг которого объединились молодые литераторы и который вызвал и продолжает вызывать столько споров. Георгий Иванов имел все основания заявить, что «никто из богатой именами и талантами тогдашней нашей словесности не мог бы заменить Адамовича на его критической трибуне»<sup>2</sup>. По мнению одного из тогдашних молодых литераторов, В. Варшавского, на то были веские причины: «За Адамовичем шли в самом главном. Это было очень определенное, хотя и трудноопределимое представление о том, чем была и чем должна быть русская литература»<sup>3</sup>. Для молодого поколения эмигрантских писателей «Литературные беседы» в буквальном смысле стали учебником вкуса.

Но Адамович следил не только за эмигрантской словесностью, в круг его интересов входили вопросы религии и теологии, философии и политики. Критик, поэт, эссеист, публицист, он писал и о театре, музыке, кино, о русском языке, о французской литературе, немного о литературе английской и американской, очень много о классической русской литературе и, конечно, о литературе советской, за которой Адамович следил неустанно, всматривался, вслушивался в нее, огорчался, много раз ее хоронил, а затем всматривался и вчитывался вновь. Он откликался практически на все существенные культурные события современности, а современным для него был весь двадцатый век.

Разумеется, прежде всего его интересовала просто литература как таковая, а все деления — эмигрантская, советская — принимались, как неизбежное зло. Под ли-

---

<sup>1</sup> Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1928. № 3. С. 126.

<sup>2</sup> Новый журнал. 1955. № 43. С. 296.

<sup>3</sup> Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1956. С. 179.

тературой он понимал нечто иное, мало совместимое с советской идеологией, о чем часто писал. И все же с пристальным вниманием следил за тем, что делается в литературе Советской России. Следил едва ли не с одной целью: заметить пробуждающиеся ростки того, что вновь сделает советского человека русским, а беллетристику из идеологии вновь превратит в литературу. Любые мало-мальские намеки на это отмечал сразу же, а если они затихали, — разочаровывался в авторе, но не в процессе, ибо сам процесс считал необратимым. И в результате получилось, что по большому счету многие его критерии и оценки оказались гораздо ближе к истине и к подлинной истории литературы XX века, чем у присяжных ниспровергателей и восхвалителей как с той, так и с другой стороны.

Глеб Струве считал, что Адамович «не принадлежит к тем критикам, писания которых выигрывают от объединения под одной обложкой»<sup>1</sup>. Вряд ли это так. «Литературные беседы», собранные вместе, представляются вполне цельным произведением, своеобразным критическим дневником, рисующим панораму русской литературы по обе стороны баррикад, да и не только русской. И выглядят они в таком виде куда более убедительными, чем порознь, и гораздо более интересными, чем, может быть, даже казалось современникам.

Многолетний критический дневник Адамовича воссоздает портрет эпохи в мельчайших деталях так же, как запечатлели его чуть раньше «Письма о русской поэзии» Н. Гумилева, а до того «Далекие и близкие» В. Брюсова. Портрет эпохи, оставленный Адамовичем, в чем-то даже масштабнее, чем у Гумилева и Брюсова, которые были строже в оценках, но писали только о литературе, более того, почти исключительно о поэзии.

К тому времени, как «Звено» прекратило свое существование летом 1928 года, Адамович был уже «шире всех читаемым и самым влиятельным критиком эмиграции»<sup>2</sup>. В том же году он был приглашен на должность литературного обозревателя в самую известную газету русского зарубежья — милюковские «Последние новости».

*О.А. Коростелев*

---

<sup>1</sup> *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press, 1984. С. 372—373.

<sup>2</sup> *Вейдле В.* О тех, кого уже нет // Новый журнал. 1993. № 192—193. С. 360.

1923



## Поэты в Петербурге

К концу прошлого века русские поэты научились группироваться в школы и направления. По формальным особенностям, по способу говорить они объединялись и совместно вели священную войну с теми, кто предпочитал их языку другой язык.

Это не есть борьба отцов и детей. Акмеисты враждовали не только со своими предшественниками — символистами, но и с футуристами — их современниками. Футуристам пришлось иметь дело с бунтом в их же государстве, — с имажинизмом.

Так было и так будет. Эта рознь, эти недоумения и споры, в особенности эта крайняя нетерпимость есть воздух искусства. Без этого нет поэтической культуры, и только забывчивые люди думают, что это болезнь нашего времени.

Но с «птичьего полета» это все же, как многое в нашей жизни, смешное и жалкое зрелище, — пусть и неизбежное.

Есть географический признак, по которому было бы, может быть, правильнее делить русское искусство: Петербург и Москва.

Это гораздо слабее чувствуют москвичи. В своей суетоке и неразберихе, в вечных московских междуособицах они не сознают в себе единства стиля, которое так явственно в Петербурге. Петербургские поэты как бы связаны круговой порукой, и петербургскому символисту свой же футурист — если только это поэт — ближе, думается мне, чем, например, Андрей Белый.

Едва ли надо говорить об особенностях петербургского и московского искусства. Пушкин писал как-то Наталье Николаевне, что он «ей-ей» разведется с ней,

если она будет держать себя как московская барышня. Это очень характерная обмолвка петербуржца. Лучше всего определяется это деление внешностью обоих городов. Сейчас разоренный, нищий и царственный Петербург еще острее в своем стиле. Не знаю, как объяснить это столь явное наличие двух характеров в русском искусстве. Может быть, правы марксисты, утверждая, что «бытие определяет сознание».

В Петербурге сейчас живет три прославленных поэта: Сологуб, Ахматова и Кузмин. Все трое пишут и печатают сравнительно много.

Последние стихи Сологуба прекрасны и замечательны. Так должен состариться поэт: надо только не забыть к шестидесяти годам все то, что тревожило в двадцать. Ткань этих стихов прозрачна и хрупка до крайности. Сологубу сейчас может не хватить силы, ему может изменить умение (и изменяет иногда), но только в таких мелочах, небрежность и недоделанность которых лишь подчеркивает уровень его искусства.

С Ахматовой происходит «обыкновенная история». Она с каждым днем теряет свою популярность, — вернее, она делается все известнее, но в ее слове нет былого очарования и былой остроты.

Это тоже удел поэта, — и пушкинский удел. В Ахматовой любишь не ее голос, — напряженный, трудный, сухой, — а ее манеру. Теперь нет больше «перчаток с левой руки» и поклонники разочарованы. Есть, впрочем, для их утешения несметное количество девиц, подобравших эти ахматовские обноски.

Что сказать о Кузмине? Его торопливая и легкомысленная Муза заблудилась на поэтических перепутьях. Кузмина сильно клонит влево, — для России «влево» это еще и к «верлибризму». Его стихи пестрят то славынизмами, то подчеркнуто-реалистическими выражениями. Часто это сцепление отрывочных восклицаний, связанных вялой логической связью и ритмически падающих на куски.

Нельзя отделаться от мысли, что его теперь как бы взвинченный пафос есть самообман усталой и стареющей души.

Кузмин часто и упорно повторяет: «Я не люблю стихов». Мне кажется, этому можно верить.

Я назвал этих трех поэтов прославленными. Надо оговориться: ни один из них не объединяет вокруг себя учеников и последователей. Кузмин и Ахматова, не говоря уж о Сологубе, живут замкнуто и одиноко. Та «работа», которую так задорно и одушевленно вел Гумилев, оборвалась. В Гумилеве была большая жизненная сила, какая-то веселость и вера в свое счастье и удачу. Это заражало и влекло к нему. Его пресловутая самоуверенность едва ли была вполне непоколебимой. Многие смущало его. Но он хотел быть учителем и знал, что учитель не может, без ущерба для себя, делиться с теми, кто его окружает, своими сомнениями и колебаниями.

У Гумилева было множество учеников в узком смысле слова. Он же задумал и в третий раз возродил «Цех Поэтов», — как вольное общество людей, не объединенных ничем, кроме ремесла и дружбы.

Смерть его лишила петербургских поэтов связи. Цех замкнулся в крайне тесный круг, спаянный не отдельной личностью, а общим отношением к поэзии и общим взглядом на нее.

Ученики разбрелись кто куда. Но из наиболее живой группы их образовалось содружество, игравшее заметную роль в петербургской литературной жизни 1921—23 гг. и на собраниях которого можно было слышать голоса поэтов последнего призыва.

Названо оно было странным именем «Звучащая раковина». По понедельникам, поздним вечером или, вернее, ночью, у учениц Гумилева по студии «Дома Искусств», Иды и Фредерики Наппельбаум, собирались не только их ближайшие товарищи, но и весь поэтический Петербург. Если приезжал какой-нибудь именитый москвич, то и он неизбежно попадал на шестой этаж дома на Невском, с балкона которого видны весь огромный город, Нева и взморье.

В длинной, узкой, задымленной комнате, теснясь по низким диванам и стоя вдоль стен, читали стихи — иногда было забавно смотреть на шестнадцатилетнего мальчика, сидящего возле Сологуба, или на какую-нибудь «студистку», благоговейно разглядывающую знаменитую, «ложноклассическую» шаль Ахматовой.

Бывали и те, кто потом уехали: окруженный вниманием Ходасевич, как бы вдруг почувствовавший, что в



Москве он жил всю жизнь по ошибке, Георгий Иванов, Оцуп, веселая Одоевцева. Вероятно, до сих пор бывают те, кто остались. Пяст, Лозинский, Верховский, шумная Анна Радлова, Шкапская, Рождественский, вновь появившийся в Петербурге Бен. Лившиц, Надежда Павлович, Нельдихен, скромный и стесняющийся Цензор, Геркен, знаменитый своими предками (внук Боратынского и какой-то племянник Тютчева).

Из числа никому до того не ведомых имен выделилось несколько, и некоторые из них были в последний год в Петербурге уже популярны. В особенности трое: Тихонов, Ел. Полонская и К. Вагинов.

Тихонова успех ждал сразу. Осенью 1921 года я впервые услышал его имя. Через три месяца о нем уже писали в «Известиях» и «Правде». Гумилев перед самой смертью предсказал ему большую будущность.

Успех Тихонова имеет много общего с успехом Серапионов, к группе которых он и принадлежит и с которыми многим связан. В нем есть врожденный природой оптимизм и вкус ко всему цепкому, крепкому и сильному. Это сейчас в спросе, — и не в одной только России, а везде. Это не хорошо и не плохо.

Но музы от него лица не отвратили  
И меланхолии печать была на нем,

— нет ничего более далекого от этого пленительного двустушия, чем Тихонов, с его квадратным ртом, с пустыми, веселыми глазами и со стихами, колючими, как изгородь.

Конечно, он пишет баллады. Конечно, он весь в современности: война, революция, голод, блокада, дезертиры.

Спичек два коробка,  
Мыло, кусок леденца,  
А вечером сверх пайка  
Шесть золотников свинца.

У Тихонова большое беллетристическое дарование: очень зоркий глаз, очень живой словарь. Но едва ли из него разовьется поэт, это один из тех людей, которые растут в ширину, а не в глубину, и вскоре ему, вероятно, покажутся бедными и слабыми средства поэта.

О Полонской знали в Петербурге довольно давно. Она работала с М.Л. Лозинским над переводом Эредиа. Я помню, как лет пять назад, на одном из полушуточных поэтических состязаний, она в четверть часа написала вполне правильный сонет на заданную тему.

Выпустила она сборник в конце 21 года и после этого написала ряд стихотворений, во многих отношениях замечательных.

От Полонской, в противоположность Тихонову, нельзя многого ждать. Ее дарование несомненно ограничено. Но у нее есть ум и воля. В стихах ее есть поменьше гражданской сентиментальности с привкусом «Русского богатства» и какой-то бодлеровской очень мужественной горечи. Из всех поэтов, затрагивавших общественные темы, она одна нашла свой голос. После широко-вещательных, унылых, лживо восторженных излияний Анны Радловой, так же как и после более приятных и более честных упражнений пролеткультовцев, стихи Полонской о жизни «страшных лет России» заставляют насторожиться.

Вагинов моложе первых двух. Он в периоде глубокого брожения. Он ничего не умеет и думает, что поэту ничего и не нужно уметь. Едва ли он в состоянии определить хотя бы количество стоп в строке или место цезуры. Ему все это кажется пустым и ничтожным. Это хороший признак, — если, конечно, человеку не более двадцати лет.

Стихи Вагинова есть одно из самых странных явлений, которые мне известны в искусстве. Единственное, на что они похожи, — это живопись Чурляниса.

Вагинов весь погружен в музыку и остро враждебен беллетристике. Последовательность слов и образов в его стихах едва ли может быть мотивирована чем-либо, кроме звукового сцепления. Но это не игра звуками, как у символистов или у Хлебникова, а логически стройные периоды в причудливейших между собой сочетаниях. В России нашлись догадливые люди, решившие, что в стихах Вагинова скрыта новая поэтика. С точки зрения метода и формы в Вагинове нет ничего, — бред и тупик.

Но нельзя не чувствовать его неподдельной, глубокой взволнованности, естественно сказывающейся в ритме, его подлинно поэтического восприятия жизни и мира. И после всех споров о значении формы и содержа-

ния, о мастерстве и «нутре», нельзя все-таки равнодушно встретить человека, который может стать поэтом.

Я подчеркиваю: может стать. Вагинову не надо, конечно, учиться в какой-нибудь студии. Технику он поймет и научится ценить ее. Но ему надо много и долго думать и не бояться быть менее своеобразным. Это главное. Если у него хватит сил и решимости, это будет лишним подтверждением того, что он поэт.

Кроме этих имен, мне хочется назвать еще Н. Чуковского, несомненно даровитого мальчика. Но он в восемнадцать лет сочиняет уже оды о прелестях земляничного варенья. Что это обещает?

Поэты, которых принято называть пролетарскими, много пишут, много печатают и шумят. Уместно вспомнить:

Не бойся едких осуждений,  
Но упоительных похвал...

Нельзя отрицать, что среди них есть даровитые люди — Крайский, например, или юный Панфилов. Но быть на уровне первоначального ученичества и еженедельно читать о себе восторженные фельетоны, сравнения с Байроном и Некрасовым, — кто выдержит этот искуc?

Так на берегах Невы живет русская поэзия.

## На полустанках

### 1.

Не надо обладать остротой ума, чтобы понять, как бесплодны заранее составленные поэтические программы и манифесты. Принуждение, или даже только понуждение писать «так», а не иначе, ничего дать не может. Теория поэзии состоит из выводов, а не из предпосылок. И, однако, поэт наедине с собой не в силах все-таки перестать думать о том, какие дороги ведут его к совершенству.

Так теперь, после разрушения почти всех наших школ и течений, когда-то возбуждавших столько надежд, столько споров и вопросов, в дни ночной разноголосицы в искусстве поэт не скажет все-таки собратьям: пишите, как хотите. Очень отчетливо обрисовываются вдалеке

линии искусства, которое должно быть завтрашним: его не легко определить несколькими словами, но достаточно сказать, что его тональностью является пресыщение шумом и пестротой XIX и начала XX века, реакция против романтизма, понятого по-французски, и в поэзии обратный перелет к тем берегам, на которых последним удержался Андрей Шенье.

Люди, знакомые с развитием форм поэзии, поймут, какие теоретические требования выдвигает этот «неоклассицизм». Но было бы смешно и печально, если бы кто-либо из наших мэтров, собрав около себя учеников, стал бы учить их ясности стиля, точности в выборе слов, последовательности в композиции. Эти тончайшие тайны искусства, навязанные пусть даже и талантливым юношам, остались бы внутренне чужды им и создали бы группу эпигонов. Что сделали бы они, эти юноши, еще встревоженные душевно, еще смущенные и беспокойные, с хрупким наследством Расина?

По-видимому, только предчувствием ясных, мощных и стройных линий будущего, как утренними косыми лучами, должно быть озарено, что делает поэт сейчас.

## 2.

Есть две истории литературы. Одна, излагаемая в письменных курсах, иногда глубоких и блестящих, учит, что наиболее значительными созданиями Пушкина являются «Онегин» и «Борис Годунов», а из произведений Лермонтова надо выделить «Демона», что замысел «Домика в Коломне» трагичен, а не комичен, что Некрасов был поэтом русского крестьянства, и прочее, и прочее.

Другая передается устно и нигде не изложена: она знает, что Пушкин — и не один только он — «держится» не на чистоте образа Татьяны и не на идее Полтавы, а на нескольких десятках строчек, как бы околдовавших нашу память. Я подчеркиваю и повторяю: на нескольких десятках строчек. Все остальное есть только окружение их, подготовка к ним или отзвук.

Это не умаляет общего значения крупных созданий. Они величественны и прекрасны, но печать «тайны» лежит не на них.

Некрасов был подлинно великим поэтом, но если вычеркнуть из его поэм эти как бы золотом вышитые строки, эти издаലെка подготавливающиеся вскрики:

Волга! Волга! Весной многоводной  
Ты не так заливаешь поля...

что бы осталось от него, кроме сентиментальности и дурного стиля?

Надо думать, что лишь все растущим сознанием этого, а не упадком творческой силы, объясняется то, что теперь поэты пишут много меньше и много медленнее, чем в былые годы.

### 3.

Игнорируя эту сторону искусства, печатная история поэзии нигде еще не отразила соперничества Пушкина и Тютчева — тему, столь частую в беседах поэтов между собой. Тютчев, не создавший ничего крупного по размерам, никогда не считался претендентом на наш поэтический престол.

Но я помню восклицание одного русского поэта, случайно, в книжной лавке, раскрывшего том Тютчева на восьмистишии о Ламартине: «Это ни с чем не сравнимо!»

В этих словах было все-таки преувеличение. Тютчев напряженнее и выразительнее Пушкина. Поэтому против его воздействия труднее сопротивляться, и своеобразие его кажется «ни с чем не сравнимым».

Но не остается ли от пушкинской бедности более долгий и «божественный» ответ, и нет ли в ней того чутья художника, которое заставляет его найти узкую тропу между стилистическим безличьем и скоропортящейся «роскошью красок».

Об этом очень верно и очень умно писал К. Леонтьев в разборе романов Льва Толстого.

### 4.

Нет чувства более «декадентского», чем ирония. Но в наше время культом ее увлечены многие проникательные люди. Это говорит лишь о том, что без нее добрая

половина современной литературы была бы совершенно невыносима.

Ирония — перец в нашей литературной кухне.

В иронии есть упорство человека, не признающего, что он ничего не хочет и ничего не ждет. Поэт иронизирует над «крушением своих идеалов» и улыбается, жалко и растерянно. Это начало конца и гибели.

У всех еще в памяти насмешливо-мертвенное «Седое утро» Блока.

Настоящее искусство не иронично. Оно сердечно и сдержанно.

Если теперь приятным кажется яд иронии, то лишь потому, что боишься в отсутствии ее почувствовать простую ограниченность ума, не видящего и не понимающего всей «мировой чепухи»: политики, войн, революций, вечного одиночества человека.

Но мужественный художник, не одержимый плебейским вкусом к издевке, взглянул бы на все это без улыбки.

## 5.

Есть французский поэт, которого хочется вспомнить, говоря это. Его образ — один из чистейших.

Это Альфред де Виньи. Его мало знают и мало любят. В традиционном представлении он заслонен Гюго, а в воспоминаниях поэтов — кометой-Бодлером. Он остался благородной, но второстепенной фигурой.

В судьбе его не все справедливо. Бесспорно, в нем не было силы, одушевляющей творчество других только что названных поэтов. Но по сравнению с некоторыми отрывками его тускнеет решительно все, что написано во Франции в XIX веке. После горечи их все пресно.

Бодлер кажется риторикой, а Гюго пошлостью. Виньи — скупой, сухой и холодный художник. Его чувства подчинены расчету. Его ум не обманут — никаких иллюзий, ни тени надежды. Все погибнет и ничего не воскреснет. Но в стихах его нет ни усмешки, ни крика, ни слез. Это будто каменистые отроги Альп, над которыми тянется пустое небо.

Перед памятью Виньи виновата Россия: Пушкин обмолвился о нем несколькими презрительными и пустыми словами.

Русский футуризм так наивен в своей идеологии, что с его проповедниками трудно спорить. Напрасно утешаются некоторые апологеты его тем, что в этой наивности — залог силы. Пусть перечтут они первые главы «Бесов», где описывается приезд генеральши Ставрогиной и Верховенского в Петербург и встречи их с нигилистической молодежью 60-х годов. Это до смешного похоже на то, что и до сих пор еще происходит в Москве между испуганным Брюсовым и футуристами.

Оставим бутафорию: ругань, скандалы, печатанье на обоях. Это делается для «большой публики». Оставим пристрастие к машинам, аэропланам и трамваям. Это дело вкуса. Но проповедь свободного стиха, до сих пор еще подносимая как откровение, увлечение игрой звуков и связыванье каких-то надежд с этим ребячеством, безудержное развитие метафоры, ведущее к гибели самого образа, — все это рассчитано на Кострому или Калугу.

У нас много пишут о преувеличенном развитии мастерства в искусстве, о засилье формы и о том, что теперь все всё умеют.

Какие пустяки! Только на девственной почве возможно то, что происходит в русской поэзии.

Слаб человек. Любит он искусство, в котором узнает себя, свою грусть и жизнь.

Но если кто-нибудь плачет над книгой и если слезы эти вызваны описанием какого-либо печального события, а не удачно поставленным словом, — не велика цена этим слезам.

И искусственный долгим опытом поэт предпочитает писать о закате солнца и о дожде, стекающем по листьям, а не о страданиях человека. Так, по крайней мере, он защищен от ложных и дешевых восторгов.

Тот же, кому понятен язык искусства, почувствует иногда и в описании заката то же, что в рассказе о гибели Ипполита.

## Литературные размышления

### 1.

Когда Ницше и его последователи заговорили о трагическом характере античности, можно было думать, что они делают жестокое дело: ломая винкельмановские традиции, уничтожая ходячие представления о беспечности греков, о вечном празднике их жизни, они будто бы лишали европейского человека его последней и самой дорогой иллюзии. Наши современники могли нередко читать и слышать полупрезрительные замечания об «обывательском» понятии об античности в тех случаях, когда в душе грека пытались найти что-либо, кроме вечного, леденящего страха перед роком и неизвестностью.

И вот круг замкнулся. Посленицшевские писания о Греции только яснее подчеркивают основную правоту старинного предания о ней, как давно уже догадывались те, кто не были ошеломлены очередным историческим «открытием».

Боязнь протяженности, боязнь бесконечности и смерти, глубоко затаенное отчаяние есть только подкладка того, что нам оставили греки, то, что они не хотели показывать миру, то, что они не «завещали» ему. Они оставили Софокла и архитектуру Акрополя.

Так поняли их наследство люди, не зараженные жаждой все выворачивать наизнанку. Так жила античность в сознании столетий.

Ницшевский анализ не меняет образа античности таковой, как она была, нашла в себе силы быть. И сейчас она кажется нам яснее и чище, чем когда бы то ни было.

### 2.

Еще в университете, читая плута и пройдоху Марциала, я изумлялся: какое убожество и какое совершенство. Пушкин по сравнению с ним — глубокий варвар, и пушкинский стиль — как непромытое золото, с песком и глиной.

Не думаю, чтобы это можно было объяснить исторически. Не все тут объяснимо. Но вот главное: для



Марциала и вообще для «язычника», уже усталого, после смерти — ничего. Умрет, и лопух на могиле вырастет.

Это рождает искусство. Этот взгляд, еще не потерянный в потусторонних пространствах, еще не пораженный дальнозоркостью, не может не видеть в нашем мире, с любовью и отчетливостью, всех тех мелочей, которых «не поймет и не заметит» беглый взгляд нового художника, — христианского по традиции, по крови, если не по убеждениям.

Христианство и идея бессмертия, даже декорированная образами ада и рая, суда и воздаяния, есть покатая плоскость для искусства. И этого, конечно, не опровергают многие прекрасные примеры христианского творчества. По существу дела, раз душа после этой жизни пойдет еще блуждать по страшным и безграничным далям, будет в чем-то растворяться, мучиться и блаженствовать, еще раз встретит тех, кого она здесь любила, вспомнит, как она здесь радовалась и страдала, если все это может быть, — то самый «масштаб» этого чувства не по силам человеку. Не хватит дыхания. Но нельзя уж и отказаться от него, и все кажется пустым и суетным.

Только музыка, искусство безответственное, по природе своей как бы создана для этих странствований.

### 3.

Критики часто пишут: где его былое вдохновение? Его дарование пало. Он исписался.

Если бы критики были внимательнее и честнее, они давно заметили бы, что это «падение таланта» наблюдается ими только у современников и существует только в их воображении.

Никто из настоящих поэтов никогда не исписывался, и вся история литературы это подтверждает.

Есть одно исключение: Верлен. Но и обстоятельства его старости были вполне исключительные.

Поэт может ослабеть. Ему могут изменить силы. Но тот, кто писал когда-либо хорошие стихи, не может вдруг начать писать плохие, и никогда этого не случилось.

Если, слушая вещи старого поэта, мы морщимся и вспоминаем его былые произведения, нам наверно изме-

няет память: наверно и в молодых его вещах, давно нами не читанных, не все благополучно.

Есть классический образец старческого искусства: «Эпилог» Ибсена. Он писан остывающей рукой: слова уже не договариваются, мысли уже не додумываются.

Но разве можно говорить о том, что эта драма «ниже» других созданий поэта?

#### 4.

Если бы смотреть на русскую литературу издалека и судить о ней лишь по отзвукам ее, хотелось бы выделить имя Валерия Брюсова.

Издали: какая прекрасная роль, какие прекрасные стихи и какой горизонт!

Но достаточно немного присмотреться к творчеству Брюсова, чтобы испытать настоящее разочарование. Есть что-то глубоко провинциальное во всех писаниях Брюсова, какая-то помесь «французского с нижегородским», которую трудно вынести. И всегда была она в нем.

Мастерство его, несомненно, очень значительное, направлено исключительно на внешние стороны искусства, на блеск и треск его, и ни в какое сравнение оно не может идти с более скромным, более подчиненным мастерством Сологуба или Ин. Анненского. Поэтому, когда Брюсов срывается, он бывает ужасающе беспомощен.

Замыслы его всегда напоминают дурную журналистику. Особенно теперь.

В предисловии к сборнику «Последние мечты» Брюсов говорит: здесь собраны стихи по таким-то «вопросам». По другим же «вопросам» он отсылает читателя к следующей своей книге.

Эти «стихи по вопросам» — характернейшая обмолвка.

#### 5.

Надо помнить, что есть два элемента в оценке художником его друзей и предшественников.

Один — ремесленный. Всякий поэт ведь не только «лебедь Аполлона», но и литератор, в мелком смысле

слова. Ему не может быть чужд спор отцов и детей. Даже вполне поняв смысл и значение раздоров двух поколений, смысл смены вкусов и мод, он не может освободиться от всего этого, забыть свои пристрастия. Ближайших предшественников он всегда недолюбливает.

Но в минуты прояснения он умеет разбираться в этой путанице и различить в современнике или «соратнике» черты враждебные так же, как и черты родства в «ноктюрне» какого-нибудь восьмидесятника.

Искусство направляется ремеслом и литераторством.

Порой это принимает комически правильные формы. Движение происходит как бы по расписанию, составленному лет сорок назад: таков весь современный музыкальный бунт против Вагнера.

Несомненно, этот антивагнеризм законен и плодотворен. Но досадно видеть, что люди, рассуждающие о свободе творчества и о вдохновении, на самом деле лишь куклы с довольно простым механизмом.

Мне пришлось на днях слышать рассуждение:

— Эйфелева башня при постройке своей вызвала ужас и отвращение. Лет десять назад она казалась прекрасной, как мощный символ современности. Теперь она опять уродлива, — oh, elle est laide...

Это резюме всей истории искусства.

1924



## О Бунине

В творческом «пути» Бунина есть одно достойное внимание обстоятельство: это единственный из настоящих писателей послечеховского поколения, оставшийся вполне чуждым и даже враждебным тому позднеромантическому вихрю, который пронесся в нашей литературе в последнюю четверть века и который был назван декадентством, модернизмом и многими другими, столь же условными именами.

Бунин сам насмешливо вспоминает, что Брюсов как-то сказал о нем:

— Бунин, хотя и не символист, но все-таки настоящий поэт.

Эти «хотя» и «все-таки» казались ему признанием узости взгляда. Но по-брюсовски относилась к нему вся та группа русского искусства, которая лет двадцать пять назад объединилась вокруг «Мира искусства», «Скорпиона» и впоследствии «Весов», начала борьбу за власть и влияние и вскоре вышла в этой борьбе победительницей. Как всегда в искусстве, она была нетерпима. Ей казались отсталыми все, кто не сочувствовал ей. Надо быть справедливыми: основания к этому у «декадентов» были.

Еще и теперь, читая брюсовские предисловия к его ранним сборникам или статьи и заметки Ив. Коневского, нельзя не поддаться очарованию: действительно кажется, что это были коротко промелькнувшие годы каких-то безотчетных надежд, безотчетных предчувствий, действительно понимаешь головокружение и прерывистость дыхания у людей, вдруг заменивших традиции «общественности» и «борьбы за идеалы» перспектива-

ми всемирными и вечночеловеческими. И сочувствие это не уничтожается даже тем, что сейчас все позиции модернизма сданы, что мы знаем, как пусты оказались его выкрики и как бледно наследство.

Есть какое-то величие в этом общем и неудержимом устремлении к «последним тайнам» на перегоне двух столетий, в переключке далеких друг от друга голосов, как есть грандиозная поэзия в восхождении строителя Сольнеса на башню — лубочнейшем, в сущности, и грубейшем образе.

На современников все это должно было действовать неотразимо.

Я думаю, что брюсовское замечание «хотя и не символист» не столько отражало литературно-партийную узость, сколько недоумение перед равнодушием поэта к мерещившимся ему перспективам.

Но прошла четверть века. Все стало прахом, что казалось небывалыми художественными открытиями, и только то уцелело и бессмертно, что — как «Сольнес» — согрето и спасено внутренним жаром, как бы мотивирующим форму, всегда понятным и всегда заразительным. Формы же, выдуманные ради них самих, оказались явно мертворожденными и погребли под своею пылью «остатки мысли и обломки чувства».

Писать мы будем все-таки как Лев Толстой, а не как Леонид Андреев.

Нельзя решить, сказала ли в том, что Бунин остался в надменном и трезвом одиночестве среди разгула модернизма, его внутренняя сила или недостаток впечатлительности. Я опять повторю: не одни лишь слабые головы вскружило декадентство. Но теперь он может быть горд своей непоколебимостью. Его проза, даже среди самых «буйных» годов, ничего не потеряла в своей свежести. В ней нечему стареть. Его стихи, даже если помнить об их связи с Майковым и Голенищевым, с эпохой оскудения поэзии, все-таки лучше стихов почти всех его сверстников, именно благодаря отсутствию всяких «завоеваний»; они проще, суше, точнее, приятнее.

Бунин упрекает в близорукости критиков, нашедших в его даровании «что-то тургеневское, что-то чеховское». На Чехова он действительно похож мало. Тургенева же иногда напоминает более, чем какой-либо другой из наших писателей: есть «что-то тургеневское» в этом смешении помещика, любящего осеннюю охоту, самовар и беседы о земстве, с русским «эллинством», чуть-чуть брезгливым. От Тургенева же у Бунина и любовь к вещи, всегда стройная и ясная ее композиция.

Мастерство художника есть не что иное, как умение сказать именно то, что хотел сказать, — то что представилось в спокойные часы обдумывания, а не случайно отвлекло в пылу работы. Проза Бунина — образец настоящего мастерства. Ему всегда удается осуществить замысел. Порой он даже увлекается своим умением и как бы перегружает свои произведения достоинствами: таков знаменитый рассказ о «Господине из Сан-Франциско», почти мертвенный в своем совершенстве. Но чаще он с неистощимым разнообразием играет им, оставляя недоделанными одни куски, дорисовывая до мельчайших деталей другие.

Есть у Бунина короткий рассказ «Грамматика любви». Тема его не новая. При беглом чтении он может показаться искусной стилизацией, вроде картинок во вкусе 30-х годов. Но это одно из удивительнейших созданий русской прозы, печальное, нежное и блестящее.

Теперь в моде критические статьи на тему «как сделана» такая-то вещь. «Грамматика любви» дала бы много материала для такой работы.

О прекрасном языке Бунина много писалось. По этому поводу я позволю себе еще раз вспомнить имя Тургенева. Как Тургенев, Бунин чувствует равновесие в процессе творчества: он знает, что язык, как бы богат он ни был, не должен быть развит в ущерб композиции и замыслу, не должен затмевать их. Так платье не должно затмевать прелести человека.

Прекрасный язык Бунина никогда не отяжеляет его писаний, не «лезет вперед». Не на нем Бунин выезжа-



ет. У нас не так давно был канонизирован в «великие писатели» Лесков и даже считалось хорошим литературным тоном восхищаться им, причем всегда подчеркивая его язык. В этом, как и в увлечении лесковскими отпрысками, сказалась настоящая болезнь вкуса и взгляда. Одно качество, одна хотя бы и сильно развитая сторона дарования еще не «делают писателя». Эта односторонность только решительнее подчеркивает незначительность дарования. Что есть в Лескове великого и что такое его язык по сравнению с развенчанным языком у Тургенева, не говоря уж о Толстом? В «Дяде Ване», кажется, кто-то замечает, что если у женщины находят удивительные глаза или волосы, то она, наверно, некрасива. Едва ли все благополучно и у писателя, которого настойчиво превозносят за «удивительный» язык.

\* \* \*

Бунин был признан в России знатоком народа и его жизни. Он беспристрастный — хотелось бы сказать, беспощадный, — его изобразитель. Его творчество могло бы служить иллюстрацией писем Чаадаева. Если он сам и отрицает это, то это едва ли кого-нибудь переубедит.

Тот читатель, который любит, закрыв книгу, задуматься о ней, иногда даже забыв детали ее содержания, найдет в повестях Бунина много пищи.

Что найдут в нем иностранцы, которые стали в последнее время усиленно переводить Бунина? Он их вероятно не поразит, как вообще не поражает их все наиболее русское и лучшее из русского.

## О Куприне

Имя Куприна было популярно в России после выхода «Поединка». Некоторые критики видели в нем законного наследника русского литературного престола и, в подтверждение своего мнения, ссылались на отзыв Толстого. Как все знают, Толстой был крайне суров в оценке новейшей беллетристики: два-три его снисходительно-ласковых слова о Куприне были поэтому сильнейшей поддержкой.

Но мало-помалу внимание к Куприну ослабевало. Его не перестали читать, но о нем перестали говорить. Все, что последовало за «Поединком», убедило даже самых горячих поклонников Куприна, что художественные средства его ограничены, вкус не безупречен и кругозор не широк. Критики же более требовательные поняли после выхода «Суламифи», что это одна из тех вещей, которые «не прощаются и не забываются». Их мнение о Куприне было окончательно составлено.

Недавно их мог бы удивить отзыв Анри де Ренье о «Яме»: изящнейший академик, столь любимый русскими эстетико-литературными кругами, назвал повесть Куприна произведением полным свежести и мощи. Нетрудно понять происхождение отзыва де Ренье. Едва ли не главную роль сыграла в нем привычка видеть во всем русском нечто прежде всего «черноземное» и брызжущее вдохновением.

Отзыв Ренье может вызвать желание вновь перечитать Куприна. Но он не заставит переменить о нем мнение.

Впечатление от чтения Куприна, после долгого перерыва, довольно тусклое. У него есть одно чрезвычайно ценное свойство — простота. Поэтому его надо сразу и безоговорочно предпочесть целому ряду писателей, которые «словечка в простоте не скажут».

Но простота есть ведь, скорей, отсутствие недостатка, чем наличие достоинства. Достоинств же у Куприна не много, и искусство его очень бедно средствами.

Перечтите «Гранатовый браслет». Эта повесть может вызвать слезы. Но надо уметь отличать волнение художественное от того чувства, которое может возбудить в человеке сообщение о каком-либо печальном и необыкновенном событии. Тема «Гранатового браслета» — огромная, неутолимая любовь, ведущая к смерти. В какие рамки ни была бы она вставлена, кем бы ни была развита, всегда она трогает человека. Разве «Дама с камелиями» не обошла весь мир? И разве не права какая-нибудь актриса, в Вятке или в Калуге, сотый раз выбирая ее для бенефиса: успех и слезы обещаны.

Очень отдаленно повесть Куприна напоминает «Викторию» Гамсуна, но в ней нет и следа ее неврастенической прелести.

В «Виктории» удивителен диалог: то неудержимо-захлебывающийся, то сухой и прерывистый, всегда неожиданный. Казалось бы, Куприн, воспитанный в традициях старой натуралистической школы, должен бы уметь передавать тон и звук настоящей живой речи. Это ведь, в конце концов, дело писательской техники. Но в первом же разговоре двух сестер в «Гранатовом браслете» чувствуется подделка. Не совсем так говорят живые люди.

Есть писатели, не гоняющиеся за точностью в отражении жизни. К ним другое отношение, другие требования. Но Куприн не из их числа. У Куприна есть привычка, вернее манера, привившаяся писателям второй половины прошлого века и идущая, кажется, от Флобера: старание при помощи одной какой-либо подробности, возможно зорче подмеченной, наиболее существенной, но наименее броской, дать картину, образ или характеристику. Этот прием может быть применен в передаче живой речи, как и в пейзаже. Он очень плодотворен у настоящего мастера, но легко вырождается в простую и назойливую манерность при малейшем срыве. «Мадам Бовари» дает достаточно примеров и того, и другого. Позднейшие вещи Флобера, — в особенности «L'Education sentimentale» — образцы гораздо более отчетливого и проверенного искусства.

Независимо от Флобера и не подражая ему, Толстой тоже использовал этот прием и почти не зная неудач. Именно этим объясняется, что он везде и всегда, будто мимоходом, создавал живые лица, иногда совершенно эпизодические и случайные. Но зачатки некоторой «гипертрофии реализма» были уже и в Толстом, и об этом преувеличении красочности еще в 80-х годах упорно твердил К. Леонтьев, одинокий и мало читаемый<sup>1</sup>.

Куприн продолжает манеру Толстого. Но подчеркивая каждый свой штрих, как бы рисуясь реализмом, он цели достигает не часто. В «Яме» все силится быть жи-

---

<sup>1</sup> Почти все русские беллетристы последнего призыва, — Серапионы, например, — дают примеры чудовищного развития этой болезни. Их «красочность» не знает удержу. Образы нагромождены один на другой. Многие из них учились латыни и читали Цезаря. Неужели он ничему их не научил?

вым и все напоминает паноптикум. Как в паноптикуме, как на фотографии схвачено только одно, застывшее выражение лица и нет настоящего сходства. Точность же всех деталей лишь подчеркивает это.

Что видит Куприн вокруг себя, о чем он рассказывает? Простые вещи, и за это надо быть ему благодарным. Простота замысла и языка — я повторяю — есть лучшее свойство Куприна.

Но помнит ли читатель, что говорил Эдгар По о втором, «подводном» течении каждого настоящего произведения искусства, о том, что замысел подлинно творческий никогда не может быть вполне и до конца «проявлен» и что в нем есть элемент «музыки»?

Когда утверждают, что настоящее искусство символично, говорят то же самое.

Всякий образец искусства отбрасывает какую-то тень, и сила художественного гения определяется только тем, — как это ни спорно и ни сумбурно, — насколько удалось ему «прояснить» ее до слов и образов, до беллетристики, говоря короче. Оба элемента одинаково важны. Здесь хочется вспомнить творчество Гоголя, не оцененное в его мировом величьи.

Но сама по себе, взятая в отдельности, точность и мелочность реализма не имеет цены, если за ней нет «второго плана». И в этом реализме не может быть настоящей жизни.

Куприна можно упрекать во многих частностях. Можно критиковать его технику и слог. Но основной, неизлечимый его порок именно в этом, и именно это мешает ему быть настоящим художником.

Смерть поручика Ромашова и вся пошлость того городка, где он жил и умер, нас волнуют не так, как волнует искусство. В разговоре о «Поединке» можно затронуть вопрос о жизни русского офицерства, о необходимости самообразования, о многом другом. Но ни один из вопросов, всегда живущих в сознании человека, в этот разговор не войдет.

Поэтому, мне кажется, Куприна буду читать только до тех пор, пока жив быт, который он отразил. Его творчество преходяще; как все, что создано не-поэтом.

**Литературные заметки**  
**[Вагнер и Ницше. — Марсель Пруст. —**  
**Шпенглер]**

1.

В 1871 году, после Седана, во Франции был поставлен знаменитый вопрос:

— Да, Германия победила. Франция разорена и уничтожена. Но в области духовной, что могут противопоставить они, эти надменные победители, именам Гюго, Жорж Занд, Флобера, Ренана, Готье и многим другим?

В тот момент этот взгляд казался неопровержимым: девятнадцатый век дал французской литературе и искусству длинный ряд блестящих имен, получивших почти всемирное значение. Едва ли можно было оспаривать французскую умственную и художественную гегемонию. Париж был новыми Афинами. В Париже сплетался клубок традиций и школ, оттуда миру диктовались законы. К «финишу» девятнадцатого века — как и в предыдущие века, — Франция шла явной победительницей.

Но Германия как бы спохватилась, как бы захотела увеличить значение и вес своей военной победы: и она выпустила на арену мира Вагнера и Ницше. Надо ли напоминать о результатах? Ни о каком и ни о чем сопротивлении не могло быть и речи: все было смято, опрокинуто и раздавлено. Самый вагнеро-ницшевский разрыв на долгие годы определил уклон мирового искусства и его верного барометра, искусства французского.

Первые десятилетия торжествовал Вагнер. Его успех нельзя даже считать успехом узко-художественным. Есть французская книга о Вагнере, принадлежащая поэту Катюлю Мандесу, полу-парнасцу, полу-символисту. Не обладая крупной индивидуальностью, Мандес тем вернее отразил общее отношение к Вагнеру. Вагнер заполнил все души, заменил весь мир и все искусство. Он казался явлением единственным и ни с чем не сравнимым. Мы теперь лишь смутно можем представить себе это. В Байрейт ездили с восторгом, страхом и трепетом, как крестоносцы шли в Иерусалим. Все, что предчувствовало французское искусство конца века и что оно не

в силах было выполнить, вдруг было показано ему с сокрушающей силой.

Но позднейшие поколения взбунтовались. Имя Вагнера потеряло для них свое значение. Его искусство было разложено и «искусственность» его обнаружена. Вагнер стал по преимуществу достоянием «широких кругов».

Тогда пришло время его обличителя. Ницше никогда не имел столь открытого влияния на художественную и умственную жизнь Франции, как Вагнер. Но мне кажется, что сейчас передовые французские деятели искусства не вполне отдают себе отчет, насколько ими руководит Ницше, насколько они повторяют его в своих очередных догадках и открытиях, насколько вообще давит его тень. Они вышивают по его канве чрезвычайно тонко и умело, узоры придумывают свои и иногда вполне неожиданные, но существа дела это не меняет. Ницше, наконец, нашел свою среду, достойный круг художников-учеников, которые, наконец, его не компрометируют, как компрометировали наши соотечественники, российские его последователи.

Я представляю себе, что Ницше со снисходительно-довольной улыбкой перелистал бы «Nouvelle revue française» и, вероятно, одобрил бы один из новых французских романов, признающихся остросовременными, — например, «Le Paradis à l'ombre des l'épée» Монтерлана. Только заглавие заставило бы его поморщиться.

Так продолжает жить то, что не было мертвым от рождения.

## 2.

Все чаще приходится читать и слышать мнение, что Франция переживает сейчас необыкновенный литературный расцвет. Это утверждают многие французы и некоторые русские. Роман, казалось бы до конца использованный предшествовавшими поколениями, вновь оживлен, одухотворен и развит. Поэзия, отбросившая все романтические ошибки и заблуждения, снова идет к величию и ясности. Притом дух этой литературы здоров, молод и бодр. Она не слепа ко всему, что есть в мире темного, но она и не ужасается. Она спокойна. Ни иронии, ни меланхолии. Образ Моцарта витает над ней.

Это часто приходится слышать, и при чтении новых французских авторов это часто вспоминается.

Выделим из новых имен Франции одно: имя Марселя Пруста. О Прусте нельзя спорить, если не быть одержимым духом противоречия. Чистота и совершенство его искусства удивительны. Он, вероятно, будет любим в России. Русский читатель, не избалованный технически, все же чрезвычайно чувствителен к внутренней фальши. Пушкин и Толстой обострили его слух. Поэтому этот читатель может простить Жоржу Дюамелю, например, его общую вялость, его «бледную немочь» за непогрешимое психологическое чутье, но никак и никогда он не «примет всерьез» Бурже или Барреса, Клоделя или Верхарна.

Пруст же совершенно неуязвим. Только композицию его романов можно оспаривать. Но каждая его страница в отдельности поистине чудесна.

А остальное? Несколько очень даровитых писателей — это несомненно. Еще несомненное высота общего уровня, о которой в России даже и мечтать нельзя. Но какая напускная бодрость, какая обманчивая свежесть и легкость! Девятнадцатый век много напутал и во многом погрешил, но если вся его тревога, отчаяние и надежды, весь его человеческий облик, упраздняются ради футбольной площадки, и эта футбольная площадка объявляется символом «воли к жизни», — хочется вновь вернуть ему свое сочувствие.

Главное же, эта внезапная свежесть не внушает доверия. Генеалогия ее слишком очевидна. Ничего более «поздне-римского», чем современная французская словесность, нельзя себе и представить. В этом ее несомненная прелесть. Но не надо делать иллюзий и не надо поддаваться обману: на этой удивительнейшей почве нет одиночно-великих явлений, которые говорили бы еще о ее мощи. Бодлер, со всем своим упадочничеством и демонизмом, был еще подлинно живым поэтом, гораздо более бодрым и сильным, чем любой из современных французов. Он еще нес весь груз накопленных человечеством тем. Он еще не молодился. И в лучшие свои моменты — как в заключительных строфах «Charogne» — он еще поднимался на те высоты, где поэзия подает руку религии.

Что делается в Германии? Конечно, на ее искусстве лежит отпечаток провинциализма. Ни французского блеска, ни французского умения быть средоточием мира. Мюнхен тяжеловесен, груб и наивен. Там крупный художник может еще задуматься над вопросом, который вызовет лишь усмешку у захудалого завсегдатая кафе «Ротонда».

Но позволительно думать, что Германия и теперь еще готовит для Франции открытие, которое поразит ее новизной и неожиданностью.

Поставим точки над *i*. Во Франции почти еще неизвестна книга Шпенглера «Закат Европы», о которой французы знают лишь понаслышке и по чудовищно-неверным пересказам. Едва ли можно сомневаться, что Франция захочет наверстать потерянное время и испустить свое равнодушие.

Кстати, мне кажется до крайности удивительным отношение к Шпенглеру, нередкое в самое последнее время, как к «модному» мыслителю, внимание к которому должно быстро пойти на убыль. Что можно противопоставить его книге во всей европейской литературе последних десятилетий? С чем можно сравнить ее увлекательную мощь, ее

Ширококрылых вдохновений  
Орлиный, дерзостный полет?

Пусть Шпенглер реакционер, шовинист и догматик, пусть он ошибся во всех своих политических предсказаниях, пусть его книгу можно всю подорвать и опровергнуть по частям, — но в целом «Закат» весь такой огромный и нерасторжимый «кусочек мысли» от которых мир давно отвык. Анализ двух культур и вся глава об искусстве заставляют по-новому смотреть на вещи. Есть целая бездна между «умной книгой» и книгой, обновляющей сознание человека. Французский политический единомышленник Шпенглера, Шарль Моррас пишет очень умные книги, но стоит сравнить этих двух писателей, чтобы оценить значение и обаяние настоящего творчества.



О Шпенглере было сказано, что он должен иметь успех только у побежденного народа, что его перспективы конца культуры рассчитаны на пошатнувшуюся психологию, на потревоженное и испуганное сознание. Это, если вдуматься, пустой и поверхностный взгляд. Но такая книга могла бы искупить горечь военного поражения.

## Литературные заметки [Пушкин]

### 1.

Пушкин переведен на все европейские языки. Имя его всем известно. Но в европейской литературе он никакой роли не играет и ни на кого в ней не влиял и не влияет. Иностранец узнает с недоумением и недоверием, что Пушкин и Гоголь — величайшие наши писатели. Пушкин для него — все еще один из рядовых романтиков, одна из звезд погасшего байроновского созвездия. С Гоголем дело еще хуже. Даже прозорливый Пруст поставил его наравне с Поль-де-Коком.

Есть довольно распространенное мнение: европейцы будто бы равнодушны к Пушкину только потому, что мало его знают и мало знают Россию. Толстой и Достоевский заслонили всю предыдущую русскую культуру, все искусство. Пройдет время. Впечатления улягутся, знания расширятся. Тогда наконец Европа признает и полюбит Пушкина.

Есть и другой взгляд, более трезвый: после Достоевского Пушкин покажется «пресным».

И в том и в другом мнении есть доля правды. Но они относятся к различным типам европейца. Нельзя сомневаться, что и сейчас есть в Европе люди, вполне отдающие себе отчет в силе Пушкинского гения. Мериме понял его еще много лет назад. Иногда, говоря с умным французом, чувствуешь, как нетрудно было бы его убедить, что Достоевский, надрывы, восторги, поклонны всему человеческому страданию, беседы Шатова и Кириллова — все это только эпизод, только одна из сторон России, и что Россия в целом проще и спокой-

ней этого. И тогда, склонив его к этому, можно было бы ему дать «Онегина». Но нет никакой надежды сделать Пушкина европейским популярным писателем — широко читаемым и любимым. Это должно стать совершенно ясным тому, кто захочет всмотреться в характер и особенность его славы в России.

## 2.

Лев Толстой рассказал где-то о сумасшедшем мещанине, пришедшем к нему из Самары или Саратова. Это было в год пушкинских торжеств. Пушкину был сооружен в Саратове памятник, и на открытие его съехались из соседних городов губернаторы, архиереи, генералы, профессора — вся местная знать. Произносились речи, проходили церемониальным маршем войска. Мещанин знал, что весь этот шум поднят в честь писателя Пушкина, и решил, что писатель этот написал, должно быть, много нужных и полезных людям книг. Купив же его сочинения, он нашел в них одни пустяки, стишки да романы, и на этом и помешался, не в силах понять противоречия.

Это удивительный рассказ, от которого нельзя «отмахнуться». Толстой рассказал его со страстью и злобой, вскрывая фальшь традиционного культа Пушкина и его национального прославления. О, как он прав! Если и можно называть Пушкина национальным поэтом, то только лишив это слово его демократического привкуса.

Года четыре тому назад мне пришлось провести две зимы в уездном городке, в Псковской глуши. Вместе с несколькими петербургскими друзьями я занимался там просвещением, и мы нередко читали Пушкина то в деревнях, то горожанам — служащим, мелким торговцам, рабочим. Нет дела более удручающего, нет задачи бесплоднее. Темные слушатели молчаливо скучали, более развитые принимались роптать и заводили старый и пустой спор о вреде «искусства для искусства». Пушкин был всем понятен, но он не трогал и не волновал. И дело совсем не в том, что наши слушатели были не подготовлены: между ними и Пушкиным была целая пропасть, которую не заполнить ни популярными курсами для самообразования, ни даже университетскими дипломами.

И пропасть эта, чем более в нее вглядываешься, тем больше расширяется. Не равнодушно ли к Пушкину и русское общество, вся масса русских читателей? Знает ли она его?

При всем уважении к этому имени, при всей славе его, никем уже больше не оспариваемой, — вокруг него только тесное, узкое кольцо поклонников. Одни из них спорят о каждой запятой в его рукописях, о часах, когда он обедал или ложился спать, — и никак не могут сговориться. Другие любят Пушкина свободнее и проще. А за этим тесным и не очень многочисленным кругом идет бессчетная толпа «средних читателей», учивших Пушкина в школе, видевших «Онегина» в опере и никогда более не раскрывших его книг, не помнящих подряд даже трех его строчек.

### 3.

Не будем судить о значении художника на основании количества его почитателей и учеников. Признаем мерилом этого долговечность и силу внушенной им к себе любви. Так, с такой страстью и исключительностью, как Пушкина, не любят из русских писателей больше никого. Большой любви никто и не достоин.

Иногда, читая Пушкина, думаешь, что это лучшее из всего, что было написано людьми. И не так ли это на самом деле? Я вспоминаю появление Татьяны, в конце романа, на петербургском балу, рядом

С блестящей Ниной Воронскою,  
Сей Клеопатрою Невы...

Какое величье! Какая простота и какая грусть! И какая скромность средств, естественная, не почерпнутая!

Но нет искусства более чистого, чем пушкинское, и поэтому менее доступного для «непосвященного народа». Что же в нем популяризировать? В этом искусстве все неразложимо, все необъяснимо. Оно не задевает морали, не взывает к состраданию, не возбуждает жалости. Оно обречено казаться холодным людям, ищущим легких волнений, легких слез или смеха. Но те, кто поняли его, знают, что оно «слаще всех жар сердца утолит».

## Иннокентий Анненский

Пятнадцать лет тому назад, хмурым, пронзительно-холодным осенним утром в Царском Селе хоронили Иннокентия Анненского. За гробом шло несколько поэтов и довольно много педагогов, сослуживцев покойного. Анненский умер внезапно, на подъезде Царскосельского вокзала. Он был окружным инспектором Петербургского учебного округа. За несколько дней до смерти он получил давно ожидаемую отставку и, говорят, радовался предстоящей свободе.

Незадолго перед этим он сблизился с молодыми петербургскими поэтами и в их журнале «Аполлон» к нему прислушивались и его ценили. Все, кому приходилось с ним встречаться, были удивлены и захвачены его странной, надменно-замкнутой, почти таинственной личностью, его причудливым разговором. Но стихов его почти никто еще не знал.

Правда, им был издан в 1905 или 1906 году сборник «Тихие песни». Но в эти годы «весеннего грохота и ледолома» — слова С. Городецкого — столько выходило новых сборников и все эти стихи были так крикливы и, казалось, так необыкновенны, что книга Анненского прошла незамеченной. Только позднее о ней вспомнили.

В одном из некрологов Анненского, указывавшем на его педагогические заслуги, было упомянуто, что досуги свои покойный отдавал русской словесности. Через несколько месяцев после этого вышел его посмертный сборник стихов «Кипарисовый ларец», одна из драгоценных книг нашей литературы. Не получив до сих пор настоящей большой известности, «Кипарисовый ларец» тем дороже стал для тех, кто его прочел и понял. Для этого узкого круга Анненский уже не был талантливым и чудаковатым поэтом-дилетантом, каким его считали при жизни. Все молчаливо, но с глубоким убеждением согласились, что после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее. Любимейшие из русских символистов, Сологуб и Блок, как-то померкли перед ним, уступили ему первое место. С годами «Кипарисовый ларец» стал величайшей редкостью. Еще недавно в России можно было видеть рукописные экземпляры «Ларца», сделанные теми, кто отчаялся где-либо достать его.

Передо мной лежит новое издание «Кипарисового ларца», вышедшее около года назад в Петербурге. Иных оно обрадует. Даже зная наизусть почти всю книгу, нельзя без волнения перелистать ее.

Долгое одиночество отразилось в «Ларце»: скрытая гордость, надежды, обида на жизнь, любовь, не нашедшие выхода. Отразилось оно и внешне, в своеобразии манеры и в некоторой старомодности техники, очень сложной и богатой, но иногда примитивно-ошибочной со школьной точки зрения.

Эпоха «ликвидации» девятнадцатого века, — то, что на обывательском языке называется декадентством, — не имела более чистого выражения, чем Анненский. Одинокий и независимый, он был ее истинным сыном и в нем была органической та «усталость», которая для других поэтов была лишь литературной позой, случайной и заимствованной. Наследство Бодлера он принял с покорностью, почти благоговением. И над всей его поэзией можно было бы поставить эпитафией строчку из «Сплина» о человеке, у которого в жилах течет «зеленая вода Леты».

Но к этим общеевропейским нотам примешалась Россия и предреволюционные десятилетия, с Чеховым и с смутными русскими предчувствиями того времени. Есть в поэзии Анненского черта, делающая ее единственной и неповторимой. Наряду с брезгливым и капризным эстетизмом, наряду с торжественными воспоминаниями об Эврипиде и о том, как пела когда-то муза Эвтерпа, тут же, переплетаясь с ними, в ней живет чувство неудержимой жалости к людям, почти гоголевские образы человеческой нищеты и убожества. Анненский любил слово сердце: у него оно разрывалось от «ужаса и жалости» при виде жизни и это дало тон всей его поэзии. Но как настоящий художник Анненский был душевно-целомудрен, стыдлив и скуп. Его стихи не превратились в сплошной плач, в музыку Чайковского. Прелесть его поэзии в сдержанности.

И, может быть, еще: в безнадежности. Никакое просветление не было ведомо Анненскому. Кажется, он ни во что не верил и ничего не ждал. Но тем пристальнее вглядывался он в мир, тем яснее различал в нем мельчайшие его черты, которых не увидит художник,

настроенный христиански, торопливый, невнимательный и всегда как бы пораженный дальноркостью. Вся сложность ощущений Анненского упиралась, кажется, в один только образ: базаровский «лопух на могиле».

Я почти наудачу списываю одно из стихотворений «Кипарисового ларца». Не кажется ли читателю, что это одна из тех вещей, которые нельзя забыть:

Цвести средь немолчного ада  
То грузных, то гулких шагов,  
И стонущих блоков, и чада,  
И стука бильярдных шаров.

Любится, пока полосую  
Кровавой не вспыхнул восток,  
Часочек, покуда с косою  
Не сладился белый платок.

Скормить помыканьям и злобам  
И сердце, и силы дотла —  
Чтоб дочь за глазетовым гробом  
Горбатая с зонтиком шла.

### **Литературные заметки [«Пугачев» С. Есенина]**

Кажется, Чуковский писал когда-то по поводу столь частых в былое время апелляций «нашей молодежи», как к высшему художественному суду:

— Не верьте ей, этой молодежи! Она развращена и слабовольна. Ей нравится в литературе Надсон, на сцене Ходотов...

С тех пор прошло много времени. Но замечание Чуковского остается правильным. Нередко приходится вспоминать о нем.

Тот, кому случается встречаться с молодежью интересующейся литературой, главным образом, юными поэтами и поэтессами, знает, что почти все они любят поэзию Есенина. Их тянет к ней. Есенин их не утомляет и не отпускает. Его поэзия им близка и, по Державину,

...приятна, сладостна, полезна,  
Как летом вкусный лимонад.

Я помню появление Есенина лет десять назад, в Петербурге. На него сразу обратили внимание, но в кругах не чисто поэтических. Ни один из подлинных поэтов, живших тогда в Петербурге, — я могу не называть эти три-четыре имени — не заинтересовался им. Его легкие и нарядные стихи не много обещали. Не думаю, чтобы можно было заподозрить этих поэтов в пристрастии или недоброжелательстве: еще недавно они с величайшим вниманием встретили Пастернака.

Затем Есенин уехал в шумную Москву, вошел в группу имажинистов и прославился. О нем писались большие статьи, и профессора в золотых очках читали о нем лекции. Конечно, Есенин был очень благодарным объектом для их упражнений: с виду крайне передовой поэт, несомненно — левый, почти футурист, он был все же им совершенно понятен — как дважды два четыре! — и давал обильную пищу для рассуждений, поэзии наполовину чуждых. Понять же и одобрить «левого» художника критику всегда приятно, ибо внутренний трепет перед непонятной, таинственной «левизной» никогда ни одного критика не покидает. К тому же роль левого критика в искусстве соблазнительна и почетна.

Сознаюсь, что я до сих пор не читал «Пугачева», одну из наиболее популярных есенинских вещей. Недавно мне дал эту книжку один молодой здешний поэт. Он восторженно отзывался о ней.

Надо сразу оговориться: я не думаю, что успех Есенина и, в частности, этой его поэмы случаен. Все имеет причину. Найти ее в данном случае очень легко. Но это задача скорей психологическая, чем литературная.

Раскроем «Пугачева». Есенин, по-видимому, как огня боялся впасть в стилизацию, сочиняя свою драматическую поэму. Нельзя не сочувствовать ему в этом: нет ничего этой несноснее мертвечины. Но он впал в другую и едва ли не худшую крайность. Его герои изъясняются не современным русским языком, сухим, простым и точным, а цветистым и разукрашенным, типичным условно-поэтическим волапуком. Примеров можно было бы не искать: так написана вся вещь. Но спишу все же четыре

строки из первой же сцены. Пугачев, еще не ставший самозванцем, обращается к какому-то сторожу:

«Слушай, отче! Расскажи мне нежно,  
Как живет здесь мудрый наш мужик.  
Так же ль он в полях своих прилежно  
Цедит молоко соломенное ржи?»

Здесь все неподражаемо: и это северянинское «нежно», и в особенности «молоко соломенное ржи».

Об этом «молоке» стоит поговорить, пусть даже это на время и отвлечет нас от Есенина.

Теория поэзии называет такие выражения метафорами. Сущность метафоры в соединении двух понятий или двух образов, один из которых играет служебную роль и обозначает не реально существующую вещь, а лишь форму или подобие ее. Вот примеры: чаша жизни, цепи страсти и т. д. Речь идет не о действительно существующих чашах и цепях, и названы они лишь для живости представления. Метафора есть сокращенное сравнение.

Нетрудно догадаться, что возможность таких соединений ограничена и что всякое творчество в этой области, в конце концов, упирается в тупик. Несмотря на то, что исстари метафора считается принадлежностью и почти признаком поэзии, можно убедиться, что все подлинные поэты — те, которые остались в памяти людей, — ее избегали и ей не доверяли. Обратите внимание, как мало метафор в наиболее прославленных, «бессмертных» стихотворениях и, в частности, в поэзии Пушкина.

Настоящая простота решительно и безусловно исключает метафоричность. И наоборот, речь, украшенная метафорами, имеет всегда «писарской» характер.

Помимо того, все лучшие, наиболее удачно найденные метафоры давно и безнадежно стерлись как, например, приведенные мной «цепи страсти». Может быть, оттого поэты и избегали метафор, что, в противоположность языку простому, метафоры имеют свойство стариться и изнашиваться и что никакое «бессмертие» с ними невозможно. Мне бы хотелось когда-нибудь показать, что поэзия Надсона невыносима не по тону своему и не по однообразию тем, а только потому, что она вся построена на окончательно стертых метафорах.



Вернемся к «Пугачеву». Неужели не ясно, что «соломенное молоко ржи» есть подлинный абсурд, чушь, с какой бы точки зрения ни рассматривать этот образ? Почти никогда метафора, основанная на двух вещественных или двух отвлеченных понятиях, не бывает удачной. По самому существу своему она требует разнородности понятий, и смысл ее в том, что понятие отвлеченное получает в этом соединении недостающую ему осязаемость. Или наоборот.

Что такое «молоко ржи»? Как можно его «цедить»? С какой целью употреблены здесь эти слова? Делают ли они образ чище, убедительней или ярче?

Или это только жеманная привычка не сказать «словечка в простоте»?

Есенин был воспитан в школе имажинизма. Как видно из самого слова, имажинисты считали образ главнейшим из средств поэта. Стихи их были всегда сверх меры перегружены образами. Есенин в своей грубо, кое-как сделанной поэме остался верным последователем имажинизма. Почти каждая строка его заключает образ, большей частью образы эти метафоричны и всегда неточны.

Вот еще несколько случайных примеров: тополь общипан «зубами дождей», по небу катится «колокол луны», а Екатерина взошла на престол, разбив «белый кувшин головы» своего мужа.

Как это все ненаходчиво и неудачно!

«Пугачев» по тону напоминает некоторые вещи Маяковского, но именно в той области, на которую я сейчас обращаю внимание, Маяковский неизмеримо интереснее. Метафорическая изобретательность есть, конечно, наиболее заметная черта его дарования.

Тон есенинской поэмы, роднящий ее с Маяковским, есть монологический пафос, очень взвинченный, почти истерический. Некоторые строфы достигают силы и крепости. Но, как у Маяковского, этот пафос кажется фальшивым и неубедительным: помимо соображений стилистических, разгадка этого, вероятно, в том, что такие вещи, по замыслу своему и природе, должны быть байроничны, т.е. подчеркнуто и резко индивидуальны. У обоих же наших авторов постоянно чувствуется желание говорить от имени «миллионов трудящихся» — (у Маяковского дословно!) — и в основе их поэзии лежит

что-то очень похожее на лесть этим «миллионам», потакание их инстинктам. Бессвязные выкрики Пугачева по адресу Екатерины можно, конечно, назвать революционной поэзией, но лишь в самом плоском и грубом смысле этого понятия, в слишком дословном и непосредственном смысле. Это писано для «черни» и для угождения ей.

**Литературные заметки**  
**[Н. Гумилев. — Н. Евреинов. —**  
**Ницше и Вагнер]**

1.

Почти без исключений вся наша критика при жизни Гумилева была к нему настроена недоверчиво и даже насмешливо. Люди, мало о поэзии думавшие, ничего в ней не понявшие, свысока поучали и наставляли его. Это глубоко задевало Гумилева, хотя внешне он всегда оставался спокоен. В последние годы, по общим условиям, умолкла критика печатная, но тем острее и оживленнее сделалась устная: в ежедневных встречах во «Всемирной Литературе» или в Доме Искусств, в случайных беседах, в очередях, Гумилева часто упрекали за его работу в студии, из которой впоследствии образовался кружок «Звучащая раковина».

Это были его непосредственные ученики, ученики в самом точном смысле слова. Он в течение двух лет объяснял им механизм искусства. Всякий, кто бывал в их кружке или кто прочел изданный «Звучащей раковиной» сборник, знает, что это типичные эпигоны, без всяких «надежд впереди», аккуратные и посредственные работники. Гумилеву на это указывали и с ехидством говорили, что он и его поэтика не способны создать ничего живого. Он и сам поглядывал на своих студентов с недоумением: все в них было ему не по душе. И, кажется, это огорчало его.

Но вот что могли бы понять обличители Гумилева, всех направлений и оттенков.

Подлинных дарований никогда и нигде не бывает больше, чем несколько на целое поколение. Если

поэт создает школу и все его ученики кажутся даровитыми, живыми, обещающими, то такому поэту грош цена: он втирает очки в глаза, он обманщик. Он учит приемам, которые лишь скрывают сущность искусства. Оперирующий такими приемами стихотворец легко может не только обольстить, но и обольщаться. Надо целиком восстановить значение слова «вдохновение» и надо еще раз повторить, что поэтами рождаются. Настоящий поэт, если и не тяготится всем богатством находящихся в его распоряжении средств, то во всяком случае не дорожит ими. Он знает, что весь смысл творческого «пути» в постоянном отказе от всех побрякушек искусства, от всего, чем обыкновенно занимаются и за что хвалят поэтов критики: от удивительных рифм, от неожиданных образов и прочая, и прочая. В первые свои годы он учится владеть этим, но во все последующие он учится обходиться без этого. Это как бы скорлупа на «вдохновении», которую надо снять. Искусство тем чище, чем беднее на вид.

Не совсем то, но что-то очень похожее на это — говорил Гумилев своим ученикам: он учил их простоте. Он внушал им, что поэзию нельзя ни украшать, ни принаряживать. Конечно, из двадцати его студентов девятнадцать наверно не были поэтами. Окажись среди них хоть один поэт, и то было бы большой удачей. Если бы Гумилев, посвятив их в тайны современной поэтической кухни, рекомендовал их вниманию все ее рецепты, критика, вероятно, была бы в восторге: какая смелость, какая новизна горизонтов!

Но он убедил их не быть фальшивомонетчиками и они его послушались. Это лишний «лавр» Гумилева.

## 2.

Две-три дошедшие сюда новые книжки Евреинова, как всегда претенциозно парадоксальные, напомнили об их авторе, поборнике всяческой театральности, и о его давнем споре с Айхенвальдом.

Многие, я думаю, помнят этот спор. Айхенвальд написал статью, в которой низводил театр на степень низшего второстепенного искусства. Евреинов оппонировал ему с жаром и восторгом, его никогда не оставляющим.

Тема спора многих взволновала. Айхенвальд, казалось, поставил точку над *i*, но сущность его положений носилась в воздухе, несмотря на повышенный интерес к театру в нашу эпоху, а может быть и благодаря ему.

Я сказал, что об этом споре напомнили книги Евреинова. Недавно на террасе полупустого кафе несколько человек говорили о нем. Среди них был один знаменитый и уже седеющий театральный деятель. Он задумчиво стучал пальцем по портсигару и наконец, после долгого молчания, сказал:

— Да, вы правы, нападки на театр смешны и бесплодны. Это, пожалуй, самое любимое из всех искусств, и уж наверно самое доступное. Но, конечно... — он остановился и опять задумался, — конечно, тот, кто знает, что дает человеку поэзия или музыка, не может не стать равнодушным к «свету рампы»... Театр хочет завладеть воображением, а воображение убегает от него, *il lui échappe*. И ведь чем изощреннее театр, чем он лучше и современнее, тем это яснее. Вся сущность театра рассчитана на некоторую умственно-душевную ограниченность. Это вообще не чистое, не «божественное» искусство... Мне почему-то вспомнилась Дузе. Вы еще молоды и, вероятно, не видели ее... Но ее нельзя забыть. Я много и долго наблюдал за ней. Мне кажется, что все обаяние Дузе было в том, что в ней отсутствовал элемент театральности, и что вся она, как это ни странно, была живым отрицанием театра. Да, она ходила по сцене и произносила чужие заученные слова, но это был как бы сплошной монолог, всегда один и тот же, что бы она ни играла, долгий, страстный и смертельно грустный. Вы знаете, что Дузе небрежно одевалась и почти не гримировалась. Иногда она «снисходила» до роли и разыгрывала две-три сцены, чудесно, с огромным умением. Но потрясало-то зрителя именно то, о чем я говорю. У меня до сих пор живет в памяти ее судорожный, умоляющий шепот: «*Armando! Armando!*», но причем здесь драма Дюма и все ее перипетии? Французы много писали о Дузе после ее смерти и сравнивали ее с Сарой Бернар. Очень возможно, что Сара или даже Режан не уступали Дузе в мастерстве, а может быть, бывали иногда находчивее, разнообразнее, ближе к замыслу автора. Но ведь это были типичные актрисы, ловкие лицедейки, и тем самым они кажутся нам

неизмеримо ниже великой и бедной Дузе, которая попала в театр будто по ошибке, как «беззаконная комета» из каких-то более высоких областей...

### 3.

Я добавлю одно соображение на эту тему или только «почти» на тему.

Все знают, как произошел ницше-вагнеровский разрыв. Но, может быть, не все помнят, что этому предшествовало.

В 1876 году в Байрейте давалось первое представление «Кольца Нибелунгов», на которое съехался весь свет. В это время Ницше еще находился под обаянием Вагнера. Он не приехал на репетиции, несмотря на торопливо-лестное приглашение своего друга. Но у себя он подолгу играл «Кольцо», и увлечение его доходило до того, что он пел все партии и иногда громко вскрикивал.

Потом уже он отправился в Байрейт, и вскоре бежал оттуда, в ужасе, непримиримым врагом Вагнера и вагнеризма.

Я знаю, что причины вражды Ницше к Вагнеру лежат много дальше и глубже этого эпизода. Но все же, как эта история понятна и показательна. Некоторые страницы вагнеровского либретто — не решаюсь и не буду судить о музыке — полны неотразимой прелести. Удивляться ли тому, что Ницше становился «бледнее полотна», проигрывая сцену, где к Зигфриду возвращается память? Не ему одному эта сцена казалась «невероятной».

Но в Байрейте ему все это представили до крайности реально, на фоне староромантических декораций, при лунном свете. Все пружины вагнеровского искусства, все его швы, и так-то уж не всегда скрытые, вылезли наружу. Вся его поэзия и «волшебство» отлетели.

«Кольцо», хоть и предназначенное для театра, жило настоящей жизнью только вне его. И решительно все равно, хорош или плох был байрейтский режиссер, был ли он рутинером или новатором. То, что виделось Ницше, когда он сидел за роялем, никакой театр не воплотит.

**Литературные заметки**  
**[«Два человека» Дюамеля. — Статьи**  
**М. Цветаевой. — Русские консерваторы]**

1.

Удивительная повесть Дюамеля «Два человека» кажется написанной человеком, живущим «под северным небом», скандинавом или русским. Такие книги пишутся в долгие, темные вечера, когда некуда выйти, когда знаешь, что никто не придет, весь мир как бы перестает существовать.

Дюамель — замечательный писатель. Дарование его не очень крупное, но безупречно чистое, первоклассного качества. Отсутствие настоящей творческой силы в его новой повести очень заметно. Ее рисунок сбивчив, краски бледны до крайности. Но правдивость рассказа, все подробности этого рассказа обезоруживают и подкупают.

«Два человека» — это новая повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, история дружбы и ссоры двух людей, заурядных и слабых. Один из них много работает и преуспевает по службе. Другой не способен и на это: он только мечтает. Их дружба с первого дня беспокойна и порывиста. Они почти влюблены друг в друга. Эдуард приобщается в разговорах с Салавеном к каким-то неведомым ему областям. Бестолковому Салавену кажется, что он нашел, наконец, опору в жизни. Они ежедневно встречаются, обедают в грошовых ресторанах, бродят по Парижу, беседуют. И, поссорившись из-за пустяков, они расходятся навсегда.

Фабула повести чрезвычайно проста, развитие ее неторопливо и однообразно. Старомодность повествования бьет в глаза. Но не знаю, есть ли в литературе последних десятилетий что-либо более острое, прозорливое и безошибочное в воспроизведении всей жизненной обыденщины, — внешней и внутренней. Ни Чехову, ни Мопассану эти области не были доступны. Мир, созданный Дюамелем, кажется освещенным рентгеновскими лучами.

Если бы это качество было основным свойством искусства, Дюамеля надо было бы признать величайшим художником.

Марина Цветаева написала две статьи, обе безмерно-восторженные. Одну о поэме Б. Пастернака, другую о кн. С. Волконском.

Князь Волконский, как все знают, человек очень культурный, даровитый и умный, писатель сдержанный и спокойный. Не думаю, чтобы он мог без усмешки прочесть статью, в которой его ежеминутно сравнивают с Гете, с Лукрецием и Бог весть с кем еще.

Не думаю, чтобы в нем вызвали добрые чувства этот кликушеский стиль, бесчисленные восклицательные знаки, многоточия, вскрики, скобки, вся эта претенциозная и совершенно пустая болтовня.

Марина Цветаева, как бы в свое оправдание, пишет в начале статьи, от лица каких-то неведомых «нас»:

«Нас, кажется, уже ничем не потрясешь, — после великой фантазмагии Революции, с ее первыми-последними, последними-первыми, после четырехлетнего сна наяву, после черных кремлевских куполов и красных над Кремлем знамен, после саженого: “Господи, отелись!” на стенах Страстного монастыря, после гробов, выдаваемых по 33-му талону карточки широкого потребления, после лавровых венков покойного композитора Ск-на, продаваемых семьей на рынке по фунтам...»

Это верно. Но после этих действительно потрясающих явлений менее всего способны взволновать или просто дойти до человека такие мелко-неврастенические записи. Есть какая-то фальшь и наивность в столь пространном теперь стремлении отразить стилистическими судорогами катастрофы последних лет.

Надо очень любить стихи Цветаевой, чтобы простить ей ее прозу. Не могу не сознаться: я очень люблю стихи ее. Добрая половина цветаевских стихов никуда не годится, это совсем плохие вещи. У Цветаевой нет никакой выдержки: она пишет очень много, ничего не вынашивает, ничего не обдумывает, ничем не брезгует. Но все-таки ей — одной из немногих! — дан «песен дивный дар» и редкий, соловьиный голос. Некоторые ее строчки, а иногда и целые стихотворения, совершенно неотразимы и полны глубокой прелести. Не хватает ей простоты. Пушкин писал жене: «Если будешь держать себя

московской барышней, ей-ей разведусь», — цитирую по памяти, едва ли точно. В Цветаевой очень много московской барышни. Не сомневаюсь, что это показалось бы ей упреком не существенным, — эстетическим «возражением». Но мне кажется, что это гибельный порок.

### 3.

В одном из недавно вышедших французских романов указывается, что в Англии, в кругах утонченно-культурной молодежи распространена газета «Action Française». Читать ее считается признаком хорошего вкуса.

В этом нет ничего удивительного. Не надо быть роялистом, чтобы признать блестящие литературные достоинства «Action Française». Просмотреть эту газету всегда интересно и увлекательно. Ее редакторов можно упрекать в чем угодно, только не в глупости или бездарности.

Но представьте себе эстетов уайльдовского типа, читающих «Земщину», или «Старое время», или любую из теперешних русских крайне-правых газет!

Есть роковая черта в русском монархизме: ему почти всегда сопутствует ужасающая скудость кругозора, общая безграмотность, вражда к искусству, вражда к культуре. Русский консерватор, если только его развитие достигло хотя бы средневропейского уровня, не в состоянии читать свои газеты: руки опускаются. Это или развязно-хлесткий вздор, или беспомощный детский лепет. И каким языком все это написано! В одной из газет, отстаивающих исконно-русское, недавно фельетон начинался так:

«На улицах простиралась глубокая тишина».

Господа! выучитесь прежде всего говорить по-русски! Есть среди «правых» публицистов и писателей талантливые люди. Генерал Краснов, например, кажется мне чрезвычайно даровитым романистом. Его роман «От двуглавого орла» — в особенности первая его часть — заслуживает пристального внимания. Но когда Краснов рассуждает о Блоке или о судьбах мира, хочется вспомнить строчку Бодлера: «La Bêtise au front de taureau».

И так всегда и везде у крайне-правых.



Единичные явления — Катков или К. Леонтьев — ничего не меняют. Они только подчеркивают убожество тех, кто их окружает. Подчеркивают они и то, что монархическая идея и «охранительный» строй ума и духа совершенно не требуют ни игнорирования культуры, ни общей глупости.

Не в том ли причина всего этого, что русский монархизм слишком долго был торжествующим? В счастья и в достатке люди тупеют. Конст. Леонтьев страстно тревожился о будущем, предчувствовал какие-то беды, ждал крушения всего, что ему было дорого, — это и обостряло его несравненный ум. Но остальные были спокойны, и всякая пытливость духа была им противна. Один молодой офицер сказал мне однажды, — очень давно, — увидя на столе том Ибсена: «Кажется, у вас его очень любят». Конечно, этот юноша не сумел бы объяснить, кто это «вы», но он хотел отгородиться. Жизнь казалась ему простой и понятной. Зачем бы он стал читать Ибсена, который только смутил бы его.

Русские консерваторы пока еще верны себе. Они еще «ничему не выучились и ничего не забыли». Но едва ли это может так продолжаться.

### Об М. Кузмине

Первые вещи Кузмина появились лет восемнадцать назад. Встречены они были крайне холодно и насмешливо. Только близкие к издательству «Скорпион» и к «Весам» круги отнеслись к Кузмину внимательно.

Теперь положение резко изменилось. Кузмин почти единогласно признан большим поэтом.

И то и другое — смешные и трудно объяснимые крайности. Но последняя едва ли не хуже первой.

Кузмин есть плоть от плоти литературно-богемного Петербурга периода 1905—1914, дитя предвоенных и предреволюционных лет. Недаром для тех, кто помнит художественную жизнь того времени, его имя еще полно очарования. Что это была за жизнь? Были ли это годы высокого напряжения человеческого духа? Оставят ли они какой-либо след в искусстве?

Не думаю. Но была в эти тревожные годы особая радость жизни, какое-то смутное предчувствие близких

бед и крушений. Оттого все торопились жить, все были ветрены и романтичны. Мир казался особенно дорогим и прекрасным, потому что ежеминутно боялись потерять его.

Я не подделываю историю. Об этих предчувствиях писал очень давно сам Кузмин в предисловии к первой книге Ахматовой, и его слова напоминают то, что говорил Талейран о жизни в Париже накануне 89 года.

Кузмин появился в годы конца символизма. Читая первые брюсовские статьи, вскрики Бальмонта, гадания Коневского, можно было поверить, что действительно вся жизнь будет изменена — или, по-тогдашнему, «преображена» — искусством: такая в них была вера в чудотворную силу слова, так многозначительны были намеки на открытия каких-то «последних тайн». Поздние пришельцы, Вячеслав Иванов и Андрей Белый, внесли еще более напряженный тон в нашу поэзию. Смерть, любовь и грех писались только с большой буквы. Все были настроены на высокий и торжественный лад. Имя Соловьева благословляло соединение поэзии и религии. Молодой Блок, бледный и окаменелый, в длинном студенческом сюртуке, читал беззвучным голосом стихи о Прекрасной Даме. И вдруг послышался небрежно-томный вздох:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,  
Шабли во льду, поджаренную булку ...

Нельзя было не улыбнуться. Это был отбой. Кузмин не был предателем символизма, но он первый в искусстве понял, что символизм — труп, первый почувал запах мертвечины. Он с отвращением отвернулся от него и заговорил о милых мелочах жизни, о булках, о поцелуях, о старых пахнущих лавандой саше, о пьяных пред-рассветных разговорах. Не заметил он только того, что его эпоха была печальной и трагической эпохой нашего искусства: символизм, в русском его толковании, был все-таки огромной ставкой человеческого духа, — и кто знает, может быть, последней. Символизм не хотел быть и не был только литературной школой. Проигрыш этой ставки должен был отозваться болезненно. Из всей нашей литературы это вполне понял, ощутил всем своим

существом один только Блок. Оттого во всех его стихах, начиная с «Нечаянной радости», всегда есть привкус кощунства: это усмешка человека, которому нечего уже терять, нечего уже бояться. Старшим казалось, что ничего не изменилось, и они продолжали писать и спорить о «предельном символе». Младшие откровенно радовались возможности жить просто и писать о том, что мимолетно опечалит или обрадует. Их учителем и был Кузмин. Он их убедил писать только о видимом и осязаемом, он насмешливо относил к «высокому искусству» — в кавычках! — все то, что лично его не волновало: тревогу о вечности или о Боге. В узколитературном отношении его влияние было, несомненно, благотворно. Русская поэзия начинала задыхаться в садах метафорического символизма. Образы, способные передать безотчетно-религиозные стремления человека, были стерты донельзя. Чувство слова было потеряно почти всеми: поэты жонглировали всевозможными «огнями последними» и «закрытыми воротами», как условными понятиями, для всех ясными. Кузмин снова заговорил ясно и вразумительно. Но все-таки в его школе чувствовалось потворство всяческому измельчанию. Над своей ветреной эпохой Кузмин подняться был не в силах. Он не притворялся, что занят пустяками, он искренно был увлечен ими. Понятие величия органически чуждо и враждебно Кузмину, а ведь давно уж сказано, что «прекрасное должно быть величаво». Прекрасного Кузмин оставит мало.

Теперь, перечитывая все им написанное, я думаю, что все-таки проза Кузмина долговечнее его стихов. Кузмин ввел несомненное новшество в повествование: он додумался записывать человеческую речь не в упорядоченном и сглаженном виде, а во всей ее бессвязности. Оттого его диалоги кажутся необычайно живыми. Перечтите «Прерванную повесть», в прозаической ее редакции: эти обрывки слов, обрывки мыслей, на лету схваченных, куски разговоров передают самую ткань жизни. Так действительно говорят люди, насилуя грамматику и логику. Но дословная передача бесформенной живой речи есть прием бедный и скудный, ничего не обещающий. Диалогический стиль Пильняка и большинства «новых» произошел отчасти отсюда. К настоящему —

без кавычек высокому — искусству это относится приблизительно так, как цветная фотография к живописи.

Позднее Кузмин стал сдержаннее в этом отношении. Однако диалоги в его повестях и рассказах остались особенно живыми, и в этом их прелесть. Но Кузмин редко справляется с общим замыслом, а большей частью и замысла у него никакого нет. Просто анекдот или житейская мелкая хроника. Исключением мне кажется «Покойница в доме» — стройная и ясная повесть. Почти все его вещи, в особенности крупные, расходятся по швам, распадаются на куски. Несколько очень зорко подмеченных подробностей, два-три очаровательных разговора, тревожно-любовных или насмешливых — и больше ничего. Кузмин не бытописатель, конечно, и не хочет им быть. Нельзя от него требовать широких картин. Но даже и одного живого человека он создать не в состоянии: общее всегда от него ускользает. С птичьего полета он ни на что не взглянул.

В стихах Кузмина много беллетристически удачных строк: точные, отчетливые и чистые образы. Но целое мертво. Дух музыки совершенно отсутствует в этой поэзии. Лучшие строчки остроумны и находчивы, не более. Но ни одну из них не повторишь, ни одну не запомнишь. Единой темы у Кузмина нет. Книги его — только сборники разных стихотворений, ничем не объединенных. Поэта нет. Не «терпит суеты служенье Муз». Не слышится ли эта навевающая скуку суетливость в какофонии первых же строк первой книги Кузмина:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,  
Шабли во льду, поджаренную булку?

Ранние стихи Кузмина все же непритязательны и милы. Конечно, одной ахматовской строкой можно отравить всю эту гладковатую лирику, но как стихи на случай, как неопасторальный жанр, эти вещи имеют довольно много достоинств. Я говорю о стихах Кузмина, писанных до войны.

Но что такое кузминские стихи последних лет, «Нездешние вечера» и «Параболы»!

Надо бы давно понять, что настоящий поэт, даже состарившись и одряхлев, до последнего дня остается по-

этом, дарование слабеет количественно, а не качественно. Это подтверждают сотни примеров. Нельзя забыть последние стихи Державина или то, что пишет теперь ослабевающий, будто еле водящий пером Сологуб.

Последние книги Кузмина обнаруживают такую растерянность и такую пустоту, которых трудно было ждать. Кажется, что Кузмин опрокинут и раздавлен нашим бурным временем. Он пытается кричать в тон времени, но его не слышно. Немного есть чтения более тяжелого, чем эти последние сборники: взвинченный и лживый пафос, детская игра грубейшими аллитерациями, детское щеголяние подчеркнуто реалистическими образами, рядом с намеренно туманными, полная распушенность, «потерянность» языка и чувств. Кроме двух—трех стихотворений, звучащих как жалоба или бессильное признание, все в этих грубо-фальшивых книгах есть сплошная мишура.

Кузмин всегда был склонен поддаваться влияниям. Теперь его губит эпоха — не лучше и не хуже других, — но требующая не тех сил и, главное, не той природы. Когда-то он вел долгие беседы с Вячеславом Ивановым. Ответ этих бесед лежит на «Осенних озерах», — и это лучшая его книга.

Из-за любви к ушедшим годам, ради сентиментальных воспоминаний, мне хотелось бы закончить заметку о Кузмине добрым словом. Приведу короткое стихотворение:

Я тихо от тебя иду,  
А ты остался на балконе.  
«Коль славен наш Господь в Сионе»  
Трубят в Таврическом саду.  
Я вижу бледную звезду  
На теплом, светлом небосклоне,  
И слов я лучше не найду,  
Когда я от тебя иду,  
Как «славен наш Господь в Сионе».

Кузмин был, вероятно, очень влюблен, когда писал эти стихи: это и подсказало ему такие простые, взволнованные и волнующие слова.

## Литературные заметки [В. Брюсов]

### 1.

Есть внутренняя правда в прекрасном обычае говорить об умерших людях одно лишь хорошее, находя и подчеркивая незамечаемые прежде заслуги. Смерть примиряет. Она по-новому все освещает, она довершает то, что вчера еще казалось беспорядочным и нестройным, дописывает последнее слово, иногда самое необходимое.

О Брюсове много спорили и писали за эту четверть века. В последние годы его обаяние совсем померкло. К суждениям его не прислушивались, стихов его не читали.

Но едва ли кто-либо из друзей русской поэзии без волнения узнал о его смерти. В нашей литературе Брюсов был единственным примером человека, который поэзии отдал всю жизнь и все силы, никогда ей не изменял, ни во что, кроме нее, не верил. Его современники заигрывали то с мистикой, то с философией, отвлекались от своего дела, о другом думали, о другом говорили, и в этой разноголосице один лишь Брюсов был верен «ремеслу» поэта. Вокруг этого ремесла и разгорелся, в сущности, спор о Брюсове. Холодным и расчетливым делателем стихов, а не поэтом, Брюсова называли не по самым стихам его, а по его суждениям о них. Айхенвальдовские доводы, давшие тон всей антибрюсовской кампании, несостоятельны в той части, где Айхенвальд отрицает всякое дарование у Брюсова. Дарование это слишком велико и слишком очевидно.

Успех Айхенвальд имел только потому, что подкладкой его выпадов — правда, тщательно скрытой! — было привычно-дилетантское отношение к поэзии как к «чистому вдохновению», без ума и без воли, культ «прости Господи, глуповатой» поэзии, соловьиных трелей и фето-случевской расплывчатости. В противобрюсовских тенденциях русской критики сказался бунт против слишком «трудной» поэзии, недостаточно подслащенной. Брюсов говорил о ясном сознании и о равновесии,

ему противопоставляли бред и чувствительность, эти суррогаты вдохновения. Вдохновения же Брюсов не отрицал и не обесценивал, он хотел только, чтобы те, кто получили от Бога этот дар, не умаляли его, не искажали негодными средствами выражения. Поэтому он говорил о технике, учил работать над стихами и думать о них. Все это достаточно просто и бесспорно. Немного есть русских поэтов, у которых не было бы оговорок по отношению к Брюсову, которые бы целиком любили его поэзию и во всем были бы с ним согласны. Но это «домашний спор», в который нельзя вмешивать посторонних. Если на Брюсова нападают извне, нельзя сомневаться, на чью сторону надо стать. При чтении Айхенвальда и его продолжателей чувствуешь, что дело не в споре двух писателей, случайно несошедшихся, а в поэзии и в антипоэзии, во взглядах мастера и профана.

Материал вдохновенья, плоть его, упроченную и упорядоченную, Брюсов оставляет в наследство русским поэтам. Мне уже слышатся недоумения: «Да нужно ли это? не вредно ли это? к чему эти общедоступные усовершенствования?» Это вполне праздные суждения. Никто никого не собирается сделать поэтом, никто не говорит, что этому можно выучить. Но должна быть поэтическая традиция, которой до Брюсова у нас не было<sup>1</sup> и которую Брюсов в зародыше оставляет. Кто «верит» в поэзию или даже просто любит ее, должен быть Брюсову за это благодарен. Достаточно сравнить стихи одного уровня, до и послебрюсовские, 1890 и 1910 года, например. Общее повышение несомненно. Из современников Брюсова никто не имел и десятой доли его значения. Сыграть свою роль он мог потому, что не только его суждения были убедительны, но и стихи он писал, как в то время никто другой.

## 2.

Домыслы о «преодоленной бездарности» Брюсова основаны все на том же отношении к поэзии как к им-

---

<sup>1</sup> Вернее, она оборвалась с Пушкиным. После Пушкина все бредит ощупью, впотьмах, постоянно спотыкаясь и падая. Яснее всего это в стиле и в стихе Тютчева, индивидуально столь гениальных.

провизации. Говорить о них серьезно нельзя. Вспомните первые вещи Брюсова. Это было начало девяностых годов, время окончательного изнеможения «старой» поэзии и декадентского «Sturm und Drang».

Брюсов был не один. Но его соратники были обвинителями только идеологически, в сущности же творчества они были вполне еще связаны с тем, разрушали и опрокидывали. Брюсов тогда писал:

Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене...

Над этим много смеялись. Но в этих детских строчках можно было бы слышать настоящий голос, упоение звуком и словом, которого давно уже у нас не было.

Пороком брюсовского творчества навсегда осталось несоответствие его огромного чисто словесного дарования его скудным замыслам, поемь блестящего стихотворца со средней руки журналистом.

Надо выделить из всего написанного Брюсовым роман «Огненный ангел». Его поторопились сдать в архив вместе со всем другим стилизационным хламом. Тот, кто перечтет этот роман, убедится, как он прекрасен, как он вдохновенно задуман и безупречно выполнен. «Огненный ангел» живет не благодаря искусности подделки под старогерманский лад, как казалось многим прежде, а несмотря на эту подделку, наперекор ей. Высокое напряжение тона, ясность замысла, стройная мощь композиции поднимают эту вещь над всей литературой, родственной ей стилистически.

Мне бы хотелось особенно подчеркнуть, что, говоря об исключительных достоинствах «Огненного ангела», я не впадаю в обычную погребально-похвальную риторику. Этот роман — одна из тех вещей, которые всегда хотелось бы иметь с собой, вместе с десятью-пятнадцатью другими книгами.



**Литературные беседы**  
**«Роза Иерихона» Бунина. —**  
**«Вечерний день» Тэффи]**

1.

Русская беллетристика двух последних десятилетий казалась бы гораздо более приемлемой, если бы не было Льва Толстого. Это слишком сокрушающее соседство, от которого многие страдают. *Comparaison n'est pas raison*.

Нельзя, конечно, требовать от Леонида Андреева или, например, от Эренбурга толстовского гения и всей его мощи. Но можно было бы ожидать, что в этой несравненной школе простоты и художественного целомудрия они научились бы чувствовать всякую фальшь.

Приемы могут быть другие. Может быть другой стиль. Это дело преходящее и «наживное». Но как случилось, что после «Смерти Ивана Ильича» была написана «Жизнь Василия Фивейского», и что никто не ужаснулся, громко, во всеулышание, от этого невероятного срыва?

По-видимому, идея прогресса и совершенствования терпит в области искусства свое полное крушение, и к этому так все привыкли, что даже самые горячие приверженцы ее ничего не замечают.

Мне все это пришло в голову при чтении новой книги Бунина «Роза Иерихона». Оговорюсь сразу: книга эта так хороша, что не стоило бы, рассказывая о ней, заниматься теоретическими домыслами. Но она напомнила мне Толстого, и оттого я назвал его имя. Из всех современных русских писателей одни только Бунин — да еще, пожалуй, А.Н. Толстой — способны вызвать это сравнение и остаться в живых.

В «Розе Иерихона» собраны рассказы последних лет, 1916—1923 годов. О том, как написаны, как «сделаны» эти рассказы, я говорить не буду. Может быть, и надо было бы этим заняться, но эти рассказы еще слишком недавно появились, они еще слишком новы и свежи, и любишь их еще слишком беспокойно-восторженной любовью, чтобы разлагать их и расчленять. Для этого придет время.

Объединены все эти вещи той печалью, с которой художник смотрит на мир, страстной тоской и страстной нежностью к миру. Бунин не тонет в безотчетном лиризме, не вздыхает и не плачет: его мужественная и зрелая мысль все понимает, ничем не обманывается. Уродства жизни вызывают в нем неукротимый гнев. Гневом и нежностью проникнута вся книга.

Надо быть очень смелым человеком и очень смелым художником, чтобы так открыто предпочесть все старое всему новому и воспеванию старого отдать свое дарование. Новое ведь все-таки само за себя говорит, тянет к себе, и провозвестник его всегда уверен встретить сочувствие.

Для Бунина новый быт, во всех его формах, — не Россия только, но и Европа! — отвратителен, и он упорно говорит об этом. Это «дикий, презренный век». Старая прежняя жизнь его очаровывает, и он признается в этом. Но милее всего ему то, что не ново и не старо, что всегда было и будет: осенние холодные закаты, бесконечно ровное море, снег, ветер, улыбка любимого лица, торопливые признания.

В рассказе «Огонь пожирающий» Бунин говорит о сожжении мертвого тела в парижском крематории. Этот рассказ написан с каким-то исчерпывающим мастерством. Удивительно. Он-то и напомнил мне Толстого. Единственное, с чем хотелось бы его сопоставить, это толстовская «Первая ступень», рассказ об убийстве быка на бойне. Их связывает не только мастерство повествования, но и глубокое негодование, которым они оба дышат.

В коротком рассказе «Метеор» нет этих нот. Это рассказ о первой любви. По снегу, лунным вечером, на лыжах бредут лицеист и гимназистка. Оба взволнованы неизвестно чем. Они обмениваются пустыми и многозначительными словами. Пройдя широкую, освещенную луной поляну, они подходят к пустой избе. Он входит внутрь, она боится. «— Как здесь хорошо! Загляните хоть в окно! Неужели вы боитесь?

— Как красив здесь лунный свет! Это что-то сказочное!

— Если вы не выйдете, я уйду одна...

И, скрипя по морозному снегу, она подходит к окну, заглядывает в него:

— Где вы там?

И вдруг ее ослепляет таким дивным, таким страшным и райски прекрасным светом от прорезавшего все небо и разорвавшегося метеора, что она вскрикнула, и в ужасе бросается в дверь избы...»

Как это хорошо!

## 2.

Усталое дарование у Тэффи, и не случайно она выбрала для заглавия своей новой книги тютчевский образ: «Вечерний день».

Это сборник рассказов о людях и зверях. Рассказы очень растерянные, почти неврастенические. Тэффи то будто всхлипнет от жалости к людям, то усмехнется, как только одна она и умеет, — коротко, сухо и безошибочно метко.

Есть большая прелесть в писательской манере Тэффи. Стиль ее идет будто от Чехова, но это подсушенный и подостренный Чехов, лишенный всякой расплывчатости. Зрение у Тэффи очень зоркое. Если она приведет в описании какую-либо подробность, то это почти всегда находка. Отдельные замечания в сторону всегда остроумны и своеобразны. Есть в них особенный говорок, который составляет тайну Тэффи и ее очарование. Но в целом ее рассказы — по крайней мере этот ее сборник — чуть-чуть бледны. Кажется, что это отдельные, разрозненные страницы большого целого. Эти страницы очень хорошо написаны, но их трудно запомнить.

Тэффи, несомненно, — один из самых популярных наших писателей. Ее есть за что любить. Она это знает и последнюю свою книгу будто не писала, а дописывала: все равно что, все равно как, — выйдет хорошо. Есть, — я повторяю, — большая усталость в «Вечернем дне».

Лучше всего Тэффи пишет о детях, и это роднит ее с Сологубом. О взрослых, о трудной и страшной жизни их в последние годы она говорит слишком тревожно, слишком испуганно. Она не пишет картины, она делает моментальные фотографические снимки и потом кое-где — с неподражаемым искусством — ретуширует их.

Но все-таки те, кто любят Тэффи, с радостью прочтут ее новую книгу.

**Литературные беседы**  
**«О декабристах» С. Волконского. —**  
**Анкета «Nouvelles littéraires»]**

1.

Книга князя Сергея Волконского «О декабристах» написана по семейным воспоминаниям. Название ее шире, чем содержание. Князь Волконский рассказывает в ней почти исключительно о своем деде, Сергее Григорьевиче, и о его жене, Марии Николаевне, урожденной Раевской.

Рассказ этот ведется кн. Волконским по памяти. В России остались все принадлежавшие ему письма, дневники и другие бумаги, весь его семейный архив. Частью он уцелел, частью погиб. Но кн. Волконский так хорошо изучил принадлежавшие ему документы, что читатель не замечает отсутствия данных под рукой автора.

С большим искусством кн. Волконский «воскрешает» своих предков. Они проходят как живые, все эти великодушные, порывистые и взбалмошные люди начала прошлого века: отец декабриста, его сестра и знаменитая княгиня Зинаида, «безнадежная любовь поэта Бенедиктова». Прекрасен образ самого Сергея Григорьевича, слегка «не от мира сего». Но как всегда, как во всех книгах, касающихся этих людей и этих событий, воспоминание о княгине Марии Николаевне возвышается надо всем.

Прав был старик Раевский, герой 1812 года, сказав пред смертью о своей дочери: «Вот самая замечательная женщина, которую я знал». В книге «О декабристах» помещен портрет Марии Николаевны в старости, после ссылки. Портрет этот чрезвычайно замечателен: в глазах старой княгини, в складках лба и в сжатых губах столько печали, столько веры и твердости, что кажется, она готова, если надо, все начать сначала: суд над мужем, разлуку с сыном, Сибирь. Удивительные черты, которые многое добавляют к тому, что мы знаем об этой «русской женщине».

Кстати, о «Русских женщинах». Кн. Волконский, рассказывая в своей книге историю написания Некрасовым этой поэмы, отзывается о ней, если и не пренебрежи-

тельно, то холодно. Это непонятно. Он может не ценить Некрасовскую поэму как читатель. Но как внук Марии Николаевны, он не может не чувствовать, что никакие исследования, воспоминания и биографии не могли бы сделать для ее памяти и десятой доли того, что сделал Некрасов. Благодаря «Русским женщинам» княгиня Волконская вошла в русское сознание и живет в нем как один из любимых и чистейших образов. Что значат в сравнении с этим какие-то фактические неточности и изменения?

Кн. Волконский рассказывал со слов своего отца, что Некрасов, слушая чтение записок Марии Николаевны, «по несколько раз в вечер вскакивал со словами: “Довольно, не могу”, бежал к камину, садился к нему и, схватясь руками за голову, плакал, как ребенок». В искренности Некрасова нельзя сомневаться и давно пора бы бросить рассказы, что он только с холодным расчетом «обманывал глупцов». «Русские женщины» написаны с таким страстным и восторженным вдохновением, которое нельзя подделать.

Некрасов отказался вычеркнуть из поэмы о кн. Трубецкой четверостишие, в котором «княгиня бросает куском грязи в только что покинутое ею высшее петербургское общество», и на все доводы ответил:

— Эти строки дадут мне лишнюю тысячу читателей!

Пусть кн. Волконский прав, иронически замечая, что слова эти рисуют «добросовестность автора». Но останемся при своем: что бы ни рассказывали о низменном характере и продажности Некрасова, нельзя сомневаться, что все это спадало с него, лишь только он подходил к письменному столу. В эти часы он был чист и от всего свободен. Иначе стихи его не могли бы быть так прекрасны и «неотразимы».

Еще несколько слов о женах декабристов. Нельзя же все-таки думать, что все это были героини по природе. Но «я видела Наташу, она уезжала, как на праздник», — пишет кто-то о кн. Трубецкой. — «Наконец я в обетованной земле», — говорит в Нерчинске сама Мария Николаевна. И все они таковы.

Есть, кажется, в каждом человеке сознание несовершенства, неполноты счастливой и бессмертной любви. Не случайно все мировые легенды о люб-

ви всегда сплетаются с несчастьем или со смертью. Иначе чего-то не хватало бы. Не почувствовали ли это в глубине души наши «княгини», и поехали ли они в Сибирь, как на праздник, потому что всякий истинно влюбленный человек безотчетно ищет страдания и радуется жертве?

## 2.

Газета «Nouvelles Littéraires» начала интересную анкету. Она задала целому ряду иностранных писателей следующий вопрос: каково влияние современной французской литературы на литературу вашего народа, в какой области влияние это сильнее всего?

Вместе с опубликованием анкеты напечатаны три первые ответа. Подписаны они именами, останавливающими внимание: это Кайзерлинг, Бернард Шоу и Бунин. Все трое решительно утверждают, что современная французская литература никакого влияния не имеет. В особенности категоричен Шоу. Его ответ сух и насмешлив. Кайзерлинг вежливее: «В настоящее время вы представляете символ прошлого. Но я не сомневаюсь, что рано или поздно...» — и так далее. Бунин не пророчествует, но констатирует факт.

Это один из самых современных вопросов сейчас — этот вопрос о Франции, о «закате» ее культуры, о сроке, который ей еще дано прожить. Не без остроумия кто-то недавно заметил, что разговоры на шпенглеровские темы стали достоянием завсегдатаев кафе, и что Европа и вся ее культура нередко хоронится между двумя бокалами пива. Но значительности и величия шпенглеровской мысли это опозление ее задеть не может. Сейчас во Франции крайне распространено упоение молодым французским искусством, восхищение его бодростью и здоровьем, уверенность в том, что поздним Римом во Франции еще и не пахнет. Сомневаться во всем этом решительно «не принято».

Анкета «Nouvelles Littéraires» может смутить эту уверенность.

**Литературные беседы**  
**[К. Чуковский о Горьком. —**  
**Клеман Вотель о Бодлере]**

1.

Только что вышедшая в России книга Чуковского «Две души Горького» предназначена для самообразования. Об этом сказано на заглавной странице. Но трудно представить себе человека, которому пойдет впрок чтение этих хлестких и малосодержательных заметок.

Чуковский — присяжный критик. Кроме критики, он почти ничего не пишет. Поэтому, по специальности своей, он старается изошрять свой глаз и заметить в писателе то, чего никто другой не видит. Он сам с большой непринужденностью в этом сознается:

«Изучая писателя, я всегда ставил себе задачей подметить те стороны его дарования, которых он сам не замечает в себе».

Это путь опасный, и критик, во что бы то ни стало желающий быть проникательным, в конце концов всегда похож на девицу, гадающую перед зеркалом: от упорного глядения ему мерещатся тени.

Чуковский любит подметить в писателе какую-либо черту и, забыв все остальное, начать без устали говорить о ней на все лады и голоса. Он полемизирует с писателем, возмущается, восхищается, негодует, недоумевает и хихикает. О, эти хихиканья Чуковского! Мало что есть в нашей литературе нестерпимее. Андрей Белый? Но в Белом есть таки какое-то величие, даже тогда, когда он, требуя пайка, уверяет, что он «совсем не хуже Ибсена, а может быть даже и лучше», есть какие-то обломки, обрывки и осколки, все-таки еще блистательные и сверкающие. Чуковский проще и площе. Чуковскому меньше простится.

Подметив в писателе одну или, много, две-три черты, Чуковский на них строит портрет. Эти портреты оживлены его беллетристическим даром — несомненным, хоть и не высокого качества, — но всегда схематичны. Это ведь Чуковский назвал Блока певцом города, а Ахматову — влюбленной монахиней.

В этих кличках, особенно в блоковской, сказалась нелепость желания отделаться от живого поэта одной формулой. Чуковский все хочет свести к формулам, все понять и определить. Он пишет об элементарности мышления Горького, о любви его к антитезам и резким сопоставлениям. Он мог бы написать это о самом себе. Не Чуковский ли читал не так давно лекцию «О старой и новой России», где вся ужасающе сложная современная русская неразбериха была благополучно и без всякого труда разделена на две равные половины и все отнесено к своему месту?

Критик должен больше говорить о том, *как* пишет писатель, чем о том, *что* он пишет. В особенности, если его статья предназначена для самообразования: он не должен заниматься пересказом, который отобьет охоту читать. Чуковский это часто забывает. К тому же в его пересказе и его толковании Горький не похож на себя. Мне кажется, что Чуковский его не вполне понял. В Горьком, помимо его первоклассных достоинств, как писателя, есть большая внутренняя личная культура. Тридцать лет писательства Горького, его ошибки, долгое и еще недавнее ученичество, его преданность писательскому ремеслу подняли его сознание и душу туда, куда не поспеть за ним Чуковскому.

Горький кажется Чуковскому плоским именно тогда, когда он прост. Горький много говорит о культуре. Чуковского смешит это упорство, и он не чувствует, как оно человечно и как оно оправдано исторически. Он упрекает Горького в двоедушии и на этом строит свою книгу: одна из душ Горького — рационалистическая — по-чаадаевски ненавидит Россию, унылую, ленивую, несчастную; другая — творческая — только ее и умеет изображать. Все это не так. Все это сложнее, и труднее поддается формулировкам. Неужели Чуковский серьезно думает, что в живом сознании возможны такие разделения, что в нем все не сплетено в один клубок и что линейка применима даже и здесь?

Если ему непременно надо было написать популярную и общедоступную книгу, он мог бы выбрать другую тему.



Не помню кто — не то Стриндберг, не то Шоу — сказал, что «миром правят не деньги и не любовь, а пошлость».

Есть французский писатель Клеман Вотель. Он пишет статейки в «Журналь» и сочиняет бойкие романы. Казалось бы и ограничиться этим. Нет, он решил объявить войну всему, чего не в состоянии понять. В прошлом году он восстал на Бодлера. Совсем на днях он иронически провозгласил, что мог бы тоже принадлежать к «умственной аристократии» и что для этого достаточно:

1. Писать в журналах, которых никто не читает.

2. Объявить себя поклонником Стендаля.

3. Признать Бодлера первым французским поэтом, говорить без улыбки об «этом бедном» Аполлинере, утверждать, что беспомощный Сезанн был гениален, любить стихи Поля Валери и клясться именем Пруста.

Он дает еще несколько рецептов, необходимых для включения в «аристократию», но довольно и этих.

Что делать с такими людьми? Что ответить человеку, который торжественно заявляет, что «есть идеи истинные и есть ложные» и что он «поклонник истинных», как будто кто-нибудь когда-нибудь скажет, что любит ложные идеи, как будто эта чушь вообще что-нибудь значит?

Клеман Вотель считает все мировое искусство мистификацией. Это бы ничего, но он привлекает в свои соратники пресловутый «галльский здравый смысл» и французскую ясность, две вещи столь же стертые и сомнительные, как и наша «*âme slave*».

Во имя здравого смысла за Вотелем поднимается толпа людей, потерявших способность понимать искусство и враждебно косящихся на то, до чего в сущности им нет никакого дела. Многие из художников, из «малых сих», соблазняются этим и, увлеченные толстовской мыслью о непрременной «общедоступности» искусства, ищут ложной и дурной простоты, нужной не тем людям, о которых думал Толстой, а тем, чьим интересы защищает Клеман Вотель.

Этот журналист решается говорить о Бодлере. Несомненно, среднему столичному жителю Бодлер и теперь еще до крайности неприятен, и поэтому, когда какой-

нибудь представитель муниципального совета произносит речь на открытии памятника ему, в этом есть что-то трагикомическое. Но сознание, не задетое и не убитое пошлостью, даже самое простое, поймет «Charogne», которую особенно невзлюбил Вотель. Оно встретит затруднения в сложной словесной оболочке — как раз в том, что Вотелю доступно, — но оно будет потрясено духом вещи. Есть старая русская песня, где говорится о «червях — братьях моих», совсем в тоне Бодлера.

Кажется, все уже сказано, что можно было сказать о «торжестве мещанина», и никого уже не способны взволновать эти мысли. Но когда читаешь черным по белому рассуждения Вотеля и когда тут же его называют «potre Maître», думается, что настоящее мещанское торжество еще впереди.

### Литературные беседы [К. Бальмонт об И. Британе. — Тайна Лермонтова]

#### 1.

Вспоминая прошлое, мы несколько не удивляемся тому, что в нашей литературе никогда одновременно не было больше пяти-шести, много восьми, подлинных поэтов. Это кажется естественным. Но к настоящему мы несправедливы и требовательны: со всех сторон слышатся жалобы на отсутствие настоящих дарований, на неумение критики отметить и открыть их. Между тем все в этой области обстоит, как обстояло всегда. Не лучше, но и не хуже. Отмечать и открывать сейчас некого, но это и не обязательно делать каждый месяц или даже каждый год.

К. Бальмонт, скупой на похвалы и одобрения, посвятил недавно критическую заметку И. Британу, стихотворцу новому и никому еще не известному. Он утверждал, что в лице Британа «возник новый русский поэт», и высказался о его творчестве очень сочувственно. Нет большей радости, чем новый поэт и первое знакомство с его стихами. Как всякая настоящая радость, она редка.

Заинтересованный статьей К. Бальмонта, я прочел стихи Британа. Они оставили меня глубоко равно-

душными. Может быть, я дурной читатель, но мне кажется, что и Британ не хороший поэт. Постараюсь это доказать.

Не беда, что у Британа очень много недостатков. Много хуже то, что в его стихах «не за что зацепиться». Они льются ровным и гладким потоком, теплым и водянистым. Ни одного ударения в голосе, которого раньше не слышал бы, ни одного звука, еще не знакомого. Есть отдельные стихотворения, довольно удачные и простые. Но это в начинающем поэте совсем не ценно. Начинающий поэт может быть почти косноязычен, но он должен иметь свою «манеру». Это выходит само собою, без намеренного оригинальничания. Это естественно и неизбежно. И без этого никогда ничего в поэзии не бывает.

Новый поэт останавливает внимание, к нему хочется «прислушаться». В стихах Британа прислушаться не к чему: слов много, а голоса нет. Неприятно поражает в нем, при полном отсутствии какого бы то ни было еще мастерства, внешний лоск, то легко приобретаемое и никому не нужное внешнее умение, которое часто обманывает критиков и заставляет их утверждать, что теперь «все пишут стихи хорошо».

По вялости и расплывчатости стиля, по ритмическому безличию, стихи И. Британа происходят скорее всего от Апухтина и восьмидесятников. Но он читал символистов и научился без всякого разбора уснащать свои вещи словами многозначительными и таинственными: Голгофа, Сатана, Рок, Вечность. А ведь обо всем этом мы так мало знаем и так смутно можем только догадываться, что лучше бы помолчать. Ежеминутные словесные упражнения на эти темы невыносимы. У Бунина есть злые и меткие слова о Достоевском, который «совал Христа во все свои бульварные романы». Мне вспомнилось это при чтении стихов Британа.

Насколько ему следовало бы воздерживаться от подобных образов, можно судить по таким строкам:

Любить мне суждено и злую Коломбину,  
И ту, на чьих руках младенцем был Христос.

То же самое мог бы сказать и Блок. Но он сказал бы это со страстью, горечью и кощунством, а не так вяло и мимоходом.

К. Бальмонт утверждает, что наиболее удачными стихами И. Британа являются стихи детские. Он говорит: «Стихи о детях и стихи для детей относятся к ряду труднейших стихотворных достижений и слишком часто, даже у очень больших поэтов, делаются фальшивыми». Это верно. Но к замечанию К. Бальмонта можно внести одну поправку: стихи для детей не должны быть отвратительны взрослым, не должны вызывать чувства острой неловкости, как если при вас человек паясничает. Я совсем не убежден, что всем детям нравится только то, что чисто и не фальшиво.

Может быть, каким-нибудь детям и понравится это:

Хоть и старалась, но вышли все кляксы одни да каракули:  
Боженька! Я ль виновата, что глазки все плакали, плакали.

Все же такие стихи — дурная поделка.

И. Британ пишет, по-видимому, очень много и легко. Но судить по этому о степени его одаренности нельзя. Есть люди, исписывающие бесчисленные груды тетрадей и все же вполне бездарные. Есть, как Тютчев, поэты гениальные, годами не пишущие ничего. Все это имеет отношение, скорей, к характеру и привычкам человека, чем к его одаренности.

Было бы хорошо, если бы К. Бальмонт оказался в своих предсказаниях прав. Но я убежден, что он ошибся.

## 2.

Разговорившись о поэзии, я не хотел бы на сегодня оставлять ее.

Мне случилось недавно быть среди людей, пишущих и любящих стихи. Беседа велась бессвязная и сбивчивая, вся в воспоминаниях, цитатах, сравнениях, похвалах, брани. И вдруг кто-то прочел:

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит.  
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездою говорит.

Бывает, что старые, давно знакомые вещи слушаешь как по-новому. Мне показалось в тот вечер, что во всей русской поэзии нет ничего сколько-нибудь сравнимого

с этими строками по глубокой торжественности их, по глубокому их совершенству, по сиянию, которое они излучают. Нет ничего сколько-нибудь похожего. Вторая строфа этого стихотворения все так же хороша. Дальше портится, но к концу стихи крепнут, и строки

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел...

упоительны.

Это тайна Лермонтова. При всем, столь бесспорном, художественном превосходстве Пушкина и даже Тютчева, только один он и взял эти ноты ни с чем не сравнимой чистоты и прелести, никому, кроме него, недоступные. В порывистом и неровном полете он залетал туда, где никто, кроме него, не был.

В последние десятилетия русские поэты были неблагодарны к памяти Лермонтова. Кто только его не развенчивал! В чем его не упрекали! Не только указывали на его очевидные и явные недостатки, но брали под сомнение самую его творческую сущность. Пушкинский канон ясного, твердого, мужского, «солнечного» отношения к жизни казался единственным. Лермонтов рядом с ним был провинциален, старомоден и чуть-чуть смешон со своей меланхолией.

Но какими жалкими и суетными кажутся эти смены литературных вкусов и взглядов, эти прихоти случайных мнений, когда вдруг услышишь издалека, из какой-то таинственной глубины, «пение» Лермонтова.

## **Литературные беседы** **[«Рафаэль» Б. Зайцева. — «Chèvrefeuille»** **Тьерри Сандра]**

### 1.

Почти во всех старинных итальянских картинах повторяется тот же фон: весь голубой, прозрачный и бледный, с купающимися в голубом воздухе холмами, с голубыми ручьями и голубовато-дымной далью. Те, кто бывал в Италии, знают, как неразрывно связывается она в памяти с этим сумеречно-голубым светом.

Им пронизана вся «итальянская» книга Бориса Зайцева «Рафаэль». Я произвольно называю ее итальянской. Из четырех помещенных в ней новелл только одна говорит об Италии. Действие двух других происходит в Испании, а последней — между небом и землей. Но итальянской «сладостью» полна вся книга.

У Зайцева есть узкий и верный круг читателей, которым он очень дорог. Не знаю, могут ли они назвать его крупным художником. Зайцев боится резких, живых и грубых красок, он вообще боится нашей «быстротекущей» жизни. Он как бы отворачивается от нее, не хочет смотреть на нее, не хочет изображать ее.

Но наедине с природой и вечностью, весь в воспоминаниях и предчувствиях, в полусне и полумечтах, Зайцев находит себя. Голоса его, напряженного и тихого, ни с чьим другим не спутаешь. Это писатель вполне «не от мира сего». Он едва ли будет когда-либо популярен. Едва ли вокруг него возможен какой-либо спор. Но всегда его будут любить те, кто сумеет всмотреться вместе с ним в то, что виделось умирающему Рафаэлю, кто поймет обрывочные и тревожные речи его «душ чистилища».

Все, что пишет Зайцев, есть отрицание ремесленной стороны литературы, пренебрежение ею. Нет человека, который был бы меньше «литератором». Если искать родственные ему имена, надо вспомнить Рильке и Блока первого периода, когда он писал еще стихи о Прекрасной Даме.

Мне кажутся наиболее удачными новеллами в книге Зайцева первая и последняя — «Рафаэль» и «Души чистилища». Оговорюсь, что слово «удачными» звучит здесь неуместно и грубовато, настолько это бесплотная и безотчетная вещь, настолько она похожа на сон.

В «Рафаэле» очарователен пейзаж. Если порой и кажутся утомительными описания Рима, то легкость их, их «акварельность» подкупает. Вся беллетристическая часть — образ хитрого и сластолюбивого Папы, попойка у какого-то вельможи — сделана как раз в меру отчетливо и ярко, чтобы не отяжелить рассказа. Зайцев будто показывает, что он может все это описать, но что ему это не нужно. Он весь оживляется и пишет тревожно-нервно, рассказывая о предсмертных беседах Рафаэля, о глядящем в его окно «погожем, весеннем, омытом вчерашним

дождем дне», о думах юного, похожего на русского послушника, ученика Рафаэля.

В «Душах чистилища» переговариваются две души, идущие куда-то, по неведомым тропинкам и утесам, за Ангелом-вожатым. Конечно, души названы сладкими итальянскими именами: Лелио и Филострато. Конечно, они вспоминают землю, но не то, что есть на земле переходящего, грязного и страшного, а только «нежность утра, свежесть росы, жемчуг восходов, тающие дни и бездонные озера». Я читал когда-то рассказ о спиритических беседах с душой Уайльда. Подделаны они были или нет, но эти потусторонние признания бедного Уайльда напоминали зайцевские диалоги: он так же жаловался на то, что вокруг него нет земной природы, что он все более трудно, все более смутно припоминает о ней и погружается в какой-то мрак. Зайцев, вероятно, хотел дать то же впечатление.

Книга его читается с легким и острым волнением. Как певуч в ней подбор слов, как отраден в ней ее замедленный темп! Все вокруг спешат, все ищут в литературе «ускоренно-делового», «отвечающего современности» стиля, все бессознательно отравлены реализмом. Зайцев — одно из исключений, а в искусстве только исключения и идут в счет.

## 2.

Во французской литературе новая знаменитость — Тьерри Сандр. Ему только что присуждена Гонкуровская премия. Все, читающие парижские газеты, знают, с каким интересом и нетерпением ожидалось голосование. Это — важнейшая из французских литературных премий, имеющая наибольший вес — «резонанс».

У Тьерри Сандра было несколько очень опасных соперников: в особенности Франсуа Флерэ, автор изящнейших «Последних наслаждений», новой вариации на тему о Дон Жуане. По-видимому, писатели-гонкуровцы мало прельщаются оболочкой. Они предпочли довольно тусклую прозу Тьерри изысканным упражнением в духе Анри де Ренье.

Последний роман Тьерри Сандра «Chèvrefeuille» прост и хорош. Он очень «человечен». Никаких ухищрений, никаких выдумок. Это повесть о любви двух людей

и о смерти, к которой любовь ведет. Тьерри несколько раз повторяет в своем романе, как припев, старинные французские стихи:

Подруга! В нас судьба сплелась.  
Ни вы без меня, ни я без вас.

Человек любит всем существом своим женщину и так мучается этой любовью, что бросает ее, уходит на войну и хочет лишь одного: быть убитым. Три года он молчит, не дает о себе никаких вестей, но, наконец, не выдерживает и возвращается. А жена его плакала все эти три года, но она — жена, и, в конце концов, она «увы, утешилась». Развязка в самоубийстве.

Это сентиментально в замысле. Но в рассказе есть сухость и твердость. И есть волнение, глубоко скрытое, но передающееся читателю.

## **Литературные беседы** **【«Красота Ненаглядная» Е. Чирикова. —** **Французская молодежь】**

### 1.

Русская сказка Чирикова «Красота Ненаглядная» — есть произведение назидательное и тенденциозное. Автор рисует ряд аллегорических картин, которые должны доказать, что душа русского народа прекрасна, что она жаждет правды и красоты и остается живою, пройдя через все смертные грехи.

Сказке своей Чириков предпосылает многословное предисловие, в котором полемизирует с «писателем» Буниным и «писателем» Горьким и защищает русского мужика от несправедливых нападков. Ему дорога мысль о «народе-богоносце», и в помощь себе он зовет «наших национальных колоссов-гениев» Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Алексея Толстого, который, кстати сказать, был бы крайне польщен очутиться в такой почетной компании и неожиданно сойти за «колосса-гения».

Чириковское предисловие — довольно примитивная и неубедительная публицистика. Он пишет:



«Наша литература восприняла свой национальный облик через народную русскую сказку (Пушкин), наша национальная лирика — через народную песню (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков), наша национальная живопись — через религиозные искания русского народа (Суриков, Васнецов, Нестеров) или через народные сказки и былины (Билибин)».

Все это чрезвычайно спорно. Или, решительней: все это совершенно неверно. Прочтя первую фразу, о Пушкине, невольно морщишься, — но фраза эта не совсем ясна и смысл ее растяжим. Когда же Чириков договаривается до Васнецова и Билибина, становится ясно, что национальна для него в России ее условная внешность, слащаво фальшивая и оперная, петушки на крышах, добрые молодцы в лаптях, моря-окияны и вся прочая бутафория.

Я не хочу спорить с основной мыслью чириковского предисловия. Это мысль не новая, и ей мы в нашем искусстве многим обязаны. Однако защитить ее от развенчания Чирикову не удалось, и доводы его слишком уж простодушны.

Простодушие — не враг поэзии. Может быть, в самой сказке Чириков вознаградил читателя за скуку предисловия?

Пять картин. Язык условно-русский: «али», «где видано, где слыхано», «глазаньки», «тучи черные, горы белые» — выбираю наудачу из первых же страниц. Прозаическая речь постоянно сбивается на стихотворную.

В первой картине Иван-царевич, девяти дней от роду, беседует о заботах будущего царствования, о смерти и о девице Ненаглядной Красоте. Во второй — он, взрослый, тоскует о той же девице, и никакие попытки окружающих «развлечь» его ни к чему не приводят. Третья картина застаёт его послушником-отшельником. Но дева-Кривда хитростно соблазняет его, и он не только уходит с нею, но заодно и убивает своего начальника-старца.

В четвертой — разбойничье становье. Иван-царевич в нем атаманом. И, наконец, в пятой, он замаливает все свои грехи и находит свою единственную невесту — Ненаглядную Красоту, а вместе с нею и сестрицу ее Правду.

Сказка аллегорична. Расшифровать ее — дело не трудное. Но иногда, увлекаясь вымыслом, Чириков перестает быть понятным, в смысле возможности истолковать каж-

дый образ как отвлеченную идею. Конечно, это лучшие места в сказке. Даже гораздо более крупный художник не справился бы с задачей писать «на заданную тему». Чирикову же эта предвзятость окончательно связала руки. В момент чистого вымысла он чуть-чуть свободнее. Есть живое воображение. Но и оно залито густым и приторным, как патока, «народно-русским» стилем. Чириков мог бы вспомнить, что ни один из наших «национальных колоссов-гениев» таким стилем не писал.

В сказке приводится много старинных русских песен, духовных и разбойничьих. Они оживляют ее. Есть уныло-пронзительная поэзия в этих строках. Это не высокие, сами по себе, образцы искусства. Их легко подделать. Удивителен их общий тон, их восторг, их печаль, суровая и безбрежная.

## 2.

Все чаще и чаще встречаются во Франции молодые люди, во что бы то ни стало желающие быть «современными». Они слышали, что между двумя поколениями — до — и послевоенным — лежит пропасть. Им внушили, что новое поколение трезвее и бодрее предыдущего, что оно «преододело» его романтизм и неврастению. Практически быть современным не трудно: надо заниматься спортом и во всем походить на американца. В области мысли или искусства дело сложнее, и надо бы заставить тех, кто вводит несовершеннолетних в заблуждение, хотя бы составить для них соответствующий Бедкер.

Война очистила воздух, как всякая буря, проходящая по земле. Война сделала людей восприимчивей к величью вещей и явлений, потому что она уничтожила отвлекавшие людей мелочи. Но не похоже ли все-таки дело на то, что даже и духовно война опустошила мир? И не ощущают ли бессознательно это те, кто так тревожно и поспешно строят «новую идеологию»?

Единственное бесспорное наследие войны — по крайней мере во французской литературе — это очерствение, огрубение. Какими бы софизмами ни прикрывать его, чем бы его ни оправдывать, все-таки «ветер грубости» веет над миром. Только он и сбивает в одно, давая единый облик и превращая разрозненных людей в «поколение», — Монтерлана или Мак-Орлана, Матисса

или Моруа. Не возражаю против полезности этого, или исторической необходимости. Но подчеркиваю общее впечатление: все чаще скрипки заглушаются барабаном.

Монтерлан — один из последних «вождей» французской молодежи. Это — духовный вскормленник Барреса, но уже Барреса и много путаннее его. Стоит прочесть его «Одиннадцать перед золочеными воротами», чтобы почувствовать весь идеологический хаос этой программной вещи. В ней сплетены мечты ницшеанские и католические, спортивные и военные. Новая семья и новая государственность обещаны тем, кто весь отдается футболу. (Я преувеличиваю, конечно, но не много). Герой прыгает через костер из гнилых осенних листьев, и, по видимому, это символ старого быта. Куда он прыгает? Монтерлан отделяется словами пышными и звонкими, но внутренне скудными.

Надо думать, что его, да и всех друзей его, больше интересует государство и общество, чем отдельный человек. Тогда все понятно: культ дисциплины, порядка, иерархии, авторитета, весь вообще налет муссолинизма. Только едва ли из этих понятий и этих пристрастий можно создать искусство долговечное и живое.

## Литературные беседы [В. Шкловский]

У Виктора Шкловского были данные стать настоящим писателем. Но ему всегда не хватало *такта* в мыслях, в манере излагать их, в самом синтаксисе его фраз. С годами болезни развиваются. Теперь Шкловского читать очень тяжело. Он недавно написал статью о современниках, нечто вроде «Прогулки по садам российской словесности». Современники его — это М. Слонимский, Есенин, Всев. Иванов, Н. Тихонов, покойный Лунц, способный и милый мальчик, — и несколько других. Меня давно уже удивляет: каким образом Шкловский стал главой «формальной школы», критиком, отстаивающим «научные методы», когда по существу это — Писарев, модернизированный и усовершенствованный, но столь же нигилистически-сентиментальный, столь же предвзято-остроумничающий, с тем же складом ума и души, обязательным для гимнази-

стов. По существу, Шкловскому ни до каких «методов» нет дела, он предоставляет заниматься этим Эйхенбауму и Тынянову. Он сам работает «нутром».

Но у Шкловского есть навязчивая идея, вполне пицаревская и нигилистическая, в сущности не идея даже, а коротенькая мыслишка: старые формы умерли, надо писать по-новому. На ней он построил свою теорию о «ходе коня», удобную тем, что она покрывает все, к чему бы ее не приложить.

Не буду возражать против «смерти старой формы». Но не надо особой зоркости, чтобы понять, что эти вопросы — все-таки второстепенные в искусстве, в поэзии особенно. Это с уверенностью говоришь теперь, после всех споров о «что» и о «как», после попыток создать «самодовлеющие формы». Новая форма, если она органична, приходит сама собой. Гнаться за ней, выдумывать ее — бессмысленно и бесполезно. В думах о ней растеряешь все то, что много важнее, как случилось с Брюсовым. Да никогда настоящий поэт и не задумывается над тем, как бы быть «во что бы то ни стало поновее», и наверно не поэт — тот, кто об этом думает.

Для Шкловского литература — скачка с препятствиями, где вся цель в том, чтобы друг друга обгонять. Его интересует только самый процесс скачки. У него достаточно чутья, чтобы не принять ложную новизну за откровения, но все же слишком мало его, чтобы понять, что «достоинство» и «формальная революционность» — понятия не однородные. Шкловский — не глупый человек и мимоходом «роняет» в своих статьях много мыслей. Когда начинаешь писать о нем, не знаешь, где остановиться, потому что не только почти все мысли его фальшивы в основе своей, но и сам он тип писателя, чрезвычайно характерный для наших дней. Он выражает чувства большинства нашей слабовольной и легкомысленной литературной молодежи.

Вернусь к отсутствию такта у Шкловского: нельзя же думать, что, если был Розанов, то всем теперь можно писать по-розановски. Розановский стиль, при всем его личном блеске, навязчив и нечистоплотен — это отвратительный стиль. В лучшем случае, он только простителен Розанову, но он не составляет его заслуги. У Шкловского все розановское. Нельзя без неловкости читать его статьи, с вечным манерничаньем, с замечаньями в сторо-

ну, анекдотами и ужимками. Само по себе это занятно, и читать Шкловского не скучно, но в целом мучительно.

Не стоит приводить примеров. Всякий, кто когда-либо читал или — еще лучше — слышал Шкловского, знает, о чем я говорю.

Шкловский заявляет в своей последней статье (в «Русском современнике»), что он «во всем любит высокую технику». В такой фразе подразумевается, что он этой техникой обладает. Конечно, техника у него есть, и даже не без шика, но грубая и примитивная. В конце концов, ему надо предпочесть даже Чуковского. Чуковский старомоднее и простодушнее, но у него, пожалуй, больше проницательности. Шкловский договорился когда-то, что Кузмин — первый русский поэт, давно еще, в годы расцвета Блока, Сологуба и появления Ахматовой. О вкусах не спорят, но есть все же ошибки слишком чудовищные. Это одна из таких. Шкловский всегда неуверен в своих оценках, всегда колеблется, если по чужим суждениям не составил еще своего.

Верный себе, Шкловский нападает на засилье «темы» в поэзии.

«Что в стихах тема?

Так, гвоздь, на котором можно повеситься самому, а можно и повесить только шляпу». Все то же остроумие и та же фальшь.

Тема не важна в отдельном стихотворении. Но есть тема поэта, объединяющая все его стихи. Это зовется тоном или голосом. Это вызывает и образы, и «сюжеты» одного порядка. Иметь голос много важнее, чем придумать новое слово или новый ритм, Первое обязательно, второе — условно, а в нашей художественной культуре, с ее презрением к ученичеству, с непониманием необходимости «ученических лет», с ее постоянными требованиями «выявить свое я» во что бы то ни стало и в первые же годы, — это прямо вредно и многих сгубило. Шкловский, конечно, один из губителей, а то что «Шкловские» всегда и во все времена окружены вниманием, наводит на печальные мысли о судьбах искусства и о природе человека.

Шкловский написал в конце своей статьи, явно с удовлетворением:

«Я тщательно старался в этом отрывке не сводить концы с концами».

Не думаю, чтобы это было достоинством.

1925



**Литературные беседы**  
**[Г. Гребенщиков. — Графиня де Ноайль. —**  
**Б. Томашевский о Ю. Тынянове]**

1.

Георгий Гребенщиков выпускает собрание своих сочинений. Уже вышел первый том «К просторам Сибири», рассказы 1906—1910 годов. Это простая, скромная, «мужицкая» книга читается легко и приятно.

Она посвящена крестьянскому быту. Гребенщиков старается остаться в ней беспристрастным художником, без каких-либо «тенденций». Не всегда его старания достигают цели. Есть идеализация в его книге, есть дыхание Григоровича. Это как бы последний вздох Григоровича в нашей литературе. Гребенщиков не изображает мужиков святыми страдальцами, но все-таки его мужики — чуть-чуть «пейзане». Нет темы, к которой русский читатель был бы требовательней и чувствительней, чем крестьянская жизнь. Слишком долго эта тема одна только и была в фокусе русской литературы, слишком много в разработку ее было вложено сочувствия, пафоса и просто мастерства.

Но некоторая подслащенность письма Гребенщикова не лишена прелести, в особенности после столь обычных теперь отклонений в противоположную сторону. Даже кажется новым его не этнографическое, а общечеловеческое отношение к крестьянину. Поэтому с удивлением и отрадой читаешь такой рассказ, как «Опора». Опора — это маленький сын бедной, замученной судьбой бабы, ее последняя привязанность и надежда в жизни. Фабула рассказа не сложна, все дело в тоне его, смутно-



тревожном, неясном, как обрывки мыслей. Это хороший рассказ, написанный просто и любовно.

«Талант есть любовь», по слову Толстого. Чем больше живешь на свете, тем глубже понимаешь это. Любовь не заменяет мастерства, но только она одна его оживляет, пронизывает его светом.

«Опора» и несколько других рассказов Гребенщикова подтверждают это.

Есть в его рассказах и другая прелесть — это сибирская природа. Он ее хорошо знает, постоянно к ней возвращается, подолгу описывает ее: снег, снежный ветер, бесконечные равнины, огромные тихие реки. Этот унылый, тусклый и величественный пейзаж расстилается через всю его книгу.

«Просторам Сибири» предпослано пять стихотворных посвящений. На мой вкус — это наименее удачные страницы книги.

## 2.

«Я считаю графиню де Ноайль величайшим современным поэтом, и если вам это кажется недостаточным, я добавлю, что по-моему, она может выдержать сравнение с величайшими поэтами всех времен».

Эти слова взяты из недавнего интервью с одним из французских критиков. Имя критика не играет никакой роли. Подобные отзывы о поэзии г-жи де Ноайль можно встретить во французских газетах почти ежедневно.

Когда-то, в первые месяцы войны, Борис Садовской написал статью, вызвавшую много шума и возмущения. Он в ней делал смотр русским поэтам и не без ехидства называл Брюсова — императором Вильгельмом, а Гумилева — кронпринцем (эти сравнения и вызвали возмущение). Если те же сравнения применить к французской поэзии, то кайзером окажется в ней, несомненно, Поль Валери, а кронпринцем — Кокто. Но над ними есть Анна де Ноайль, больше их читаемая, имеющая несравненно большее число поклонников, притом во всех литературных лагерях.

Поэзия графини де Ноайль имеет крупные достоинства. О них я говорить не буду. Но есть в ее стихах что-то напоминающее Щепкину-Куперник или, вернее,

Лохвицкую: расплывчатость, многословие и назойливый словесный «оргиазм». Ее дарование не безупречно-го качества и не глубокое. Стихи ее нередко кажутся как бы плохо промытыми.

Не будем сравнивать и противопоставлять. Не будем увлекаться патриотизмом. Но все же вспомним Ахматову: насколько чище ее искусство и насколько оно «взрослее».

Ахматова уступает г-же де Ноайль в диапазоне голоса, но зато она — поэт в каждой своей запятой. Поэтому Ахматова не может быть так расточительна, как г-жа де Ноайль. Она, конечно, неспособна написать десяток длинейших стихотворений, посвященных верденской битве. Но в одной ее колыбельной столько горечи, что после ничего не хочется читать.

Я потому сравниваю русскую поэтессу французской, что, по-видимому, в творчестве подлинно одаренных женщин есть что-то общее. Лучшие стихи графини де Ноайль, в особенности короткие и написанные в последние годы, до странного напоминают иногда манеру Ахматовой, так же как сама Ахматова перекликается с Павловой и с Марселиной Деборд-Вальмор, которую, может быть, она никогда и не читала.

### 3.

Давно сказано, что в России никогда и не в чем не знают удержу. Еще четверть века назад у нас не было никакой «науки о стихе». Теперь каждый студент пишет рефераты по «семантике» или «эйдологии», строит схемы по Белому, вычисляет количество гласных в строках Пушкина и Маяковского — и так далее.

Это занятие довольно невинное. Но не надо думать, что оно хоть сколько-нибудь подняло уровень нашей поэтической культуры. Поговорите с любым «формалистом»: он вам изъяснит все тайны техники, разберет все спондеи и трохеи, но если вы прочтете ему стихи и спросите, что это за размер, он начнет считать стопы по пальцам, да и то ошибется.

Основное и простейшее ускользает.

Вот, например, заметка Б. Томашевского о книге Ю. Тынянова. Оба они — известные формалисты. По

утверждению Томашевского, Тынянов ставит себе, между многими другими, задачу выяснить, почему «совершенно невыносим пересказ стихотворения».

Объяснения Тынянова очень сложны. Между тем ответ на поставленный им вопрос может быть только один: потому что попавшееся вам стихотворение дурно. Ведь если в поэзии возможны какие-либо мерила, то одним из первых является эта способность стихотворения жить, хотя бы ослабленной жизнью, в прозаической передаче его содержания. Только в этом значении прозаических переводов, в конце концов все-таки более приемлемых, чем переводы стихотворные. Прочтите Гете в прозаическом переводе. Это отблеск настоящего Гете, но в нем еще есть величие. То же относится к Пушкину, к Тютчеву, к любому из подлинных поэтов. В живом стихотворении первоначальная, хаотическая *музыка всегда прояснена до беллетристики*. Воля поэта поднимает музыку до рассказа. Это только оболочка стихотворения, но это и один из элементов его, того же качества, что и целое. Если невыносимо содержание стихотворения, то невыносимо и оно само.

Фет, например, есть типический образец второрядного поэта. Он весь в непроясненной еще музыке, и стихи его, разбитые на прозу, кажутся слащавым и жалким набором слов. О многих фетообразных поэтах можно было бы сказать то же самое.

## **Литературные беседы** **[«Эпалинос» Поля Валери]**

Есть книги, которые можно бы назвать первоисточниками человеческой мысли. Это те, которые написаны не по поводу других книг, не для развития или дополнения чужих взглядов. Их основа творческая. К ним и около них пристраиваются потом на долгие годы писатели второго разряда.

Диалог Поля Валери «Эпалинос», только что вышедший в новом издании, одна из этих редких книг. Не утверждаю, что в ней есть исключительная сила мысли. Нет, скорей в «Эпалиносе» чувствуется рас-

чет и напряжение, отсутствует щедрость, роскошь ума, знающая свое неистощимое богатство. Но узость вознаграждается высотой. По чистоте и аристократизму мысли — это книга удивительная. Читать ее — отдых и наслаждение.

Полю Валери взял для своего диалога двух собеседников, одни имена которых звучат, как какое-то пение из далекого и прекрасного мира: Федр и Сократ. Это все тот же Федр и тот же Сократ. Они в стране теней, на берегу реки Времен, которая «выбрасывает на берег одни лишь души, а все остальное уносит». Их единственная отрада — размышления. Они вспоминают землю и свои земные, платоновские беседы, по-новому толкуя их. Я не решусь в короткой заметке передать содержание диалога об архитекторе Эпалиносе. Построение, «архитектура» этого диалога настолько сложна и тонка, что малейшая ошибка в пересказе может все разрушить. Да и не к чему такой пересказ. Это поймет всякий, кто хотя бы перелистает книгу Валери. В «Эпалиносе» воздух чист и разрежен, как на Гималаях. Трудно дышать, но и упоительно дышать этим девственным воздухом. Весь мир лежит внизу, мелкий и суетный. Мораль, любовь, жалость кажутся пустыми звуками. Остаются — как у Платона — только числа и музыка.

Полю Валери не только мыслитель, но и художник. Поэтому, сознавая некоторую отвлеченность и бледность своего потустороннего диалога, он вводит в него два-три земных воспоминания. Сократ вспоминает сильнее Средиземное море с таким вдохновением, с такой восторженной зоркостью, что понятно становится восклициание его собеседника:

— Ты оживил меня. О речь, дышащая солью, язык по-настоящему морской...

Посреди отвлеченных и однообразных размышлений о родстве архитектуры и музыки это видение земного, живого моря незабываемо.

Мне бы хотелось указать на еще одну черту диалога Поля Валери, обаятельную не для одного меня, конечно: в речах Сократа, в рассказах Федре есть отголосок речей того поэта, который один только и почувствовал возможность слияния мечты и мысли, — Маллармэ.

Мысли «Эпалиноса» ничуть не похожи на Маллармэ. Но тон этих мыслей, это соединение тоски и холода, печали и безразличья, этот белый, снежный, «лебединый» свет, лежащий на всем, напоминает иногда чистейшие строки «самого нефранцузского из французских поэтов».

**Литературные беседы**  
**[«Пути благословения» Н. Рериха. —**  
**П. Коган]**

1.

«Стиль — это человек». Едва ли на земле было когда-нибудь сказано что-либо более верное. Несмотря на то, что трудно сомневаться в искренности Н. Рериха, его книга «Пути благословения» кажется мне мало убедительной. Причина в том, что «стиль — это человек». Писатель или мыслитель, действительно находящийся на значительной духовной высоте, не может писать иначе как с крайней простотой. Рерих говорит только о Божестве, о второй жизни, о смерти, о грядущем счастье, о смысле красоты. Но его способ излагать мысли выдает постоянную заботу о словесной нарядности текста, и нарядность эта выходит у него грубо сусальной. Мне бы настойчиво хотелось подчеркнуть, что эта оговорка о рериховском стиле не есть придирка. Речь идет об основном пороке.

Книга Рериха издана издательством «Алатас», от имени которого говорится в предисловии:

«Издательство “Алатас”, возникшее необыденно и устремленное к целям необыденным, с особым чувством выпускает в свет эту книгу.

Н.К. Рерих через бури разрушения, через тьму непонимания и через стены вражеских препятствий пронесит в Будущее нерасплесканную чашу Красоты и Мудрости. И тем самым он становится одним из величайших духовных вождей современности, к голосу которого с особой чуткостью должны прислушаться молодые поколения».

Поверим на слово.

В книге Рериха переплелись сильнейшие влияния Тагора и индусских мистиков с остатками пуританского рационализма. Он говорит о грядущей «небывало новой, радостной жизни», которую ждет со дня на день. Иногда кажется, что это рай — социальный, общественный, иногда — что это внутреннее просветление. Может быть, это и то, и другое вместе.

Все неясно в этой книге, все неотчетливо. Есть какое-то противоречье в многословных прославлениях молчания и тайны. Нельзя об этих вещах читать лекции и рефераты: одно исключает другое.

Книга Рериха знаменательна как крайнее проявление «азиатских» тенденций в современной культуре. Она вызывает у читателя много мыслей — не сама по себе, а как явление, характерное для наших дней. Ее основа, в сущности, — банкротство современного знания, его неполнота и недостаточность. Рерих зовет в Тибет, в Индию, к первоисточникам земной мудрости, к буддизму, к Нирване, «неправильно понятой».

Многие пойдут за ним туда, разочаровавшись в «европеизме». Но тем, кому с ним не по пути, после такой книги хочется прочесть что-нибудь умное и насмешливое, блестящее, сухое и уверенное, что-нибудь типично западное: две-три страницы Вольтера, например. Или Герцена.

## 2.

Перелистывая книжку П. Когана «Литература этих лет, 1917—1923», я думал: каким образом удалось этому человеку сохранить девственной и нетронутой всю свою врожденную пошловатость после всего, что он, как «профессор», должен был выучить, прочесть, услышать? Ведь читал же Коган Данте и Толстого, Бодлера и Тютчева, неужели никак и ни в чем это на нем не отразилось, прошло совершенно бесследно?

По-видимому, облагораживающая сила искусства далеко не так чудотворна, как думают люди.

Лет десять-двенадцать назад, в Петербурге, я слышал лекцию Когана: «Итоги модернизма», кажется. Это была мешанина из Штирнера, Метерлинка и

Геorgia Чулкова, индивидуалистические выкрики, мистико-анархические лозунги, все, что тогда было еще ходячей, хотя уж и сильно стертой монетой. Теперь — другие песни. Коган преподносит читателю «строго марксистский» обзор литературы за последние годы. В коммунистическом усердии, как и можно было ждать, Коган удержу не знает. Троцкий в сравнении с ним — буржуазный романтик, не говоря уж о Луначарском. Коган признает в искусстве только «коллектив», величайшими образцами новой лирики считает воззвания Петроградского Совета, о Демьяне Бедном пишет, захлебываясь от восторга.

Он рассказывает, что какой-то директор театра просил у него хорошую пролетарскую пьесу.

«Помню, ответил ему: Такие гениальные спектакли уже существуют, только они не для вашего театра; назову вам один из них, он выше шекспировских пьес, это — субботник.

Он отошел от меня, вероятно, приняв меня за сумасшедшего».

Здесь вместо слова сумасшедший напрашивается более короткое другое слово.

Дальше Коган рассказывает, как на каком-то диспуте Маяковского обозвали «плакатным писакой», и как Маяковский ответил, что он умеет писать не только плакаты, но и хорошие стихи. Коган возмущен. «Казалось, Маяковский крикнет: да, плакатный писака, а не салонная канарейка! я плакат, торчащий на улице — вот поле для современного поэта, а не ваши конфетные “подорожники”! площадной язык, а не ваши Афродиты и Амуры! матерная брань, а не лощеный сарказм — мое оружие! тысячная толпа, а не кисейные барышни — мой читатель!»

Ни одной своей мысли у Когана, конечно, нет. Да никогда их у него и не было. Все взято напрокат и приспособлено к «текущему моменту». Если бы изменились обстоятельства, изменилась бы и его «идеология». Не стоило бы и говорить о нем, так как Коган явно «вне литературы». Только, кажется, он пробился теперь в России в знаменитости.

**Литературные беседы**  
**[«Великие процессы истории» Анри-Робера. —**  
**Маяковский]**

1.

Один из прославленнейших французских адвокатов, Анри-Робер, выпустил три тома «Великих процессов Истории», в которых оценивает деятельность различных героев прошлого и выносит им приговор. В последний том, появившийся недавно, вошли «процессы» Екатерины II и Марии-Антуанетты.

То, что написал Анри-Робер о Екатерине, поверхностно и малоинтересно. Его сведения о ней исчерпываются почти исключительно Валишевским. Суждения о деятельности императрицы не идут дальше общих мест туманно-демократического оттенка. Приговор, который он выносит Екатерине, довольно суров, но с почтительным удивлением говорит Анри-Робер об ее уме и в особенности ее «audace» — дерзости. Введением и заключением статьи служат размышления о прихотях судьбы и истории, о том, что будущее скрыто от людей, что долг выше счастья и так далее.

Статья о Марии-Антуанетте много содержательнее. Она тоже не блестяща в литературном отношении, но в ней много данных, много увлечения и защитительного пафоса.

Эдмонд Жалу писал, кажется по поводу этой же книги, что во Франции есть люди, которые, вспоминая смерть Марии-Антуанетты, «до сих пор не могут успокоиться, постоянно думают о ней».

Вероятно, во всей мировой истории нет личности, вокруг которой создавался бы такой культ, которая бы после смерти казалась так обаятельна. Да и не только в ее стране. Это привилегия Франции — быть средоточием мира: все, что происходит во Франции, происходит как бы во всем свете. Жизнь и смерть Марии-Антуанетты, как и история Наполеона, Революция, Людовик XIV — есть общечеловеческое достояние.

Даже хорошо зная все подробности заключения и смерти королевы, нельзя без глубокого волнения читать



новый рассказ о них. Это предел человеческого несчастья, предел величия и страдания. Мне хочется здесь повторить стих Виньи:

*j'aime la majesté des souffrances humaines.*

Постоянно и повсюду возражают: отчего же непременно говорить о королеве? Разве другие люди, неизвестные, незаметные, не так же страдали?

Да, конечно так же. Но вспомните у Достоевского нищего пьяницу, который каждую ночь молился за упокой «душеньки» рабы Божьей графини Дюбарри, прочитав где-то, как она кричала на эшафоте: *Епсого un moment, monsieur le bourreau!* — после всей своей славы, богатства и великолепия.

Есть что-то поражающее сознание не столько в самом несчастье, сколько в измене судьбы.

История Марии-Антуанетты, ее медленное умирание, медленный, постепенный отказ от всех надежд, от последних проблесков надежды есть одно из самых «назидательных» и «укрепляющих» чтений. Полезно сравнить преходящие, случайные, мелкие несчастья с тем, что иногда переживали на земле люди.

В книге Анри-Робера есть несколько интересных иллюстраций. Жаль, что нет рисунка Давида, последнего изображения Марии-Антуанетты (не знаю, где хранятся оригиналы). Он изображает королеву на тележке, по дороге на эшафот и сделан с натуры. Это удивительный рисунок. Он поражает потому, что Марию-Антуанетту все еще представляешь себе молодой и блестящей. А тут старуха, с потухшим лицом, со связанными на спине руками, только все с так же презрительно поджатой, надменной «габсбургской» губой.

## 2.

В последнем из дошедших в Париж номеров Лефа, вместе с рассказами Бабеля и совершенно идиотской «мелодрамой» Сергея Третьякова «Противогазы», которую, судя по примечанию, собираются ставить по всей России, помещено новое, довольно длинное, стихотворение Маяковского «Рабочим Курска».

Это обычная для него вещь, не лучше и не хуже прежних.

У меня нет никакого влечения к поэзии Маяковского, никогда ни одна вещь его мне не нравилась. Это, на мой вкус, скудная поэзия, искалеченная и часто фальшивая. Поставлю здесь точку: я не собираюсь говорить ни о себе, ни о «Маяковском вообще».

Но читая его новые стихи, я все время думал: какое редкое дарование! Надо любить самую плоть стихов, костяк их, чтобы почувствовать, как складываются у Маяковского строфы и каким дыханием они оживлены. Языку у него еще манерный, на советско-футуристический лад. Но в отдельных строчках прекрасный, меткий, сухой, точный — настоящий язык поэта.

Вся сатирическая часть новой вещи, как всегда у Маяковского, хороша. Лирически-восторженная почти невыносима. Так было и в «Войне и мире», и в «150.000.000». Решительно, это какой-то новый Гоголь, которому не удастся ничего «положительного».

Я пишу все это с определенной целью: надо бы все-таки давно уже разобраться в «левой» поэзии, без пристрастия и без раздражения. Сейчас повсюду восхваляется Есенин, дряблый, вялый, приторно-слащавый стихотворец. За ним идет Тихонов, который все же скорей беллетрист, чем поэт, Асеев, Пастернак, над которым все-таки еще стоит вопросительный знак, затем всевозможные Бобровы, Третьяковы, Мариенгофы, которым нет ни конца, ни счету.

Маяковский, признанный вождь «левых» лет десять назад, сейчас явно теряет лидерство. Он кажется слишком элементарным и простым. Между тем это все-таки единственный поэт среди них, решительно не сравнимый с другими ни по ритмическому размаху, ни по зоркости глаза. Отрицать это может только человек предвзято настроенный или путающий искусство с тем, что к нему никак не относится.

Если бы другая среда, другая выучка, другая культура, Маяковский сделал бы очень многое.

Кстати, об «идеологическом элементе» у него. Я помню его первые выступления в 1912—13 году, в Тенишевском зале, в «Бродячей собаке». Уже тогда Маяковский был насквозь разрушителен, и от него ко-

робило, уже тогда была в нем вся та ненависть, едкая на-смешка, желание все стереть до основания, все сравнять с землей, пройтись Мамаем по миру, которая так пышно расцвела в нем теперь, после революции.

**Литературные беседы**  
**【«В тупике» В. Вересаева. — Критика**  
**об Анатоле Франсе. — «Элеонора Дузе»**  
**Э. Шнейдера】**

1.

Роман В. Вересаева «В тупике» (Мосполиграф, 1924) напоминает «Голод» Семенова, года два назад печатавшийся в петроградской «Правде» и потом, кажется, вышедший отдельным изданием. «Голод» был ужасающе плохим романом, но очень «честного» направления и строго-пролетарского духа. За это его прославили, писали о нем большие статьи, читали в Пролеткульте доклады. В «Голоде» все содержание сводилось к переживаниям некоей девицы, получавшей по 1/8 хлеба в день, по 1/16, но героически терпевшей лишения и горевшей пламенем революции. Вересаевский роман умелее и, пожалуй, «художественнее», но немного. Во всяком случае он так же скучен и тенденциозен. Это «широкая бытовая картина»: жизнь в Крыму, переходящем из рук в руки, то к красным, то к белым, добровольцы, чекисты, дачники, бандиты — все, как следует.

Замечали ли вы, что во всех плохих русских романах, написанных за последние десятилетия, центральный женский тип всегда один и тот же: это «славная русская девушка», пылкая, порывистая, самоотверженная, всегда с «чудесными» глазами, большей частью с «русой» косой, какой-то далекий и искаженный отпрыск тургеневских героинь?

Она бывает то нищенкой, то марксисткой — в зависимости от автора и еще более от обстоятельств, — то художницей, знающей только «властный зов Красоты», то работницей, мечтающей о мировой революции, — но это все та же девица, не дававшая когда-то покоя

Арцыбашеву с Вербицкой, а теперь генералу Краснову и коммунисту Семенову. Есть она, конечно, и у Вересаева, эта «чудная» Катя, вокруг которой все движется в его романе. Она «задыхается» у белых, потому что ее захватило величье революции. Она говорит дерзости большевистским комиссарам, потому что они эту революцию «искажают» и потому что она, Катя, не переносит «лжи». Она ищет правды. Она бьется между любовью и долгом.

Фоном ее восторгов и терзаний служат обывательские переживания мелких интеллигентов: офицера, в нее влюбленного, отца ее, старого врача, земца и демократа, каких-то выживших из ума барынь, играющих Шопена и ворующих у знакомых бриллианты. Отдельные страницы любопытны.

Но все это крайне низкопробная литература и неизвестно, для кого и для чего такие вещи пишутся.

## 2.

Даже и не будучи поклонником Анатоля Франса, нельзя все-таки без раздражения и уныния читать все то, что о нем сейчас пишется. Его официальные хвалители притихли и притаились. Его подлинные противники молчат из чувства приличия. Зато нет журнала, нет еженедельника, где бы за какой-либо неведомой подписью не доказывалось, что все, что написано Франсом, никуда не годится.

«Анатоль Франс? Второстепенный эссеист», — читаем мы в «Журнал Литтерэр».

Если это столь очевидно всем французским Петровым и Сидоровым, если они так в этом убеждены, то почему же они раньше об этом молчали, пока их как будто с цепи не спустили?

Некоторые из молодых французских писателей Франса почти не читали. Они могли бы решить, что он, вероятно, не так уж плох, если не нравится Фернанду Дивуару и опереточному комику Дранему.

## 3.

«Элеонора Дузе» Шнейдера не есть ни биография покойной актрисы, ни критический очерк ее деятельности. Это книга размышлений. Дузе — предмет этих размыш-

лений, с которыми переплетается рассказ о нескольких встречах автора с ней, в последние годы ее жизни.

Эдуард Шнейдер, не зная Дузе, послал ей рукопись одной из своих драм. Дузе ответила через несколько дней короткой запиской, полной восхищения. Позднее она хотела эту драму сыграть, но это ей так и не удалось.

Что пленило Дузе в творчестве Шнейдера? По-видимому, то презрение к театральности, то пренебрежение эффектами и «духовность», которые тянули ее к Ибсену. Ошиблась ли она в оценке Шнейдера или нет — безразлично. Показательно то, что она чувствовала непреодолимое отвращение ко всему современному театру и говорила, что нужны «новые катакомбы», куда сходились бы простые, неискушенные люди и где можно было бы «все», т. е. весь театр, начать сначала.

Она жаловалась на современников. Они, даже и в последние годы, еще уговаривали ее сыграть «Даму с камелиями» и скучали, когда она играла «Женщину с моря», «дорогую» Эллиду, любимейшую свою роль.

В книге Шнейдера о Дузе-человеке говорится больше, чем об актрисе. Но есть ступени искусства, на которых нельзя больше говорить о мастерстве: оно подразумевается само собой, оно больше не замечается. Оно сведено к простейшим и беднейшим средствам, если судить по внешности. Дузе дошла до рембрандтовской «тусклости» средств. «Нутро» опасно и губительно для слабых художников. На второй ступени искусства его презирают и заменяют техникой. (В театре это царство режиссера.) На третьей — редко кому доступной — к нему целиком возвращаются.

Не все знают материальные лишения Дузе в последние годы. Война и двенадцать лет вне театра разорили ее. Италия требовала от нее прежнего репертуара. Дузе была больна и слаба. Она мечтала о своем театре, чтобы быть свободной в выборе репертуара. Она обратилась к Муссолини с просьбой взять на счет государства содержание труппы.

«Он приехал ко мне. Об этом писали все газеты. Он сказал:

— Нет ничего такого, чего бы я для вас не сделал.

Он не сделал ничего.

Комендант Фиуме (Д'Аннунцио) написал обо мне открытое письмо в газетах. Прекрасное письмо. Но это

было все. Комендант Фиуме всегда таков. Он думает о чем-либо, потом поговорит, потом напишет. Этим все кончается».

За деньгами Дузе поехала в Америку. Но в Америке ее ждали не только доллары, но и смерть.

**Литературные беседы**  
**[М. Горький о Л. Андрееве. —**  
**Стихи кн. А.И. Одоевского. — В. Диксон**  
**и Б. Божнев]**

1.

Воспоминания М. Горького о Леониде Андрееве, только что появившиеся во французском переводе, написаны с тем же мастерством, что и воспоминания о Толстом. Заметки эти могут удивить и смутить французов: во Франции плохо еще знают Андреева, но склонны считать его писателем очень значительным, почти «великим». Горький же дает образ человека неуравновешенного, болтливого и почти бестолкового. Правда, он как бы по обязанности несколько раз упоминает об огромном даровании Андреева и об его проницательности. Но замечания эти плохо вяжутся с тем, что он об Андрееве рассказывает.

В воспоминаниях Горького Андреев чрезвычайно похож на своих героев: студентов, докторов и вообще «интеллигентов», рассуждающих в публичном доме о значении мировой несправедливости, плачущих, потом встречающих тусклое петербургское солнце, как «символ Красоты и Жизни», и в конце концов попадающих в участок за буйство и неплатеж. Да и в участке они еще ухитряются, пред лицом сонных околоточных, произнести речь о торжестве пошлости.

Эти пьяные восторги, этот бесплодный жар, эти протесты, богоборческие выкрики и проклятия наложили печать на нашу литературу начала двадцатого века. Надо сознаться: это плохая литература. То, что Леонид Андреев мог оказаться в центре нее, а для 1904—1907—8 гг. это бесспорно, — показательно. Основным пороком ан-

древесного творчества всегда было отсутствие целомудрия, отсутствие всякого чувства меры, недержание мысли и чувства.

Есть что-то коробящее в беспрестанных речах о Боге и о дьяволе, о смерти, любви и страдании. Пушкин, вероятно, думал обо всем этом, но у него была привычка отделяться смешками — привычка, перешедшая от Пушкина ко многим, пожалуй, наиболее чутким, русским людям. Толстой говорил об «единственно важном» многословно, почти надоедливо, но с покоряющей честностью, без риторики и без прикрас. А Леонид Андреев? Это невыносимый «словесный блуд». Ежеминутно, по любому поводу он способен был произнести громоподобную речь, наполненную страшными словами. Содержание этих речей — гимназическое, давно уж это было сказано, и кто этого не знает? А тон — Достоевский, но распухший, разжиженный, грубо размалеванный.

Заметки Горького — ключ к Андрееву. Он сослужил Андрееву дурную службу, если думал дать «дружеские воспоминания» о нем.

## 2.

Пушкинским Домом при Академии наук изда ны вновь найденные стихотворения декабриста кн. А.И. Одоевского. Тетрадь со стихотворениями этими принесена была в дар Пушкинскому Дому Б.Л. Модзалевским.

С именем Одоевского связано знаменитое стихотворение Лермонтова на его смерть. Это наиболее заметный след, оставленный этим именем в нашей литературе. То же, что написано самим Одоевским, никогда особого интереса не возбуждало. Его привыкли называть «вдохновенным скальдом», умевшим находить на своей арфе «неземные звуки», певцом идеала и свободы и так далее. Эти расплывчатые определения повторялись во всех хрестоматиях. Но в сущности они применимы к любому из второстепенных поэтов пушкинской плеяды. Закреплены они были за Одоевским, вероятно, потому, что, по рассказам современников, он не любил записывать своих стихов, был склонен к импровизации, говорил о том, что «бумага — могила вдохновения» и др. Это —

черты, присущие дилетантам и неудачникам. Поэтому к имени Одоевского мы были настроены недоверчиво.

Новые стихи Одоевского должны бы изменить отношение к нему. Они не столь «неземные», как думали прежде о них, зато они крепче, тверже и живее. Некоторые строки Одоевского сжаты до афористичности, например, заключительный стих из «Осады Смоленска»:

Василий развенчан, но Царь нам — Россия,

или по-чаадаевски звучащее обращение к русскому народу:

Сыны Славян, полмира мертвецов!

Удивительно у Одоевского умение владеть стихом, общее всем поэтам пушкинской эпохи и совершенно исчезающее во второй половине века. В пушкинские годы есть общий стиль, склад стиха, и каждый поэт только по своему его видоизменяет.

Позднее все теряется и забывается. Каждый поэт самостоятельно учится азбуке стихотворства, и мало кто справляется даже и с этой азбукой.

Основной тон поэзии Одоевского — «вольнлюбивые мечты». Он пишет о мести царям, о близком падении оков и об общем братстве. Это могло бы показаться неубедительным, если бы мы не знали, что исторический комментарий ко всему этому — 14 декабря 1825 года и сибирская ссылка.

### 3.

Две новые книги стихов, Влад. Диксона — «Ступени» и Бориса Божнева — «Борьба за несуществование».

О Диксоне много не скажешь. Дарование у него, вероятно, есть. Стихи его написаны легко и свободно. Но это еще ученичество, и притом самое первоначальное. Неприятно то, что эти ученические, по существу простые и милые, стихи кое-где украшены налетом технической изощренности, по последнему «крику моды». Это наивно и нелепо. Нельзя не улыбнуться, встречая эти фиоритурь.



В книге Диксона заметно влияние Бальмонта и Блока, скорей второго. От Блока у него текучесть стиха и та «весенняя», молодая безотчетная умиленность, которая была в «Нечаянной радости».

Книжка Божнева неудачно названа — «Борьба за несуществование». Это слишком надуманно и сложно, слишком отвлеченно и программно. Название сборника не должно отяжелять стихов. Пушкин говорил о своем пристрастии к заглавиям, которые «ничего не значат». Он прав: заглавие узнается до самой книги, иногда помимо нее, и такое заглавие, как божневское, всегда кажется претенциозным и голословным. Брюсов назвал один из своих последних сборников «Последние мечты». В этой подчеркнутой банальности, в этом пренебрежении к заголовку было что-то пленительное. Два совершенно стертых слова казались вновь ожившими.

Стихи Божнева написаны человеком много читавшим и довольно опытным. Некоторое щеголяние простотой и гладкостью надо бы даже отнести к недостаткам книги. Вся она слишком вылощена. Это тем более заметно, что дыхание у Божнева очень короткое и масштабы ограниченные. Но нельзя отрицать своеобразия божневских стихов и их права на существование. Все, что он говорит, — говорит он по-своему, и книга его, как всякая книга, написанная умело и искренно, открывает читателю новый мир. Мир этот очень печален и убог. Вячеслав Иванов назвал, кажется, последователей Анненского «скупыми нищими» жизни. Эти слова применимы к Божневу.

Есть люди, со страстной бережливостью охраняющие свои воспоминания, свои скудные надежды, короткие проблески счастья. Они тщеславны и неуверенны, робки и заносчивы. Они дорожат своим крошечным «кусочком жизни» и ни на что не согласны променять его. Им отвратителен весь внешний мир, он им чужд и враждебен. Такова тема Божнева. Он не выдумывает своих стихов. Это как бы записи его дневника. Это — «стихи из подполья». Они недостаточно убедительны, чтобы стать — как Анненский! — «кошмаром» для тех, кто хотел бы жить спокойней, проще, веселей и радостней. Но, конечно, есть люди, которые Божнева поймут с полуслова и, может быть, даже полюбят.

## Литературные беседы [Сюрреализм. — М. Волошин]

### 1.

Сверхреализм — последняя новость французской литературы. О нем много говорят — то скептически, то сочувственно. Осторожность и боязнь попасть впросак заставляет большинство критиков воздерживаться от решительных суждений.

Прежде всего, о самом принципе «обязательности» для целой группы писателей единой художественной программы: за последние десятилетия все теории и манифесты были так безнадежно скомпрометированы быстрой сменой, быстрым забвением и осмеянием, полной практической безрезультатностью, что нужна известная доля наивности, чтобы выступить с «программой» творчества. Если это и терпимо, то только потому, что в атмосфере литературных содружеств, бесед, споров и битв крепнет иногда отдельное дарование. А само по себе это занятие праздное, сводящее искусство к забаве или к рекламе.

В двух словах, «сверхреализм» есть отрицание «евклидовского» — как говорит Достоевский — восприятия мира и жизни, отрицание логики и ее общеобязательности, культ сновидения и бреда.

Преодо мною лежит «Манифест сверхреализма» его вождя Андре Бретона. Там дано определение понятия:

«Сверхреализм — чистый психологический автоматизм, выражающий устно, письменно или каким-либо другим образом подлинное движение мысли. Запись мысли при отсутствии контроля со стороны рассудка, вне всяких эстетических и моральных соображений.

Сверхреализм основан на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которыми до сих пор пренебрегали, во всемогущество сна, в бесцельную игру мысли. Он стремится окончательно разрушить другие психологические механизмы и заменить их в решении основных вопросов жизни».

Неясно, двусмысленно и расплывчато. Речь идет скорей о психологии, чем о приемах творчества.

Недаром Андре Бретон так часто вспоминает и зовет на помощь Фрейда. Но легко догадаться, что «отсутствие контроля со стороны рассудка» обуславливает и внешнее своеобразие сверхреалистической литературы. На практике она сводится к ежеминутному прерыванию нити рассказа, к бесчисленным отступлениям и к чудовищной вычурности образов. Иногда в манере обрывать рассказ сверхреалисты напоминают Гамсуна, — как, впрочем, почти все молодые французские писатели. Но чаще их описания похожи на живопись Чурляниса, которую едва ли все помнят: у Чурляниса бывало небо с пятью солнцами, какие-то круги и радуги, дома, висящие в воздухе, леса, растущие в море, — все как бы во сне.

Сверхреалисты утверждают, что они записывают подлинный ход мысли. Но если забыть их теории, самая проза их кажется очень претенциозной, очень провинциальной и суетной. Это типичный «декадентский» жанр. Ради двух-трех образов, мелькнувших в потоке человеческой мысли и достойных внимания, не стоит читать страницы бессвязных, бесцветных и бесформенных записей.

Что сверхреализм можно блистательно обосновать, пустить в ход и славу, читать о нем доклады и устраивать диспуты — в этом я не сомневаюсь. Все можно обосновать, и все можно доказать. Новое течение с радостью подхватят сотни журналистов, которым ни до чего нет дела и не о чем писать. К нему примкнут те молодые люди, которые в каждом поколении к чему-нибудь «прымакают».

Но в стороне от злободневных «течений» и «движений» вот что думаешь: все «новшества» в искусстве в конце концов играют только служебную роль. Это черновая работа художника. Все то, что уцелело в памяти людей, имеет общие, схожие черты, и только вещи забытые, ничтожные, неудачные бесконечно разнообразны. Пушкин и Вергилий формально ближе друг к другу, чем каких-нибудь два новатора, разделенные одним десятилетием. Творческие возможности ограничены природой и навыками человека. Экскурсии же в хаос безграничны. Можно отрицать логику, можно громить рассудок — в теории все сходит с рук. Но без логики и без «контроля

рассудка» искусства не было, нет и не будет. Настоящий художник, даже ненавидя логику, не отбросит, а подчинит ее.

Придумывание новшеств, манифесты и теории — детская игра, и те из сверхреалистов, кто к тридцати годам не бросит писать и не займется игрой на бирже, театром или политикой, конечно, это знают.

## 2.

Максимилиан Волошин имел в свое время поклонников. По преимуществу это были эстеты, ценившие в его творчестве красочность образов, звон стиха и энергию ритма. Но те, кого не обманывала и не прельщала внешность, знали, что вся поэзия Волошина — подделка.

Если кто-нибудь в этом еще сомневается, пусть прочтет волошинские «Стихи о революции». Эффектные стихи. Большевики и татары, исторические параллели, Яик рифмуется с «чрезвычайек», строфы звенят и гремят. Но ничего мертвенней и холодней этих стихов нельзя себе и представить. Внешнее умение Волошина не спасает, а губит его. Чем наряднее его строфы, тем явственней их пустота.

Кого только не поминает Волошин! Павел, Аракчеев, Петр, Разин, Ермак, Аттила, Чехов, Толстой, Малюта, Годунов, — нет конца именам. Какие только слова не вставляет он, для *couleur local*, очевидно. Рундуки, узорочья, индеветь, пролузгали, замызгали. Россию он, конечно, и клянет, и прощает, и любит, и ненавидит. Большевики для него, конечно, и посланники Бога, и дети дьявола.

Я говорю «конечно» потому, что слишком уж знакома и слишком опостылела та лирически-историческая мешанина, которою нас потчуют почти все толкователи и певцы современных русских несчастий и катастроф. Лучше бы об этом пока помолчать. А когда это подносится еще в трескучих, типично эстрадных стихах, становится совсем тошно.

Я не поклонник Блока. Но мне вспоминаются его Куликовские стихи, тоже все в намеках на современность. Какой в них был величавый, замедленный ход

и подлинная, степная, беспредельная, волжская тоска. Или удивительные, мало известные стихи Клюева. Помню только начало:

Есть в Ленине керженский дух,  
Игуменский окрик в декретах,  
Как будто истоки разрух  
В поморских он ищет обетах.  
Есть в Смольном потемки трущоб  
И запах хвои с костяникой.  
Там нищий, колодовый гроб  
С останками Руси великой...

Это те же темы, но это подлинная поэзия. А стихи Волошина — как трещотка или барабан.

### **Литературные беседы** **[«La tristesse d'Elsie» Андре Савиньона. —** **Борис Пильняк]**

#### **1.**

Число ежедневно выходящих французских книг настолько велико, что разобраться в них нет возможности.

Есть несколько имен, которые сами за себя говорят. Читать то, что ими подписано, всегда интересно. Но поиски новых авторов, стремление найти новые, еще неизвестные дарования почти всегда бесплодны и вызывают только досаду и раздражение. На сто книг девятно девять совершенно ничтожны. Поэтому остается только руководствоваться чужими рецензиями. Их много, во всех газетах и журналах. Но, большей частью, приходится читать между строк. Иногда, сквозь брань и насмешки критика, чувствуешь, что книгу прочесть стоит, иногда по глупости похвал можно догадаться о глупости книги.

Эдмон Жалу, критик вдумчивый и остроочувствительный ко всякой фальсификации искусства, к его мишуре, посвятил недавно большой фельетон книге Андре Савиньона «La tristesse d'Elsie».

Несколько до крайности восторженных строк написал об этой книге и Пьер Мак-Орлан.

Тот, кто прочтет ее, не потратит время дарит. Она очень своеобразна, хотя своеобразие это не столько литературное, сколько «человеческое». Литературно в этой книге очень много недостатков: длинные, давно знакомые описания, схематичность образов и схематичность психологии.

Есть, правда, несколько страниц блестящих. Но не в этом прелесть книги. Это не роман, и вообще это только наполовину беллетристика. Нельзя и судить ее по беллетристически.

В «Tristesse d'Elsie» три части. Объединены они общностью героини. Эльзи — простая английская девушка, в которой смутные мечты «о чистой и светлой», полуотшельнической жизни, без любви, без страстей, без горя, переплелись с женским томлением о «герое». В первой части, наиболее острой и удачной, рассказывается о безнадёжной любви к ней двух матросов. Во второй — о ее скитаньях и встречах то с баптистскими проповедниками, то с продажными женщинами. В третьей — о встрече с «ним», с героем, и о разочаровании, о грусти, которой все кончается. Образ Эльзи неясен.

И, повторяю, беллетристическая сторона не безупречна.

«Печаль Эльзи» — монолог автора, в который вставлены отдельные эпизоды, почти всегда трагические, вызывающие «ужас и жалость». В монологе этом чувствуется подлинное внутреннее просветление и взгляд на мир «с птичьего полета», которого не хватает многим даровитейшим писателям и с которого в сущности только и начинается настоящее искусство.

Прелесть его еще и в оживляющем все, даже самые бледные страницы, безбрежном, беспредельном, очень чистом, северном, пуританском мечтательстве, о котором — помнит ли читатель? — говорил Достоевский по поводу пушкинских стихов:

Однажды странствуя среди пустыни дикой,  
Внезапно был объят я скорбию великой...

Борис Пильняк восклицает в своих английских рассказах: «Можно годы дружить с англичанином, бывать у него запросто, и все же не узнаешь, во что он верует, как верует, чем живет, о чем мечтает...»

Допустим, что это так. Зато, прочтя одну страницу Пильняка, про него самого все это в точности узнаешь. Право, из двух зол мы выбираем меньшее.

Пильняк, при своем появлении, был восторженно принят критикой. Чуковский и Шкловский ходили, как одурманенные, и только и говорили, что о новой звезде. Потом звезда померкла, и ее все дружно принялись ругать. Истина — посредине. Пильняк, как Чичиков, — «не слишком толст, однако, и не так, чтоб уж слишком тонок».

Невыносим в нем, главным образом, его стиль. Тонешь и теряешься в этом безудержном лиризме, пухлом, кислом и слезливом. Пильняк способен внушить на всю жизнь отвращение к тому, что принято называть «поэтическим языком», и заставить полюбить учебник, биржевые отчеты и объявления.

Есть в «Эпилоге» Ибсена одна удивительная фраза, которую надо бы помнить. Ибсен, как все знают, — писатель на слова сдержанный и скупой. И вот, в «Эпилоге», после всей своей хмурости и холода, на пороге смерти, он вдруг говорит «о дивной, прекрасной земной жизни...». И повторяет:

— О загадочной земной жизни...

Ничего в этих словах необыкновенного нет, и у другого писателя они не были бы заметны. Но у Ибсена их читаешь с глубоким волнением. Кажется, что они полны смысла и что словам возвращено все их первоначальное значение.

Пильняку надо бы поучиться искусству. Нельзя все время гудеть педалью, так играют только поповны и гимназисты.

«Английские рассказы» — не плохие рассказы, сами по себе. В них есть выдумка, и они умело построены. Откровенность дикарского отношения к европейской культуре надо отнести к их достоинствам. Но стиль губит все. Если писатель пишет таким языком, в нем не

может быть ни глубины, ни величья. Это его расхлябанность говорит в нем, а ум и воля «безмолвствуют».

Мне вспоминается вечер в петербургском «Доме Искусств», года три назад. Тогда только что стали выдавать заграничные паспорта. Пильняк, вместе с Кусиковым, ехали из Москвы в Берлин и проездом были в Петербурге. Вечер был бестолковый, шумный и бурный. К пяти часам утра все перепились.

Уже собираясь домой, я зашел в комнату М. Слонимского, одного из «серапионов». Комната маленькая, вся задымленная. В ней человек двадцать, кто на кровати, кто на полу. Один вполголоса читает стихи. Другой плачет сам не зная о чем. Посредине стоит Пильняк, трезвый, честный, с очками на носу, похожий на сельского учителя, и отчаянным голосом, вероятно в десятый раз, спрашивает:

— Господа, так что же я должен передать русской эмиграции?

Никто его не слушал и никто не отвечал.

Мне тогда же подумалось: не быть этому человеку большим писателем. Кажется, я не ошибся.

## Литературные беседы [Е. Боратынский. — «Воспоминания» Джозефа Конрада]

### 1.

На днях была стодвадцатипятилетняя годовщина рождения Боратынского. О ней вспомнили холодно и официально. Нет сомнения: не дождался еще Боратынский настоящего признания, как дождался его Тютчев. Придет ли оно когда-нибудь?

Поэзия Боратынского — надо ли напоминать об этом? — имеет достоинства высокие и редкие. Мастерство его, даже и для пушкинской эпохи, совершенно исключительное, и если был в русской литературе «учитель поэзии для поэтов», то, конечно, это — Боратынский. Тютчев, о котором это было сказано, был, может быть, более щедро одарен, зато он и более дилетант. Но как ни ста-



рались русские поэты поднять интерес к Боратынскому, оживить его имя, это им не удалось. Боратынского все «уважают» и, как он сам говорил, «с похвалой относятся» об его поэзии. Но любят его немногие.

Конечно, это одна из величайших несправедливостей нашей литературы и красноречивое доказательство вздорности традиционного, «общественного» мнения.

Боратынский — трудный поэт, печальный, горький, холодный. Но надо вчитаться в него: нет стихов более напряженных, более зрелых, нет ни у кого столь полного соответствия между внутренней жизнью и ее словесным выражением. Эти черты вполне удивительны в Боратынском. После его стихов все остальные, без всяких исключений, кажутся легковесными, поверхностными, слишком певучими, как бы «бескостными». В конце концов, в этом же и решающий порок его поэзии: ей недостает свободы, «воздуха» и того легчайшего, большей частью напускного налета небрежности, который есть у Пушкина и Тютчева и без которого искусство мертво. У Пушкина и Тютчева отдельные гениальные строки переплетены и скреплены строками пустыми и незначительными, образы редкой точности смешаны с образами «приблизительными». Их искусство держится на вспышках, и эти вспышки ослепляют. Вероятно, в этом сказалось их художественное чутье. Это одно из применений аттического правила: разбавляй вино водой. Стихи Боратынского — сплошное вино. Оттого они тяжелы, патетичны и не всем под силу. Оттого, когда Боратынский срывается, он со всей серьезностью и тщательностью, с неспособностью к мгновенным взлетам, почти невыносим. Назову, как пример, ту «Мадонну» («Близ Пизы, в Италии...»), которую мучают всех русских школьников.

Но в минуты вдохновения Боратынский обаятелен, как никто. Несколько его коротких стихотворений — такие, как «Мой дар убог и голос мой не громок...» — непревзойденные образцы чистоты, прелести и мастерства.

Поучительна судьба Боратынского и источники его «пессимизма». Перечтите поздние статьи Белинского и мелких критиков сороковых годов. Это — лепет, притом заносчивый лепет, свысока, наставительный. Это приблизительно то, чем позднее в «Бесах» молодежь забросает старика Верховенского, но старик Верховенский и

сам-то был не особенно умен, а что должен был думать «умница» Боратынский? Ему говорили о «паркетности» его стихов, его призывали «следовать за прогрессом». Что мог он ответить?

Суровый, скорбный тон поэзии Боратынского совершенно вытеснил в его последние годы «негу» его ранних стихотворений. На это были глубокие причины. Но отчасти повинны в этом и его современники. Человеческая глупость — зрелище слишком тяжелое.

## 2.

«Воспоминания» Конрада интересны для нас тем, что в них много говорится о России. Но этим, может быть, интерес их и исчерпывается.

Конрад — писатель, который в России едва ли привьется. Этот польско-английский романист чужд ей во всем, и не настолько он значительный художник, чтобы поразить и привлечь к себе именно по контрасту. Романы Конрада рассчитаны на средневропейского читателя, энергичного, культурного, делового и любящего, в свободное от занятий время, помечтать. Но мечтает этот средний европеец не по-русски. Он думает об открытии новых приисков, о каких-нибудь неведомых плантациях, о новых землях и, в конце концов, о деньгах. Об «отвлеченном» ему думать некогда.

Таковы и воспоминания Конрада. В них много рассказов о предках, два-три забавных исторических эпизода, много описаний. Все это пересыпано афоризмами и мыслями, всегда живыми и остроумными. Но трудно их запомнить: все-таки это не более чем болтовня. Это мемуары рассказчика после хорошего обеда, с сигарой в руке и, конечно, с пропуском всего того, что может слишком взволновать и испортить пищеварение.

Неприятно поражает в Конраде его польско-националистический дух и ненависть к старой России. «Неприятно» — не с точки зрения русского, а потому, что с этими чувствами в искусстве далеко не уйдешь. В нем есть та шляхетско-средневековая «дурь», которая мешала Сенкевичу превратиться из занимательного рассказчика в настоящего художника. Конрад — блестящее Сенкевича, он больше европеец, но сущность его та же

самая. Он насмешливо рассказывает о своем деде, наполеоновском офицере, который при отступлении из России с голоду застрелил и съел собаку. «Крайнее отвлечение, которое внушает мне этот эпизод, отразилось на моем мнении о характере и подвигах Наполеона. Этот великий полководец нравственно ответственен за то, что заставил польского дворянина отведать собаки».

Эти слова, конечно, ироничны. Но не до конца. Если дело идет о Наполеоне, рассказчик сдерживается. Но когда он говорит о цесаревиче Константине и его варшавском дворе, его «спесь» прорывается наружу.

Описательная часть воспоминаний очень хороша.

## **Литературные беседы** **[Французы о Генрике Ибсене. —** **Новые книги Северянина]**

### 1.

«Комеди Франсэз» поставила на днях «Гедду Габлер». Я не был на спектакле и не знаю, хорошо ли играли французские актеры ибсеновскую драму. Если судить по отзывам критиков, — нехорошо. Но не в этом дело и не это интересно. Интересны суждения критиков о самой пьесе и вообще об Ибсене. Они почти все сходятся в том, что «Гедду Габлер» ставить не стоило. Это вещь устарелая, неясная и претенциозная. Автор ее — один из учеников Дюма. Лет двадцать назад его бредни могли казаться глубокими. Теперь они просто скучны.

Оговорюсь сразу: полное непонимание французами Ибсена не есть, на мой взгляд, явление случайное и частное. Оно наводит на размышления, далеко уходящие за пределы этой темы. Ведь нельзя же сомневаться, что в Ибсене — как в Вольтере или Байроне — воплотилась вся «душа» мировой поэзии того времени, что в его творчестве переплелись все мировые темы конца прошлого века и что он был величайшим (если не единственным) поэтом эпохи? Нельзя же не понимать, что те, кто не почувствовали этой «центральности» Ибсена для своего времени, кто пытался устроиться на других осях, не-

избежно отлетали на периферию мирового вращения и впадали в «провинциализм»? И не есть ли ибсено-французская распря — один из лишних намеков на то, что Франция медленно выпускает из своих «слабеющих рук» бразды правления миром?

Это общие соображения, или, вернее, только схемы их.

Но все же удивительно, что писатели и критики, терпящие пошлости и чушь Анри Батайля, не говоря уж о Бернштейне, Бриэ, Доннэ и др., считающие Дюма-фиса драматургом хоть и устарелым, но очень крупным, а Анри Бэка — чуть ли не гениальным, просто-напросто проглазили «Гедду Габлер». Эта драма — не лучшее создание Ибсен. В ней нет полета «Росмерсгольма» или «Призраков», в ней нет «второго плана». Но в построении своем она совершенна, как трагедия Софокла. В ней та же логика, тот же ужас и неизбежность.

Пусть не возражают рассуждениями о божественной «галльской ясности», о галльском духе, которому претят эти северные туманы, это нагромождение сложностей. Галльская душа — достойная сестра «*âme slave*» по вздорности обоих этих измышлений. Ею прикрываются плоскость и мертвенность. Как будто Бодлер или Маллармэ — не французы и не *лучшие* из французов своего времени? А где же в них эта «прекрасная ясность»? Зато она, конечно, есть в Коппэ или в Ростане. «Галльская душа» создала Расина и «Кармен». Никто об этом не спорит. Но право же, от Расина до Ибсена много ближе, чем от Расина до Ростана.

Еще делается возражение: Ибсен — это будто бы ремесленный «стиль-модерн», трудно выносимый в наши дни. В этом есть доля правды. Ибсеновские символы часто наивны и грубоваты. Геддо-Габлеровское восклицание: «Только, чтобы это было красиво!..» — может теперь напомнить какую-нибудь обыденнейшую ломаку-эстетку. Но это — скорлупа поэзии, и она сама собой отпадает. Устарел Гауптман, Зудерман, Андреев, неоправимо устарел Метерлинк, отчасти Шоу. Они взяли у Ибсена его внешние приемы. Но как не почувствовать у самого Ибсена, под этими приемами, глубокой, чистой и мощной поэзии, одной из самых значительных, которые были в мире за последние века?

В России так привыкли ценить Ибсена, что отношение к нему во Франции удивляет и в первое время смущает. Но нельзя ни на одну минуту задуматься над тем, не ошибались ли мы в своей любви и своей оценке.

## 2.

В Эстонии вышли две книжки Игоря Северянина. Помечены они 1925 годом. Названия их довольно причудливы: «Роса оранжевого часа» и «Колокола собора чувств».

Но только названия в них и причудливы. Содержание обыденно до крайности. Это две поэмы: одна «поэма детства» — рассказ о первых годах жизни автора; вторая — повествование об его литературных и декламаторских успехах. Все это изложено четырехстопным ямбом, небрежным и неуклюжим. Язык плоский и бессильный. Так сочиняют «романы в стихах» великовозрастные институтки. Так в былое время, в министерстве, какой-нибудь чиновник писал сатиру на сослуживцев и начальство, ходившую по рукам и возбуждавшую восторги. К литературе и к искусству это имеет отношение только приблизительное.

Кое-где сказывается все-таки дарование Северянина, в особенности, как это ни странно, в его упоминаниях о России, очень простых, тоскливых и, кажется, искренних. Нет-нет да и послышится тот соловьиный голос, к которому лет пятнадцать назад прислушивались, настрожась, и Сологуб, и Брюсов, и Гумилев. Но Северянин сорвал свой голос, а кроме голоса у него ничего никогда и не было. Писатель он никакой, и там, где он пускается в «беллетристические картины», он напоминает Брешко-Брешковского, в лучшем случае. Совсем слабо.

Поклонников Северянина обе поэмы, вероятно, разочаруют. Ни эксцессов, ни дюшесов, ни королей, ни принцесс не осталось и следа. Все серо и бедно в его новых поэмах. Некоторые строчки, впрочем, еще способны возбудить былые восторги. Например:

Твои каштановые кудри,  
Твои уста, твой гибкий торс  
Напоминают мне о Лувре  
Дней короля Луи Каторз.

Эта строфа не совсем благополучна по части истории. Но поклонников Северянина такие пустяки не смутят.

## Литературные беседы [И.И. Пущин. — «Отрывки отрывков»]

### 1.

К предстоящему в этом году столетнему юбилею восстания декабристов в Москве издана книга о декабристе И.И. Пущине, о «первом друге» Пушкина, его «друге бесценном».

В сборник этот входит биографический очерк, написанный С.Я. Штрайхом, знаменитые «Записки о Пушкине» и письма Пущина из Сибири, за 30 лет его ссылки.

Книга интересна не для одних только историков литературы. Если личность самого Пущина, при всей ее привлекательности, внимания к себе не привлекает, то все искупает его близость к Пушкину. Известно, что Пущин был ближайшим товарищем поэта в Лицее, с 1811 по 1817 год. Затем он, единственный из всех друзей Пушкина, посетил его в ссылке, в селе Михайловском. Рассказ об этом посещении — наиболее известные страницы его записок.

Пущин был в Михайловском в начале 1825 года. Не прошло и года, как он оказался государственным преступником. С Пушкиным он больше никогда не видался. Но пред самой смертью Пушкин вспомнил его и сказал: «Как жаль, что нет здесь Пущина, мне бы легче было умирать».

Записки Пущина написаны после возвращения его из Сибири, в конце пятидесятых годов. Их перечитываешь все с тем же интересом, и все новые открываются в них черты. По скромности своей, по сознанию Пущиним своей незначительности пред памятью друга они замечательны.

Пущин обратил внимание на Пушкина в первый же день поступления в Лицей, на приеме, «вероятно, по

сходству фамилий», замечает он. Их комнаты в Лицее оказались соседними. Это было внешним поводом их дружбы. Были причины внутренние для ее укрепления: общие надежды, общие волнения, мечты о славе, о любви и о «вольности прекрасной».

Пушин по выходе из Лицея сразу попал в «тайное общество» будущих декабристов. Пушкин кружился «в вихре света».

Пушин недоумевал: «Пушкин, либеральный по своим воззрениям, имел какую-то жалкую привычку изменять благородному своему характеру и очень часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра в театре около Орлова, Чернышева, Киселева и других; они с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки и остроты.

Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит. Говоришь, бывало: “Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом; ни в одном из них ты не найдешь сочувствия и пр.”. Он терпеливо выслушает, начнет щекотать, обнимет, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется. Потом смотришь, — Пушкин опять с тогдашними львами. Странное смешение в этом великолепном создании».

Никогда не понять было Пушину этого «странного смешения». Он требовал от поэта гражданской честности, и через много лет, уже в Сибири, был глубоко опечален, узнав о его царедворстве и женитьбе на прекрасной и ветреной Гончаровой. Не идут ли, кстати, по пушинскому, малообещающему пути все «политические» толкователи Пушкина — монархические в прежние годы, революционные, как Щеголев или Брюсов, теперь? Пушкин человечнее и сложнее этих схем.

Письма Пушина из Сибири и суровы, и сдержанны: известие о смерти Пушкина потрясло его. «Если бы я был на месте Данзаса, роковая пуля встретила бы мою грудь, я бы нашел средство сохранить поэта — товарища, достояние России».

Потом он как бы забыл о нем. Только вернувшись стариком в Россию и увидев воочию размеры пушкинской славы, он записал то, что помнил о поэте.

Мне хочется списать несколько строк из статьи неизвестного мне Дени Сора, в журнале «Les Marges».

«Признаюсь откровенно, что Монтень мне часто надоедает. Некоторые поклонники его утверждают, что его надо читать по несколько страниц, не чаще раза в неделю. В чем тут дело? А Рабле, превосходный Рабле, наш величайший писатель, — нельзя ли и о нем сказать того же? Прочтете ли вы не отрываясь страниц двести Рабле? Много ли осталось от Корнеля? Весь ли “Сид” чудесен или только несколько сцен? Виктор Гюго... На тысячу стихов у него есть тридцать прекрасных, и это много...»

Мысль Дени Сора та, что настоящая бессмертная литература — это только «отрывки отрывков», как говорил Гете, и что все остальное — прах.

Это очень верно. Это одна из тех мыслей, которые не принято громко высказывать, потому что они слишком многое подрывают в вековых убеждениях людей. Но надо иметь мужество принять ее. Если мне не изменяет память, об этом очень давно писал Л. Шестов в предисловии к «Апофеозу беспочвенности», оправдывая афористичность своей книги.

Это яснее всего в поэзии, потому что поэзия не поддается подделке. Пушкин писал о своей работе над «Годуновым»: «Пишу и думаю». Но сцены, в которых одного раздумья было мало, он пропускал, ожидая таинственного «вдохновения».

Нельзя отрицать значения всего того в «Годунове», что написано «думая». Эти стихи нужны, как скрепы. Они держат все здание. Они дают возможность школьникам писать сочинения «О царе Борисе по Пушкину и Карамзину», они знакомят нас со взглядами Пушкина на историю. Вероятно, можно еще многое сказать в их защиту. Но дело все-таки не в них, а в тех сорока или пятидесяти незабываемых строках, которые как золотые нити вплелись в текст. Еще решительнее то же можно сказать об «Онегине». Там таких строк больше, и там они — в особенности в последних двух песнях — такой чудесной «пробы», что могли бы смести даже какую-нибудь героическую поэму размером в «Россиаду».



То же самое повторим о Лермонтове или о Некрасове. Некрасовские пронзительно-унылые «вскрики» неотразимы. Но что их окружает! А лермонтовские «райские звуки», подлинно райские, но тонущие в волнах неумелой и грубой риторики.

Так, в конце концов, от всей мировой лирики остаются только «отрывки», отдельные строчки, отдельные стихи... Но это ее не унижает и не уменьшает.

## **Литературные беседы** **[Гумилев о Жане Мореаса. —** **«Смерть Зигфрида»]**

### 1.

Творчество Жана Мореаса, о котором вспоминают в эти дни французские писатели, мало известно в России. Имя его знают в России большей частью лишь понаслышке.

Меня впервые познакомил со стихами Мореаса покойный Н.С. Гумилев. Гумилев был убежденным и верным поклонником французской поэзии в ее целом, отказываясь от разбора, от случайных прихотей: ему были равно дороги Ронсар и Малерб, Расин и Гюго, Шенье и Леконт де Лиль. Но в блестящем списке французских поэтов он все же с особым пристрастием выделял два имени — имена Теофиля Готье и Мореаса, в особенности Мореаса. Он постоянно перечитывал его стихи, он пробовал переводить их, он много и подолгу говорил о них.

Гумилев разбирался в стихах безошибочно, как какой-нибудь Ласкер в шахматах, как Бонапарт в военных диспозициях. Для него не было тайн и препятствий. Он сразу схватывал все стихотворение, он видел его насквозь, все недостатки его, все недостижимые возможности. Ни одного из русских поэтов — за исключением, конечно, Вячеслава Иванова — нельзя даже и отдаленно сравнить с ним в этом отношении. Гумилев в статьях или публичных беседах бывал нередко увлечен литературной «стратегией», литературной политикой. Он был «вождем направления». Он хитрил, он говорил не то, что

думал, а то, что ему казалось нужным говорить. Он держался пренебрежительно и самоуверенно. Самоуверенно он нередко высказывал суждения странные, спорные, малоубедительные. Отсюда, вероятно, пошло столь распространённое в петербургских литературных кругах мнение о Гумилеве, как о человеке неумном, — мнение, которое может вызвать лишь улыбку у людей, знавших его близко. Разговор с Гумилевым над книгой стихов, с глазу на глаз, был величайшим умственным наслаждением, редким пиршеством для ума, и всегда было жаль, что нет около него нового Эккермана. Его ближайшие друзья и ученики — О. Мандельштам, Георгий Иванов, М. Струве, позднее Оцуп, Одоевцева — должны были бы записать то, что они помнят из его бесед и обмолвок. Иначе это все навсегда пропало. Больше всех, конечно, могла бы о Гумилеве рассказать А.А. Ахматова, — если бы только она захотела, если бы она «соблаговолила» это сделать.

Но вернусь к французским поэтам. Любви своей к Теофилю Готье Гумилев никому не передал. Никого не увлек и его блестящий перевод «Эмалей и камней». Мореаса Гумилев любил менее показной, менее программной любовью и никому не старался ее навязывать. Его друзья знали об этом его увлечении, но оставались в стороне.

После смерти Гумилева несколько петербургских поэтов, поняв, кого они потеряли, стали вспоминать последние его наставления, его поэтическое «завещание». Тогда же пришло для них время Мореаса. Не помню, с чего это началось. Но ни одно из гумилевских «наследий» они не приняли с таким восторгом, с такой верой, почти с самозабвением, совершенно свободно от его указки или влияния. Все мы сразу «влюбились» в Мореаса так, что ни о ком больше не говорили. Мы читали «Стансы» как поэтическое евангелие и иногда договаривались до того, что «это лучше Пушкина».

Теперь я понимаю, что нас пленил и очаровал тогда европеизм, или, вернее, аттицизм Мореаса, его чистота и простота, которыми мы упивались, оглушаемые со всех сторон футуристически-пролетарскими визгами, всей вообще какофонией, фальшью и варварством русской поэзии последнего пятилетия. Нам казалось таинствен-

ным и неслучайным греческое происхождение Мореаса, мы вспоминали, что греком был и «божественный» Андрей Шенье, и, правда, в глуши, в холоде, в одиночестве тогдашней России стихи Мореаса были для нас «золотым сном об Элладе». Теперь я уверенно и ясно осознаю, что простота Мореаса — чуть-чуть искусственна, что чистота его — чуть-чуть манерна. Мне кажется непростительным грехом, что мы могли хотя бы на один лишь час предпочесть эту изящную и хрупкую поэзию тревожно гениальному, подлинно великому Бодлеру. Но тогда было другое время. Имя Мореаса, почти никому неведомое, ни в каких пролеткультах не изучаемое, было для нас паролем и лозунгом. Мы им перекликались. Нам нравилось даже то, что во всем Петербурге было всегонавсего два экземпляра «Стансов».

На этом я пока кончаю. Пусть не сетует на меня читатель, что, начав говорить о Мореасе, я о самой его поэзии не сказал почти ни слова. Об этом до другого раза.

Года полтора назад вышли «Избранные стихотворения» в переводе Всеv. Рождественского. Рождественский — не бездарный человек, но он — поэт, лишенный настоящей культуры и бедный средствами. Ему бы только пригласить да прилизать стихотворение. Мореаса он хорошо перевести не мог.

## 2.

Уклоняясь от обычных тем, я хочу написать несколько слов о «Смерти Зигфрида», прославленной немецкой фильме, которую теперь показывают в Париже. Мне кажется, что если дело касается «Песни о Нибелунгах», то хоть отчасти касается оно и литературы.

Не знаю, какого мнения о картине присяжные критики кинематографа. На мой взгляд, это очень плохая вещь, безвкусная и аляповатая. Может быть, в ней есть технические достоинства — человеку непосвященному они незаметны. Все стилизовано, все претенциозно и провинциально. На всем налет дешевого, «мюнхенского» эстетизма. Об игре лучше не говорить. Кроме самого Зигфрида, — который прекрасен безусловно и безоговорочно, — нет никого сколько-нибудь сносного. Брюнгильда ужасна. Это задорная и немолодая особа,

с прической à la garçonne, с кокетливо-надменным взором, с улично-спортивными ухватками. Чудовищно! Кримгильда и Гунтер бледны до крайности и в лучшем случае только приличны.

Но есть вещи, которые нельзя до конца исказить и уничтожить, и «Нибелунги» — одна из таких вещей. Поэтому картину видеть все-таки стоит. Отсвет величия остается. Гоголь говорил об «Одиссее» как о величайшем создании человека. Достоевский вспоминал «Дон Кихота». Прибавим к этим великим книгам «Песнь о Нибелунгах». В своей грандиозной и мрачной поэзии, в северном чисто шекспировском своем трагизме, «Нибелунги» ни с чем не сравнимы. Изуродованные фильмой, они все еще прекрасны и, может быть, даже прекрасней от этих «недостойных посягательств».

### Литературные беседы [«La musique intérieure» Шарля Морраса. — Ходасевич о Брюсове]

#### 1.

На днях вышла книга Шарля Морраса «La musique intérieure», которую в течение двух лет с напряженным интересом ждали даже те, кто Морраса вообще недолюбливает. Об этой книге заранее говорили, как о литературном событии. Я думаю, что она принесет острое разочарование.

Шарля Морраса нередко называют одним из первых писателей современной Франции. Настоящей его славе мешают только его политические взгляды, крайне реакционные: он — вождь роялистов, вдохновитель «Action française». Это помешало ему попасть в Академию, где Моррасу в прошлом году предпочли г. Жоннара, к литературе имеющего отношение довольно отдаленное.

Моррас — философ, публицист, эссеист и поэт. Как политического писателя его обыкновенно сравнивают с его соратником по роялизму, Леоном Додэ.

Мне кажется, Леон Додэ — человек гораздо более даровитый. М.А. Алданов писал недавно по поводу

Пруста, что его в прустовских романах многое раздражает, вплоть «до посвящения Леону Додэ». Раздражать Додэ, конечно, может, но литературно он обаятелен. Такой находчивости, такого блеска нет ни у одного из французских журналистов. Додэ груб, но ослепителен. В нем есть что-то от Рабле.

Политические статьи Шарля Морраса писаны тускло и вяло. Но поклонники его, признавая это, всегда утверждают, что повседневная политика — не его дело, что он поэт и мыслитель высокого полета. Новая книга Морраса — сборник стихов, но центр тяжести этой книги явно не в самих стихах, а в огромном предисловии, которое называют «исповедью» автора.

Это предисловие — очень интересное чтение. Оно часто задевает и раздражает мысль, ему хочется ответить, с ним хочется спорить. Но окончив его, невольно думаешь: и только?

Моррас рассказывает в нем, как он стал поэтом, и говорит о поэзии как о своем «божественном утешении». Ему приходится ежедневно писать статьи; нет времени, чтобы обдумать, чтобы исправить; все пишется наспех и кое-как; каждое утро его гложет совесть за все промахи, за ошибки, за все, что надо было сказать иначе — точнее, живее, убедительнее. И вот тогда он вспоминает о поэзии, где его никто не торопит, никто не понукает. Годами можно искать нужного слова. Годами можно прислушиваться к «внутренней музыке», прежде чем воплотить ее.

Эти страницы из предисловия Морраса сами по себе прекрасны. Но из всего того, что он говорит о поэзии, о своих взглядах на нее и о своих пристрастиях к ней, напрашивается вывод, что его любовь к «Музам» — любовь безнадежная и неразделенная. Общие его представления о поэзии величественны. Но лишь только дело дойдет до их конкретного применения, Моррас делается жертвой своего фанатизма и прямолинейности. Он как бы забывает, что если в искусстве и нужны правила, то только для того, чтобы могли существовать исключения. Есть в искусстве один непререкаемый закон — «победителей не судят». Во всех оценках Морраса чувствуется, что он руководится теоретическими предпосылками, но что он глух и слеп к результатам. Еще очевиднее это в его собственных стихах.

Рассказывая о том, как он стал поэтом, Моррас доходит до истории возникновения своей оды «На битву при Марне» и, попав на своего конька, начинает говорить о войне, о национализме, о том, как прекрасна Франция и как отвратительна Германия. Я позволил себе высказать мнение, что книга Морраса вызовет разочарование, имея в виду именно эти страницы. О Моррасе говорят, что это первоклассный ум. Но кроме силы ума есть еще *качество* ума. У писателя это узнаешь по его темам. Противопоставление Франции Германии, двух миров — латинского и германского, есть сама по себе тема плоская и малообещающая. Я говорю, конечно, только о трактовке этой темы в духе противопоставления ясности туманам, классицизма — варварству. Все по этому поводу уже давно сказано, после Ницше никто ничего нового об этом не придумал. Да и все, что может занимать действительно «первоклассный ум», происходит над этой темой, выше нее или просто вне ее. Шарль Моррас высказывает с жаром и увлечением суждения изумительные по скудности, по простому отсутствию изобретательности:

«Никто не утверждает, что Лютер или Кант сделали бомбы, разрушившие Реймский собор. Но никто осведомленный не снимет с Лютера, Канта и вообще с германского духа ответственности за умственный и моральный упадок, с которым связана их роль в истории».

Это написано черным по белому, и это пишет прославленный «мэтр». Беда не в том, что эти слова вызывают улыбку, а в том, что они рожают скуку, как всякая глупость.

## 2.

Статья В. Ходасевича о Брюсове в «Современных записках» в высшей степени интересна по обилию так называемых «бытовых черточек». Она прекрасно написана — уверенно, умно и просто. Но хотя Ходасевич и кончает свою статью словами о возвышающем обмане и низких истинах, отдавая предпочтение истинам, — позволительно все же усомниться в своевременности появления этих мемуаров,

Я знаю нескольких поэтов, у которых к Брюсову общее отношение: им хочется ругать его, когда при них

его хвалят, — и наоборот. Статья Ходасевича почти не поддается «опровержению», в этом-то и уместность ее. У Ходасевича острое политическое чутье, и он подтверждает свои догадки о Брюсове тысячами черт. Получился образ полуистукана, полуманьяка, расчетливого, сухого, самоуверенного в юности, растерянного в последние годы. Если Брюсов и был влюблен в литературу, то как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв. Так Брюсов комбинировал рифмы и размеры. Ходасевич повторяет ходячее словцо, жестокое и несправедливое: Сальери.

Надо бы дать времени произвести оценку Брюсова. Это был странный поэт и странный человек. Если ему не суждено играть учительской роли, если в нем многое не-лепо, то еще и через сто лет кто-нибудь повторит с волнением:

Цветок засохший, душа моя,  
Мы снова двое, ты и я...

Это, кстати, наименее брюсовские из брюсовских стихов, но это, может быть, самые прекрасные его стихи — «сухие и горькие», как сказал бы Блок.

### **Литературные беседы [«Les appels de l'orient». — Стихи в «Современных записках»]**

#### **1.**

Тем, кто любит шпенглеровские темы и кого волнует вопрос о судьбе нашей культуры, нельзя не посоветовать прочесть недавно вышедший сборник «Призыв Востока» или «Зовы Востока» — «Les appels de l'Orient».

Это толстый том, страниц в четыреста. В него собраны заметки и мысли известнейших современных писателей о Европе и Азии, об их роли в прошлом и будущем, о «банкротстве» европейской цивилизации перед лицом Азии. Один из молодых французов правильно указал на заметнейшую черту этой книги: она резко делится на

две части. Писатели старшего поколения — убежденнейшие «западники», они говорят о Востоке с недоумением, недоверием и даже с удивлением, что поднят самый вопрос. Писатели, родившиеся между 1890—1900 гг., настроены противоположно. Им теперешняя Европа не дорога. Они с насмешкой и безразличием предвидят ее неизбежное крушение. Их величайшим впечатлением в жизни была война, для многих она была первым впечатлением. Война дохнула на них не величием и не героизмом, а смертью. Лучшие остались навсегда ошеломленными. Какими бы софизмами ни убеждали их теперь, что «в Европе все обстоит благополучно», как бы ни уверяли их, что «сомневаться в прочности европейской культуры и неумно, и безвкусно», что это признак дурного тона, — тех впечатлений не вытравить.

Поль Валери — один из «старших» — пишет: «С точки зрения культуры, я не думаю, чтобы нам надо было опасаться восточного влияния. Мы обязаны ему всеми началами наших искусств и наших знаний. Мы могли бы принять то, что даст нам Восток, если бы только он дал нам что-нибудь для нас новое, — в чем я сомневаюсь...»

Андре Жид решительнее: «Я думаю, что восточная цивилизация может больше взять у нас, чем мы у нее. Восток может научиться у Запада тому, как надо организовываться, вооружаться, защищаться и даже нападать...»

А вот Филипп Супо, один из главарей молодежи: «Европа не хочет сдаваться. Ее тщеславие ослепляет ее. Она борется за сохранение того, что ошибочно она называет своей гегемонией. Впрочем, объяснимся: не Европа защищается, а одна только Франция с отчаянными усилиями цепляется за свои традиции. Поразительно, что писатели, представляющие в настоящее время французский дух, предпочитают игнорировать то, чего они опасаются. Школа страусов!»

Я думаю, что в этом споре у русского особое место. В России явно скрещивались оба влияния. Тема, новая для Европы, в России была поднята давно. Чаадаев разработал ее с редкой отчетливостью, он почти «популяризировал» ее.

В России можно было быть западником, — по-моему, надо было быть им. Но, странствуя по границам, многое



видишь, чего не видел прежде, и многое понимаешь, что раньше было темно. Не становишься «славянофилом», не идешь на выучку к тибетским ламам, как Рерих, и не думаешь о скифстве, по рецепту Иванова-Разумника. Но с глубокой достоверностью понимаешь, что все эти вопросы — вопросы второстепенные, или, точнее, второразрядные. Они занимательны, но не более того. Настоящее творчество — во всех областях искусства или литературы — начинается с момента освобождения от них, с полета над ними. Европу и Азию разделяют, может быть, целые народы и цивилизации. Но в душе и сознании отдельного человека они легко и безболезненно сливаются. И тогда человек свободен думать и мечтать о тех вещах, которые не связаны с понятием «культура», — о жизни, о смерти, о Боге, «о славе, о любви».

## 2.

О стихах пишут обыкновенно только тогда, когда они собраны в сборник. Но теперь сборников выходит мало. Зато в журналах есть вещи, которые останавливают внимание.

В последнем номере «Современных записок» напечатано несколько стихотворений Зинаиды Гиппиус, поэта скупого и строгого. Мне показались особенно примечательными последние два стихотворения. Вот одно из них:

Ты в жизни все прости. Игру,  
Обиды, боль и даже скучность.  
А темноокую ее сестру?  
А странную их неразлучность?

Это четверостишие напоминает Тютчева. Оно было бы вполне прекрасно, если бы не «скучность» — слово мертворожденное. На это слово обращено внимание, потому что оно стоит в конце строки и ему предшествует усиливающее «даже». Удивителен в этом стихотворении переход голоса в последних двух строках, смена интонации. Все дело в удлинении третьего стиха. Это, вероятно, произошло случайно, но в этом мастерство поэта.

Что с Мариной Цветаевой? Как объяснить ее последние стихотворения — набор слов, ряд невнятных

выкриков, сцепление случайных и «кое-каких» строчек. Дарование поэта, столь несомненного, как Цветаева, не может иссякнуть и выдохнуться. Вероятно, она еще найдет себя. Но сейчас ее читать тяжело.

Цветаева никогда не была разборчива или взыскательна, она писала с налета, от нее иногда чуть-чуть веяло поэтической Вербицкой, но ее спасала музыка. У нее нет, кажется, ни одного удавшегося стихотворения, но в каждом бывали упоительные строфы. А теперь она пишет стихи растерянные, бледные, пустые, — как последние стихи Кузмина. И метод тот же, и то же стремление скрыть за судорогой ритма, хаосом синтаксиса и тысячами восклицательных знаков усталость и безразличие «идушей на убыль души».

Отрывки из поэмы Н. Оцупа — («Современные записки») — очень интересны. Оцуп — поэт своеобразный и упорно работающий. Его стихи — полная противоположность цветаевским. Они ослаблены ритмически, но в них безупречный выбор слов. Таковую простоту и точность языка не часто встретишь. В стихах Оцупа стираются стилистические различия между поэзией и прозой: кони становятся лошадьми, уста — губами, алый цвет превращается в цвет красный. Какой это отдых и какая радость!

Поэма Н. Оцупа, по-видимому, задумана как большое славословие какой-то новой Беатриче. По напечатанным отрывкам трудно еще судить о ее композиции.

## Литературные беседы

[А.А. Фет]

Мне пришлось за последнее время несколько раз слышать о возрождении интереса к Фету. Плохо верится этому. Но если бы это было правдой, радоваться было бы нечему, в особенности, если бы имя Фета вновь затмило имена Тютчева или Некрасова, Боратынского или Жуковского.

Н.Н. Страхов, высказавший на своем веку немало суждений спорных и сомнительных, утверждал, что

по отношению к поэзии Фета можно судить, способен ли человек понимать поэзию или нет. Страхов считал, конечно, что знаток поэзии должен быть поклонником Фета. В своем происхождении эта мысль ясна до крайности: сразу понятно не только, почему Страхов считает Фета пробным камнем, но и то, чего он вообще требовал от искусства. С тех пор столько написано на эти темы, что чувствуешь почти неловкость, вновь касаясь их. Страхов, вероятно, путал и отождествлял точное понятие «поэзия» с расплывчатыми представлениями «поэтичность», «поэтическое». Не знаю, читал ли он предисловие Теофиля Готье к книге Бодлера. Ему было бы там над чем задуматься. Готье разъясняет разнородность этих понятий с исключительной отчетливостью.

Лет 40—50 назад увлечение Фетом было всеобщим. Правда, умница Тургенев говорил о нем с нескрываемым пренебрежением. Правда, Толстой решительно предпочитал ему Тютчева. Но это были исключения. В массе же все критики, настроенные не слишком «позитивно», не склонные к полной базаровщине и снисходительно допускаявшие право искусства на существование, признавали Фета единственным поэтом эпохи и говорили о его поэзии как о «священном уголке Муз», отрадном убежище их в «этот грубый век прогресса и матерьялизма». Конечно, их прельщали в Фете не столько качества его стихов, сколько общий характер его тем и словаря. Им нравилось, что он избирает слова красивые и поэтические, им внушала уважение его безразличность к преходящим, злободневным тревогам, его служение «вечному». Он был выразителем их безответных мечтаний.

Фета все его современники противопоставляли Некрасову, и всегда в укор Некрасову. Это сразу выдает сущность дела. Некрасов был очень небрежным стилистом и человеком недалеких кругозоров. Но ведь как поэт он опрокидывает и «уничтожает» Фета с первой же строчки, с первого слова. Я не думаю, что кто-нибудь способен оспаривать это еще и теперь, когда некрасовская поэзия потеряла привкус газетной злободневности, когда время стерло все, что было в ней мелкого и случайного.

Современники предпочитали Фета Некрасову по причинам характера идеологического. Иначе они не судили и не умели судить. Русская критика, со смерти Пушкина до конца века, имеет, может быть, много заслуг, но пониманием искусства она похвастаться не может. Это общее место, об этом не стоит распространяться. К суждениям этой критики мы настроены если не враждебно, то, во всяком случае, осторожно, и ни одну из ее оценок на веру не принимаем. Нужен пересмотр. Я думаю, что Фет станет одной из жертв этого пересмотра. Конечно, в ответ послышатся слова о варварстве, о попрании традиций, об оскорблении «нашего славного прошлого», и так далее. Это в порядке вещей, и это никого не смутит. В беседах и толках поэтов между собой «вопрос о Фете» давно уже поднят, только эти беседы нигде еще не нашли отражения.

Поэзия Фета возвышенна в замыслах. Но выполнение этих замыслов отмечено безволием и нередко безвкусицей. Объясню «безволие»: Фет не глубже и не вдохновенней в темах своих, чем Тютчев или Боратынский. Если с первого взгляда кажется иногда, что это не так, если стихотворение

Измучен жизнью, коварством надежды...

было названо «самым высоким созданием русской лирики», то только потому, что Фет не сумел найти для своих видений достаточно простые, сухие и отчетливые слова и образы, не сумел прояснить своего творческого тумана, остановился на полдороге там, где Тютчев дошел бы до конца. Он довольствовался словами условно-поэтическими, слащавыми и декоративными. Для людей, требующих, чтобы «поэзия была прежде всего поэтична», Фет — первый поэт. Он пишет красиво и о красивых вещах. Он огораживается от мира в уголок, который задолго до него был уже огорожен, разукрашен и раздушен. Он даже и не пытается взглянуть (и заставить взглянуть) на мир глазами поэта и понять, что для поэта роза ничуть не прекраснее, чем присосавшаяся к ней улитка, что нельзя ограничивать искусство, замыкать его в круг условно-изящных представлений. Кто-то из футуристов остроумно заметил, что Фет, шестьсот раз употребивший в своих стихах слово «конь», не

заметил, по-видимому, что на свете существуют и лошади.

Лермонтова можно упрекнуть в том же. Но Лермонтову за пять-шесть стихотворений, за несколько отрывков из «Мцыри» и «Демона» прощаешь все. Фет — поэт ровный, без взлетов и без срывов. Его стихи льются, как теплая вода. Это тоже одна из причин, почему он так многим пришелся по вкусу. Его нетрудно читать, он не утомляет и не удивляет. Образы в его стихах привычные и повторяющиеся, ритм сдержанный.

О «безвкуси» Фета, о его «немецкой бесстильности» — обмолвка Анненского — в нескольких словах не скажешь. Тут во многом виновата эпоха и среда, над которыми Фет не в силах был подняться. Надо было бы показать, как после смерти Пушкина (или даже с начала тридцатых годов) русская поэзия постоянно теряет стиль и доходит наконец до Надсона и Фофанова.

Вспомните у Фета:

На заре ты ее не буди...

или ужасающее:

Рояль был весь раскрыт и струны в нем дрожали...

Не есть ли это «прехорошенькая» виньетка какой-нибудь Самокиш-Судковской, переложенная в стихи? Разве не напоминает это какую-нибудь «роскошную» олеографию, бесплатное приложение к «Ниве» за 1892 год, вместе с домашним лечебником и сорока восемью томами Шеллера-Михайлова?

Замечу в заключение: я не оспариваю того, что Фет был человеком высоконастроенной души и не сомневаюсь, конечно, в этом. Но, как «творец не первых сил», он не выдержал литературного одиночества и зачах, без культуры, без критики. Нужно быть близоруким или снисходительным, чтобы принять этот тусклый огонек за один из «светочей мировой поэзии».

**Литературные беседы**  
**[«Музей Рогаткина» Поля Морана. —**  
**Гоголь в переводе Б. Шлёцера]**

1.

«Из дальних странствий возвратясь», побывав в Москве и Петербурге, Поль Моран рассказывает теперь о своих русских впечатлениях.

Иногда, читая его рассказы, трудно сдержать улыбку. Впечатления Морана довольно поверхностны и шаблонно-сочувственны по установленному теперь образцу сочувствия к «великой русской катастрофе», к этой «великой, несчастной и обаятельной стране». Но когда Поль Моран не рассуждает, а описывает, — он очень интересен.

В последнем номере «Ревю де Франс» помещен короткий рассказ Морана «Музей Рогаткина» — правдивая, по-видимому, история о каком-то василеостровском чудачке, которому удалось до самых последних лет утаить от большевиков свои богатства и коллекции и который был выдан случайно, поденщицей, подсмотревшей, как он ночью обливал керосином и жег кошек, называя одну Чичериным, другую Зиновьевым и т. д.

Об этом рассказе не стоило бы говорить, если бы в нем не было чудесного описания Петербурга.

Те, кто видели Петербург в недавнее время, знают, что трудно вспоминать о нем без волнения и горечи, и что от разорения, от обнищания этот город ничего не потерял в красоте своей — «этот, может быть, прекраснейший город в Европе», как замечает Моран. Москва разбухла и как бы «обнаглела» от своего неожиданного торжества. Петербург замер, и уже теперь он достоин был бы стать местом паломничеств — если не исторических, то хоть эстетических. Впрочем, одно от другого неотделимо. Моран пишет:

«Чувствуешь, что этот обреченный город медленно гниет на своих ста тысячах свай, — как сгнили сто тысяч рабочих, согнанных сюда Петром Великим, — что он падает в скользкую могилу невского устья.

— Это не Венеция... Это Равенна.

— Скажите, как Уэллс: Пестум.

Мы утешали себя: “Что осталось от Вавилона, который был больше Парижа?”»

## 2.

Петербургские повести Гоголя, только что вышедшие в прекрасном французском переводе Б. Шлецера, должны были бы стать главным событием французского литературного сезона. Я пишу «должны были бы», не уверен, что это случится.

Выбор, сделанный переводчиком, — «Шинель», «Нос», «Невский проспект» — нельзя не одобрить, в особенности выбор «Носа». Это, конечно, одна из самых «интернациональных» гоголевских историй. В отношении «Шинели» закрадываются сомнения. После Достоевского, и даже после Чехова, ее достоинства могут показаться тусклыми, не потому чтобы это была литература более низкого качества, а так же, как никому не понравится Глинка после Мусоргского. «Шинель», сыгравшая такую огромную роль в русской жизни прошлого столетия, — одно из тех произведений Гоголя, которые теряют половину своего очарования вне эпохи и среды. Элемент «вечного и вневременного» в «Шинели» приправлен тысячью бытовых подробностей, непонятных и незаметных без комментария. Комментарий же надо иметь в голове готовым — «объяснительные примечания», конечно, ни к чему. Надо знать, что такое николаевское министерство, и надо хотя бы видеть одно из тех невысоких и длинных желтых «правительственных зданий», которыми украшен Петербург. Без этого исчезает аромат и привкус повести.

Что должно было бы поразить новых читателей Гоголя — и что, может быть, впервые в новом переводе передано — это «густота», насыщенность гоголевского письма, невероятное богатство его воображения, за которым почти не поспевают перо. Мне кажется, что в этом у Гоголя нет соперников в мировой литературе, и самые прославленные страницы описаний рядом со страницей Гоголя — бледны и невыразительны. Сравните, как одевается Облонский в «Анне Карениной» и Чичиков в «Мертвых душах». Может быть, у Толстого больше

меры. Но читая Гоголя, чувствуешь, что нескольких его строк хватило бы на целую страницу другому писателю. О Достоевском и говорить нечего. Гоголь безмерно щедрее и выразительнее его. Это — колдовство, другого слова нет.

Мне часто думается, что если бы существовал где-нибудь, хотя бы на небесах, высший суд над человеческим искусством, и если бы люди хотели послать туда самые удивительные образцы своего мастерства, надо было бы выбрать начало «Мертвых душ» или повесть о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем.

### **Литературные беседы** **[«Единая, неделимая» П. Краснова. —** **Марселина Деборд-Вальмор]**

#### 1.

К новому роману П. Краснова «Единая, неделимая» приложен список книг «того же автора». Список внушительный и красноречивый. Я знал, что произведения генерала пользуются исключительным успехом в эмигрантской среде, но не предполагал, что они переведены на все европейские языки.

Тайну успеха Краснова понять не трудно. Прежде всего — это надо признать сразу — у него подлинное дарование. Отсутствие всякой культуры, полная неразборчивость в художественных средствах, резко выраженные политические пристрастия помогают этому дарованию приобретать все новых и новых поклонников. Краснов дает иллюзию «большого искусства», оставаясь умственно и душевно на уровне «среднего обывателя»: за это обыватели ему и благодарны.

Мне кажется, что только предвзято настроенный человек может отрицать наличие беллетристического дарования у Краснова. Оно значительно выше средне-писательского уровня. В первой части его романа «От двуглавого орла к красному знамени» есть страницы, написанные легко и свободно, с той широтой, от которой мы уже начинаем отвыкать. Конечно, Краснов все вре-



мя подражает «Войне и миру», но, во-первых, в этом нет ничего плохого, а во-вторых, Краснов — далеко не такой умелый человек, чтобы копировать или стилизовать, — он только перенимает толстовскую манеру. Парад в «Двуглавом орле» хорош без всяких оговорок, и так же хороши дальнейшие страницы, с поездкой молодого Саблина в Павловск, со всей восторженной путаницей его чувств после царского смотра. В этом романе удручающий конец, впадающий в Брешко-Брешковского, в мелодраму и уголовщину. Последний том не только плох художественно, он еще и до крайности скучен.

Я бы не хотел быть неправильно понятым: я не считаю «От двуглавого орла» произведением искусства. Это только хроника, иногда очень увлекательная. Краснов не в силах подняться над своей темой, охватить ее во всей ее ширине. Он видит только то, что в двух шагах от него. Нет «ужаса и жалости», нет творческого сочувствия ко всем героям — белым и красным, — ко всей неразберихе и драме, а есть ослепление и злоба политика.

«Единая, неделимая» слабее, но и ровнее, чем «От двуглавого орла». Если этот роман и не разочарует прежних поклонников Краснова, то тех, которые смотрели на него до сих пор с некоторым недоумением и — как это ни странно — с надеждой, он убедит, что все-таки Краснов — не писатель и что ждать от него нечего.

Это самоуверенный и ограниченный человек. Он умеет занимательно и связно рассказывать, но и только. Роману предпослано предисловие, о котором лучше бы умолчать. Это рассуждение на тему о том, как раньше все было хорошо и как теперь стало плохо. Раньше были «блестящие спектакли-гала в Императорских театрах», а теперь вот их нет.

Роман из военного быта. Написан он без напряжения, со множеством отступлений и описаний, нужных не для развития сюжета, а для украшения.

На некоторых сценах по-прежнему толстовский налет. Скачка корнета Морозова есть, конечно, воспоминание о Вронском и Фру-Фру. В романе — два героя, офицер и солдат. Офицер — как тип — просто-напросто не существует. Нужно величайшее, пушкинское или толстовское, искусство, чтобы создать человека ничем не выдающегося и все-таки ни на кого другого не похо-

жего, живого и своеобразного. Морозов в красновском романе — мертвая тень, его не видишь, не слышишь, не чувствуешь. Солдат Ершов чуть-чуть удачнее, но тоже схематичен. Это тупой и озлобленный человек, переходящий с революцией к большевикам, попадающий в комиссары и в конце концов, как Кудеяр-разбойник, раскаивающийся. Несколько эпизодических лиц мало-выразительны.

Роман написан размашистей и небрежней первых вещей Краснова. Он пестрит претензиями, скороспелыми и развязными «художественными образами»: «Сияло его толстое лицо в кустах седеющей бороды, — золотистое солнце в черных нависших тучах».

Это очень нелепо — такие фиоритуры. Их в романе без счета. Мало и плохо учился Краснов у Толстого.

С языком у него тоже не всегда благополучно.

Вот пример:

«Когда Морозов вошел в манеж, он был полон лошаадьми».

Кто, Морозов?

## 2.

В серии книг, носящей не внушающее доверие заглавие «Leurs amours» — «Их любви», — вышла небольшая работа Люсьена Декава о жизни Марселины Деборд-Вальмор.

В посвящении автор сам себя называет «одним из служителей маленькой вальморовской часовни».

Я хочу обратить внимание на эту книгу не потому, что она содержит что-либо исключительное, а потому, что с нее можно начать знакомство с «печальной Марселиной», даже и не зная еще ее стихов. Книга ясно и хорошо написана. В ней много бытовых подробностей, и по общему своему характеру она напоминает работы покойного Гершензона. Декав рассказывает о трех главных привязанностях поэтессы.

Те, кто смутно представляют себе образ Деборд-Вальмор, прочтя эту книгу, наверно им заинтересуются. Марселина — одна из чистейших и прекраснейших французских поэтов. У нее голос не сильный, но почти никогда не срывающийся, почти никогда не фальшивя-

щий. Это редкое свойство, а у французов более редкое, чем где бы то ни было.

При том внимании, каким издавна было окружено в России французское искусство, удивительно, что имя Деборд-Вальмор у нас почти никому не известно. Причины этого, вероятно, в том, что мы больше учились у французов, чем читали их; мы старались переложить на «славянский лад» их технические приемы. Деборд-Вальмор же мастером, в техническом смысле слова, никогда не была.

Читая книгу Декава, удивляешься, как мало эта старшая современница Гюго и Виньи была «литератором», как среди первых выкриков и манифестов романтизма, среди всяческой «суеты сует» ей удалось писать простые и, хочется сказать, вечные стихи о любви и смерти. Спившийся и после ослабевший Верлен плакал, читая по кабакам своим недоумевающим собутыльникам:

Contre un sort invincible  
Je ne veux plus m'armer!  
Viens me rende insensible,  
Si tu ne peux m'aimer.

Я нарочно списал эти строки и хочу спросить читателей: не напоминает ли это им Ахматову, не только дословным текстом, но и тоном голоса? Ахматова острее и суше, но ее этому научило время. По существу же это глубоко родственные поэты и оба — глубоко женственные.

### Литературные беседы [«Рассказ о необыкновенном» М. Горького. — Сборник «Недра»]

#### 1.

Новый рассказ М. Горького в «Беседе» начинается словами: «Необыкновенное — черт выдумал на погибель нашу». У Андерсена — не ручаюсь, что именно у него — кто-то говорит: «Бог задумал мир в простоте. Все, что нас смущает в жизни, — от дьявола».

Это очень естественная и даже глубокая мысль. Тоска о ясности, стройности и простоте жизни, о всегда сопутствующем простоте величьи есть прежде всего тоска религиозная.

Эта тоска является основной темой многих повестей и рассказов о людях, «застигнутых» в жизни войной и революцией. Рассказ Горького «О необыкновенном» — едва ли не наиболее замечательный из этих рассказов. В нем нет лирики. Он написан сухо, отчетливо, безошибочно метко. Может быть, поэтому все, что рассказано Горьким, кажется значительным. У Всеволода Иванова, у Пильняка мы не в силах были бы отличить, где правда и где воображение.

Фабула горьковского рассказа напоминает именно этих писателей. Это история темного парня, хмурого и упрямого, терзаемого жизнью, обойденного, сбитого с толку и одержимого мыслью, что «вся премудрость — в простоте жизни».

«Да, да — глупы люди-то... А все почему?! Необыкновенного хотят, и не могут понять, что спасение их — в простоте. Мне, вот, это необыкновенное до того холку натерло, что ежели бы я не знал, как надобно жить, да в Бога веровал, — в кроты просился я у Господа Бога, чтобы под землей жить. Вот до чего натерпелся».

Рассказ разворачивается в бытовую панораму, яркую и ужасную, по-горьковски жестокую.

Станный это писатель. В нем уживается добродушная, чуть-чуть слащавая мечта о благополучной, чистой «культурной» жизни с ненавистью к людям, — неожиданной в русской литературе, непривычной, нетрадиционной и естественно вызывающей у такого «хранителя основ», как Чириков, истерику и вопли. Нет писателя, который бы с таким вдохновением, с такой страстью, как Горький, описывал человеческую жестокость. В его «Несвоевременных мыслях», в статьях, печатавшихся в «Новой жизни» в первый год революции, в описаниях самосудов встречались страницы незабываемые. Конечно, это не были холодно-эстетические картины, и тенденция этих страниц была якобы высоко моральна. Но рисуя сцены озверения, Горький не искал никаких смягчающих обстоятельств. Он ставил все точки над *i*. Он как бы говорил: все это

в природе человека, русского человека в особенности. Смотрите и любуйтесь.

В рассказе «О необыкновенном» нет сцен, выделяющихся из целого. Но от всего рассказа, от всей его бестолочи впадаешь в одурь. Ни на минуту не сомневаешься, что это подлинная жизнь: Горький слишком большой художник, чтобы хоть тень этого сомнения оставить. Но если это жизнь, то прав был Блок, договорившийся до «мировой чепухи» — вместо мирового порядка, и права андерсеновская старуха, сказавшая: «Бог задумал мир в простоте. Вся путаница — от дьявола».

Горький говорит о людях, «около которых нечем дышать». Эти слова можно было бы применить ко всем его героям.

## 2.

Последний выпуск сборников «Недра», помеченный «Москва, 1925», содержит произведения трех поэтов: Брюсова, Волошина, Тихонова. Каждое из них достойно внимания, хоть и по разным причинам.

Стихотворения Брюсова, в особенности второе, «Шарманка», написанное в 1924 году, подтверждают то, о чем давно можно было догадываться: никакого падения, никакого срыва в творчестве этого поэта не произошло. Силы ослабели, но это не катастрофа, а медленный спуск. Изменилось лишь отношение к Брюсову. Стихи, которые в 1905 году вызвали бы общие восторги, в 1920 встречались с недоумением. Я не решаю здесь, какой суд был правильной. Но «Шарманка» могла бы быть включена в «Венок» или «Все напевы», и никто не заметил бы «падения».

Стихотворение Волошина — чудовищно: дальше идти некуда в пошлости и плоскости «взгляда на русскую историю», нельзя придумать стихов, более пустозвонно-трескучих, рассчитанных на раек и эффекты «под занавес». По существу не будем спорить с Волошиным. Верно ли, что «Великий Петр был первый большевик», верно ли, что «дух истории» «ведет большевиков исконными народными путями», — об этом говорить не будем. Но есть все-таки исторические па-

раллели и построения, которые надо бы оставить митинговым ораторам или уездным лекторам. Право же, «дух истории» лучше делает свою работу и искуснее скрывает швы исторических процессов, чем это кажется Волошину. Сводить все прошлое России к произволу царей и распутству императриц, проводить параллели между Петром и большевиками, элементарные, как дважды два четыре, — какое убожество! Какое убожество тоже, после всего, что написано о Петербурге, после Пушкина и Достоевского, после Мережковского и Блока опять писать:

Безумным ликом медного Петра  
В болотной мгле клубились клочья марев, —

повторять эти донельзя стертые клише, вызывать всю эту неизбежную петербургскую бутафорию, с неизбежными маревами и болотами. А волошинские неологизмы! Николай Первый «удавьими глазами медузил засеченную Русь».

Поэма Н. Тихонова — до крайности спорна. Но после Волошина кажется, что это чистая и прекрасная поэзия. Едва ли это так на самом деле.

Тихонов, конечно, талантливый человек. Но я с уверенностью повторяю то, что мне приходилось уже высказывать: это скорей беллетрист, чем поэт. Или, может быть, мы слишком привыкли называть поэтами только лирических поэтов, обаятельных прежде всего музыкально. Тихонов глух к музыке, и вся его поэзия живет образами, а не ритмом. Ритм бедный и однообразный, колкий и жесткий.

Поэма дышит бодростью и задором, как полагается советскому «попутчику». Слова умышленно грубоваты, обороты «корявые». Удивительно, как русская поэзия после роз и грез, мечты и красоты сразу ударилась в площадное разгильдяйство, не задумавшись даже, что намеренный выбор слов «низких» столь же наивен и смешон, как и стремление к «изысканным оборотам», и что, по существу, это все та же жеманная привычка «не сказать словечка в простоте».

**Литературные беседы**  
**[«Под шум дубов» С. Минцлова. —**  
**Поль Бурже и Марсель Прево]**

1.

Исторический роман С. Минцлова «Под шум дубов» обнаруживает крайнюю — хочется сказать, обезоруживающую — художественную наивность автора. Этот роман мог бы появиться во времена Загоскина и даже за его подписью. Конечно, это не был бы лучший из загоскинских романов.

Произведение Минцлова стоило бы проанализировать с точки зрения техники: рассмотреть, как оно сделано, чтобы знать, как делать не надо. Обнаружилась бы полная схематичность, условность языка и эпитетов, условность построения и положений. Это — типичный образец маскарадно-исторических романов: автор избирает эпоху, изучает ее, находит фон для неизбежной и всегда одинаковой любовной интриги. После этого придумываются имена героев — и дело сделано. Никакого творчества в этом деле нет: все взято напрокат из «Юрия Милославского» или «Князя Серебряного», если речь идет о русской старине, из Вальтера Скотта, если роман средневековый.

Характеров нет. Есть традиционный добрый молодец: удалой, буйный, сорви-голова. Есть традиционная красная девица: кроткая, смешливая, застенчивая. Вокруг них движутся, беседуют, ссорятся, бесчинствуют и молятся Богу какие-то манекены, по рисункам Константина Маковского.

Стиля нет. Одно слово неизбежно тянет другое, — по привычке. Волосы или «русые», или «кудрявые», и, конечно, они «разметались». Тишина стоит «нерушимая». Лес заливаet горизонт «сплошным морем».

Беру случайные строчки.

Слово «что» — как и полагается в стилизованном под русское искусство — постоянно заменяет слова «как», «будто», «который». Челны несутся не как стрелы, а «что» стрелы, — вот первый попавшийся пример.

Это может показаться мелочными придирками. Но в живом произведении прежде всего живой язык. Что та-

кое язык Минцлова? Говорили ли так в шестнадцатом веке? Говорят ли так теперь? Ни то ни другое.

Этот язык — переходящее из рук в руки клише, с пометкой на нем «исторический жанр».

Из всех видов литературы исторический роман переживает сейчас наиболее явный кризис. Если я упомянул о художественной наивности Минцлова, то лишь потому, что, по-видимому, он об этом и не догадывается. После «Войны и мира» нельзя больше писать эти размашистые полотна с фигурами, отличающимися только по костюмам. Правильнее было бы сказать: после «Капитанской дочки», — если бы эта удивительная и прекрасная повесть не была бы все-таки *бледнее* толстовских вещей, если бы она так же властно, тиранически и бесспорно исключила возможность существования новых «Юриев Милославских».

Продолжать линию «Войны и мира» — т.е. прежде всего забыть об «историчности», писать о живых, а не о мертвых, — кто это теперь в силах? Можно назвать одно или два имени. Минцлов пошел более легкой дорожкой. Но он и поплатился за это: его читаешь со скукой и недоумением.

## 2.

Не в том, конечно, дело, чтобы следовать за модой. Приемы и способы вести рассказ или описание — разнообразны. Они сменяют друг друга по прихоти поколений, и едва ли один чем-нибудь лучше другого. Но минцловские приемы нельзя назвать устарелыми: они просто дурны, они всегда были дурны и фальшивы. Минцлову, право, не стоило бы утешаться мыслью, что еще придет когда-нибудь его время.

Я сделал это короткое отступление, имея в виду Поля Бурже и его недавнюю книгу «*Conflits intimes*». Бурже — писатель старый и современной французской литературе чуждый. Но надо быть бессовестно пристрастным критиком, чтобы отрицать редкие достоинства его новой книги, столь пленительно старомодной.

Почти одновременно с Бурже выпустил новую книгу и Марсель Прево, другая знаменитость — правда, знаменитость более легковесного, более салонного оттенка.



Его роман «*Sa maîtresse et moi*», может быть, лучшая книга Прево. Он увлекателен и написан с большим искусством. Но неприятно видеть молодящихся старичков, и неприятно читать Прево, подделывающегося под Луи Арагона. Книга Бурже полна спокойствия и сдержанности, безразличия и равнодушия ко всему, что кричит и шумит вокруг.

Как всегда, у Бурже главное — психологический анализ, очень тщательный, вдумчивый и тонкий, хотя и не идущий до конца. Как в реализме описаний, так и в рассказе о душевной жизни, Бурже знает предел, за который он не переступает. По-видимому, он считает, что на этом пределе кончается искусство. Бурже никогда не передает всей бессвязности человеческой речи, что делал, например, уже Мопассан. Он не ищет одной какой-либо черты, способной сразу оживить картину, — как писатель в чеховской «Чайке». Постепенно и равномерно, уверенно и неторопливо, он создает человека и окружающий его мир. Нет впечатления чуда, потому что весь ход рассказа слишком замедлен. Поэтому нет острой радости в чтении Бурже. Но никогда не пожалеешь времени, прочтя его книгу, и большей частью чему-нибудь выучишься.

## **Литературные беседы** **[«Преподобный Сергей Радонежский»** **Б. Зайцева. — О. Мандельштам]**

### 1.

Давно уж хочется мне написать о книжке Б. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский». Удерживало меня только сомнение, можно ли говорить о ней, как о явлении литературном.

Это своеобразное «житие» написано с подкупающей искренностью. До прочтения его мне казалось, что в подобной книге современный писатель непременно впадет в стилизованную упрощенность. И такого рода «примитив» внушал мне недоверие.

В книге Зайцева нет и следа стилизации. Она до крайности незамысловата, но очень содержательна.

Представьте себе человека, глухого и равнодушного ко всему, что в наши дни волнует «образованных» людей, но сохранившего тревогу о вечном: таков Зайцев. Он пишет о святом Сергии без усилия, понимая его душевный склад, простой, ясный и строгий. Он говорит о «печальных делах земли», о «горестном виде этого мира», не притворяясь и не подделываясь, не впадая в литературщину.

Легко и свободно он переходит от иконописных образов к рассуждениям о несчастьях России, и это не только не нарушает цельности книги, но придает ей живость. Писатель более заботящийся о художественности — П. Муратов, например, — этого никогда бы не позволил себе, но в конечном счете он оказался бы не прав: живое свидетельство о прошлом ценнее, чем самое тщательное его воспроизведение.

Рассуждения Зайцева до крайности несложны. Но так как эти рассуждения не имеют ничего общего с «умствованиями», так как они направлены на «единственно важное человеку», их читаешь с сочувствием, а порой и с волнением. Это очень русские мысли, очень северные и грустные.

Не доверяя знаниям и науке людей, не считаясь ни с какой критикой, Зайцев написал житие Сергия Радонежского, которое можно было бы слушать в церкви. Много читали мы православной беллетристики в разных «духовно-просветительных» журналах: первый раз мы прочли религиозный рассказ, не залитый паточкой семинарского «благочестия»; первый раз мы не морщились эстетически и не были принуждены выбирать: или то, или это. Или мир этого рассказа, или тот мир, который мы — по Брюсову — «создали в тайных мечтах», т.е. вся наша художественная «идеология», все наши привычки и привязанности в искусстве.

Я хотел еще обратить внимание на пейзаж зайцевской книги, на фон ее. Этот северный русский лес, так давно знакомый, с пустынным озером, с медведем у ног отшельника, со злыми зимними выюгами и бледным апрельским небом, вновь оживает в «житии» во всем своем величии и простоте.

Изредка доходящие в Париж, то в рукописях, то в советских журналах, стихотворения О. Мандельштама — настоящая радость для любителей поэзии. Пусть эти стихотворения судорожно-неровны, пусть они становятся все туманнее, риторичнее и сбивчивее — в них слышится такая музыка, которую трудно слушать без благоговения.

Мне кажется, что Мандельштама нельзя назвать первым современным поэтом; но вполне отдавая себе отчет в словах, с полной уверенностью я говорю, что если в русской поэзии за последнюю четверть века было что-нибудь действительно первоклассное, высокое и бесспорное, то это некоторые строфы Мандельштама. Блок непосредственней и мягче его, у Анненского больше горечи, остроты и иронии, Ахматова проще и человечней — но ни у кого из этих поэтов нет тех торжественных и спокойных, «ангельских», данто-лермонтовских нот, которые доступны Мандельштаму, да иногда еще Сологубу.

Я не хочу приводить примеры и цитаты. Пусть те, кто любит поэзию, и кого, может быть, несколько удивят мои слова, вновь перечтут «Камень» или «Tristia». Нет лучшего довода. Когда-то Лист, если при нем бранили Вагнера, ничего не отвечал — садился за рояль и начинал играть «Тристана». Он был прав.

Обыкновенно Мандельштаму приписывают способность «латинизировать» русскую речь, придавать ей латинскую звонкость и выразительность. Это верно, конечно. Мандельштаму удалось написать несколько стихотворений чрезвычайно пышных, но беда в том, что его тяготение к риторике больше всего сказывается именно в этих стихотворениях. Поэт стоит на ходулях и говорит в рупор. Строки подлинно патетические следуют за строками пустыми, в лучшем случае только эффектными. Кроме того, напряжение требует ясности. Мандельштам путает и сбивает композицию. Он весь во власти случайных ассоциаций, вызванных рифмой, образом, звуком.

Поэтому наиболее «латинские» стихотворения Мандельштама — в конце концов вещи неудачные. Признаемся, если бы они были вполне удачны и если бы

в них было все значение Мандельштама, мы бы меньше любили его. Это был бы всего-навсего усовершенствованный Брюсов.

Но он слабеет. Воспоминания тускнеют в его сознании, он не владеет собой, он забывает мир и вещи, теорию о «ясном холоде вдохновения» и акмеистические выдумки. Тогда он принимается бормотать, и вдруг сквозь бормотание слышится голос удивительной и несравненной чистоты. Ненадолго, правда, — но все-таки стоишь очарованный.

Я люблю больше всего у Мандельштама его самые странные и темные стихи, те, в которых он перебирает слова почти без смысла и цели, — именно за эти прорезывающие их, чаще всего заключающие их строфы. Я понимаю, что поэзия может быть, даже и на этом уровне, ровнее и сдержаннее. Поэзия, может быть, даже и на этом уровне, общепонятна в самом простом и точном смысле слова. Эти требования предъявлять к Мандельштаму напрасно.

Поэтому нельзя удивляться или негодовать по поводу его непризнания или непопулярности. Едва ли и в будущем ждет его громкая слава. Вероятно, он останется навсегда заслоненным несколькими поэтами нашей эпохи — теми, которые мною были выше названы и которые имеют все права на «народную любовь».

Стихи Мандельштама — наперекор всем его суждениям об искусстве — всего только бред. Но в этом бреде яснее, чем где бы то ни было, слышатся еще отзвуки песни ангела, летевшего «по небу полуночи».

**Литературные беседы**  
**[Рассказы И. Бабея. — «L'enchantement**  
**Breton» Андре Шеврьёна]**

1.

Библиотека московского «Огонька» издала маленькую книжку рассказов И. Бабея. Книжка вышла в количестве пятидесяти тысяч экземпляров и, следовательно, рассчитана на «массового» читателя.

Я не знаю, чем руководился автор или редактор издания в выборе рассказов. Не знаю также, к каким годам эти рассказы относятся. Лишь под одним из них есть пометка: 1920 год. Но за исключением последнего рассказа «Жизнеописание Павличенки», они довольно сильно разнятся от тех вещей Бабеля, которые до нас доходили до сих пор.

Эти рассказы не так витиеваты, они не так «хитро» написаны. Быт в них не так назойлив. Интересно было бы знать, что это — позднейшая манера Бабеля или его давние приемы, оставленные им теперь?

Дарование этого писателя очевидно и несомненно с первых же строк. О таком даровании нельзя спорить. Дело только в том, нравится ли оно или нет. Я должен признаться, что чтение «самоновейшей» русской беллетристики, начиная приблизительно с Замятина, вызывает во мне легкое раздражение и сильнейшую скуку. Я сказал бы: брезгливость, если бы не опасался быть неверно понятым и прослыть снобом.

Конечно, из всех писателей последнего времени, периода Серапионов и Пильняка, Бабель самый талантливейший. Но как бы он ни был даровит и занимателен, находчив и меток, трогателен и остроумен, нельзя все-таки «проглотить» такую фразу:

«Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино» (первая фраза сборника).

Вообще вся беда и несчастье новой русской беллетристики — в языке. Что замысел, что композиция, когда несносная «картинность» стиля не дает ни минуты передышки. Года четыре назад, в Петербурге, на одном из собраний Серапионов М. Зощенко или Слонимский — помню — приводили как пример антихудожественной, плоской фразы следующее:

— Армия Юденича подходила к городу.

И все «серапионы» соглашались, что так начать рассказ нельзя, что надо дать образ, или — по-старинному — «настроение». Какое ребячество! Тогда же А. Волынский, в недоумении разведя руки, сказал, что, по его мнению, это отличное начало рассказа и что никаких «образов» не нужно. Но его никто не слушал. Нельзя без образов, как же без образов!

Вернусь к Бабелю. Жаль, что он так часто разукрашивает свою прозу, она в этом не нуждается и это ее только портит. Доказательство ее силы в том, что она все-таки эти опыты выдерживает.

Откровенно вычурные повествования, с советско-солдатским говором, вроде «Соли» (которая не так давно была помещена в «Звене») или «Жизнеописания Павличенки» в новой книжке, удаются Бабелю чрезвычайно. Простодушие вымышленного рассказчика и печальная ирония подлинного автора сплетаются в нечто, напоминающее Гоголя. В рассказах менее искусственных Бабель не то чтобы слабеет, но не находит мужества отказаться от внешнего, показного лиризма и погони за мнимой «художественностью». Кроме того, иногда кажется, что русский язык — не его природный язык. Многие фразы похожи на перевод.

Но я делаю эти оговорки без желания как бы то ни было умалить достоинства Бабеля. Рассказы его, несмотря ни на что, прекрасны и увлекательны. Они отмечены тоской, настолько глубокой, суровой и беспредельной, что она возвышает их над всей молодой русской беллетристикой, как единственное в ней значительное явление.

## 2.

«Мы существуем при исчезновении мира, существовавшего долгие века».

Это пишет Андре Шеврильон в своей недавно вышедшей книге раздумий и описаний «L'enchantement Breton».

Книгу эту раскрываешь с намерением только перелистать ее — «что мне Бретань?» Но она увлекает и трогает своей глубокой и сдержанной меланхолией, скромной прелестью картин и человечностью мысли.

На переломе двух культур, двух эпох всегда эффективнее, всегда легче и выгоднее петь хвалу будущему, провозглашать с видом пророка и безумца «я за юность, за силу, за буйство», всячески отречься от старого мира. Это одинаково относится и к сменам вкусов в искусстве, происходящим каждую четверть века, и к вековым перегибам цивилизаций. За новое борется великий гений.

Но к этому же новому принципиально льнет все неустановившееся и скользкое в человечестве, все его духовное плебейство и нищенство. Наши дни на редкость поучительны в этом отношении.

Поэтому всякий «плач» над уходящим миром кажется мне некоторым «патентом на благородство» — незначительным, но все же несомненным. Мысль вульгарная и плоская никогда не обратится к прошлому. Ей дорог во всех его проявлениях стиль «модерн». Ей непонятно, что «априори» будущее ничем не лучше прошлого и что при любви к миру гибель каких бы то ни было созданных миром форм может вызвать боль, печаль и жалость.

Андре Шеврильон рисует в своей книге картины старой Бретани, страны прелестной и своеобразной. Он утверждает, что война, потрясая всю Европу, нанесла неповторимый удар бретонской культуре. Доводы его кажутся очень убедительными. Он рассказывает о бретонцах, которые принесли с войны насмешки над вековыми «предрасудками». О бессилии «стариков» эти предрасудки отстоять, об их недоумении. Затем идет быстрое, заразительное распространение обезличивающего «общегородского» духа и гордое сознание молодежи, что она молодежь передовая.

Шеврильон, описывая глухой приморский поселок, спрашивает себя: «Отчего я так любил его?»

«Посреди наших современных смут, из глубин беспокойного, слишком большого мира, мы тянемся к воспоминаниям о жизни размеренной, скромной, опирающейся на веру, на обычай, когда каждый знал, что он делает, не был в разладе с самим собой, со своим обществом и всем понятным ему устройством мира».

Эти мысли не поражают новизной или смелостью. Мимо них можно было бы скользнуть при беглом чтении. Но у Шеврильона они подтверждаются и дополняются множеством отчетливейших картин, множеством бытовых образов. И сочувствуешь ему, когда он с недоверием вглядывается в то неизвестное, что идет на смену жизни «стройной, крепкой и простой».

**Литературные беседы**  
**[«Голубое и желтое» В. Лидина. —**  
**Артисты и поэты]**

1.

Вл. Лидин почему-то назвал свою книгу «Голубое и желтое». Вспомнил ли он о стендалевском «Красном и черном», или о Пушкине, любившем названия, которые «ничего не значат»?

Лидин — писатель далеко не бездарный, даже несомненно способный. Но едва ли его можно назвать талантливым. Он очень недурно умеет списывать с чужих образцов, но это вечный и безнадежный ученик. Каких только влияний нет в его книге! И Толстой, и Бунин, и Андрей Белый, и Пильняк — все перемешано. Отдельные фразы могли бы быть приписаны то одному, то другому писателю, а о целом не знаешь, читал ли уже где-нибудь эти рассказы, или нет. Все кажется знакомым. Это прежде всего крайне незначительная книга, хотя нельзя отрицать, что она «ловко» написана. Она напомнила мне стихи поэта, когда-то довольно популярного, особенно в Москве, — В. Шершеневича: все на месте, все изящно и неглупо, все по последней московской моде, а слушать — нет сил.

В книге Лидина шесть рассказов. Темы их — война и революция. Первый рассказ — «Повесть о многих днях» — должен был бы стать по замыслу автора стройной летописью — от дней сытого довоенного благополучия до времени, когда «в черной ночи, в крови, в муке, из годов метельных... вставал Октябрь». Но так как вся летопись ведется, говоря языком грамматики, в прошедшем времени несовершенного вида, т. е.: метель мела, поезд ревел, молодые в вагоне-ресторане пили кофе, в провинциальном городе гласные думы обсуждали в седьмой раз вопрос о канализации, Зоя Ярцева и адвокат ужинали за сдвинутыми столиками, министр после доклада отдыхал, жена наливала чай, земля подсыхала, трубы торчали в небо, апрель мягко и нежнейше веял и, наконец — о, наконец! — «вставал Октябрь», — и так на протяжении 44 страниц, без изменений, без видимой



связи и последовательности, то уловить глубокий смысл этой «исторической панорамы» — задача хитрая и утомительная.

Другие рассказы проще: о белом офицере, перерядившемся матросом, о берлинском эмигранте, стремящемся «в Москву, в Москву». Это легкое чтение, и это наиболее удачные страницы книги.

К сожалению, Лидин не желает довольствоваться ролью обыкновенного рассказчика, а хочет потрясать сердца, прорицать, вещать и безумствовать. Напрасно! У него нет ни своих мыслей в голове, ни своих чувств в сердце. С мыслями же и чувствами, взятыми напрокат, хотя бы и у Льва Толстого, лучше все-таки держаться поскромнее.

## 2.

Из глубины огромного зала Трокадеро глядя на Анну Павлову, я думал: это бессмертно. Нет другого слова, которое хотелось бы применить к Павловой. Погрешности вкуса не могут умалить ее.

Но была и другая мысль: это исчезнет сейчас через какие-нибудь две-три минуты. А через двадцать лет это исчезнет навсегда. И никакие силы в мире не могут этому помешать!

Поэтому, глядя на Павлову, испытываешь чувство острой, пронзительной грусти и вместе с грустью — блаженство. Этот хрупкий лебедь, трепещущий в синеватом сумраке сцены, кажется самым выразительным образом прелести мира и тленности его. «Ah, tout est périssable!» — хочется повторить. Но все-таки мы счастливы, что видели это.

Есть в искусстве последовательная «скала длительности». Она для художника обратно пропорциональна осязаемости успеха и славы, благодарности и любви, им возбуждаемых. Подумайте: Павлова, которая в лучшие минуты может быть сравнена со всем, что есть самого совершенного в искусстве, все же бессильна продолжать свое творчество во времени. Оно умирает, когда на сцене гаснет свет. И так все и всегда в театре — и Дузе и Рашель. От них уже остались одни лишь тусклые воспоминания. Зато какое счастье для них было видеть слезы и

восторг зрителей, непосредственно чувствовать действие творчества, «осязать» славу. Но как те, которым слишком много дано было на земле, не удостоятся блаженства на небесах, — так и они. После смерти их ничего не ждет.

Изобразительные искусства, — живопись, архитектура, скульптура — живут долго, но ведь не бесконечно. Полотно Рембрандта или собор в Шартре могут на десятки веков пережить своих создателей. Но все-таки в момент распада вещества картина Рембрандта исчезает окончательно и безвозвратно. Ее можно сжечь — и она навсегда погибла. Ее можно смыть, исцарапать. Она вещественна и потому не бессмертна.

И наконец, есть поэзия и музыка. Правда, поэты знают одно лишь «горькое счастье одиночества», по слову Ж. Мореаса. Но зато только у них есть твердая уверенность в бессмертии, и — правда, для того, кто в искусстве не мимолетный гость — это награда все искупающая. Стихотворение вполне бесплотно и вполне бессмертно. Можно уничтожить все рукописи и книги в мире, разбить все типографии. Но разве тютчевская «Последняя любовь» перестанет от этого существовать, разве она исчезнет из мира? Разве невозможно предположить, что через пять тысяч лет она будет восстановлена, по памяти, но все-таки целиком, вполне, не потеряв ни малейшей частицы жизни? И даже пятьдесят тысяч лет? Все сроки тут отпадают. Смерть языка, т. е. наречия, ничего не меняет. Если какой-нибудь ученый этот язык воскресит, сразу воскреснет и стихотворение, — хотя бы для одного только человека. Это головокружительно.

Так Бог вознаграждал поэтов за обычные невзгоды их жизни надеждой «блистательной и дивной».

### Литературные беседы

[«Живые лица» З. Гиппиус. — «Proses datées»

Анри де Ренье]

#### 1.

Дарование З.Н. Гиппиус на редкость разностороннее, и трудно решить, кем войдет она в историю нашей литературы: поэтом, беллетристом или критиком? Ни

одной из сторон этого дарования нельзя отдать предпочтение.

Если же мы все-таки признаем, что З. Гиппиус — прежде всего поэт, то лишь потому, что поэтический дар ценнее, заметнее других. Писателя, с равным искусством владеющего прозой и стихами, всегда называют поэтом, естественно, неизбежно, не отдавая себе отчета в причинах. Так было с Гете, Пушкиным, Лермонтовым, в наши дни, например, с Сологубом. Все называют Сологуба поэтом, хотя сологубовская проза столь же высокого качества, как и его стихи, а количественно она даже много значительнее.

Я пишу о З.Н. Гиппиус по поводу только что вышедшей ее книги воспоминаний и критики «Живые лица». Поэтому я сейчас не могу говорить о Гиппиус как о поэте. Но мне хочется все-таки отметить исключительную черту в ее поэтическом облике: она, как никто другой, понимает, что поэт — не мечтатель, или не только мечтатель. То, что Гиппиус, не переставая быть поэтом, так страстно увлекается то общественностью, то религией, то политикой, резко выделяет ее из ряда российских Орфеев. Не беда, что эти увлечения могут быть подчас слишком злободневны и даже мелочны. Все—таки в их соединении с поэзией есть отблеск желания вернуть поэзию на ее настоящее место, в центр, в «фокус» жизни; есть скрытое несогласие удовольствоваться в искусстве областью несбыточного и неосуществимого.

Это вполне новые ноты в русской литературе.

Помните:

Мы рождены для вдохновений,  
Для звуков сладких и молитв!

Как бы в ответ на эти знаменитые строки было сказано:

Поэтом можешь ты не быть,  
Но гражданином быть обязан!

Вся литературная деятельность Гиппиус есть как бы комментарий к этим двум «наставлениям», желание соединить и примирить их.

Замечу еще в связи с этим: среди русских поэтов последних десятилетий было почти «принято» быть косноязычными в статьях, письмах и т. п. Поэты — «мастера слова»! — прежде всего не умели говорить. Считалось, что поэт не должен высказывать свои мысли последовательно, связно и, Боже упаси, «гладко». М. Кузмин произнес на каком-то юбилее коротенькую речь: было мучительно и грустно его слушать. «Но ведь Кузмин поэт», — сказал кто-то в оправдание, как будто поэту так и полагается! Это косноязычие перешло в писаную речь. З.Н. Гиппиус — одна из тех немногих, которые этому соблазну не поддались и понимали, что это — соблазн вздорный.

Ее новая книга «Живые лица» — одна из удачнейших ее книг. В сборнике три статьи — о Блоке, Брюсове и о фрейлине А.А. Вырубовой. Можно не любить Блока, не интересоваться ни Брюсовым, ни Вырубовой — и все-таки эти полустатьи, полурассказы прочесть не отрываясь. Хороши не только чрезвычайно своеобразные описания, но и замечания в сторону, всегда умные, часто злые и насмешливые. Статья о Вырубовой, может быть, наиболее интересна, или это тема сама за себя говорит? Но мне кажется, что «тон» распутинской эпохи найден очень верно, а страницы об императрице Александре Федоровне — очень проникательны. Статьи о Брюсове и о Блоке — более из области «истории литературы».

О Брюсове — очень зло, злее В. Ходасевича. О Блоке — сочувственно, почти влюбленно, как ни стремится З.Н. Гиппиус подчеркнуть свои расхождения с ним.

Однако к «Двенадцати» Гиппиус беспощадна. «Поэма очень нашумела» — вот все, что она находит сказать о ней. Смерть Блока объясняется З. Гиппиус по образцу не новому и до крайности спорному. Если Блок и отрекся пред смертью от своей последней поэмы, то все-таки можно ли с уверенностью говорить о его «политическом» обращении?

Сомнительно. Вернее было бы предположить, что Блок, даже и в последние свои дни, просто не думал о том, о чем постоянно думает З. Гиппиус, и что его отречение от «Двенадцати» было менее всего отречением политическим, так же, как и сама поэма никогда не была политическим актом.

«Proses datées» Анри де Ренье, как и книга Гиппиус, есть тоже сборник статей, в котором переплетены размышления и воспоминания. Статьи Ренье спокойнее заметок Гиппиус, тоньше, сдержаннее, изящней, но много беднее мыслью.

Ренье — писатель не первоклассный. Во Франции это, кажется, никем не оспаривается, к удивлению многих русских. В России имя Анри де Ренье ведь было одним из самых любимых, самых известных. Нередко ему отдавали предпочтение даже перед Анатолем Франсом. Ренье казался одним из лучших мастеров французской прозы.

Конечно, «случай Ренье» — случай расхождения оценок — не единственный. Но это один из тех случаев, где надо признать, что наша оценка была условна и поверхностна. Когда слышишь полупрезрительные замечания о Дюамеле — это не убеждает нисколько. Дюамель — дарование не яркое, но качественно — замечательное. Ни Жид, ни Кокто, ни все сюрреалисты, вместе взятые, нас в этом не разубедят. Читая «Les deux hommes», я думал: как жаль, что этой книги не знал Толстой!

Но в таких писателях, как Ренье, — утонченных и элегантных, чуть-чуть жеманных и слегка приторных — французы разбираются безошибочно. Куда нам до них! Самая природа Ренье, которая России почти недоступна, — или вырождается в явную пошлость, в какого-нибудь Ауслендера, — во Франции обычна. Французы с ней давно знакомы, они ей знают цену. Ведь все-таки у нас не было Расина, и нам неведомо, что такое «изящество», рожденное силой, а не слабостью. В Ренье мы не видели его подлинной сущности, безличной, вялой. Мы любили его как литературную формулу, как что-то резко отличное от Арцыбашева или Амфитеатрова, Сергеева-Ценского или Скитальца. Теперь это ясно. И ничуть не стыдно признаться в заблуждении.

Ренье, несомненно, очень даровитый стилист. Но множество прекрасно построенных фраз не спасает все-таки его пустоватую книгу. Интереснее других статьи о Леконте де Лиле и Маллармэ. Это имена столь же французские, как и международные, всеевропейские, по силе

их влияния, по роли, сыгранной ими в новой европейской поэзии. Поэтому рассказ человека, их близко знавшего — особенно Маллармэ, — интересен безусловно. Но в статье о Бодлере, куда Ренье не мог, конечно, внести элемента личных воспоминаний, особенно ясна какая-то «салонная» незначительность автора: ему совсем нечего сказать о великом и, по-видимому, столь искренно любимом им поэте.

### Литературные беседы [«Москва» Андрея Белого. — «Граф Калиостро» И. Лукаша]

#### 1.

У Розанова в «Опавших листьях» и, кажется, в «Уединенном», есть несколько прозорливейших замечаний о Гоголе.

Розанов почти ничего не понял в Толстом, очень приблизительно «разобрался» в Достоевском, но о Гоголе он сказал вещи необычайные и незабываемые. До него все на разные лады повторяли о Гоголе одно и то же: глава русского реализма. И только Розанов подметил, что гоголевский реализм чисто внешний, бутафорский, *бытовой, а не психологический*. В основе творчества Гоголя — ночная мертвенность, призрачность героев и образов, совершенная их ирреальность. Все подчеркнуто, преувеличено, карикатурно, а не портретно. Это тем более удивительно, что в чисто словесном мастерстве Гоголь решительно не имеет соперников.

Я вспомнил о Розанове и Гоголе, читая первую главу нового романа Андрея Белого «Москва», напечатанную в альманахе «Круг», Читал я эту бесконечную главу с тоской и недоумением. Не буду, конечно, сравнивать Белого с современной писательской мелочью: словесная изобретательность его неистощима, выверты его мысли, полеты его полубезумного воображения величественны! Белый — верный ученик Гоголя. Но, как у Гоголя, во всем, что пишет Белый, нет настоящей, живой жизни. Только у Гоголя это замаскировано с мастерством предельным

для человеческих сил, мастерством вполне беспримерным. Гоголь ни одного штриха не положит не только мимо, но даже и так, чтобы его можно было заменить, дополнить, исправить. Гоголь — это единственное зрелище явной небрежности, явного антифлюберизма в приемах и абсолютной безошибочности в результате. Белому до этого далеко, конечно. У Белого в руках не кисть, а помело, и мажет он им хоть и не без вдохновения, но как попало и куда попало. Не знаю, где истинное призвание Белого: не стихи, вероятно, хотя два-три его стихотворения, написанные в далекой молодости, удивительны, и в своей блоковской музыке они выразительнее самого Блока; но, кажется, и не романы. После «Серебряного голубя» еще можно было в этом сомневаться. На этом романе был густой налет лиризма, сквозь который трудно было отчетливо разглядеть ткань повествования. Но уже в «Петербурге», при всем его блеске и остроумии, сквозила удручающая схематичность. Нет «воздуха» в этом романе, и целиком его можно отдать за одну повестушку Ал. Толстого, за короткий рассказ Бунина. Об «Эпопее» не хочется даже и говорить. Теперь перед нами новый роман «Москва», задуманный, по-видимому, очень широко. Но как прочесть его, как осилить, да и стоит ли обрекать себя на этот тяжелый труд?

Не думаю.

Повествование Белого «полифонично»: он сразу, с первых страниц, ведет параллельно несколько тем. Опыт предыдущих романов показал нам, что порой он одну из них на полдороге бросает. Но в «Москве» этого предвидеть еще нельзя. Что можно предвидеть в «Москве» теперь же, уверенно и несомненно, это все ту же «призрачность» героев Белого, наделенных бесчисленными, сложными, хитро найденными чертами, описанных многословно, многосторонне, подробно, метко, остроумно — и все-таки несуществующих. В масштабе романов Андрея Белого, при грандиозности его замыслов, нельзя говорить о неудаче тех или иных частей: эти романы — это какая-то катастрофа, и как в катастрофах, в них есть величие. Но от них «воняет литературой», как сказал бы Тургенев, а о творчестве в них можно говорить лишь в той степени, в какой творчество есть в дневниках, записках, письмах, исповедях: это рассказ о своей

жизни, а не воссоздание чужой. Некоторые страницы — вернее, строчки — изумительны. Но вся эта мозаика не складывается ни во что целое. Объединен роман только истерически-хихикающим тоном, в который врываются тоны глубокой меланхолии, а то и отчаяния.

В предисловии Андрей Белый говорит, что задание его — дать две «Москвы»: дореволюционную и Москву «в условиях послеоктябрьской жизни». Скромное задание, как будто бы. Но кто хоть сколько-нибудь знает Белого, усомнится, чтобы он этим заданием удовольствовался. Конечно, с его стороны это очевидное юродство: притвориться простоватым, чтобы тем сильнее ошеломить потом вспышками и «озарениями».

С точки зрения психологической, человеческой, как «document humain» все это должно вызывать сочувствие и внимание: Белый все-таки существо необыкновенное. Но как к художнику, интерес к нему начал падать давно и теперь ослабел окончательно. «Москва» едва ли оживит его.

## 2.

Как бы ни относиться к Белому, переходя от него к «Графу Калиостро» Ивана Лукаша, испытываешь ощущение резкого срыва.

«Граф Калиостро» — повесть о философском камне, госпоже из дорожного сундука, великих розенкрейцерах и пр. — вещь крайне незначительная. Это стилизованный рассказ о приключениях знаменитого шарлатана в Петербурге, в царствование Екатерины, неожиданно кончающийся типично беженской нынешней лирикой о России, о любви — «истинном камне мудрости», о берлинской тоске, когда «окна плачут дождем».

В этом лирическом послесловии Лукаш говорит, что его, конечно, «заедят» критики за повесть о Калиостро, что надо было выдержать стиль XVIII века, а он будто бы этого не сделал, и т. д.

Не знаю, «заела» ли Лукаша критика. Но стоило бы заесть, если вообще стоит заниматься такими пустяками, как его повесть. Только заесть его надо совсем не за недостаток стиля, а именно за стилизацию, притом грубейшую, из «Исторического вестника».



О стилизации столько уж говорено, тщетность и глубокая антихудожественность ее так очевидны, что руки опускаются писать еще об этом. Я не хочу настаивать на особенностях нашей эпохи: на том, что в ней всеми пронесшимися бурями очищен воздух для искусства прежде всего простого. Это тема не «чисто литературная» и притом очень ходкая. Но ведь всегда, во все времена, во всякие эпохи живо только то искусство, которое согрето изнутри и в котором элемент «художественности» присутствует незаметно, как бы стыдливо. Стилизация всегда холодна и аляповата. Это обман, рассчитанный на сильно близоруких. В лучшем случае это замена живописи цветной фотографией: все точно, все «совсем как в природе», но какая скука!

Кажется, одному только Брюсову удалось написать превосходный стилизованный роман — «Огненный ангел». Это было в 1905—7 гг., в лучшие брюсовские годы, в пору его лучших вдохновений. Но даже Брюсову, при его мастерстве — которое, конечно, не чета искусству Лукаша, — далеко не во все страницы романа удалось вдохнуть жизнь.

Сама по себе повесть И. Лукаша занимательна. Эпизод любви Екатерины к Ланскому рассказан довольно «бойко». Все было бы вполне «мило», если бы не несносный налет «изящества» на этой повести, если бы хоть на минуту оставило читателя сомнение, что его угощают не просто литературой, а литературой «художественной», т. е. разукрашенной и принаряженной.

### **Литературные беседы** **[«Митина любовь» И. Бунина. —** **«Самсон в оковах» Л. Андреева]**

#### **1.**

Те, кто считает Бунина писателем бесстрастным, холодным и преимущественно склонным к внешней чеканке, должны бы прочесть «Митину любовь»: это одна из самых «человечных» повестей в новой русской литературе.

Я никогда не считал Бунина парнасцем. Но мне казалось после «Розы Иерихона», что Бунин все ближе подходит к Толстому, в смысле сурового осуждения человека, в смысле неснисхождения к его слабостям, отбрасывания этих слабостей как чего-то недостойного и гадкого. «Митина любовь» меня удивила. В ней с очевидным сочувствием изображен очень слабый мальчик, который не может справиться с овладевшей им страстью и от этой страсти умирает. По теме повесть Бунина напоминает гамсуновскую «Викторию», она так же трагична и слегка «форсирована», чуть-чуть по-декадентски и уж совсем не по-толстовски, не по-анно-каренински. Мне вспоминаются печатавшиеся во время войны, кажется в «Северных записках», статьи какой-то сестры милосердия, подслушавшей разговоры раненых солдат в лазаретах. Об этих заметках тогда много шумели. Одна из них была приблизительно такова: «Что же читать книжки! Там все про любовь пишут, как мучаются от любви, как страдают. Все это — блажь, одни только барские выдумки!» Толстой был очень близок к этому, но Бунин тут с ним резко разошелся.

«Митина любовь» по содержанию до крайности простая повесть, почти без действия и без движения. Читая первую главу, которая, кстати сказать, есть образец исключительно мастерского изложения темы, я ожидал в дальнейшем «бытовой картины». Но все сводится к томлению, к медленному, восторженно-мучительному умиранию влюбленного существа. Это умирание к концу повести вырастает во что-то столь величественное и грустное, что рядом с ним отдельные реалистически-бытовые эпизоды повести явно тускнеют.

Митя, простоватый и, по-видимому, очень обыкновенный юноша, влюблен в изломанную московскую девицу, которая его не любит. В Москве он еще надеется на счастье, принимает подачки за ответную любовь, считает себя женихом. Но когда на лето он уезжает в деревню, ему мало-помалу становится ясно, что ждать нечего. Он обманывает себя, он ищет того, что могло бы заглушить любовь, но все напрасно, и в конце концов есть один только выход, все тот же выход, единственный, вечный — самоубийство.

Перед этой «роковой развязкой» Митя сходится с деревенской бабенкой, полунавязанной ему сердобольным старостой. Сцена «падения» очень хороша в своем жестоком реализме и психологически верна безупречно. З.Н. Гиппиус высказала недавно взгляд противоположный. Ей кажется, что «этого не бывает», что Митя не мог «изменить» своей обожаемой Кате. З. Гиппиус утверждает, что юноша впервые влюбившийся, «непреренно делается целомудрен до дикости, страстно целомудрен». В свою защиту она цитирует Вл. Соловьева, говорит много прекрасных слов об Эросе и связанным с Эросом «веянием нездешней радости».

«Тьмы низких истин...» — не пушкинские ли строки руководили З.Н. Гиппиус, когда она писала все это? Бунин зорче и правдивее.

Но даже если и согласиться с З.Н. Гиппиус, разве все-таки *измена* — это полускотское соединение? Разве это не просто слабость гибнущего существа? И разве после всего, что произошло, образ Кати не кажется ему еще чище и недостижимей?

Беззащитность Мити перед соблазном, сплетающаяся с его беспомощностью овладеть собой и своей страстью, очерчена в повести удивительно. Митя до последней минуты не знает, что впереди. Со стороны же его смерть очевидна и неизбежна.

Попутно замечу: влюбленный и не любимый человек придумывает тысячи средств обратить на себя внимание, то умоляет, то проклинает и отрекается, хитрит, плачет, негодует — и думает, что все это как-нибудь действует на обожаемое существо. Так думает и Митя.

Если бы ему пришлось когда-нибудь самому быть любимым, он понял бы всю безнадежность этих попыток. В лучшем случае они вызывают жалость, а жалость к любви не ведет. Но влюбленный всегда обманывается, всегда надеется. Это замечание «в сторону», только отчасти связанное с «Митиной любовью».

Повесть Бунина написана им в полном обладании всеми средствами своего мастерства. Катя, ее мать, староста, Аленка — обрисованы несколькими словами и ясны совершенно. Сам Митя ускользает, но это так и должно быть при беспредельности его любви. Недаром ведь все влюбленные говорят: «Я схожу с ума». Они с

ума не сходят, но перестают быть людьми в обыкновенном смысле слова. Все освещено для них другим светом, все соотношения меняются, все, что не относится к их любви, кажется им мелочью. Истинно влюбленный — всегда одержимый и, как характер, как личность, он не существует. Об Анне Карениной какой-то давнишний критик писал, что о ней нечего сказать, кроме того, что она влюблена. Это очень верное замечание.

Возвращаясь к тому, как написана повесть о Мите, я позволю себе сделать одну только оговорку: Бунин очаровательно описывает природу; это все знают. Мне кажется, что в последней своей повести он чрезмерно увлекается своим искусством. Образы рассветов и закатов, дождя, соловьиного свиста и шороха травы — как они ни хороши — заслоняют иногда основной образ мучающегося человека.

## 2.

В том же номере «Современных записок», где дано окончание повести Бунина, напечатана пятиактная трагедия Леонида Андреева «Самсон в оковах». Думаю, что не один только я принялся читать ее с некоторым страхом: трагедия Андреева, да еще на библейский сюжет, да еще неизданная до сих пор, ничего хорошего не обещает. Но читателя ждет удивление. В трагедии нет ни площадных байронических монологов, ни туманно-кошутственных разглагольствований. Построена она просто и без претензий. Зато эта трагедия очень бледна и, на мой взгляд, очень скучна.

Надо признать, что в разработку старинной темы внесено несколько черт новых и придуманных находчиво. Если братья Далилы и все вообще «филистимские вельможи» — персонажи явно оперные, то сама Далила, любящая и боящаяся даже слепого Самсона, задумана и выполнена отчетливо. Еще лучше Самсон, особенно в двух первых действиях. Этот сбитый с толку, ошалевший, истерзанный человек, то грубо льстящий, чтобы получить несколько глотков вина, то тупо просящий дать ему шалаш и невольницу, — все равно какую, потому что он слеп! — очень своеобразен. В живой драме он был бы живым лицом, конечно, только эпизодическим.

Спасти в качестве героя мертворожденную трагедию он не может.

«Самсон в оковах» не имеет ни крупных достоинств, ни особенно резких недостатков. Это одно из тех произведений, о которых хочется спросить: зачем эта вещь написана? Истории она нас не научит, Библии не растолкует, новых мыслей не даст, художественного волнения не вызовет. Читаешь без радости, закрываешь книгу без сожаления.

**Литературные беседы**  
**[«Молодец» М. Цветаевой. —**  
**Д. Святополк-Мирский о языке]**

1.

Нельзя сомневаться в исключительной даровитости Марины Цветаевой. Читая ее, нередко приходится думать: «победителей не судят». Все средства, употребляемые ею, — качества не перворазрядного. Вся внешность ее поэзии — скорей отталкивающая. Тон — льстивый, заискивающий, большей частью фальшивый. Но настоящий художник всегда обезоруживает, наперекор предположениям: так и Цветаева. По редкому дару певучести, по щедрости этого дара ее можно сравнить с одним только Блоком. Конечно, шириной, размахом, диапазоном голоса Цветаева значительно превосходит Анну Ахматову. Если же мы, не задумываясь, отдадим «пальму первенства» Ахматовой, то только потому, что стихи — не песня, и поэзия все-таки не музыка.

«Молодец» — только что вышедшая сказка Цветаевой — вещь для нее очень характерная. Она кажется написанной в один присест. Есть страницы сплошь коробящие, почти неприемлемые. Все разухабисто и лубочно до крайности. Нужен был подлинный и большой талант, чтобы из этого болота выбраться, чтобы всю сказку спасти. Цветаевой это оказалось под силу. Она дыханием оживила стилистически мертвые стихи. Более того: «Молодец» в целом — очаровательная вещь, очень свежая, истинно поэтическая. Закрывая книгу, ни о ка-

ких недостатках не помнишь. Все кажется прекрасным. Опасно требовать большего от поэта.

Но постараемся холодно разобраться во впечатлении. Замысел «Молодца» может заинтересовать и растрогать даже в простом пересказе. Это история об «упыре», или оборотне, влюбившемся в бойкую деревенскую Марусю. Начало сказки отдаленно напоминает баллады Бюргера и Жуковского, последние страницы — погоню в «Лесном царе»: так же все страшно и чудесно. Это — старая тема вторжения смерти в живую, непрерывающуюся жизнь, тема всегда действенная, всегда словно распахивающая окно в мир пугающий и влекущий. Если и правда, что о любви и смерти говорит все человеческое искусство, то ведь говорит-то оно о любви, а на смерти оно только обрывается. Дальше страх или надежда, но всегда вопрос. Попытка проникнуть *туда* всегда поражает сознание, как поражает нас самое страстное, самое восторженное и, может быть, прекраснейшее стихотворение Пушкина «О, если правда, что в ночи...»

Сказка Цветаевой написана языком не разговорным, не литературным или книжным, а «народным». Я отдаю должное изобретательности Цветаевой, если она изобрела большинство встречающихся в ее сказке оборотов и выражений. Я преклоняюсь перед ее знанием русского языка, если она все эти речения взяла из обихода, а не выдумала. Не берусь судить, какое из двух предположений правильное. Но с уверенностью я говорю: насколько наш обыкновенный, простой, развенчанный и оклеветанный «литературный» язык богаче, сильнее, выразительнее цветаевского волапука! Сколько возможностей дает обыкновенный русский синтаксис, хотя бы в объеме учебника Смирновского, по сравнению с монотонно-восклицательным стилем Цветаевой.

Месяц — взблестами  
Звяк об стеклышки.  
Чаркой по столу:  
С милым чокнуться.

Вплавь. Вскачь.  
Все — в раз.  
Пляс. Плач.  
Плач. Пляс.

Эти строки дают представление о тоне сказки. Если бы русский народ изъяснялся так, иностранцы были бы правы, утверждая, что все русские — полупомешанные, loqués.

Некоторые страницы «Молодца» гораздо больше, напоминают Андрея Белого, чем народные песни, например, вся глава о «мраморах».

Очень хороши диалоги. В них убедительная певучесть цветаевского стиха сказывается сразу, и в них она «уместнее», чем в других частях рассказа.

## 2.

Мой товарищ по «Звену», кн. Святополк-Мирский, выпустил не так давно антологию под заглавием «От Ломоносова до Пастернака». Князь Святополк-Мирский — критик очень интересный. С его статьями не соглашаешься, но с ним хочется спорить. Он думает своими мыслями, ни у кого напрокат не взятыми.

Но у него есть навязчивая идея: «надо обновить наш язык». Об этом говорится во всех его статьях и заметках.

Вот, например, цитата из отзыва о романе К. Федина в «Современных записках»:

«У Федина есть коренной недостаток — пренебрежение к Слову, к Русскому языку, отношение к нему исключительно как к “носителю сюжета”. Естественная реакция против сказа и словечек — такое отношение приводит к уродливой газетности, от которой, можно было надеяться, нас освободили великие орнаменталисты. Но борьба за слово, оказывается, еще далеко не кончена даже в художественной прозе, а в журнальной и не начиналась».

Хочется спросить прежде всего: кто эти «великие орнаменталисты» и могли ли они нас от чего-либо освободить?

Кн. Святополк-Мирский, по-видимому, находит, что следует «творить» язык, наподобие Цветаевой в ее «Молодце». Такого рода «словесное творчество» представляется ему как будто главной задачей современного поэта или писателя. По-видимому, он полагает, что отказ от наследства «орнаменталистов» ведет к «уродливой газетности».

Газетность, действительно, мало привлекательна. Но ведь она родная сестра «орнаментализма». И там, и здесь существуют клубки, сплетения слов, которые по мере надобности целиком пускаются в ход. Вот первые попавшиеся образцы «газетности»: «что же касается», «в заключение остается лишь пожелать», «будем надеяться, что это год, начавшийся под знаком борьбы с...» и т.д., — наконец, даже то «sic» в скобках, к которому невольно прибегает и Святополк-Мирский, или «неоднократно замечено», как труба архангела действовавшая на воображение господина Прохарчина.

Примеров можно привести без конца. Конечно, все эти выражения отвратительны.

Словесное творчество в самом простом и прямом смысле слова начинается с момента разъединения всех сцепившихся вместе слов. Надо промыть слова, снять с них клей, который их держит вместе. Надо вспомнить слова забытые, но еще живые. Но на *этом словесное творчество и кончается*, если только поэт хочет остаться поэтом, а не заниматься пустяками.

Соединяя слова вновь, поэт ищет прежде всего смысловой чистоты и точности, и дарование в том и состоит, что звуковая прелесть ему дается сама собой, не стесняя его основного стремления.

«От лукавого» все самостоятельные заботы об аллитерациях и прочих украшениях.

Это сложная тема. Коснувшись ее, хочется говорить долго и много. Поэтому я надеюсь еще вернуться к ней.

В заключение скажу только, что слово — вопреки князю Святополк-Мирскому — есть, конечно, прежде всего «носитель сюжета», что это его ничуть не умаляет и что в печальном состоянии нашей современной словесности повинно именно желание превратить слово во что-то другое.

## Литературные беседы [В.Ф. Ходасевич]

В длинном ряду предрассудков, связанных с понятиями искусство или поэзия, есть один особенно распространенный: поэт будто бы сразу, с первых же «проб



пера» дает о себе знать; талант будто бы сразу ощутим. Как ни соблазнительна такая теория, как ни кажется она на первый взгляд вполне бесспорной, ее легко опровергнуть фактами. Достаточно вспомнить два имени, оказавшие подавляющее влияние на все новое искусство, — имена Вагнера и Ибсена. Самый прозорливый ценитель не найдет в их первых опытах ничего, кроме «трудолюбия и посредственности», у Вагнера не найдет, может быть, даже и этого. Обратных примеров, конечно, гораздо больше, но они не так убедительны по именам: кто же помнит о бесчисленных «вундеркиндах», ничем впоследствии не замечательных?

В. Ходасевич начал свою деятельность со стихов своеобразных и изящных, но мало выразительных. Книжки Ходасевича многим нравились. Но к его музе можно было применить слова Боратынского: к ней «относились с похвалой», но с ней «скучали обхождением». Это было лет пятнадцать-двадцать назад. С тех пор все изменилось. Ходасевич «нашел себя». Сейчас он пишет стихи мало похожие на прежние и настолько «свои», что под ними не нужна подпись: их узнаешь сразу и без ошибки. По элегантному выражению Андрея Белого, в последние годы Ходасевич «сказался большущим поэтом».

Замечу лично о себе: я читал, кажется, все стихи Ходасевича, думал о них больше, чем о каких-либо других, но до сих пор я не могу отдать себе ясного отчета в своем отношении к ним. Формально это — «прелесть и совершенство», настолько редкая прелесть, настолько исключительное совершенство, что нельзя пройти мимо них. Других таких нет.

Тот же Андрей Белый, восторженно разбирая одно из стихотворений Ходасевича, сделал приблизительно такое замечание (цитирую по памяти, передавая только смысл): «Несмотря на то, что в этом стихотворении нет ни редких метафор, ни каких-либо особенных рифм, ни неожиданных эпитетов, оно прекрасно».

Какая близорукость — после «Символизма», после сложнейших и изощреннейших исследований, какая близорукость в простейшем! Стихотворение бывает прекрасно не несмотря на отсутствие блестящих метафор и т. д., — только благодаря отсутствию их. Но, конечно, прекрасных стихотворений мало, и мало людей, способ-

ных писать их, мало людей внутренне богатых настолько, чтобы не бояться внешнего нищенства. Огромное же, подавляющее большинство пишет стихи, прибегая ко всевозможным украшениям и тем создавая иллюзию художественности. Но такие стихотворения не бывают «прекрасны». Если поэту «есть что сказать», если ему доступно вдохновение, то он инстинктивно ищет слов, наименее способных отвлечь внимание от целого, от той «сущности», которая разлита во всем стихотворении, а не цепляется за отдельные его части. Он не боится метафор и эффектов — они просто не нужны ему. С высот того, что виделось ему в минуты замысла, все это — мишура и ничтожество. Не стоит сводить к ним искусство, как не стоит украшать книгу стихов рисунками, виньетками, рисованными обложками: это не испортит текста, конечно, но оскорбительно самое желание придать внешнее «изящество» тому, что бестелесно прекрасно. Несоизмеримо одно с другим.

Чистота стиля в стихах Ходасевича удивительна. Оговорюсь, чтобы не было недоразумений: я имею в виду не чистоту русского языка, а точность соответствия между словом и мыслью, почти перестояющей у Ходасевича быть «ложью» при изречении. Каждое слово на месте, малейшее слово живет полной жизнью и во всем своем значении. Ничто не перевешивает. Под микроскопом не заметишь ни одного промаха, пустого места или вычурности. Это тем более удивительно, что явилось непосредственно после символистов с их стилистическими «дерзаниями», после Блока с его зыбким, мутным, уступчивым, всегда неточным словарем и синтаксисом. Мне часто вспоминается мое первое университетское впечатление — Марциал. Этот старый пройдоха ничуть не поэт, конечно, но стилистически какое волшебство его эпиграммы, по сравнению с которыми даже Пушкин кажется писавшим «темно и вяло». Не знаю, учился ли Ходасевич у римлян. Похоже, что да.

Весь механизм поэзии Ходасевича безупречен. Но именно чистота этого механизма виновата в том, что не знаешь, что с этой поэзией делать и как к ней отнестись. Ведь при более поверхностном, менее взыскательном отношении к своему искусству Ходасевич, конечно, легко сумел бы ослепить, очаровать, ошеломить фейерверком

«художественных эффектов», как это делают почти все другие стихотворцы. Ему ли не знать, как притвориться «высокоталантливым» мастером! Но Ходасевич надеется только на внутреннюю сущность, только ей верит. Он очень честен в искусстве. Его поэзия насквозь одухотворена, в ней нет ничего придуманного, могущего быть замененным, оставленным, уничтоженным. Читая Ходасевича, действительно чувствуешь его душу и понимаешь мысль. Поэтому его поэзию любишь навсегда или совсем не любишь. Но указка литературной моды над ней бессильна.

И вот главное: любит ли стихи Ходасевич? Тут меня охватывает недоумение. Поэзия не есть учительство, но все-таки она смотрит на мир сверху вниз. С высоты, с расстояния не видно мелочей, нет разложения мира, но есть его «панорама», есть воссоздание с «птичьего полета». А стихи Ходасевича? Они удивляют зоркостью взгляда, пристально напряженного, в упор, но смущают отсутствием «крыльев», свободы, воздуха. Говоря это, я не «критикую» поэзию Ходасевича: я ведь говорю сейчас о «что», а не о «как». «Что» — можно признать, засвидетельствовать, но за это трудно хвалить, бранить, ставить в пример. «Что» — есть душа художника, Божий дар, который надо принять покорно и с сознанием непоправимости.

Стихи Ходасевича — в плоскости «что» — далеки от Пушкина настолько, насколько вообще это для русского поэта возможно. Прежде всего: Пушкин смотрит вокруг себя, Ходасевич — всегда внутрь себя, и это решительно определяет его «гамлетовскую» природу, его боязнь мира, его обиду, его неуверенный вызов миру. Затем: «по смеху судят человека». В литературе это так же верно, как в жизни. Прислушайтесь к иронии, к смешку Ходасевича: трудно представить себе что-нибудь более ядовитое и подпольное. Он редко смеется. Он предпочитает говорить о вещах серьезно, сухо и горестно. Но нет-нет он сострит или ухмыльнется, — и вас всего передергивает. Я знаю двух человек, которых нельзя упрекнуть ни в нелюбви к поэзии, ни в непонимании достоинств искусства Ходасевича: эти два человека не могут без дрожи вспомнить о его стихотворении «Хранилище», восхитившем — как мы недавно узнали — Гершензона. Это по-

истине примечательное стихотворение. Поэт бродит по Лувру или Ватикану, перед Рембрандтами и Рафаэлями. Его «претит от истин и красот». Разбалливается голова, все кажется лживым и ненужным, и «так отраднo, что в аптеке есть кисленький пирамидон». До чего еще договорится современный человек?

Гершензону должно было понравиться это стихотворение. Его нигилистическая тень вообще витает над поэзией Ходасевича. Дальше и выше над ней носится более величественная тень Шестова, еще дальше — Анненского, но Анненского без воспоминаний об Еврипиде, о пении музы Эвтерпы, о «где-то там сияющей красе». С этими во всяком случае антиобщественными влияниями у Ходасевича сплетается явное и настойчивое стремление стоять на страже заветов, быть хранителем традиций, высоко нести знамя русской литературы и так далее. Ходасевич входит в «нашу доверчивую словесность» явно «почтенной» личностью, скорей Плещеевым или Полонским, чем Рембо или Вийоном.

Одно как будто противоречит другому. Но «заветы» и «традиции» — только ширмы. Если бы Плещеев и Полонский разглядели то, что за ними, они ахнули бы от неожиданности и огорчения.

## **Литературные беседы**

### **[Второй том «Живых лиц» З. Гиппиус]**

Несколько недель тому назад я писал о книге З.Н. Гиппиус «Живые лица» и упомянул о том, что в ней всего три статьи, — о Блоке, о Брюсове, о Вырубовой. Это неправильно. Я «был введен в заблуждение» продавцом, не сказавшим мне, что книга издана в двух томах. Маленькую же римскую цифру I на корешке книги разглядеть трудно.

Во второй том «Живых лиц», столь же интересный, как и первый, включена большая статья о Розанове, отрывочные заметки о Сологубе и воспоминания о «стариках» — Плещеев, Григоровиче, Майкове, Полонском и др. Наиболее значительной статьёй является статья о Розанове. Это относится и ко всей книге в целом.

З. Гиппиус начинает статью так:

«Что еще писать о Розанове?

Он сам о себе написал.

И так написал, как никто до него не мог и после него не сможет».

Поэтому, вероятно, З. Гиппиус отказывается от всяких «критических размышлений» о Розанове и ограничивается только рассказом о нем, воспоминаниями о своих частых встречах и беседах с ним. Рассказ этот очень ярок. Он написан умелым и увлекающимся своим умением беллетристом. Он иллюстрирован множеством полуанекдотов, полусценок, всегда уместных. Это привычный для З. Гиппиус жанр. В последние годы он, как будто, входит у нас в моду, вместе с нахлынувшей на нашу литературу модой на всякие «мемуары».

Слегка удивило меня то, что в своей статье о Розанове З. Гиппиус сама иногда впадает в розановский стиль, с фразами без глагола, без конца и начала, с неожиданными лаконизмами и столь же неожиданным многоречием. Некоторые цитаты из Розанова входят в текст Гиппиус, почти сливаясь с ним. Умышленно ли это, или так уж заразителен Розанов, что не проходит даром даже и воспоминание о нем?

По поводу Розанова хочется говорить так много, что вступительный вопрос Гиппиус — «что еще писать о Розанове?» — кажется вопросом явно риторическим. Это ведь один из тех писателей, к которым никто не остался равнодушен. Но жаль, что Розанов последнего периода («Уединенное» и «Опавшие листья») почти всегда заслоняет Розанова более раннего. Поклонники Розанова больше всего говорят о хаотически разрозненных записях его. Их поражает стиль этих записей. З.Н. Гиппиус пишет: «Писание у писателя — сложный процесс. Самое удачное писание все-таки *приблизительно*. То есть, между ощущением (или мыслью) самим по себе и потом этим же ощущением, переданным в слове, — всегда есть расстояние; у Розанова нет; хорошо, плохо, — но то самое, оно: само движение души!»

Это очень верно, если на этом остановиться. Это не вполне верно, если сделать вывод в сторону оценки стиля, если признать мерилом его короткость «расстояния» (к чему как будто бы склоняется З. Гиппиус).

Розанов в «Опавших листьях», конечно, дописался до полного зафиксирования мельчайших движений души. Однако этот его стилистический апогей далеко не совпадает с его общетворческим апогеем. Он как-то размяк и ослабел в этой книге, особенно во второй ее части. Убаюканный недавней славой, воображая, вероятно, что славой этой он, как когда-то Суворов, наполовину обязан своим «штучкам» и вывертам, он на них и приналег: не только пустился на крайние откровенности, часто ленивые, совсем не «острые», но и решил обставить все свои мысли — для вящей значительности — восклицательными знаками, междометиями и многоточиями. Была в «Уединенном» одна только обмолвка, ничуть не розановская по форме. От простоты своей она казалась вдвое пронзительней и трагичней. Помнит ли читатель: на пустой белой странице одна строка: «Я не хочу истины. Я хочу покоя».

Но, конечно, поздние книги невозможно сравнивать с «Темным ликом». Там нет еще окончательной интимности в розановском говорке. Зато насколько там больше страсти, ужаса, вдохновения, горечи, восторга. Не могу представить себе человека, который, прочтя эту книгу, не пережил бы ее, как событие, не ходил бы долгие недели и месяцы, как в чаду. И если есть такой человек, не знаю, завидовать ли ему или только удивляться. Я имею в виду особенно две статьи: «Христос — судия мира» и об «Иисусе сладчайшем», и, может быть, еще более рассказ психиатра Сикорского о сектантах, зарывшихся живыми в землю, с розановскими примечаниями. Это одно из самых потрясающих русских чтений. (Кстати: отчего наши переводчики, взявшиеся уже, кажется, за Сергеева-Ценского и Арцыбашева, не подумают о Розанове? Это едва ли не единственный и последний из до сих пор не известных Европе наших писателей, еще способный поразить и озадачить ее.)

Но все-таки в Розанове есть что-то, что мешает ему стать писателем вполне первоклассным или — по шаблону — «великим». *Отчасти* — я подчеркиваю это слово — это объяснимо все тем же, т.е. его стилем. Розанов, постоянно твердивший о «тайне», сам тайны лишен. Он выговорил все да конца, и его язык был так гибок, так ему послушен, что ничего не утаилось. Бедна ли вооб-

ще душа человека, бедна ли была душа Розанова — как знать? Но когда она вся «выболталась», до конца, без остатка, на нее смотришь с жалостью: «только и всего»? Розанов — если вдуматься — почти плоский писатель, со своим постоянным «что на уме, то и на языке». Навсегда к нему не привяжешься. Есть в нашей литературе сильные антирозановские противоядия — К. Леонтьев, например, или Флоренский, удивительный автор «Столпа и утверждения истины». Розанова в конечном счете всегда отеснит писатель, который, не боясь оставить «расстояние» — по Гиппиус — между мыслью и словом, оставляет вместе с тем какую-то частицу мысли недоговоренной, какое-то тончайшее, последнее излучение мысли. Недоговоренность может быть искусственным приемом. Тогда ей невелика цена. Но она бывает неизбежной, потому что есть вещи, которые сложнее и тоньше человеческого языка. Не только внутреннее целомудрие, но и стилистическое чутье подсказывает необходимость некоторой сдержанности и даже условности на языке, ставит предел индивидуальной языковой разнужданности. О всех действительно «великих» книгах можно сказать, что в них есть подводное течение. Есть не только слова, но и молчание. В словах не все уместилось. Отблеск оставшегося «за словами» заливает всю книгу. Это та «музыка» — высшее качество человеческой мысли, — которой не было в Розанове. Розановский стиль, при всей его внешней выразительности, в конце концов обернулся против него самого и обеднил его. «Уместилось» в этом стиле все, и не над чем в нем задуматься. Он *груб* в своей отчетливости и точности, в наивном стремлении «всего себя вложить в слова». Мир всегда бывает обеднен фотографией. А разве розановские писания не похожи на моментальную фотографию души и мысли?

З. Гиппиус рассказывает о Розанове случай, который трудно забыть. Дело было давно, в начале декадентства. В редакции «Мира искусства» был чай. В числе гостей были Розанов и Сологуб, тогда еще мало между собой знакомые. Розанов, как всегда, бегал, суетился, со всеми заговаривал. Сологуб, как всегда и везде, молчал.

Наконец:

«Розанов привязался к Сологубу.

— Что это, голубчик, что это вы сидите так, ни словечка ни с кем. Что это за декадентство. Смотрю на вас и, право, нахожу, что вы не человек, а кирпич в сюртуке.

Случилось, что в это время все молчали. Сологуб тоже помолчал, затем произнес монотонно, холодно и явственно:

— А я нахожу, что вы грубы».

Этот ответ был вызван, вероятно, минутным раздражением. Но когда знаешь Сологуба, кажется, что он имел право повторить его и в более общем смысле.

## Литературные беседы [А.А. Блок]

### 1.

Четыре года, прошедшие со дня смерти Блока — 7 августа 1921 года, — успели уже приучить нас к этой потере, почти примирить с ней. Но они не отодвинули Блока в историю. Мы по-прежнему называем Блока поэтом современным, потому что длятся еще те смутные, «страшные годы России», с которыми он так крепко себя связал. Более того: мы по-прежнему называем Блока первым современным поэтом. Слово «первый» часто вызывает усмешки и даже брань. Нельзя мерить искусство на аршин, говорят нам. Нельзя знать, кто первый поэт, кто второй и третий. Где мерило?

Мерила нет, конечно. Об этом спорить нельзя. Но если совершенно невозможно указать второго и третьего в искусстве, то первый обыкновенно называется сам собою, по общему молчаливому уговору. На первом сходятся знатоки и невежды.

Сейчас, после смерти Блока, «первого» русского поэта нет. Есть несколько прекрасных, два-три на редкость прекрасных поэта. Очень возможно, что потомство предпочтет их Блоку. Мне, например, и сейчас кажется, что многие строфы Сологуба — если говорить о старших — для Блока недоступны. Он чище, он «выше». Но Сологуб ютится где-то в закоулках поэзии, в темном логовище, а Блок стоит на ее большой дороге. Сейчас эта дорога пу-



ста. Или она только кажется пустой, потому что о «младших» судить с уверенностью трудно.

Говоря языком учебников, Блок был выразителем своего времени, певцом целого поколения, как Шиллер, Байрон, как Гюго. Ведь и у Байрона и Гюго были соперники, которых они художественно затмить не в состоянии, соперники, занявшие не менее прочное, хоть и более узкое место в искусстве. Мы сейчас живем жизнью другой эпохи. Мы судим Гюго одним только эстетическим судом и не в силах уже уловить все отклики, отзвуки, все дуновения эпохи в его поэзии. Поэтому он кажется нам слишком общим, недостаточно отточенным и индивидуальным, не столь единственным, как Виньи или Бодлер. Современники Гюго судили его иначе, чувствуя в нем исключительный дар выражать то, что безотчетно их волновало, приблизительно так, как мы сейчас судим Блока.

Не вина Блока, если, по сравнению с большинством признанно-великих поэтов, ему не хватает стройности в основе поэтического замысла: виновато время и страна, где он родился. Он был только верным их сыном. Сологуб мог, например, пробрюзжать революцию, отвернуться, не заметив ее в угоду своей «мечты». Блок должен был отнестись к ней со всей доступной человеку страстью, потому что Блок был «национальным» поэтом. Отрицательно или положительно отнестись — вопрос решительно второстепенный. Недаром он считал, что главное для поэта это слушать и уловить «музыку времени». В стихах Блока всегда есть привкус эпохи: 1905 год, потом предвоенное затишье, потом революция, те октябрьские ночи, тон которых так волшебным образом передан в «Двенадцати». Блоковские стихи никогда не бывают «вне времени и пространства». Нам, его современникам, они кажутся кусками, обломками нашей жизни, и поэтому мы к ним пристрастны, мы в них «влюблены». Прочтите человеку, прожившему полжизни в предреволюционном Петербурге:

По вечерам, над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух...

— он, наверно, вспомнит гораздо больше, чем сказано в словах стихотворения, и он едва ли поймет, почему это ему вспомнилось.

О надсоно-чеховском времени говорят всегда как о тоскливом «безвременьи». Потом будто бы пришел великий подъем, зазвучали песни о буревестнике и гимны солнцу. Освобожденная плоть, звериная радость жизни, будем как солнце, трехкопеечное нищестанство — чем только себя не тешили и не обманывали?

Но вот послышался голос Блока, подлинного, не самозванного поэта этой «весенне-звучной» эпохи. После нескольких срывов он безошибочно уловил ее тембр. Неужели можно еще сомневаться, можно еще не чувствовать, что Блок есть великий, величайший поэт человеческой скуки, самый беспросветный, несравнимый с Надсоном или Чеховым, потому что у Надсона были спасительные «идеалы», Чехов думал, что если сейчас все очень скверно, то через триста лет все будет очень хорошо!

Блок, на первый взгляд, кажется поэтом довольно богатым по темам. Но он неспособен подняться над уровнем средне-поэтических упражнений, рассказывая о чем-либо или рассуждая. Зато зевающий — не плачущий! — Блок неотразим. Скука — единственная поющая струна его «лиры». Остальные натянуты только для вида, из грубой веревки. Вспомните большое и программное стихотворение «Скифы», в котором Блок пытается стать чем-то вроде левоэсеровского Д'Аннунцио: вождем, пророком, глашатаем. Что получилось? Мертвечина, плоская, вялая риторика, по бряусовскому образцу, но без бряусовского звона. И затем вспомните:

Ночь, улица, фонарь, аптека.  
 Бессмысленный и тусклый свет.  
 Живи еще хоть четверть века —  
 Все будет так. Исхода нет.  
 Умрешь, начнешь опять сначала,  
 И повторится все, как встарь:  
 Ночь, ледяная рябь канала,  
 Аптека, улица, фонарь.

Это удивительное восьмистишие едва ли не «высшая точка» в творчестве Блока. Но эти темы ему всегда и сразу дают вдохновение. Озираясь вокруг, он не видит ни-

чего. Ничего не ждет — разве только смерти? — не вспоминает, ни на что не надеется. Но ведь всякое чувство, доведенное до крайних пределов, может стать великой художественной темой: даже и скука. Блок доказал это. Интересно сравнить Блока с Бодлером. У Бодлера есть несколько стихотворений, где, казалось бы, достигнут порог в выражении тоски — «*Brumes et pluies*» или тот «Сплин», где беседуют валет червей и пиковая дама. И все-таки, на мой слух, Блок переступает его.

Тут дело, вероятно, в языке. Французский язык слишком плавен, легок и как-то слишком наряден для выражения некоторых мыслей или чувств. На русский слух, французский стих, по самой плоти своей, всегда чуть-чуть сладок, и здесь никто, даже Бодлер, ничего сделать не может. По-видимому, преимущество русского языка (которое порой становится недостатком, конечно) в частом столкновении согласных, в твердости звука, от которого веет темной, тупой монгольской тоской. (Это, конечно, чувствовал Блок в своем «скифском» вызове Европе:

Мильоны вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы!)

Относительно же столкновения согласных можно добавить, что благодаря им «варварская» речь Державина иногда выразительнее итальянизированного языка Пушкина.

### 3.

Блока всегда влекло к театру. Первые его пьесы отражали влияние Метерлинка, правда, сильно преломленное. Затем он написал «Песню судьбы». Эта драма полна высокого лирического напряжения, но загадочность и условность образов превращает ее в ребус.

Последней пьесой Блока была «Роза и крест», которую долго ждали и встретили почтительно-сдержанным восторгом. Блок читал ее впервые в 1914 году, в расцвете своей славы. Драма едва ли кого-нибудь захватила, но ее заранее называли блоковским «шедевром», и так как она обманула ожидания не слишком резко, то ее шедевром и продолжали считать.

В «Розе и кресте» есть несколько по-блоковски бессмысленно-упоительных стихотворений:

Аэлис, о роза, внемли,  
Внемли соловью...

Замысел драмы неясен, но в нем есть что-то глубоко захватывающее. Однако самой драмы нет, развития нет, движение тягуче-замедленное, и даже по сравнению с ранними пьесами Блока «Роза и крест» — явная неудача.

«Балаганчик» и «Незнакомка» в чтении и до сих пор прелестны. Сцена обнаруживает их кукольно-механическое, поддельно-детское построение. Я не видел первой постановки, у Комиссаржевской. Но лет десять назад, в Тенишевском зале, их ставил Мейерхольд, патентованный специалист по Блоку, после сорока или пятидесяти репетиций, никем и ничем уже не стесняемый. Это было ужасно. Лучшее, что есть в этих пьесах — стихи, — погибло в «выразительном» чтении актеров. Только в странных диалогах танцующих пар в «Балаганчике», под милую, грустную и беспомощную музыку Кузмина, были моменты какого-то просветления.

Блок, стоя в проходе, смотрел на представление молчаливо, сурово и печально, как смотрят на похороны.

## Литературные беседы [Дрие Ла Рошель. — Анкета «Для кого вы пишете?»]

### 1.

Я с острым интересом прочел статью Дрие Ла Рошеля в «Нувель Ревю Франсез» «Настоящая ошибка сверхреалистов».

Многим, должно быть, знакомо это чувство: перелистываешь журнал лениво и нехотя, будто по принуждению. И вдруг весь оживаешь, прочтя несколько строк. Еще ничего нет в них неожиданного и резкого, но чувствуется живой мозг, и чувствуется, что каждая из вы-

сказываемых мыслей через этот мозг прошла. Если она не им рождена, то им она переработана.

Дрие Ла Рошель не совсем не известен читателям «Звена», даже и тем, кто не следил за французской литературой. Не так давно о нем писал Б.Ф. Шлёцер, по поводу его книги «*Plainte contre l'inconnu*».

Это очень даровитый писатель. Он не вполне еще определился, и будущее его неясно. Но и сейчас уже нельзя не заметить его во французской литературе, где-то на грани между романом и критическим *essai*. Обращение к сверхреалистам написано с французской точки зрения блестяще. С русской — не совсем. Говорю это мимоходом, только для того, чтобы не вызвать разочарования у тех, кто это обращение прочтет. Чем больше вчитываешься в современную, самую современную французскую словесность, тем яснее видишь странный факт. Мы безусловно, бесспорно отстали во всем, что можно назвать внешностью литературы, ее лоском, ее техникой. Но в этой французской технике есть какая-то частица, которая нам кажется смешной. Есть погоня за небрежностью, есть капризное «своеобразие». Как последний крик моды, появляется иногда то, что русскими давно оставлено. Эти стилистические деликатесы похожи на объедки с русского стола. Обольщаться, впрочем, не следует: происхождение их не русское, французы додумались до них сами. В статье Дрие есть ужимки, замечания в сторону, восклицания, которые должны придать ей высшую, разговорную естественность. Меня лично это чуть-чуть коробит. Может быть, я тут не прав. Но вот пример для всех убедительный: кто в России, кроме какого-либо уездного писаря, решится посвятить свою книгу «девушкам, ангелам и сумасшедшим» (приблизительно, — не помню точно), как это сделал недавно один из «столпов» литературной французской молодежи? Но повторяю: к Дрие такие придирки относятся менее, чем к кому-либо другому. Говоря о нем, останавливаться на этом не стоит.

Статья Дрие написана по поводу недавнего обращения сверхреалистов к Клоделю, где они напали на поэта за его роль «защитника Запада». Сверхреалисты — французские «скифы», поклонники Азии. Свет для них идет только с Востока. Ненавидя европейскую культуру,

они, естественно, сочувствуют коммунизму, как возможности эту культуру разрушить. Но, конечно, их политические теории по существу от коммунизма далеки: они туманнее, сложнее, романтичнее. Шпенглер и Кайзерлинг гораздо сильнее повлияли на них, чем Ленин.

Дрие начинает свое обращение с любезностей. В письме Клоделю все ему кажется верным. Верно, что европейская идея красоты померкла. Верно, что можно кричать «Долой Францию!», потому что «Да здравствует!» кричат все трусы, лицемеры и ленивы. Верно, что от «старших» ждать нечего. Верно, наконец, что Европа потеряла чувство абсолютного.

Но тут Дрие останавливается. «Я не могу простить вам столь слабого образа: свет идет с востока».

И с язвительным остроумием он убеждает свехреалистов, что если бы «русские и китайцы вместе с вашими друзьями — риффанцами» двинулись на Париж и Нью-Йорк и разрушили их, мало что изменилось бы. Будет длиться то же: не жизнь, а прозябание.

«Русские и китайцы требуют пишущих машин и футуристических полотен, и таксометров, и полных собраний сочинений А. Франса, и пороха, и ядер... чтобы создать мелкий областной национализм».

Оставьте все ваши дела. Оставьте эти надежды. «Пишите о любви. О любви и Боге. Не все ли равно, сойдутся ли когда-нибудь в битве запад и восток, оба одинаково дряхлые. Чем бы ни кончилось это зверское столкновение, цель которого: уголь и нефть, ничего другого, надо, чтобы мы пользовались жизнью, будто для нас одних созданной, вдали от миллиардеров и демократов. Надо опять научиться радоваться нашему разуму, нашему сердцу, нашему телу». Дрие кончает: «Надо искать и найти Бога».

Такова его схема и программа. Признаем одно: если «азиатизм» действительно носится в воздухе Европы, то непротивление Дрие вернее и глубже отражает его, чем воинствующий свехреализм. Не есть ли мечта о насильственном разрушении европейской культуры вообще типично европейская, действенная мечта, по самой природе своей?

Второе замечание существенней: мысль Дрие — мысль настоящего поэта. Кто хочет сказать что-либо

долговечное в искусстве, тому надо навсегда забыть все вопросы мирового благоустройства, столкновение культур и т. п. Это «кухня мира». Как и в домашнем хозяйстве, на кухню лучшие умы не идут. Самые заботы об этом сушат ум и душу художника, который перестает чувствовать тему любви и смерти и вторую «великую человеческую тему»: преступления и воздаяния.

## 2.

Французским писателям было недавно предложено ответить:

— Для кого Вы пишете?

Почти все ответили: «Для себя». Некоторые оказались менее категоричны и признали, что пишут для тесного, замкнутого круга. Только один (Ж. Бэнвилль) ответил, что пишет для всех.

Когда-то я присутствовал при жарком, длившемся целый вечер литературном споре: «Написал ли бы Пушкин, живи он на необитаемом острове, без надежды выбраться оттуда, все то, что написал он в действительности?»

Мнения разделились. Те, кто сами писали, в большинстве утверждали, что Пушкин на острове не написал бы и десятой доли того, что он оставил. Другие, посторонние, возмущались и бормотали что-то о вдохновении, о том, что поэт поет, как птица, и т. п.

Темы французской анкеты и фантастического русского спора не совпадают, но они очень близки. Ответы же как будто расходятся.

Однако вдумаясь. Писатель пишет в наши дни, действительно, для себя, и с каждым годом одиночество его все безнадежнее. Как бы ясно ни сознавал он трагизм такого положения, практически он изменить его не в силах. Все меньше вокруг остается слушателей, все рассеяннее их внимание.

Попытка создать общепонятное, простое, стройное искусство в наши дни обречена на неизбежную неудачу, на лубок, на плоские пошлости; Ростан или Демьян Бедный — все равно. Вокруг ведь стоит не «народ непосвященный», жаждущий просветиться, а люди себе на уме, с хитрецей, с расчетцем, с равнодушием к послед-

ним проблескам света, «дотлевающим над нашим миром». Пойди, создай для них «великое народное искусство»!

Но утверждая, что он пишет для себя, поэт все-таки надеется, что где-то есть неведомый читатель, собеседник, понимающий все с полуслова, умный, добрый, прекрасный, великодушный — настоящий «человек». С потерей этой надежды должно кончиться и искусство.

Одиночеству ведь никто никогда не радуется, кроме лгунов и снобов.

Оттого, кажется мне, и Пушкин на необитаемом острове написал бы только несколько стихотворений, да и то не самых лучших.

## **Литературные беседы** **[Стихи пролетарских поэтов. — Вяч. Иванов]**

### 1.

Мне довелось прочесть за последние месяцы довольно много стихотворений и поэм русских так называемых «пролетарских» поэтов. В России это чтение привычное и неизбежное, потому что пролетарскими стихами украшены почти все номера газет. За границей видеть их приходится не часто.

После нескольких лет перерыва я читал эти стихи если и без увлечения, то, во всяком случае, с интересом. Некоторые имена уже довольно известны: Герасимов, Безыменский, Обрадович, Садофьев, Крайский, Кириллов. Другие мало кому ведомы. Но большой разницы между произведениями «мэтров» и их учеников не видно. Не видно и крупных дарований ни в том, ни в другом ряду, хотя способные есть.

Было бы слишком легким, праздным и пустым делом приняться за «критику» этих стихотворений. Их технический, или, проще, их внешний уровень настолько еще низок, что разбирать их с этой стороны не стоит, потому что это превратило бы газетную статью в очерк по теории словесности. Без этого, с потерей спокойного и беспристрастного тона, критика сведется к высмеиваниям



и придирам, к упражнениям в собственном остроумии. Обойдемся без них.

В общем, повальном щеголянии сверхфутуристическими эффектами, в применении самоновейших московских приемчиков, при полной беспомощности основного, есть что-то почти трогательное — трогательное и унылое!

Но я пишу о пролетарских стихах не для того, чтобы говорить об их внешности. Я хочу обратить внимание на явление, которое по выводам уходит далеко за границы литературы.

Все знают, что пролетарские стихи на первых порах, в первые годы революции были по темам исключительно городскими, вернее, заводскими, по совести «индустриальными», механическими, машинными. К этому присоединялся хвастливо-надменный тон, старое русское «шапками закидаем» — только по-новому поданное! Какой-то вечный окрик на целый свет: «Мы, мы, мы!»

Эти темы не дали в поэзии ничего хоть сколько-нибудь сносного. Ни Верхарн, ни Уитмен не нашли в нашей литературе ученика или продолжателя. Впрочем, надо сделать одно исключение — Маяковский. Маяковскому удалось «прокричать» несколько стихотворений простых — вернее, упрощенных, — и выразительных. У Маяковского голос грубый, жесткий, однотонный, но от природы чистый и сильный. Сильнее, может быть, чем у всех поэтов его поколения, вместе взятых. Но, конечно, Маяковский никакого отношения к пролетарской литературе не имеет.

Демагогически-верхарновские стихи пролетарских поэтов — самая слабая часть их «багажа». Это самые лубочные, самые плоские и фальшивые их стихи, художественно наиболее нелепые. И наоборот: в последнее время все чаще встречаются у советских стихи «крестьянские», деревенские, внушенные русской природой и простым, подлинным бытом России. Эти стихи отражают много влияний: Блок, Есенин, очень часто Кольцов и Никитин. Но сквозь влияния чувствуется иногда живой голос, и иногда очень малого недостает, чтобы стихи Крайского или Панфилова стали «настоящими» стихами.

Так деревенская, полевая душа России пробивается через чуждые ей наслоения. И пробившись, она сразу оживает, и, хоть с трудом, но все-таки дышит.

## 2.

Письмо поэта, живущего в России:

«Мы иногда читаем Вячеслава Иванова, особенно статьи его. Не знаете ли, где он, что пишет, над чем работает?»

Не знаю. И жалею, что не могу ответить печатно, потому что, наверное, есть люди, не потерявшие страстного интереса к творчеству Вяч. Иванова за долгие годы его молчания.

Вячеслав Иванов приехал в Россию из-за границы лет двадцать назад, и, как Ленский, он

...из Германии туманной  
Привез учености плоды,

и, вместе с исключительной ученостью, ум, столь же исключительный, глубокий и вдохновенный.

Россия жила в то время напряженной духовной жизнью. Но Вячеслав Иванов оказался ей все-таки не по уровню. Его всегда окружало у нас удивленное молчание.

Что написал Вяч. Иванов? Множество стихов. Некоторые из них — в «Нежной тайне» — незабываемы. Но два огромных тома «Сог арденс» — груда слов пышных, нарядных и мертвенно-тяжелых. Несколько десятков статей: эти статьи так удивительны в своей глубокой и чистой прелести, полеты мысли в них так головокружительны, что они с лихвой вознаграждают за условность стихотворного творчества Вяч. Иванова. Есть в книге «Борозды и межи» статья о поэзии «Манера, лицо, стиль». Не знаю, что можно сравнить с ней во всей современной теоретической литературе. Каким ребяческим вздором кажутся рядом с ней писания Андрея Белого! Эта статья так исчерпывающе проницательна, что к ней нечего добавить, можно только поставить точку или сказать: аминь. О возражении смешно и думать. Кстати, это отлично сознавал Гумилев, человек вообще в себе

уверенный, не любивший ученичества и вторых ролей. Отвергая опеку Брюсова, он пред Вяч. Ивановым склонялся в последние годы беспрекословно, с рыцарской откровенностью признавая его огромное, несравнимое превосходство. Да и всякий русский поэт, который захочет понять Вяч. Иванова, почувствует себя в некотором смысле его верноподданным.

В мыслях Вяч. Иванова есть свойство, принадлежащее ему исключительно: это внутренний аристократизм, недоступность вульгаризации. Вспомним, например, Льва Шестова, писателя, значение которого никем не оспаривается. Возможно, что мысль Шестова столь же своеобразна, сильна, глубока, как и мысль Вяч. Иванова. Но природа этой мысли не та. Она доступна искажению, опошлению, и в искаженном виде она по вкусу духовной черни. «Апофеоз беспочвенности» по последствиям своим — книга печальнейшая. Кто только к этому мощному «Апофеозу» не примазывался? Вяч. Иванова опошлить невозможно. Один человек, правда, попытался это сделать: Георгий Чулков. Но эта явно комическая попытка в счет не идет.

Когда читаешь «Переписку» В. Иванова с Гершензоном, этот аристократизм, эта незыблемость ивановской мысли становится вполне очевидной — Гершензон вьется, змеится, бьется вокруг нее, всячески подкапывается, но внутрь не проникает. Кроме того, не ясно ли, что в этой книге мелодия дана и все время ведется Вяч. Ивановым, Гершензону же остается только аккомпанемент, да и то по нотам Шестова?

«Где Вячеслав Иванов? Что он пишет, над чем работает?»

**Литературные беседы**  
**[Рассказы С. Подъячева. —**  
**«Бесы» в переводе Жана Шюзвиля]**

1.

Кажется, Альфонс Доде утверждал, что то, о чем пишешь, неизбежно отразится на том, как пишешь. Тема будто бы всегда овладевает писателем.

Нельзя написать о скуке ничего, что само по себе не было бы скучно. Едва ли это верно. Но перелистывая полученную из России книгу С. Подъячева и собираясь писать о ней, я с опаской вспомнил слова Доде. Господи, до чего они скучны, эти подъячевские рассказы! В предисловии говорится, что Подъячев должен быть каждому близок и понятен. Позволю себе заметить, перефразируя изречение Карамзина, что этот каждый — «существо метафизическое».

Предисловие — едва ли не самое занятное, что есть в этой книге. Оно написано неким Ник. Смирновым. Оно содержит несколько обычных упрощенно-марксистских мыслей об искусстве и его задачах. Но, по-видимому, Ник. Смирнову не хотелось ограничиться только неизбежными формулами. Он решил дать что-нибудь свое, личное и пустился в лирику. Ник. Смирнов пишет языком образным, картинным, сильным, «сочным» (кстати, — как отвратительно это слово в применении к манере писать!). Он похлопывает Подъячева по плечу, как писателя хоть и хорошего, но слегка устарелого. Сам Ник. Смирнов — человек современный, не хуже Когана или Сиповского понимающий искусство.

С упоением он пишет:

«Революция 1905 года была прикована к скалам Акатуя. Потрясенная страна, лихорадочно вздрогнув закатными огнями помещичьей государственной души, отходила к пуховому обывательскому сну».

«Творчество Подъячева — не золотая прозрачная чаша, а замызганный берестяной ковш над глухим лесным родником — над родником мужицкой муки, голода и тьмы».

Как хорошо, как ловко! Читая такие фразы, будто видишь самого Ник. Смирнова, и правда, по ним можно написать характеристику человека, самодовольного и недалекого. В сотый, в тысячный раз повторим: стиль — это человек.

Рассказы Подъячева — не новые. По-видимому, советское государственное издательство собирается издать полное собрание сочинений своего вновь открытого классика, и это — лишь первый том.

Все рассказы из крестьянского быта. Написаны они просто, «честно», без вывертов, и потому они при-

ятнее серапионовского «неонародничества», хотя, конечно, среди Серапионов есть люди более даровитые, чем Подъячев. Тот, кому приходилось встречаться с сельскими учителями, псаломщиками, фельдшерами, одержимыми зудом писательства, знает такие произведения: деревня, нищета, пьянство, озверение, темные, озлобленные люди, среди них одна светлая душа, одинокая и непонятная. Обычные названия: «Без света», «В медвежьем углу», «На пути к знанию» и т.п. Подъячев очень невысоко возвышается над этим уровнем. Конечно, он *опытный* писатель. Он знает народный говор, он точно передает его; вообще, он умеет подслушать, наблюсти, подметить. Но дальше этих черновых набросков он не идет. То, что для настоящего художника было бы только материалом, средством, — для него уже цель. И над всеми этими рассказами носится типичная для «сельского учителя» мечта о чистом, культурном городском быте, где люди живут жизнью прекрасной, полезной и разумной, следуя по пути науки и прогресса. Эта мечта с навязчивой силой владеет и Максимом Горьким.

Об этом я замечаю только мимоходом, для иллюстрации, не думая, конечно сравнивать Горького с Подъячевым.

## 2.

Французы давно ждали нового перевода «Бесов».

Старый перевод не только был сделан с пропусками, но и по самому языку был крайне далек от Достоевского. Это был гладкий, традиционный, безличный французский язык, который годился бы, например, для Гончарова, с натяжкой даже для Тургенева, но невозможен в переводе Достоевского.

Жан Шюзвиль попытался в своем переводе «Бесов» передать прерывистый ритм речи Достоевского, сохраняя ее отклонения, скачки и судороги. В целом его перевод хорош. Некоторые страницы — например, одна из самых «непереводимых» глав: приезд к Шатову его жены и весь его восторженно-захлебывающийся разговор с ней — хороши почти безусловно.

Имя Шюзвиля нам давно знакомо. Он издал еще до войны переводную «Антологию современных русских поэтов», включавшую стихи Брюсова, Бальмонта, Анненского, Сологуба, В. Иванова, Кузмина и др. Переводы были сделаны стихами. Как все знают, переводческие традиции французов противоположны нашим. У французов почти не существует стихотворных переводов, они отрицают самый принцип таких переводов. По-своему они правы. «За» и «против» в этом деле одинаково убедительны. Перевод прозой передает только одну сторону стихотворения — дословный текст, — но зато передает его целиком. Перевод стихами передает все элементы стихотворения, но всегда только приблизительно. Тут все зависит от степени этой приблизительности и, еще более, от находчивости, от такта, с которым поэт-переводчик вводит в стихотворение элементы новые, в оригинале отсутствующие.

Это вопрос сложный, и спорить о нем можно бесконечно. Нет спору только о том, что дурной стихотворный перевод — вроде тех, которые делала «из Верлена» забываемая, неподражаемая «г-жа Зинаида Ц.», или переводов В. Жуковского из Эредиа — всегда хуже дурного прозаического. Проза только обедняет оригинал, доморощенные же стихи его искажают.

Стихотворные переводы Ж. Шюзвиля были чрезвычайно удачны. В них было передано не все, что было в русском тексте. Но в них почти отсутствовала «отсебятина». Достаточно иметь самый короткий переводческий опыт, чтобы знать, что это — большое достижение.

Эти переводы имели, кажется, больше успеха в России, чем во Франции. Но тут Шюзвиль не при чем. Он переводил поэтов той эпохи, когда влияние французских символистов — в приемах, если не в темах — было у нас очень сильно. Это были годы ученичества у Европы, после надсоно-апухтинского тупика.

Переводы Шюзвиля показались французам обычными символическими стихами среднего уровня.

Это было неизбежно.

**Литературные беседы**  
**[«Барсуки» Л. Леонова. —**  
**Черновики Л. Толстого]**

1.

Иногда впадаешь в отчаяние, собираясь писать о новейшей русской беллетристике: как показать, доказать, как убедить, что она действительно очень плоха, что никакой предвзятости по отношению к ней нет, что неприязнь к ней не есть обычное, постылое критическое брюзжание («В наше время литературного безвременья» и т. д.). Эта беллетристика нелепа в своем желании быть во что бы то ни стало «новой», а разве ново то, к чему она пришла: пышная, вернее, пухлая образность, полуритмическое построение прозы, скрытое стремление превратиться в плохие, недоделанные стихи...

Предвзятость всегда неубедительна, она всегда дает противнику козырь в руки. Самая слабая формула: раньше писали хорошо, теперь пишут плохо, этот всем знакомый «сварливый старческий задор». Ведь и раньше порой писали плохо: Марлинский, Загоскин, Бенедиктов, столь похожие на некоторых наших современников. Но раньше, кажется мне, не было еще в воздухе той стилистической эпидемии, которая явно свирепствует в современной России и заставляет Бабеля писать, как пишет Леонов, Сейфуллину, как Бабель, или как Замятин, или как Серапионы, с различиями, видимыми только в микроскоп. Кто спасется в этой эпидемии? Бабель? Это очень даровитый писатель — кто спорит! Но от предсказаний воздержимся, говоря даже о нем.

Дарование многих современных беллетристов вообще не подлежит сомнению. Но ведь не в личной даровитости все дело. Будем, если угодно, соблюдать «круговую поруку», говоря с иностранцами, будем утверждать, щадя нашу национальную гордость, что новая русская литература — это «мощные поросли», мир, совершенно незнакомый Европе, что дикая сила и вдохновение бьют в ней ключом. Но останемся честны сами с собой, когда нас никто не подслушивает: очень плохо пишут наши молодые писатели, льстиво, заискивающе,

всегда будто с похмелья или в жару, делая промахи на каждом шагу...

Роман Леонида Леонова «Барсуки» обнаруживает в авторе незаурядные способности и редкую в наше время склонность к большим полетам, большим масштабам. При всем желании не нахожу, что еще можно сказать о нем «положительного». Можно, пожалуй, добавить, что роман этот не скучен и что, по-видимому, Леонов внимательно и усердно читал старых мастеров. Еще можно сказать, что «Барсуки» — явно черновая работа, но что по этому черновику Леонов может когда-нибудь написать настоящее художественное произведение. Сил у него, вероятно, хватит.

Наиболее убедительным признаком одаренности Леонова кажется мне его способность вести «полифоническое» повествование, по образцу Достоевского или Толстого. Тема леоновского романа — не отдельная жизнь и не отдельный случай. Леонов «пишет картину»: очень медленно, очень тяжело, лениво, долго раскачиваясь. Только на половине романа — как в «Бесах», например — понимаешь, в чем его тема: целый кусок жизни, сплетение индивидуальных судеб, без центра, не поддающееся пересказу. Самая способность так построить роман встречается не часто.

Леонов тщательно выписывает подробности, путается в них, вставляет рассказы, не имеющие отношения к целому. Неуверенный ни в чем, он сбивается то на Пильняка, то на «Капитанскую дочку», то на Лескова и Замятина. Невозможно перечислить все влияния, ощутимые в его книге. Ни одно из них не «переварено». Нет в его книге, кажется, ни одной страницы, которую читаешь не то что с удовольствием — где уж тут до удовольствия! — а хотя бы с удовлетворением, как после вещей трудных, громоздких, но внутренне оправданных. Нет, читаешь, как в наказание. Прочтя же, чувствуешь, что прочесть все-таки стоило, что вещь не пустая и не плоская. Только тесто в ней совсем еще сырое и, несмотря на сырость, уже скисшее. «Барсуки» — роман из жизни «зеленых», т. е. дезертиров. Начинается он с довоенных времен: московский купеческий быт, вроде быта Островского. Эта часть романа лучше второй, где описывается деревня, застигнутая революцией. В конце



романа эпизодически появляется «герой» — усмиритель зеленых, комиссар Антон. Введя это высокопоставленное лицо в роман, Леонов внезапно сбивается на сытый, площадной, оперный романтизм. Но по природе сатирическое дарование, принужденное живописать безупречного героя, вполне беспомощно.

Любопытно, что в основе романа лежит анекдот о вздорной столетней вражде двух деревень — вроде Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Это придает всем описанным бедствиям и ужасам характер трагикомический.

«Скучно на этом свете, господа!» — можно было сказать и в конце «Барсуков».

## 2.

Очень часто все искусство писателя направлено на то, чтобы скрыть недостаток силы. Так ведь и опытные певцы иногда скрывают пороки или слабости голоса, не берясь за трудные для них вещи, подчеркивая то, что им наверно удастся.

Но какая радость слышать голос, свободно идущий всюду, куда вздумается, не знающий предела, конца, утомления, преодолевающий все препятствия, неудержимо растущий именно в тот момент, когда, казалось бы, он должен ослабеть.

Это чувство испытали, вероятно, все читавшие вновь найденные толстовские варианты к «Войне и миру» и «Детству», в особенности удивительную «Прогулку» из «Детства», напечатанную в одном из недавних номеров «Последних новостей».

Толстой эти страницы не включил в роман. Они далеко не лучшее из им написанного. Но в них целиком есть вся несравненная толстовская легкость, исчерпывающая полнота письма, спокойствие, уверенность, которой нет ни у кого. Толстой как будто знает, что жертва от него не уйдет. Поэтому он не торопится. Николенька с Володей и отцом входят в кондитерскую. Главное — это описать, как отец будет ухаживать за француженкой-продавщицей. Но до этого Толстой опишет еще многое, мимоходом, как бы от одного удовольствия описывать, и совсем не заботясь ни о безошибочной точности, как

Флобер, ни об изящно-напускной небрежности, как большинство новых. Все приходит само собой, «Божьей милостью». Когда же он, наконец, берется за отца с французенкой, то с тем же спокойствием, со спокойным и уверенным многословием, он разлагает их так, что все видишь насквозь и, кажется, узнал бы их, встретя на улице.

Одно из самых редких ощущений в искусстве — это безопасность, застрахованность от возможности срыва: в нашей литературе она есть только у Толстого и, конечно, у Пушкина. Это решительно возвышает их над Достоевским, Тютчевым, даже над Гоголем, у которого есть что-то «не-божественное» в его искусстве и который поэтому так ужасно иногда фальшивит. Разве Толстой написал бы «Тараса Бульбу»?

Толстому может что-нибудь не удастся (хотя эти неудачи очень редки). Но, никогда не переставая быть простым и зная, что вне простоты для художника нет спасения — есть только видимость его, — он никогда не искажает своего лица, своей души в том, что пишет. Страницу Толстого иногда хочется пропустить. Никогда не хочется ее перечеркнуть.

Он честен той высшей честностью, без которой самые исключительные, даже гоголевские силы создают в искусстве только прах.

## **Литературные беседы** **[Стихи Н. Агнивцева]**

### **1.**

Стихи Агнивцева вышли новым изданием. Это факт, над которым стоит задуматься. Успех романа Лаппо-Данилевской или Брешки естественен, но ведь Агнивцев пишет стихи! Переиздание их показывает, что они кому-то нравятся и кому-то нужны.

Удивляться тут нечему: не только многие читатели, но и часть русской критики относилась к Агнивцеву, как к редкому таланту, настоящему поэту, который хоть и не признан «академиками», Брюсовым и Вяч. Ивановым, но

зато отмечен Богом. Не договаривалось, но подразумевалось, что Брюсову с В. Ивановым до агнивцевского дарования, до его легкости далеко, что он — Моцарт, а они — Сальери, что если бы ему их выучку, то он удивил бы мир. Еще недавно в одной из русских газет можно было подобное рассуждение прочесть. Статья называлась, кажется, «Умер поэт». Название означало, что Агнивцев умер, став коммунистом, а раньше жил на радость русскому искусству. Отношение «читателя» к Агнивцеву проще. Он Агнивцева откровенно любит. Особенно любят его эмигранты, в частности, петербуржцы. Агнивцев пронзил их сердца книгой о «Блистательном Санкт-Петербурге». Теперь вы нередко услышите от человека, поэзии совершенно чуждого, ничего в ней не понимающего, строки:

Вы не бывали  
На канале?  
На погрузившемся в печаль  
Екатерининском канале,  
Где воды тяжелее стали! и т. д.

Эти читатели, конечно, не считают Агнивцева большим поэтом. Но на это причины особые. Есть люди — их даже большинство, — которые вообще считают, что теперь нет больших поэтов, художников, музыкантов, ни на чем для этого не основываясь. Можно ведь отрицать все современное искусство по соображениям историческим, идеологическим или каким-либо другим. Но большинство людей, уверенных, что Пушкина теперь нет и быть не может, рассуждает иначе: с детства, всю жизнь они слышали славное имя Пушкина. Как же так может случиться, что имя, которое только что появилось, окажется ему равным? Их это возмущает, их это смешит. Они не оценивают, не сравнивают, они а priori убеждены, что между Пушкиным и любым современным поэтом — целая пропасть, что Пушкин — гигант, а «все эти Блоки и Брюсовы» — пигмеи.

Поколебать это убеждение — крайне трудно. В частности, я думаю, что только оно заставляет многочисленных поклонников Агнивцева относиться к нему полуснисходительно. Едва ли тут играет роль качество его стихов и сравнение его со старыми «великими» поэтами.

Сравнение было бы рискованно. Если Тютчев или Бодлер, Пушкин или Шенье были поэтами, Агнивцев не поэт нисколько. Если они были даровиты, то он бездарен совершенно. Или наоборот, если угодно. Но это величины несоизмеримые. Это люди, занимавшиеся разным делом.

Я должен извиниться перед читателями, которым все это кажется слишком очевидным. Уверяю их, что я не ломлюсь в дверь, еще не совсем открытую.

В стихах Агнивцева плохо то, что он подменяет самое понятие «поэзии», самую сущность этого понятия. Он дает суррогат ее, для широкого потребления. «Потребитель» же оказывается обокраденным и обманутым: он принял дешевое, мимолетное волненьице, минутное умиление за наслаждение искусством. А к искусству он и не прикасался, даже близко не был и не знает, как глубоко и мощно это «наслаждение». Поэтому он прав, этот читатель, читая только между делом, в свободное от занятий время, для отдыха, для забавы. Чтение его так мало ему дает, что другого отношения оно и не заслуживает.

Вот пример-пояснение: воспоминания — одна из важных тем поэзии. Но нельзя искажать и умалять его. Если вы переехали на дачу и вспоминаете, как хорошо вам жилось в городе, это само по себе еще не тема. Не тема и воспоминания о Петербурге, о его дворцах, туманах и блеске, даже и воспоминание о России, если за Россией нет чего-то большего, трудно выразимого, более дорогого, если вообще воспоминание не отвечает формуле лермонтовского «Ангела», если к нему не примешиваются какие-то «звуки небес». Помните у Франсуа Вийона балладу о «прекрасных дамах прошлого»:

Но где же прошлогодний снег?

Этот длинный перечень исчезнувших, несуществующих имен, которые слушаешь, как можно слушать только музыку? У Агнивцева мы читаем холодно стилизованные описания Петербурга. Это тревожит память, но скудной тревогой, жалкой, короткой, не творческой. *Это волнует жизнь, а не искусство.*

Секрет агнивцевского успеха, вероятно, в том, что он с хитрым расчетом определил наиболее ходкие те-

перь чувства и на них приналег. Человек боится труда, трудности. Но все современное искусство трудно. Общедоступным может сейчас быть только великий гений — Толстой, или писатель, просто ничего вокруг себя не заметивший, ничего не понявший. Поэтому и у большинства наших современников искусство вызывает скуку, они ленятся в нем разобраться, они искренно радуются, когда им подносят стишки о Екатерининском канале.

Это соображения общие. Оставляя отвлеченное, замечу, что стихи Агнивцева написаны очень неумело, но с иллюзией звона и силы, с потугами на яркость, блеск, на «чеканку», как теперь принято говорить. Вся эта чеканка груба и низкопробна, но это не сразу всем заметно. Читатель чувствует, что это «современные» стихи, он, пожалуй, скажет даже «декадентские». Но эти стихи его не затрудняют, они ему нравятся, и он чуть-чуть гордится тем, что способен оценить современное искусство. Читатель радуется, читатель благодарен.

## 2.

Мне бы не хотелось больше говорить об Агнивцеве. Но есть в его стихах, особенно в давних, сторона, характерная не только для него одного: остроумничество, стремление потешить почтеннейшую публику. Надо признать, что Агнивцев бывает и остроумен, и находчив. Но остроумие его вызывает чувство неловкости. Не знаю, в чем тут дело. Русское остроумие — вещь вообще трудно выносимая; это, кажется, все признают. Одно или два исключения правила не меняют. «Самый неклассический народ в мире» смеяться умеет только с «надрывом», с задней мыслью. Если же от чистого сердца, то выходит скверно и отдает какой-то несносной развязностью. Самый язык русского народа сопротивляется этим попыткам.

Есть французская песенка, которую поет, кажется, Морис Шевалье. Парижане знают ее, конечно:

*Si j'avais su évidemment  
J'aurais agi tout autrement...*

Ее насвистывают в Париже все уличные мальчишки.

На днях я шел ночью по глухой улице Монмартра. Было темно и ветрено. Редкие фонари горели тусклым дрожащим огнем. Навстречу мне шел человек. Я его не видел, но слышал издали неуверенные, колеблющиеся шаги. Почти поравнявшись со мной, он широко качнулся и вдруг заговорил:

Ког-да б я знал наверняка,  
То не сва-лял бы дурака,

— отрывая, по французской манере, каждый слог.

Я вздрогнул от неожиданности и от чего-то похожего на «эстетическое возмущение». А потом я подумал: совсем ведь неплохо переведено. «Свалял дурака», «наверняка» — развязно, но вполне по-русски. Непринужденность же есть и во французском тексте, и она вполне уместна. В чем же дело, почему так оскорбительно это двустишие, почему оно невыносимо?

Я вспоминал былые водевили «с французского», наши шансонетки, куплеты. Почему все это было так плохо? И радоваться ли тому, что наш язык, наша «природа» не переносит излишней бойкости, фиглярства, даже просто острословия, что, высоко взлетая в других областях, русский «дух» падает тут ниже всех допустимых уровней?

Мне кажется, после всех смутных и сложных соображений pro и contra — скорее, радоваться. Но это вопрос уже не литературный, а «философический».

## Литературные беседы [«Смирение во Христе» П. Иванова. — Переписка Клоделя и Ривьера]

### 1.

На обложке книги Петра Иванова «Смирение во Христе» с крайней простотой средств изображены крест и по сторонам его два монаха: черные, покорно склоненные силуэты. Содержание книги соответствует ее внешности.

Это книга — полная печали. Спорить с автором не о чем, возражать ему невозможно. Говорю это без какого бы то ни было пренебрежения, и не потому, что «Смирение» кажется мне книгой легкомысленной или незначительной — о нет! Но она обращается не к разуму человека, а к его чувствам, к сердцу, совести. Разум человека, читающего эту книгу, восстает и смущается ежеминутно, но его приглашают «смириться», ему заранее объявляют, что он беден, скуден, бессилен и что роль его в жизни мира — третьестепенная.

В основе книги лежит учение православия, самого сурового, пустынного, самого аскетического и скорбно-го оттенка. Но это не есть защита православия, попытка обосновать и укрепить его, вроде того, как это сделал Флоренский, с такой силой и с таким блеском мысли. В книге П. Иванова основание незыблемо. О защите его не может быть и речи: самая мысль об этом греховна. Надо безропотно принять все, чему учит церковь, как вечное откровение. Поэтому в книге Иванова мало рассуждений: это сплошная проповедь, поучение, как жить. Жить же надо, отказываясь от всего, отрекаясь, плача, молясь, ничего не ожидая. За это обещана великая радость, и не где-нибудь в раю, за облаками, а тут же, теперь. В книге много рассказов о «несказанном» счастья обратившихся и смирившихся, об их ни с чем не сравнимом блаженстве. Но взгляните на обложку: горько это блаженство и труден путь к нему.

Любопытно, что, говоря о «смирении», сам Иванов настроен все-таки воинственно, задорно и непримиримо. В его книге говорится: надо покориться догматам, надо принять их, потому что до вас тысячи людей признавали их. Неужели вы умнее их всех? Через несколько страниц Толстой и Гете названы «великими» в кавычках и чуть-чуть что не осмеиваются. Хочется спросить: до вас Толстого и Гете признавали тысячи людей. Неужели вы умнее их всех?

Все осуждается в книге Петра Иванова: Толстой, Гете, Гамлет, Дон Кихот, наука, слава, влюбленность, счастье. Только одно есть благо в жизни: покорность церкви и ее преданию. Автору кажется это настолько очевидным, что он недоумевает: как не видят этого другие?

Есть высокая чистота в наивности этой книги. Это в ней со многим примиряет. Нельзя помириться с по-

ношением Толстого и Гете, когда это делается в угоду случайной прихоти мысли и вкуса. Но когда они унижаются во имя — трудно выговаривать такие слова! — во имя вечного спасения человечества, это может вызвать какие угодно возражения, но это не оскорбительно. Тут нет жертв, которые казались бы чрезмерными, слишком тяжелыми. И так как в живом человеке тревога о «вечном спасении» никогда не исчезает, то он все-таки сочувствует книге, подобной «Смирению», как бы она ни казалась ему холодна, далека, чужда и даже полувраждебна.

## 2.

«Я знаю в глубине сердца и всего моего существа, что великая божественная радость есть единственная реальность и что человек, не верующий искренно, не способен создать подлинно художественное произведение. Ему доступны только скудные писательские упражнения, простое бумагомарание. Так объясняется трагизм положения Стефана Маллармэ или чистого художника, со знающего, что ему нечего сказать».

Эти слова взяты мной из письма Поля Клоделя к покойному Ривьеру. Переписка их не лишена интереса и ее стоит прочесть в «Nouvelle Revue Française». Она велась лет восемнадцать назад. Ривьер был тогда очень молод и обуреваем роковыми вопросами. За разъяснением их он обратился к уже знаменитому тогда Клоделю, который принялся поучать и наставлять его. Клодель в переписке только проповедует. Ривьер же недоумевает, восхищается, негодует, сдается, сопротивляется. Оба корреспондента не скупятся на декламацию, риторику и всяческие цветы красноречия. Но если их переписка — не перво-классная литература, то это ценный «человеческий документ».

Письма Клоделя, конечно, наиболее интересное в переписке. Но в мыслях Клоделя об искусстве есть что-то глубоко неверное, теоретически кажущееся справедливым и целиком опровергающееся практикой. Таково, на мой взгляд, и приведенное выше замечание о религиозности художника. Это — замечание, сделанное «извне», которое искусству может быть навязано, но которое его



убивает. Оно объясняет отчасти, почему Клодель — даровитейший человек — не стал все-таки великим поэтом.

Конечно, величайшие создания искусства двух последних тысячелетий созданы религиозным духом. Но можно ли сделать отсюда какие-либо неопровержимые выводы? Готические соборы сотворены неискушенным, непоколебимым сознанием, пусть единичным, но уверенным в общем сочувствии. В этом их величие, как и величие Данте. Но после этого был «век просвещения», Вольтер и материализм, и эта отрава не может исчезнуть бесследно, *как бы ни была она преодолена разумом*. Душа человека, все ужаснувшееся существо его, преодолеть ее не может. И в целом, почти без исключений, все художественные воззрения к религии, всякая «церковность» вдохновения страдает неустранимой искусственностью, механичностью. Ее всегда можно ощутить эстетически, как порок. Но острее почувствует ее не эстет, а верующий человек: для него Клодель нестерпим, хотя Данте все-таки прекрасен.

Теперь подумаем об обратном: не знаю, всегда ли нечего сказать плохо верующему человеку. Но думаю, что любовь к миру от недостатка веры в его вечность не ослабевает. «Пускай скудеет в жилах кровь, но в сердце не скудеет нежность». Поэт влюблен и знает, что любимый им человек через 20—30 лет уничтожится навсегда и бесследно. Все внимание и вдохновение, вся зоркость от этого удесятерятся. Все хочется запечатлеть, запомнить и обессмертить, хотя бы в стихах, если другого бессмертия нет. Поэт ищет самых точных слов, самых устойчивых оборотов, он строит из самого прочного камня. Если после смерти — только «лопух на могиле», то надо как-то себя за этот лопух вознаградить, как-то надо над ним восторжествовать. Это источник великой и живой поэзии.

А если душа, как учит спиритуализм, пойдет еще бродить, каяться, что-то искупать, где-то блаженствовать и растворяться, то как найти слова для этого? Не теряется ли взгляд, ум и чувства в этих потусторонних мирах? И за уверенность когда-нибудь войти *туда* не должны ли мы *здесь* пожертвовать нашим самым дорогим достоянием — искусством?

**Литературные беседы**  
**[Жан Шюзвиль о русской литературе. —**  
**«Гусарский монастырь» С. Минцлова]**

1.

Одновременно в двух французских журналах появились статьи о современной русской литературе: в «*Mercur de France*» — статья Ж. Шюзвиля, в «*Revue de Paris*» — Ж. Кесселя.

Очерки эти едва ли не впервые знакомят французоз с новейшими русскими писателями. Поэтому они нам и интересны. Поэтому же на авторах их лежит большая ответственность.

Статья Жана Шюзвиля приятно удивляет полным отсутствием разглагольствований о тайнах славянской души, редкой трезвостью взгляда и довольно большой осведомленностью. Посвящена она исключительно поэзии. В заголовке ее указано «от 1890 до наших дней», но в кратких словах Шюзвиль говорит и о Пушкине, и о поэтах после пушкинской эпохи. Это введение было необходимо, конечно. Без него трудно понять появление символизма и всей новейшей нашей поэзии.

О Пушкине и Лермонтове Шюзвиль высказывает мнения общепринятые и установленные. Его сообщения о поэтах второй половины прошлого века более спорны. Шюзвиль утверждает, что «подлинно великими поэтами этой эпохи были Тургенев, Толстой и Достоевский», и что даже Лесков, Горький или Чехов превосходят силой дарования всех послепушкинских стихотворцев. Так ли это? Хорошо ли знает Шюзвиль Тютчева, и если знает, как решается он не только сравнивать Лескова и Чехова с ним, но даже произносить их имена рядом с его именем?

А Некрасов, которого Шюзвиль пренебрежительно называет «оратором» и этим хочет от него отделаться?

Поэтов-символистов Шюзвиль читал, по-видимому, внимательно, и его заметки о них — самая ценная часть статьи. Не только он не пропускает ни одного имени, но с большой отчетливостью обрисовывает литературные настроения девяностых и объясняет причины внезап-

ного «подъема» того времени. С отзывами его иногда невозможно согласиться. Но это дело вкуса. Вкус же Шюзвилья близок к вкусу читателей «Весов» или последних лет «Мира искусства», не позже 1905 г. Он сохранил все иллюзии о значительности и новизне открытий некоторых символистов. Он как будто не знает жалкого банкротства этих завоеваний. Поэтому ему иногда кажутся титанами те поэты, к которым справедливо было бы отнести сдержаннее.

Но за многое надо быть Шюзвилью благодарным. Более всего за упоминание об Анненском, всегда в подобных беглых очерках забываемом, и за цитату из Гумилева, которая, может быть, кого-нибудь да убедит или хоть заинтересует:

«Пора сказать, что в Анненском не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из самых больших своих поэтов».

Замечания Шюзвилья об акмеизме и футуризме выдают не полное его знакомство с поэтами этих групп. Но некоторые его суждения отличаются такой зоркостью, которую не часто встретишь и у русских, гораздо более осведомленных критиков: таковы несколько строк о Кузмине.

Переходя к стихотворцам последних лет, Шюзвиль теряет весь свой энтузиазм. К «революционным» поэтам он строг и суров. Говоря о них, он замечает: «Никогда еще не было столько оснований быть осмотрительным». Оценки его очень осторожны.

«Несмотря на их претензии, я не вижу, чем все эти Герасимовы и Шершеневичи, поэты-имажинисты или пролетарии отличаются от самых дурных имажинистов в Германии, Чехословакии или даже Франции».

Не буду сейчас судить, прав Шюзвиль или нет. Но мы так привыкли к огульным и близоруким восторгам, что недоверчивость критика располагает к нему. Это ведь не вражда, это естественное желание разобраться, расслышать хоть один подлинный голос в толпе крикунов. Шюзвиль справедливо говорит: «Чрезмерное обилие поэтов в России не есть признак расцвета. Поэтом, и даже большим поэтом, прослыть там не так уж трудно».

К сожалению, в последней части статьи Шюзвилья есть промахи. Называя имена Есенина, Маяковского,

Цветаевой, Пастернака, Георгия Иванова, даже Липскерова, даже Эренбурга, он забывает о Ходасевиче. Это пропуск труднообъяснимый.

Зато критическое чутье подсказало ему выделить Мандельштама. Если он и несколько холоден в своем отзыве, то это лишь от общего скептицизма к «молодежи». Но ведь русские-то критики Мандельштама просто игнорируют. Между тем это один из тех редчайших поэтов, в стихах которого есть проблески гениальности.

О статье Ж. Кесселя — в следующий раз.

## 2.

«Гусарский монастырь» Минцлова — вещь простая и непритязательная. Думаю, что книга эта найдет много читателей, «средних» читателей, которые никакой художественности не ищут и не требуют, но Брешку и Бебутову все-таки вынести не могут. Особых достоинств в романе нет. Написан он языком полугазетным, серым и стертым. Но действие его занимательно, отдельные эпизоды, вставленные для украшения, забавны, целое не лишено стройности. Мораль и добродетель в романе торжествуют: благополучная развязка, посрамление злых и счастливое бракосочетание добрых тоже должно прийти многим по сердцу.

Конечно, этот роман никому не запомнится, никто его для сохранности не переплетет, никто не перечтет. Но есть ведь потребность и в добропорядочной второклассной литературе, которую не надо смешивать с литературой бульварной или вагонной. Это отлично сознают французы и отлично умеют этой потребности удовлетворять. У нас же все непременно лезут с негодными средствами в Достоевские, ничуть не менее! Поэтому будем приветствовать Минцлова и радоваться его писательскому усердию.

Действие «Гусарского монастыря» происходит в 40-е годы. Фон напоминает «Мертвые души»: та же провинциальная скука, те же сплетни и дразги. В некоторых образах есть даже гоголевское преувеличение комизма. Но роман Минцлова — не сатира: это история двух чистых душ — крепостной девушки и гусарского корнета — через все препятствия идущих к счастью.

Попутно изображаются: офицерские попойки, жизнь крепостной театральной труппы, помещичье приволье, похождения рязанских «львиц» и т. д. Эти страницы оживляют книгу.

**Литературные беседы**  
**[Жозеф Кессель о русской литературе. —**  
**Новые стихи]**

1.

Статья Кесселя о новейшей русской литературе появилась в «Revue de Paris».

Кессель — автор очень хорошей книги «Экипаж», один из виднейших молодых французских писателей.

От него мы могли ждать гораздо большего, чем то, что он в своей статье дал. Я уже слышал мнение, что если очерк Кесселя полон погрешностей, то виной этому, вероятно, «сильная индивидуальность» автора: он, якобы, поддался личным пристрастиям, дал оценку и обзор чересчур «субъективный». Совершенно неверное мнение. Наоборот, очерк Кесселя — есть математически точный «средний вывод» из всех восторженных статей о современной русской литературе, с неизбежным укоризненным противопоставлением того, что «там», тому, что «здесь», за рубежом.

Кессель начинает с извинений: ошибки и пропуски в его работе неизбежны. Охотно соглашаемся и извиняем. Тут же он указывает, что вся живая русская литература находится сейчас в России. Те, кто здесь, — люди, хоть и даровитые, но конченные. Это утверждение сразу выдает качество и природу «источников осведомления» Кесселя. Мысль сама по себе стара, неверная в самой своей предпосылке разделения русской литературы надвое. Истинному положению вещей она противоречит. Но, однако, если Кессель хочет говорить только о тех писателях, которые живут в России, — это дело его. Их во Франции меньше знают, и отчасти этим его односторонность оправдывается.

В России, по Кесселю, талантам нет числа. Творчество бьет ключом, искусство цветет и блещет. Новые дали,

новые горизонты, новые темы, новые приемы. Кессель перечисляет имена «наиболее заметных» русских поэтов: Маяковский, Пастернак, Есенин, Цветаева, Асеев, Мандельштам, Казин, Кусиков.

Причудливый список! Если даже считать, что значительность поэта измеряется тем, отразилась ли в его творчестве революция или нет, — мерило, конечно, чудовищно грубое и неприемлемое! — то ведь никак уж нельзя признать обязательным сочувствие революции, созвучие ей, положительность отношения к ней. Кессель не называет, будто их и нет, ни Сологуба, ни Ахматовой, двух прекраснейших русских поэтов. Пропуск Сологуба еще простителен: Сологуб стар и утомлен, он не пишет, он только «дописывает», хоть иногда еще с божественной ясностью. Но Ахматова после 1917 года написала лучшие свои стихи. Беда, оказывается, только в том, что ей совершенно безразлично, современна она или нет, что она пишет по-своему и в нашей литературе сейчас очень одинока. Кесселю же нравится то, что крепко сбито в однородную, одноцветную, компактную массу. Ему больше всего нравятся Пастернак и Есенин. Маяковский нравится меньше. Кессель не знает «ничего более простого, более волнующего и чистого», чем некоторые стихи Есенина. Мне искренно жаль его.

Покончив с поэзией, Кессель переходит к прозе. Скромные имена Всеv. Иванова, Сейфуллиной, Пильняка и Замятина произносятся им с дифирамбическим пафосом. Когда же дело доходит до Леонова и Бабея — нет больше удержу. «Какая бешеная сила, какая свежесть красок! Какая нежность и какая мечта в этих страницах!» (О Леонове). Кессель с особой настойчивостью указывает, что эта литература — совсем новый мир. Некий «*observateur pénétrant*» сказал ему: для нас роман из жизни до 17 года кажется романом историческим. Кесселя это восхищает. Странно! Эти слова значат только то, что у сказавшего их — короткая память и болезненная впечатлительность. Странно вообще то, что чем явственнее неспособность писателя противостоять общему потоку, чем беспомощнее он в этом потоке несетя, тем увереннее говорит Кессель о его даровитости. Остальных он минует и не замечает. История искусства учит как раз обратному.

Но повторяю: все это вина не самого Кесселя, а его источников. Он сам повинен только в торопливости и неразборчивости.

Однако есть у него и странные личные замечания. С удивлением мы узнаем, что в России сейчас мало ценят «великий гений Достоевского», предпочитая ему Пушкина, для которого у Кесселя нашелся один только эпитет: аристократ.

Второе открытие — вполне ошеломляющее: самый умный русский писатель — Эренбург! «Хороши должны быть остальные!» — вправе будет сказать человек, поверивший Кесселю и с мудреца-Эренбурга начавший свое ознакомление с новой русской литературой.

## 2.

О стихах, появившихся в последнее время.

Книга Довида Кнута, так нелепо названная «Моих тысячелетий», приятна наличием лирического содержания. Стихи Кнута внушены отвращением к миру, своеобразным и подлинно «поэтическим». Книга его распадается на два отдела: стихи, похожие на перевод с древнееврейского, и стихи парижские. Первые не только значительнее, но и просто лучше. Косноязычие Кнута в стихах библейских кажется следствием волнения: его хочется назвать «высоким косноязычьем». В более вялых городских стихах оно вызывает недоумение. Кое-что коробит:

И, как Понтий, умыв руки...

Не следует разбрасывать попусту такие сравнения.

Алексей Масаинов, автор «Отходящих кораблей», обладает гораздо большей, чем Кнут, стихотворной гладкостью. Но гладкость, текучесть, бескостность, бездушие его стихов удручают. Судя по датам, Масаинов пишет стихи каждый день, да порой и по несколько стихотворений в день. Это «недержание» — довольно часто встречающееся — ни в какой мере не является признаком дарования. Если бы всю разжиженную энергию своей книги Масаинов сберег для двух-трех стихотворений, *может быть*, что-нибудь и получилось бы. А так не по-

лучилось ровно ничего. К книге приложено предисловие, невероятно развязное, ребячески-дерзкое, но содержащее несколько верных мыслей.

О Евгении Шкляре, издавшем пятый сборник стихов, «Посох», можно заметить, что он напоминает Дмитрия Цензора. Про Цензора ведь когда-то говорили, что он пишет «почти как Блок». Шкляр — тоже. Иногда, впрочем, «почти как Бальмонт». Комплимент это или приговор — каждый решает по-своему.

В «Современных записках» помещены стихи З. Гиппиус, Н. Берберовой и В. Ходасевича.

Из стихотворений Гиппиус первые два написаны давно, последние три, по-видимому, после революции. В них еще сильнее, чем прежде, обострена мысль. Мыслью они и живут, даже те «Негласные рифмы», где поэт забавляется звуковой игрой. (В отделе рецензий, в случайной цитате, я увидел старые и, признаюсь, полузабытые мной строчки Гиппиус:

О, Ирландия океанная,  
Мной невиданная страна!..

Какая была в этих стихах свежесть! Как прелестны они!)

Стихи Н. Берберовой удивляют прежде всего тем, что кажутся написанными разными людьми. Я совсем не думаю, что все стихи одного поэта должны быть схожи. Но есть в голосе оттенки, по которым его узнаете: тема, расстановка слов, расстановка знаков, порядок эпитетов и т. д., не говоря уже о ритме. Написать два такие стихотворения, как Берберова, может поэт или очень богатый, или вполне безличный. Не решаюсь пока судить.

Первое стихотворение, написанное лермонтовским размером:

На светские цепи,  
На блеск упоительный бала...

— бледновато и противоречит гетевскому правилу, по которому не следует писать стихи «ни о чем». Но в нем есть очарование. В растерянно подобранных словах есть смутная, но настоящая музыка.

Второе стихотворение — реалистическая «картинка».



Приведу для иллюстрации начало:

Там дед сидит, сложивши руки.  
На полке Диккенс. Край стола.  
На улице гудки и стуки.  
И крик разносчиков с угла.

Описательные стихотворения *удаются* только большим поэтам. В шестнадцати строках *показать* старость нелегко. Поэзия, сведенная к живописи, почти всегда суха и мертва. Такова — за редчайшими исключениями — участь всех парнасцев: их губит не самая их теория, чистая и прекрасная, а то, что эта теория почти никому не по силам. Правда, в стихотворении Берберовой последние строки — не живопись. Но они явно перевешиваются началом.

Баллада Ходасевича чрезвычайно характерна для этого поэта. Все темы Ходасевича переплелись в ней: ирония, одиночество, надменность, грусть, презрение. И даже в приемах, в том удивительном воскрешении добальмонтовской, восьмидесятилетней тусклости, Ходасевич никогда еще так верен себе не был.

### Литературные беседы [Поль Валери о критике. — «Дьявол» М. Арцыбашева]

#### 1.

Поль Валери высказал недавно довольно неожиданное мнение о литературной критике. Он утверждает, что писатель не должен ни в коем случае высказываться отрицательно о другом писателе, что это ни к чему не ведет и ничего не достигает. Излишне строгого критика можно всегда заподозрить в зависти. Лучше ограничиваться отзывами уклончивыми, двусмысленными, и вообще, как общий вывод: лучше хвалить, чем ругать.

Большинство французских критиков так и поступают. Прожив несколько лет во Франции, к этому привыкаешь. Но первое время это удивляет и даже раздражает, особенно в театральной критике. Есть два-три журнала, два-три писателя, которые говорят то, что думают. Все

остальные не то чтобы «уклоняются от истины», а просто не говорят ничего, скрывают свое мнение и свою мысль в наборе условно-хвалебных слов. Все прелестно, все совершенства, все достойно рукоплесканий. Доверчивый и простодушный человек решит, что мы живем в годы небывалого расцвета искусств и литературы. Что ни поэт, то гений. Что ни актриса, то Рашель.

Зная стиль и манеру виднейших французских критиков, Тибодэ или Жалу, Судэ или Вандерема, всегда можно *догадаться*, о хорошей или плохой книге идет речь, нравится ли она рецензенту. Но я подчеркиваю слово «догадаться». Понять сразу — невозможно.

Не знаю, чем это объяснить. Есть, несомненно, в этом доля вежливости, благовоспитанности, нежелания портить отношения. Но более глубокой причиной является, вероятно, сознание, что ничем делу не помочь, усталость и безразличие: как ни толкуй, как ни внушай Морису Ростану, например, что его произведения куда не годятся, он не поймет и не согласится с этим. Да и публика не поймет. Произойдут только разногласия, обиды и раздоры. Лучше поэтому всех оставить в приятном заблуждении. Это не личная усталость одного критика, конечно, — это утомление целого ряда поколений за несколько веков и долгую культуру.

Наши привычки и традиции совсем другие. У нас нет никаких прав на чрезмерную усталость, и презрительные, позднеримские маски нам не к лицу.

У нас Боратынский говорил писателю:

Не бойся едких осуждений,  
Но упоительных похвал...

Не говоря уж о том, что «упоительные похвалы» губительны для хвалимого, они при чрезмерном изобилии уничтожают значение критики. Поль Валери, кажется, этого и хочет. Это его личное дело. Но если признать, что критика существовать должна, то согласиться с Валери невозможно. Французского рецензента — в частности, хотя бы Эдмона Жалу, — читать очень интересно, но только в той части, где он рассуждает об общем, об отвлеченном. Его введения, его отдельные замечания изящны, тонки и продуманны. Но лишь только он переходит к частному, к разбираемой книге, чувствуешь, что

он связан. Или, как Талейран, он считает, что язык дан человеку для того, чтобы скрывать свои мысли.

Мне кажется, что наше очень большое преимущество в том, что мы еще не утомились договаривать до конца то, что думаем. Вежливость? Конечно, французы обходительнее нас. Но если ими в критике руководит вежливость, то они совершенно не правы. Старинная поговорка «amicus Plato» не потеряла смысла и до сих пор. Надо сделать выбор между искусством, с одной стороны, и легкими, приятными и полезными жизненными отношениями, с другой.

Наконец, «зависть».

Трудно говорить о плоскости в применении к Валери, но нельзя назвать иначе, как плоским, его намек. Завистью, действительно, одержимы почти все люди. В литературе она неискоренима. Один из больших русских поэтов говорил: «Читая чужое стихотворение, я сразу знаю, хорошо оно или нет, по тому, завидую ли я автору его, ощущаю ли досаду, что не я эти стихи написал». Охотно я допускаю, что Гете, Толстой или Гюго, несмотря на их славу, могли завидовать чужим успехам.

Но ведь над завистью человек не властен. Сознание человека ею не управляет. Критика же — дело другое.

Даже смертельно кому-либо завидуя, можно *заставить* себя написать о нем беспристрастно, оставив все личные обиды. Не только можно, но и надо. Это — минимум литературной порядочности. Тому, кто в этой порядочности сомневается, нет охоты даже и отвечать.

Я вспоминаю такой случай. Вышел когда-то альманах со стихами и статьями двух поэтов. X писал об Y, Y — об X, и оба друг друга хвалили. Это вызвало смех и негодование. Но кого умяло негодование? Ведь, конечно, X и Y *предвидели*, что их заподозрят во взаимной лести и, конечно, они заранее решились с этим *не считаться*. Нашлись все-таки читатели, ни в чем их не заподозрившие. Только к таким читателям они и обращались.

Вопрос, нужна ли критика — вопрос особый. Есть ведь досужие люди, доказывающие, что и поэзия не нужна. Однако она продолжает существовать, не замечая их. Так и критика.

И уж если заниматься ею, то совет Поля Валери приходится оставить «без последствий».

«Лучше хвалить, чем порицать».

Может быть, лучше всего — молчать. Но хвалить некоторые книги невозможно. Например, ту, что я только что прочел: «Дьявол», трагический фарс в 4-х действиях, с прологом и эпилогом, сочинение М. Арцыбашева.

Когда Оффенбах написал «Прекрасную Елену», кто-то возмутился: нельзя таких вещей касаться, нельзя искажать Гомера. Это было очень «человеческое» возмущение.

Не надо трогать и Фауста. Во всяком случае, только «со страхом и трепетом» можно к этой теме подойти после Гете. Арцыбашев подошел к ней с величайшей развязностью.

Содержание его фарса несложно. В прологе Мефистофель спорит с добрым Ангелом о том, прекрасен ли мир. Самый фарс их спор проясняет. Фауст стар, слеп и хочет отравиться. Мефистофель предлагает вернуть ему молодость, дать славу и счастье, но с тем, что если ему все-таки жизнь когда-нибудь надоест, то душа его попадет в ад. Фауст соглашается. Он становится великим революционером, вождем, в стране, очень похожей на Россию, с центральными комитетами, ячейками и расстрелами. Народ слушает его беспрекословно. Прекрасная Маргарита любит его. И все-таки Фауст не выдерживает. Он кончает с собой, Мефистофель овладевает его душой и в эпилоге смеется над добрым Ангелом.

Идея произведения крайне пессимистична. Зло движет миром. Мир лежит во зле.

Вне всяких сравнений, вне всяких сомнений, арцыбашевский «Фауст» — самая плохая книга из всех, какие мне пришлось прочесть за последний год. Ниже пасть невозможно. Но отчасти Арцыбашев сам повинен в этой катастрофе: читая монолог Фауста или Мефистофеля, мы, конечно, требовательнее, чем если бы это были рассуждения какого-нибудь Ивана Ивановича. *Nobless oblige*, имя Фауста тоже!

В арцыбашевском фарсе напыщенно-ребяческие афоризмы, вроде леонидо-андреевских (только Леонид Андреев — Шекспир по сравнению с этим), подносятся,

как последние выводы мудрости. Это-то и нестерпимо. Нестерпимы — юмор Мефистофеля («Истина? А что она такое — вчерашнее жаркое!»), бабья слезливость Маргариты, вся беспредельная претенциозность этого произведения, которое, по мысли автора, явно должно разрешить мировые тайны.

Подробнее говорить воздерживаюсь. Я с таким смятением читал «Дьявола», что даже усомнился: да полно, тот ли это Арцыбашев? Но, оказывается, тот, «настоящий». Возможно, что у Арцыбашева много заслуг. Но ничто в мире не может искупить его ужасного «Фауста».

Фарс написан стихами. Что это за стишища! Приведу сцену объяснения Фауста с Маргаритой, где хоть все благополучно по части размера (таких «благополучных» мест не много):

Фауст

Но для чего же ты так дивно хороша?  
Меня влекут к тебе и тело, и душа,  
И в сердце у меня сплетаются в страданье,  
Кошмаром огненным, то жгучее желанье  
Безумных ласк, то кроткая печаль  
И жалость нежная... А ты... Тебе не жаль  
Меня, жестокая! Ты оскорбилась? Боже!  
Тебе противен я? Не любишь ты? Так что же?

Маргарита

Я не люблю! Мой милый! Дорогой!  
Я вся твоя! Что сделал ты со мной?

Добавлю еще, что новый Фауст, как настоящий арцыбашевский герой, все время называет Маргариту «Сказочкой»!

**Литературные беседы**  
**[А.К. Толстой. — «Роковые яйца»**  
**М. Булгакова]**

1.

Пятьдесят лет тому назад умер гр. Алексей Толстой. Неправильно было бы сказать, что это писатель забытый. Но «полузабытый» определяет положение дела

довольно точно. Имя Алексея Толстого всем известно, однако читают его мало. В детстве увлекаются «Князем Серебряным», в школе заучивают «Василия Шибанова» и иногда, подчас, в театре Станиславского приходят в восторг от «Федора Иоанновича». Но этим дело кончается. Бывает еще, услышишь, как кто-нибудь напевает:

Средь шумном бала случа-а-айно,  
В тревоге мирской суеты...

— но это говорит лишь о популярности Чайковского. Так ведь и Глинка «обессмертил» стихи Боратынского «Не искушай меня без нужды...» (Достойные бессмертия и сами по себе!)

Сокрушаться о полузабвении А.Толстого, попытаться воскресить или возвеличить его юбилейные даты не стоит. Читатель давно привык к тому, что в юбилейные дни все внезапно становятся гениями, и настроен поэтому к необычайным панегирикам недоверчиво.

Тем более не стоит делать этого, что вновь «открыть» А. Толстого невозможно: это ведь не Тютчев, не Боратынский, писатели трудные и сложные, оказавшиеся не по плечу современникам. Толстой прозрачен, как стекло. Если последние два поколения настроены к нему довольно холодно, то в этом ими руководит их вкус. Изменить тут что-либо трудно.

Мне кажется, что А. Толстому навредили его продолжатели и подражатели. Русский народный стиль, любезный автору «Трилогии», был в конце девятнадцатого века слишком уже опошлен, искажен и олубочен. «Гой еси», «за лугами, за зелеными» — было, может быть, очень хорошо у Толстого, но вообще-то это совершенно невыносимо после романов в «Историческом вестнике», после бояр К. Маковского и Самокиш-Судковской, после всей трескучей фальши подложно народного искусства (кстати сказать, и сейчас процветающего: Цветаева например, посвящает свою сказку Пастернаку в благодарность «за игру твою за нежную!»). Именно внешность толстовского творчества отдала от него наиболее разборчивых русских читателей. Как бы нас ни убеждали с Запада, что только «национальное» искусство живо и долговечно, что нам необходимо держаться в искусстве наших национально-бытовых особенностей,

мы верим этому с трудом. Нам кажется, что мерилом понятия «русское» может служить Пушкин. На все то, что тщится быть национальнее его, нам трудно смотреть без улыбки и досады. Написал ведь Пушкин «Годунова» без славянских словечек-побрякушек!

А. Толстой — один из основателей старинно-русского стилизационного жанра. Не обладая исключительными силами, он сам себя похоронил под обветшавшими, обвалившимися декорациями исчезнувшей Руси. Внешность умерла, а до того, что скрыто под ней, — не добраться. Приведу пример обратного: Лермонтов и «Песня о купце Калашникове». Стиль песни вполне совпадает с толстовским. Но нельзя противостоять ее трагизму и прелести. Все «гой еси», все «добрые молодцы» кажутся оправданными. Толстой этого ни разу не достиг.

Есть в творчестве Толстого одна часть, вполне удивительная и, к сожалению, тоже полузабытая. Это его лирические стихи. По поводу их мне часто думается следующее.

Обыкновенно говорят, что поэт должен страдать, бороться, терзаться, и что только тогда его стихи дойдут до сердца людей. Обыкновенно считают, что спокойствие, сытость, безмятежное довольство — плохие спутники для поэзии. Не обязательно Музе быть «иссеченной кнутом». Но бледной, нищей, измученной ей быть будто бы необходимо. В самых разнообразных формах, почти всегда скрытых, мысль о связи искусства со страданием проскальзывает теперь всюду, — больше всего и наивнее всего в советской России, конечно. Не есть ли это признак глубокого, подлинного упадочничества?

А. Толстой прожил спокойную и легкую жизнь. И он, и его предки бывали при Дворе, постоянно ездили за границу, подолгу благоденствовали в огромных поместьях. Благополучие было у них в крови. Не знаю, достиг ли бы он чего-нибудь в поэзии при других условиях. Не думаю, — хоть и трудно гадать. Гения, все опрокидывающего на своем пути, у него не было. Вероятно, Толстой в несчастиях и трудах создал бы поэзию бледноватосудорожную, тусклую, вялую, условную, как большинство его современников. В действительности же его стихи не таковы: лучшие из них прозрачны, легки и светлы, как мало что в нашей литературе. Эти стихи похожи на

пение блаженных теней в глюковском «Орфее». Хочется сказать, что они отстоялись в душе поэта, в спокойствии и мире этой души, в ее просветлении. В них есть обаяние *благородства* и, может быть, нет других русских стихов, к которым бы так шло слово «гармония».

Выводы напрашиваются сами собой. Кому кажется малоубедительным пример А. Толстого, пусть вспомнят жизнь и поэзию Гете. В стихах Гете есть то же самое, и отдаленно стихи А. Толстого их иногда напоминают.

## 2.

В захудалом советском журнальчике «Недра», среди всевозможной дребедени, подписанной именами Н. Никандрова, Н. Тихонова и М. Волошина, помещена любопытная повесть некоего М. Булгакова «Роковые яйца». Советую прочесть эту повесть всякому, кто может «Недра» раздобыть.

«Роковые яйца» имеют одно огромное и необычайное достоинство: повесть чрезвычайно интересна, ее читаешь не отрываясь, в один присест. Крайнее своеобразие замысла, богатство выдумки в подробностях, легкость изложения — все этому способствует. Мне в первый раз попало на глаза имя М. Булгакова. Совершенно не зная, кто он, какого возраста, какого положения, не берусь судить, оценивать и предсказывать. Если это новичок, он, вероятно, очень талантлив. Но, хоть и с натяжкой, я все же допускаю возможность, что автор «Роковых яиц» — просто человек опытный, ловкий и умелый, и что его повесть есть всего лишь удачная подделка под Уэллса. Нужна чересчур большая самонадеянность, чтобы по первой вещи высказаться решительно. Внимание к этому имени во всяком случае возбуждено.

В нескольких словах содержание повести таково: профессор Персиков в Москве, в 1928 году случайно открывает «луч жизни». Под действием этого луча все организмы развиваются с неслыханной быстротой и мощью. Профессор работает над своим открытием, но тут Россию настигает бедствие — куриный мор. Все курыдохнут. Какой-то коммунист хочет воспользоваться лучом Персикова и выписывает из-за границы ящик выводных яиц. В то же время сам профессор для своих опытов вы-



писывает яйца удавов. При получении происходит путаница. В совхозе под Москвой змеиные яйца попадают в луч жизни. Разводятся миллиарды гадов. Вся страна обречена гибели. И только внезапно грянувший небывалый мороз спасает ее.

Повесть ведется сначала в подчеркнuto сатирическом тоне, к концу сбиваясь на какую-то эпопею. Первая часть значительно удачнее. Автор очень остроумен и наблюдателен. Как у Гофмана или Гоголя, порывы его воображения невозможно предвидеть. И, как Гоголь, он не реалист: все его герои, при кажущейся их жизненности, карикатурны и обрисованы преувеличенно резко. Некоторые страницы вполне замечательны по способности автора найти грань между смешным и трагическим, не падая ни в то, ни в другое.

Жаль, что в описаниях «гигантской», «кипящей, как котел», Москвы 1928 года автор не удержался от лирики марки Пильняк — Андрей Белый.

## Литературные беседы [«Тундра» Е. Ляцкого. — «Цель и путь» В. Инбер]

### 1.

Евг. Ляцкий в предисловии к роману «Тундра» сам называет себя беллетристом начинающим. Такое заявление немного похоже на просьбу о снисхождении. Но тут же Ляцкий утверждает, что будет рад выслушать «всяческие упреки, особенно несправедливые: в них больше темперамента».

Неизвестно, что заставляет Ляцкого ценить темперамент выше справедливости. Такие «прихоти каприза» (выражение Ляцкого) к лицу каким-либо «беспочвенным» эстетам и вообще писателям, настроенным парадоксально. У автора «Тундры», произведения благонамеренного, солидного, почтенного, они довольно неожиданны... Упреков же, и притом вполне справедливых, ему можно сделать достаточно, чтобы не изощряться в придумывании других, «несправедливых».

Прежде всего «Тундра» не роман, а сборник разговоров об эмиграции и ее судьбах, о том, как спасется Россия и что надо для ее спасения сделать. Эти разговоры настолько перегружают произведение Ляцкого, что нити действия в нем едва заметны, а порой исчезают совершенно. Да, по-видимому, он и не дорожит ими, спутывает их в клубок и обрывает без всяких оснований и оправданий. Говорить о «Тундре» как о произведении художественном едва ли возможно. Элементов художественного творчества в романе крайне мало, и авторские усилия в этом направлении незначительны. Описания Праги и Парижа, беглые и бледные характеристики действующих (вернее, рассуждающих) лиц внесены в «Тундру» лишь как приправа к тому, что автор, очевидно, считает основным и главным.

Главное — это мысли о России. Лицом, их выражающим, является некий Вяльцев, интеллигент-мечтатель, недавно выбравшийся с родины за границу, приглядывающийся к эмиграции и не находящий в ней ничего обещанного. Вяльцев принимается эмиграцию поучать. Поучения его очень туманны и, как принято говорить, «не блещут новизной». Надо найти в себе Человека, с большой буквы: в этом суть и все спасение. Оспаривать такое учение нельзя. Никто на это и не решится. Но ведь прокладывает себе путь только то, что сказано с решимостью и страстью и что потому кажется ранее неслышанным. А расплывчатые размышления в кафе, неясные намеки, политические пророчества настолько двусмысленны, что их при всех обстоятельствах можно будет счесть исполнившимися, — стоит ли всему этому придавать реальное значение?

Евг. Ляцкий пишет о своем романе: «Мною овладел соблазн выхватить из кипучего водоворота несколько отражений, подхватить настроения, уловить слова, еще не остывшие от чувства, их породившего, запечатлеть два-три луча из той страшной огненной радуги, которая полыхнула над широко разлившейся беженской волной». Читатель согласится по этому отрывку, что подлинная оценка и критика нового «романа из беженской жизни» выходит за пределы литературной критики. Поэтому я от нее воздерживаюсь.

Есть что-то жалкое и комическое в смене литературных мод.

Жила-была на свете поэтесса Вера Инбер. Писала стишки о маркизах, орхидеях и духах и думала, вероятно, что стихи ее отражают «надлом и большую красоту нашей эпохи». Это было еще до войны, конечно.

Но настало другое время. Как преобразилась с войной и революцией томная Вера Инбер! В советском Госуд. Издательстве вышел новый сборник стихов этой поэтессы «Цель и путь», помеченный годами 1922—24. Ни следа прежнего жеманства. Слова резкие и грубоватые. Образам позавидует самый отчаянный имажинист. Ритм колкий. Энергия и сила бьет в каждой строчке. Похоже то на Маяковского, то на Волошина, то на Тихонова и, право, ничуть не хуже ни одного из них. Как образчик современной русской лирики среднего качества, стихи Инбер очень показательны. Она — человек опытный и сбывает с рук только ходкий товар, удовлетворяющий потребителя:

Тебя замучивали, примеряя  
Как рукавицу на ладонь,  
Земля Московская, земля сырая,  
Тебя топтал татарский конь.

Князя на княжество, как на телегу,  
Присаживаясь набекрень,  
Тебя ухватывали в час набега  
За груди пышных деревень...

Стихи Инбер стали длиннее, чем были прежде. Большая часть их принадлежит к тому жанру, который в России теперь называют «балладами»: рифмованное повествование о каком-либо маловероятном происшествии, неизменно заканчивающемся на славу революции. Вера Инбер одержима жаждой остроумничания: рядом с восторженным описанием Красного флота или могилы Ленина она то и дело острит по адресу врагов. (Поклонники ее назовут это, вероятно, «здоровым юмором.») Есть у нее и длинные юмористические стихотворения: например, о затруднениях сороконожки, задумавшей приобрести калоши для своих детей

Слишком много ножек  
У сороконожек...

— или о восстании рыб на морского царя.

Госпожа Вера Инбер! Понимаете ли вы, что в сущности ничего в ваших писаниях не изменилось и что ваше бойкое рукоделье имеет все так же мало общего с поэзией? Не отрицаю вашей ловкости и даже способностей — но не лучше ли применить их к другому делу?

Один мой знакомый, поэт, получил недавно письмо сестры из России. В этом письме, между прочим, говорилось: «Ах, да, чуть было не забыла тебе написать, что недавно я провела вечер с известной поэтессой Лидией Лесной, и она просила тебе передать, что теперь совершенно нельзя больше писать стихи так, как ты писал раньше».

Не говорила ли с Лидией Лесной и Вера Инбер?

**Литературные беседы**  
**[«Пушкин и его современность»**  
**Л. Войтоловского. — «Русская революция**  
**в сатире и юморе»]**

1.

Лев Толстой первый сказал о Пушкине слова глубоко правдивые. Точнее, не о Пушкине, а об отношении к нему русских читателей и о его положении «национального поэта». Одушевленный неукротимой ненавистью ко всякой условности и лжи, Толстой первый обратил внимание на то, как малочисленны истинные ценители Пушкина и как механичны, неискренны, привычно казенны восторги «широких кругов».

Помните рассказ Толстого о саратовском мещанине, помешавшемся на том, что не мог понять: чем так знаменит и славен Пушкин? Этот рассказ стоит сотни статей о великом русском поэте. Аристократическая, холодноватая прелесть Пушкина, навеки недоступное и непонятное «широким кругам» значение поэта отразились в нем с исключительной яркостью.

Разве не близок к толстовскому мешанину Белинский, писавший о пушкинских произведениях, лучших, последних лет (1832—35): «Их нельзя читать без удовольствия; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга, они не будут тревожить его сна: нет, после них можно задать лихую высыпку». Или П. Кропоткин, утверждавший: «В поэзии Пушкина нет тех глубоких и возвышенных идей, которые так характерны для Гете, Шиллера, Байрона, Браунинга или Виктора Гюго. Красота формы, а не красота идей отличают поэзию Пушкина. Но люди ищут более всего высоких, вдохновенных, благородных идей, которые делали бы их лучшими. А этого у Пушкина нет».

Никакие комментарии, юбилеи и похвальные речи любви к Пушкину не распространяют. Они только могут увеличить число его поклонников по принуждению или безразличию. Но спросите десять средних или ниже средних русских читателей, что они думают о Пушкине. Если они правдивы, то девять из них ответят приблизительно так: «Что же Пушкин! Одни только пустяки, про любовь и тоску, полезного ничего».

Конечно, ни толстовские рассказы, ни чье бы то ни было недоумение не умаляют Пушкина и величия его не колеблют. Но они наводят на размышления о положении и роли истинного искусства в мире.

Об этом я вспомнил по поводу статьи Л. Войтоловского в «Красной нови»: «Пушкин и его современники». Статья эта есть, в сущности, попытка реабилитации Пушкина. Она обращена к тем, кто утверждает, что Пушкин устарел и «пролетариату не нужен». Такую постановку вопроса легко было бы высмеять. Но смеяться не стоит, если вспомнить, что за «пролетариатом» Войтоловского скрываются все те же, всем знакомые мелкие русские люди, давно уже робко и молчаливо отвергающие Пушкина и во всяком случае предпочитающие что-нибудь посерьезнее, хоть стихи, да «посодержательней».

Войтоловский считает, что надо «освободить великого поэта из засмоленного ящика, в который законопатили его царские жандармы и смиренномудрые архивариусы». С похвальной скромностью он утверждает, что в его лице критика «впервые подходит к Пушкину».

Многочисленные ссылки на Луначарского приводятся с целью подкрепить это положение и убедить сомневающихся.

По Войтоловскому, причина того, что Пушкин столь многим кажется устарелым, легкомысленным и неинтересным, такова: никто до сих пор не истолковал Пушкина по-марксистски, никто не объяснил связи его произведений с «экономическими факторами». Пушкин сразу станет современен и всякому дорог, если показать, как зорко он предвидел переход от натурального хозяйства к денежному, как он интересовался рабочим вопросом и ненавидел капитал.

Это и берется сделать Войтоловский. Некоторые страницы его статьи можно целиком включить в любой курс популярной экономики. Между двумя длиннейшими рассуждениями о перегруппировке классов приводятся стихи Пушкина.

Не знаю, слишком ли плохой писатель Войтоловский или слишком гениальный поэт Пушкин, но никогда бессмыслие марксистской критики не сказывалось очевиднее. Давно известно, что все свете можно доказать: нужна только поворотливость. Можно иллюстрировать стихами Пушкина картины разложения различных форм хозяйства. При некоторой находчивости можно даже подобрать удачные цитаты. Но натяжка и отсутствие настоящей связи, промах всего построения ясен ребенку. И какое получается измельчание образа поэта!

Войтоловский цитирует «Воспоминание»:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

И комментирует: «Реакция торжествовала...» и т.д. Как! Значит, эти стихи, которые нам казались вполне вечными, бесплотными и безвременными, это чудо душевного целомудрия и мужества, относятся всего только к каким-то реакциям, к каким-то правительствам, бунтам, цензурам, притеснениям, давно и бесследно исчезнувшим? Никогда человек, еще не сошедший с ума, этому не поверит!

Попытка Войтоловского вполне безнадежна. В смысле «популяризации» Пушкина она делает не больше, чем статьи Смирновского или Сиповского, где говорится, что Пушкин — великий национальный поэт, певец добра и красоты, что он дорог каждой русской душе и т.п.

У Войтоловского тоже одни только «слова, слова, слова», хоть и приноровленные к новым веяниям и новым требованиям. Пожалуй, даже качество «слов» стало чуть хуже, чем было прежде. О добре и красоте популярных руководств нет. А ведь для того, что познакомиться с «борьбой классов в начале 19-го века», естественнее все-таки обратиться не к Пушкину, а к трудам советского профессора Покровского.

## 2.

«Русская революция в сатире и юморе» — сборник, изданный московскими «Известиями».

Книга распадается на две части. Первая относится к 1905 году и составлена К. Чуковским, которому принадлежат и примечания, на редкость подхалимные и неточные. Вторая относится к революции теперешней и составлена С. Дрейденом.

Трудно решить, какая часть хуже. Думаю, все-таки вторая. Она наполовину состоит из произведений Демьяна Бедного. А читая этого стихотворца, какая бы вещь его ни попалась, всегда хочется сказать: «Умри, Демьян — хуже ничего не напишешь!» Самый последний газетный писака кажется рядом с ним изобретательным, гибким мастером.

Но зато во второй части книги есть стихи Маяковского. Не преувеличивая дарования этого поэта, надо все-таки еще раз повторить, что он поэт настоящий. В стихах сатирических это вполне несомненно. Смеется Маяковский зло и метко.

Между Д. Бедным и Маяковским — сотня имен, почти никому не ведомых. Ни одного из них нельзя выделить. Серо, слабо и очень скучно, — вот общее впечатление.

Какой смысл собирать в отдельную книгу плоды скороспелых газетных вдохновений? Кому это нужно?

Собрать частушки было бы много интереснее. Современные советские частушки почти сплошь непристойны, и печатать их пришлось бы с пропусками. Но среди них попадаются стихи пронзительные, по остроте чувства и своеобразию выражения. Да и как материал для общих раздумий они очень ценны.

На обложке изображен скуластый красноармеец, читающий этот же самый сборник и весело смеющийся. Нарисовать-то все можно! Но красноармеец мало что поймет в этой книжке и уж во всяком случае скорей зевнет, читая ее, чем засмеется.

## Литературные беседы [Б. Пастернак. — Ю. Слезкин]

### 1.

Борис Пастернак — прежде всего поэт. Поэт он на редкость неровный, но на редкость же даровитый и своеобразный. Его стихи почти всегда кажутся черновиками; со многим в них невозможно согласиться. Но в том, что эти стихи, со всеми их срывами, условностями, промахами и слабостями, есть все-таки самая настоящая прекрасная поэзия, — сомневаться нельзя. Это не Есенин. Имя Пастернака — одно из тех немногих современных имен, которые почти стоят на уровне высокой европейской поэзии в ее целом. Добавлю для тех, кого убеждают ссылки на авторитеты, что строгий, все осуждающий, никогда ничем вполне не довольный Сологуб назвал стихи Пастернака волшебными.

Когда поэт пишет прозу, она всегда у него отличается сразу заметной чистотой образов. Привычка к стихам заставляет взвешивать и проверять каждое слово. Очень редко проза поэта несетя таким неудержимым потоком, как, например, проза Гоголя, в которую опасно было бы пристально всматриваться, тщательно вслушиваться, но которую надо брать в ее нераздробимом целом. Поэт почти всегда суше, яснее, точнее и как-то опрятнее.

Пастернак издал книгу рассказов, и, читая ее, чрезвычайно интересно следить, как его поэтическая при-



рода сопротивляется его попыткам быть заправским беллетристом, в особенности беллетристом советского пильняко-серапионовского типа. Это вообще всегда интересно и поучительно: видеть, как сопротивляется отдельное здоровое дарование разложению среды. Поэзия Тютчева едва ли не ярчайший пример такого сопротивления. В послепушкинском медленном стилистическом крушении русской поэзии Тютчев один только сопротивляется и держится, но и он с годами поддается, и он нет-нет да и напишет:

Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянный протест,

— и он, все дальше отходя от Пушкина, все ближе подходит к Апухтину. Брюсов, по странному недоразумению, повторил давно сказанные о Тютчеве слова: «учитель поэзии для поэтов». Тютчев — гениальнейший поэт, но он совсем не учитель, в том смысле, как учителя Пушкин или Боратынский, — он слишком уступчив и мягок для этого.

Вернемся к Пастернаку. Погоня за изобразительностью «во что бы то ни стало» — болезнь новейшей русской прозы — захватила и его. Пастернак пишет напряженными, сбивчивыми периодами, с метафорами на каждом шагу, явно заботясь о том, чтобы писать «художественно». Но образы Пастернака гораздо точнее и вернее образов любого из его сверстников-беллетристов. А иногда он позволяет себе роскошь писать просто: думая только о наиболее отчетливой передаче смысла. Такие страницы, как оазис: отдыхаешь и радуешься.

Заметили ли вообще новые русские писатели, что все большие, значительные поэты прошли одним и тем же стилистическим путем: от условно-поэтического словаря к полному прозаизму речи (что, конечно, не означает включения в нее газетных, неустановившихся, мимолетных слов), к пренебрежению языковыми украшениями, в конце концов к суровой честности языка? Наши беллетристы пишут прозу, как стихи, но всегда как плохие стихи, юношеские, слабые, от которых взрослый мастер отрекается. Их прельщает в поэзии только самая грубая ее оболочка. Об этом им стоило бы подумать.

Пастернак пишет: «В поезде везли задыхающееся солнце на множестве полосатых диванов». Это, конечно, вполне понятный образ: лучи солнца в вагоне. Но зачем это у него так сказано? С какой целью? Какого результата он достиг? Не знаю, и убежден, что сам Пастернак не знает. Привычка, влияние, носящаяся в воздухе зараза...

Надо сказать, что смутная, болезненно тянущаяся к прояснению стилистика Пастернака чрезвычайно точно отвечает построению его рассказов. Ход его повествования все время прерывается. Целые куски жизни, целые события надо догонять воображением. Так иногда, в поезде, ночью, поля, дома, деревья, вдруг освещенные молнией, вспыхивают и исчезают.

Обо всей книге, после всех оговорок и упреков, повторим слово «волшебно». Необыкновенная, обаятельно-своя разработка тем, безошибочная правдивость некоторых страниц позволяют это сказать. И что еще важнее: внутренняя свобода, внутренне глубокое здоровье, с налетом пушкинской, пленительно-беспечной грусти, — то, чего не скрыть и не сковать никакими стилистическими вывертами.

## 2.

Лет двенадцать назад появился первый роман Юрия Слезкина «Помещик Галдин». Роман всем понравился, и Слезкин сразу был признан одной из «надежд» русской беллетристики. В нем привлекала его непринужденная легкость, чуть-чуть на французский лад, у нас довольно непривычная. Слезкин никаких вопросов не решал и за особенно резким реализмом не гнался. Он рассказывал истории — бойко, занятно и даже довольно изящно.

Период расцвета «военных рассказов», эпоха новременского «Лукоморья» престиж Слезкина сильно подорвали. Вместе с Городецким он был одним из самых рьяных поставщиков повестей о немецких зверствах и доблестях отечественных прапорщиков. Потом Слезкин исчез, и о нем много лет ничего не было слышно.

Но вот его новый роман, изданный в Москве в 1925 году. Едва ли этим романом он вновь завоеует себе в Москве литературное «положение», как ни старается он «прятать» революцию.

Легкомыслие — основная черта слезкинских писаний. Трудно русскому писателю быть легкомысленным по-европейски, — ну хотя бы как Жид, — удерживаясь на грани непринужденной болтовни и не впадая в арцыбашевщину. Полагается ему решать проблемы. Слезкин тоже принялся решать их, и так как для этого у него нет ни данных, ни желания, он и сорвался. Слезкин пишет, будто щебечет. «Премило» — вот подходящее к нему слово. Но читатель поймет, что с таким настроением, с таким поверхностно-живым дарованием в современной России человек обречен зачахнуть и захиреть. Там ценится только всяческое неистовство.

Роман Слезкина имеет некоторые, правда, незначительные, достоинства. Но все то в нем, что является иллюстрацией к мысли «лес рубят, щепки летят» (лес — революция, щепки — отдельные жизни) и оправданием этой жестокой мысли — очень бледно и робко поученически.

Действие романа происходит на Кавказе, после ухода белых, в первые месяцы владычества большевиков. Среда — сбитая с толку интеллигенция, главным образом, те ее представители, которые хотя и не вполне сочувствуют коммунистам, но слышат в их учении и действиях «властный зов будущего» и поэтому примиряются.

## Литературные беседы [Н. Тихонов. — С. Есенин]

### 1.

О стихах Н. Тихонова впервые заговорил в 1919 или 1920 году его ближайший друг Всеволод Рождественский.

Рождественский — человек увлекающийся и впечатлительный. Его восторженным отзывам верили с трудом. Отдельные строчки, иногда даже целые строфы, читавшиеся им, убеждали не многих. Но когда он собрал и переписал стихи Тихонова в особую тетрадь, отношение к новому поэту изменилось. К тому времени появился в Петербурге с каких-то отдаленных фронтов

и сам Тихонов, — оживленный, веселый и скромный. Впечатление произвел прекрасное, о нем сразу заговорили в самых разнообразных кругах. Замятин предсказал ему беллетристические лавры. Гумилев, незадолго до смерти, подарил ему одну из своих книг с надписью исключительно лестной.

Звезда Тихонова взошла очень быстро. В 1923 году он был уже одним из популярнейших в России поэтов. В провинциальных пролеткультах чуть что не читались курсы о значении его творчества для пролетариата. Львов-Рогачевский и Коган рассуждали, революционен Тихонов или нет, критики более ученые подсчитывали гласные и согласные в его стихах, изучали эпитеты. Все обстояло благополучно, в согласии с незыблемыми русскими традициями. Слава Тихонова была упрочена.

Только в последнее время его начали упрекать в подражании Пастернаку, в однообразии и излишней сложности образов.

Эти упреки едва ли основательны. Верней всего, это реакция, всегда наступающая после слишком быстрых успехов. Критики — люди непостоянные. Им нет большего удовольствия, как развенчивать то самое, чем они еще вчера восхищались. Кто из русских писателей не испытал этого на себе?

Те стихи Тихонова, которые доводится теперь читать то в «Красной нови», то в «Недрах» или в других советских журналах, по уровню не ниже первых, да и весь дух их, стиль, особенности — изменились мало. Попадают очень слабые вещи, подписанные его именем. Но это не падение поэта, а случайный срыв: тут же, рядом, он печатает стихи удачные. Срывы эти доказывают только то, что Тихонов слишком много пишет, вернее, слишком много печатает.

Его стихи имеют большое распространение в России, и эта «легкость сбыта» ему порой вредит.

Успех Тихонова вполне законен. Прежде всего, это человек оптимистического склада души и мысли. Он в действительности «созвучен революции», без всякого насилия над собой, без истерических, вымученных «приятій». Тихонову всегда весело, всегда он здоров. Большинство советских виршеплетов — оптимисты по

обязанности, потому что иначе сейчас писать нельзя. Тихонов сам по себе таков. Даже у Маяковского, по сравнению с ним, есть напряженность, есть мрачная ирония, выдающая утомление раз навсегда принятой позой.

Этот избыток сил в Тихонове подкупает. Свежесть его не только внутренняя, душевная. Он свеж в выборе слов, в ритме, в темах. Его длинные стихи-баллады — стремительны и резки по движению. В них дует какой-то ветер, — говоря иносказательно.

Но, конечно, Тихонов груб, — в самом глубоком, подлинном смысле слова. Могло ли быть иначе? Может ли не быть грубым революционный поэт? Он по самому призванию своему обречен не видеть в общей ткани тех отдельных нитей, из которых она сплетена, закрыть глаза, отвернуться от тянущихся за революцией «грязи, крови и муки». Если бы только раз он взглянул на это, не много осталось бы восторга в его славословиях.

Я говорю это не в осуждение и не в похвалу Тихонову, а только «констатируя факт». От подозрений в стремлении спеться с казенным хором он вполне свободен. Если Тихонов в чем-нибудь повинен, то только в том, что он слишком доверчиво слушает «музыку революции», — по слову Блока.

## 2.

Вместе со стихами Тихонова почти в каждом советском журнале находишь стихи Есенина. Это два изблюбленных советских соловья.

Об Есенине мне приходилось говорить в «Звене» несколько раз. Но я хочу теперь подчеркнуть следующее.

Многочисленные поклонники Есенина теперь наперебой восхищаются его новоявленной «простотой». После имажинистических изощрений Есенин принялся писать, как Кольцов. И о чем писать! О родных полях, о березках, о нивах, о своей нежности к ним.

Простота — вещь хорошая. Лучшее ее свойство в том, что она исключает возможность художественного обмана. Пока Есенин был имажинистом и сочинял стихи неуклюжие, невразумительные и бессмыслен-

ные, дело было не так очевидно. Теперь он не пишет больше о «соломенном молоке ржи», о «кровавой пятерне заката» — он называет вещи их общепринятыми именами. Это надо приветствовать, за это надо благодарить всегда, безоговорочно. Но Есенин, в новой своей манере, вывел сам себя на чистую воду. Это слабый поэт, с коротким голосом, с короткой памятью, сплошь и рядом принимающий мимолетное пустое умиление за «вдохновение». Его теперешняя простота — кислая, плаксивая, вялая.

Словно жаль кому-то и кого-то,  
Словно кто-то к родине отвык...

Это похоже на очень дурного, юношеского Блока, на самые серые стихи из какого-нибудь восьмидесятнического журнала.

Говорят: «Есенин имеет право быть таким после всего, что он русской поэзии дал».

Но ничего русской поэзии Есенин не дал. Нельзя же считать вкладом в нее «Исповедь хулигана» или смехотворного «Пугачева». То, что пишет Есенин сейчас, чуть-чуть лучше былых его произведений, но только потому, что в новых стихах меньше мишуры. Безотносительно же — это до крайности скудная поэзия, жалкая и беспомощная.

В русской поэзии был недавно героический период: Брюсов, Анненский, Гиппиус, Сологуб и еще несколько поэтов. Называйте этот период декадентским или эстетическим — как угодно. Но это был период высокого подъема. Подлинно, в эти годы в искусстве мелькнули берега какой-то новой Америки. Нельзя безнаказанно забыть все это, ликвидировать и опять шамкать:

Словно жаль кому-то и кого-то.

Р. С. В прошлую мою статью вкралась опечатка, слишком уж досадная: я говорил не о «болезненной», а о «*беспечной*» грусти Пушкина.

## Литературные беседы [Оскар Уайльд]

### 1.

Со дня смерти Оскара Уайльда прошло двадцать пять лет. Небольшой срок, — если судить безотносительно. Целая вечность, — если вспомнить все, что за эти годы погибло, распалось, изменилось. Как большинство писателей, кажущихся современникам особенно новыми, Уайльд увял очень быстро. Парадоксы лорда Генри никого больше не удивляют, но всех раздражают. Сладкий и липкий, как патока, стиль «Саломеи» нестерпим ни в чтении, ни в театре. Есть, конечно, остроумие и находчивость в уайльдовских комедиях, но не на них основана его слава. Есть, наконец, настоящее вдохновение в «Балладе Рэдингской тюрьмы». Но и она приобрела смысл только как послесловие к произведениям Уайльда, как неожиданное горькое заключение к его проповеди наслаждения и «красоты». Уайльд и «красота» были довольно долго понятиями неразрывными. Я имею в виду, главным образом, Россию, нашу интеллигенцию эпохи 1905 года и позднее, сплетавшую в одно целое мечты полковника Вершинина о светлом будущем, бальмонтовские призывы стать «как солнце», революционные надежды и стремление к красоте «по Уайльду».

Уайльдовская «красота» была очень внешней, грубоватой и несложной: она сводилась, в сущности, к роскоши и умению этой роскошью пользоваться. Едва ли отдавали себе в этом отчет его пылкие поклонники. Для них понятие «красота» не было определенным. Они только то и знали о «красоте», что ее нет в окружающей их жизни, что она этой жизни противоположна.

Тут мы подходим к разгадке не только русского, но и мирового успеха Уайльда, — успеха, вызывающего удивление англичан. Англичане, ближе знающие Уайльда, яснее видят его писательские слабости. Отвлеченное значение его личности ускользает от них. Они судят в нем литератора, и судят по праву строго. Повторяется — в меньших, конечно, масштабах — история Байрона.

И, как в случае Байрона, так и в случае Уайльда, не знаешь, кто прав: скептические соотечественники поэта или восторженные иноплеменники? Уайльд чувствовал свое родство с Байроном и говорил о нем. Он называл себя «символом времени, как лорд Байрон». На расстоянии, в переводах, переложениях, пересказах стерлось и расплылось то, что не удовлетворяло в Уайльде взыскательных англичан. Осталась одна только «проповедь красоты». И вот эта проповедь нашла страстный, почти религиозный отклик в миллионах душ, — гораздо более чистый отклик, чем она того заслуживала. В этих откликах — оправдание эстетизма, какие бы формы он ни принимал. Сера и тускла человеческая жизнь. Последний век подчеркнул, удесятерил эту серость и тусклость, все разграничил, все размерил. Но, наперекор ему, человек скучает о «красоте»: ему всегда напоминает о ней природа. Зов Уайльда так много встретил сочувствия не потому, что людям действительно хотелось бы одеваться в шелка, декламировать Готье и коллекционировать табакерки, а потому, что их теперешнее существование медленно их убивает. Они опрометью бросились на этот зов, не вслушиваясь, не разбираясь. Потом наступило разочарование. Но в этом виноват не только Уайльд, дававший дурные советы, но и жизнь, которой ни до какой «красоты» нет дела.

## 2.

Почти одновременно с «Дорианом Греем» вышла «Гедда Габлер». Гедда тоже говорила о красоте. Это носилось тогда в воздухе. «Только бы это было красиво», — упорно повторяет Гедда. Остальное ей безразлично. Если же все-таки через тридцать лет после самоубийства Гедда еще живет как образ, как характер, если трагедия ее все по-прежнему значительна, а Дориан Грей явно стал куклой, — то на это есть причины особые.

От всего того, что можно назвать общим словом «модернизм», от всего искусства конца прошлого века, в котором вагнеро-ницшевские влияния переплелись с социалистическими, от этой смеси романтизма со стремлением к общему благу, гордости с религиозными, потусторонними умилениями, — осталась груда книг, груда



слов, которую не назовешь иначе, как прахом. Толстой в «Что такое искусство» высказывал тысячу суждений чудовищных, но он не ошибся в основном, в своем праведном отвращении к «декадентству». Вспомните имена: Метерлинк, Пшибышевский, Д'Аннунцио, Леонид Андреев, Гауптман... Иногда охватывает настоящее изумление: как после всего того, что люди читали, видели, знали, они могли принять за откровение то, что подносили им эти писатели? Утешение только в одном: обман недолго длился и недолго царили лже-властители дум. Из всех писателей, которые по внешности родственны «модернизму», вполне уцелел один только Ибсен. Символы сошли, как шелуха, с его драм, а основа в них была вечная. Гедда могла бы и не говорить о красоте. Ее мука, ее смерть взволнуют читателя и через сотни лет — и, может быть, даже сильнее, чем они волнуют нас теперь, когда быт, колорит времени, привкус эпохи в этой драме еще не окончательно отпал, еще разлагается и еще издает дурной запах.

Но Уайльд, конечно — один из раздавленных грузом, который он захотел поднять. У модернистов была общая, всех их связующая гордость: уверенность, что их открытия стоят всей былой мудрости. Безумная заносчивость! Она свела на нет, исказила и опошילה всю новую поэзию, — кроме Бодлера и двух-трех поэтов менее значительных, — она превратила в клоунов и крикунов писателей, которые при большей скромности могли бы дать много хорошего. Когда-то в «Весах» или «Аполлоне» — не помню — велся спор: надо ли быть пророком или можно быть только поэтом. Было решено, что обязательно надо быть пророком. Но кто был в силах выполнить это обязательство? Пророчествовать хотели все модернисты, без исключения. Но, как крыловская лягушка, модернизм «с натуги лопнул и окошел».

### 3.

Лично Оскар Уайльд — блестящий денди до процесса, опозоренный нищий в последние годы — внушает жалость и глубокое сочувствие. Ему и в жизни удалось быть похожим на Байрона: судьба Уайльда тоже удивляет и запоминается. Клеймо каторжника после роли

всемирного «arbitr'a elegantiarum»; с эстетической точки зрения — это лучшее, чего достиг Уайльд. И насколько он стал человечнее в тюрьме! Спесь сошла с него, и все в нем изменилось. Уайльд не стал великим писателем, но он перестал быть писателем ограниченным и самоуверенным, каким был раньше, и сразу же расцвело его дарование. Но силы покидали его.

Эти последние годы Уайльда, нищета скитания, то в Париже, то на северном побережье Франции, — одна из печальнейших страниц литературной истории. Как будто жизнь захотела посмеяться над тем, кто хотел ее «преобразить». И под конец дней она оставила для него не любовь и не розы, а болезни, бедность и одиночество.

У Андре Жида есть интереснейшие воспоминания об Уайльде после тюрьмы. Уайльд в них прекрасен и трогателен. Нельзя того же сказать об авторе воспоминаний. Он, например, рассказывает такой случай:

Уайльд, в Париже на бульварах, сидел на террасе кафе. Увидя Жида, он подозвал его и указал на стул рядом с собой. Но Жид не сел рядом с Уайльдом. Он сел напротив его, спиной к прохожим, из страха, что кто-нибудь заметит его, в обществе опозоренного человека. Уайльд, конечно, понял этот расчет.

Андре Жид рассказывает этот эпизод с невозмутимым спокойствием, не сомневаясь в своей правоте. Нет лучшего способа внушить сочувствие и любовь к Уайльду, чем такие воспоминания.

## Литературные беседы [«Брат на брата» А. Цалыккаты. — Доклад Ф. Степуна]

### 1.

«Пламя» издало роман «из революционной жизни Кавказа»: «Брат на брата», сочинение г. Цалыккаты Ахмеда.

По имени автора и первым страницам чтения я думал, что роман этот переводной. В первой главе описывается возвращение офицера русской армии на родину,

в глухую деревушку около Владикавказа. Его встречают друзья.

- Да будет твой приход приветствуем каждодневно.
- Приятно видеть тебя невредимым.
- В добрый час твой приход.
- Да сопутствуют твоему возвращению добрые вести.
- Хвала Единому Богу, вернувшему тебя в родной

край.

Но, оказывается, эти прихотливые приветствия приведены только ради местного колорита. Объяснить столь же странные иногда обороты описательного текста труднее.

Но автор вообще так еще неопытен и, судя по тону его повествования, так скромнен, что нет охоты быть к нему особенно требовательным.

Роман г. Цалыккаты есть дневник русского офицера-мусульманина, бежавшего от большевиков на родной Кавказ и нашедшего там те же распри, ту же кровь, то же восстание «брата на брата». Пересказать содержание романа затруднительно. Это все время сменяющиеся и очень схожие меж собой картины: набеги, пирушки, стычки, митинги — русская зараза, дошедшая до осетинских гнездаулов, — охота, джигитовка и попутно все время неизменные размышления: «О, родина, так ли ты встречаешь меня?», «О, Кавказ, что сделали с тобой сыны твои?»

Мне кажется, что патриотический пафос г. Цалыккаты не настолько широк и глубок, чтобы захватить тех, кто с Кавказом ничем не связан. Его роман из кавказской жизни есть роман для кавказских читателей. То, что в этом романе происходит, — мало замечательно. Еще меньше замечательно то, как рассказаны эти происшествия. Одушевление же г. Цалыккаты — слишком местное. К русской литературе его книга имеет отношение очень отдаленное.

## 2.

Ф. А. Степун прочел в Берлине доклад о «Задачах советской и эмигрантской литературы». Подробный пересказ этого доклада помещен в «Днях».

Когда, в пору расцвета Религиозно-философского общества, появился журнал, посвященный, как было

сказано на обложке, «религиозному вопросу», кто-то — кажется, Розанов — ужаснулся:

— Что это такое — «религиозный вопрос»? Нет такого вопроса. Для одних есть только вечный ответ. Для других — вечная пустота, небытие.

Это было верно и справедливо сказано. Не хватало бы только, чтобы религиозный вопрос, в стиле эпохи, был назван «проблемой».

Что такое «задачи литературы»? — спросим мы теперь. Ничуть не впадая в нигилизм, веря в то, что у литературы есть какая-то общая, величественная, далекая цель, можно все-таки усомниться в существовании непосредственных задач. «Задачи» неизбежно порождают дурную литературу. И роковым образом они, эти задачи, оказываются не достигнутыми.

Но это — спор о словах, об этом только мимоходом.

Ф. Степун скорбит о разделении нашего искусства на эмигрантское и советское, укоряет тех, кто не верит в силы современной России, утверждает, что «советская литература дает откровения, а эмигрантская — может быть совестью» и т. д.

Об эмигрантской словесности Ф. Степун — по переписке «Дней» — высказывает мнения в высшей степени неожиданные:

«Здесь живут крупные мастера слова, может быть, здесь написаны лучшие произведения. Но Муратов занят Италией, Мережковский — Египтом, Алданов — историей, а другие касаются вечных проблем: любви и т. д. Здесь обыкновенно сюжет и автор не современны, находятся в различных плоскостях. Докладчик не думает, что так писать и надо. Необходимо повернуться лицом к той жизни, которая протекает в России».

Неужели Ф. Степун действительно это думает? Или газета неверно передает его мысли? Во всяком случае, эти соображения напечатаны, все прочли их, нельзя оставить их без возражения.

Только умышленно ограничивая свой кругозор, можно утверждать, что русская литература должна непременно говорить о современной ей жизни. Когда, где, какими примерами это подтверждается? Флобер написал «Саламбо» после «Мадам Бовари». Толстой — «Войну и мир», исторический роман, — затем «Анну Каренину».

Разве «Саламбо» не входит целиком во французскую литературу? Разве в «Войне и мире» исторический элемент уменьшает современность романа? Вообще, если ограничить искусство границами географически-временного характера, если признать русским только то, что говорит о русском, то лучше «закрыть лавочку». Нечего ждать от такого нищего, охолощенного искусства.

Но, куда ни шло, помиримся с упреками в интересе к «Италии, Египту и истории». Какие-то писатели оказываются грешны тем, что «касаются вечных проблем: любви и т. д.». Вероятно, это намек на Бунина и его «Митину любовь».

Надо, значит — по мнению докладчика — описывать налеты Буденного и другие революционные факты. Надо непременно «вернуться душой к России». О «любви и т. д.» — ни полслова: не время, не место.

Но ведь Бунину — если говорить только о нем — совершенно некуда, совершенно незачем «поворачиваться душой», потому что в его душе уже есть вся Россия, и если он даже напишет повесть из австрийской жизни пятого века, то ничуть не станет от этого менее русским писателем.

Ели у России есть «душа», то она не совпадает ни с какими историко-географическими понятиями.

Об этом даже неловко писать, — настолько это очевидно.

## **Литературные беседы** **[«Машины и волки» Б. Пильняка. —** **Статья Поля Клоделя]**

### 1.

Вышла новая книга Пильняка. Я принялся читать ее с предвзятым доброжелательством, со стремлением отыскать в ней хотя бы несколько удачных страниц, с намерением, или, вернее, надеждой, дать о ней сочувственный отзыв. Объясню, почему: мне иногда кажется, что читатель перестает верить критику, все сплошь ругающему в современной русской литературе. Читатель решает,

что это отрицание а priori — брань по соображениям политическим или каким-либо другим. Он склонен счесть критика брюзгой или слепцом. Порою и самого критика охватывает сомнение: да полно, действительно ли так уж плохо пишут эти «октябрюта» — попутчики и сочувствующие? Может быть, правда, это — «мощные поросли», «цветы будущего»? Есть же среди них даровитые люди. Надо только о даровитых и говорить, надо взглядеться, вслушаться в каждого из них, постараться понять, что несут они с собой нового.

С такими мыслями, в таком настроении я взялся за книгу Пильняка «Машины и волки».

На обложке подзаголовок: «Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о Рязани-яблоке, о России, Расее, Руси, Москве и революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике И. А. Непомнящем, о многом прочем». Как не поморщиться! Но еще храня благодущие, раскрываю самую книгу. Начало:

«В среднем человек живет шестьдесят лет, т.е. столько-то (60x360) дней, т.е. столько-то (60x360x24) часов, т.е. столько-то минут, т.е. столько-то, а именно  $60 \times 360 \times 24 \times 60 \times 60 = 1892160000$  секунд, т.е. меньше двух миллиардов, меньше, чем у каждого россиянина в конце 1923 г. было рублей на папиросы. Так колоссально — такими колоссальными понятиями жила тогда Россия; и так ничтожна — в этой колоссальности — казалась человеческая жизнь. Да».

Боже мой, до чего это глупо! Сказано патетически, с расчетом потрясти, ошеломить, но ведь какая глупость! Что означает эта выкладка? Кто считает жизнь на секунды?

Ничего хорошего начало не обещает. И с каждой строфой, каждой страницей благодущие исчезало, и появлялась ему на смену скука и недоумение. Если начать перечислять, что в книге Пильняка плохо, то никогда перечисления не кончишь. Недоверчивым людям могу посоветовать только одно: «убедиться на деле», прочесть самим «Машины и волки».

О чем рассказывается в книге — ясно по подзаголовку. Повествование прерывается лирическими отступлениями. Для документальности — многочисленные вставки: заявления действующих лиц в исполкомы, ра-

порты, отчеты, вставки, с подписями и печатями. Как теперь водится, есть и типографские новшества: одна страница крупным шрифтом, другая мелким, одно слово в разрядку, другое (самое незначительное: и) курсивом. Образы? Есть и образы. Вот, например, Кремль, Спасские ворота:

«— Кто—там—зас—пал—на—Спас—баш—не—э?  
— Я! Я! Я! Я! Я! — отвечают часы пять».

Начальствующие лица описаны с должным подобострастием: «На грузовике сидел человек, конденсированная воля, коммунист, весь в заводской копоти революции, весь для того, чтобы мир построить линейкой и сталью».

Стилистически «Машины и волки» ничем не отличаются от прежних вещей Пильняка. Кстати, для историко-литературной точности надо привести справку. Лет десять назад был в Петербурге журнальчик «Новый журнал для всех». Редактором его была г-жа Боане, а у редактора был секретарь, по фамилии Тришатов. Где он теперь, жив ли — мне неизвестно. Тришатов издал в 15 или 16 году книгу рассказов «Молодое, только молодое». Рассказы были мало чем замечательны, однако далеко не бездарны. Многих удивил стиль Тришатова: преувеличенно-импрессионистический, смутный, прерывистый, очень лирический, с фразами без глаголов (и глаголами без фраз), с путаницей в знаках препинания. Тогда приняли это за отзвуки декадентства, за какую-то неопшибышевщину.

Но в Тришатове был уже весь Пильняк.

## 2.

Об удивительной поблеску и страстности изложения и крайне спорной по содержанию статье Поля Клоделя в «Nouvelle Revue Française» следовало бы поговорить обстоятельно, если бы статья не касалась предмета, интересного только немногим: стихосложения.

Я говорю «крайне спорной» только из уважения к знаменитому поэту. Лично я ни минуты не сомневаюсь, что статья эта в корне ошибочна, неверна, что в основе ее лежит роковое непонимание. Но читаешь эту парадоксальную статью не отрываясь.

Мне кажется, что со времени «Petit traité» Теодора де Банвиля во французской теоретической литературе не появлялось ничего более интересного. Именно с книгой Банвиля и хочется сравнить статью Клоделя, как ни расходятся они по тону и выводам. «Petit traité» Банвиля не есть учебник или справочник. Это сборник поэтических наставлений, изложенных с обворожительным остроумием и притом непререкаемо, как заповеди, вне которых спасения нет. Чрезвычайно жаль, что книга эта не переведена на русский язык. Почти все советы Банвиля применимы и к нашей поэзии. Не обязательно им следовать. Но от них «отталкиваешься», они наводят на мысли, помогают во многом разобраться. Всякому русскому поэту есть чему у Банвиля поучиться.

Клодель с той же нетерпимостью, с тем же высокомерием, что и Банвиль, рассуждает о вещах условных, шатких, переменчивых по самой природе своей. Но ведь иначе поэт не может говорить о своем ремесле. Поэту всегда кажется, что стихи следует писать так, как он их пишет, и хладнокровных профессорских рассуждений от него ждать нельзя.

Появись та же статья за подписью какого-нибудь выскочки-футуриста, к ней другое было бы отношение. Но Клодель — поэт с почти мировым именем. Он утверждает, что его статья есть плод «сорокалетних размышлений»!

Размышления эти в двух словах таковы: вся французская поэзия — *вся*, т.е. и Расин, и Шенье, и Гюго, и Бодлер, — есть поэзия полумертвая, кукольная. Она дышит по метроному. Стих не есть нечто обусловленное счетом слогов или рифмой. Речь живого человека сплошь состоит из стихов. Дело поэта — связать их, объединить, расположить.

Отрицая метрику, Клодель расшатывает все многовековое целое французской поэзии, — да и не одной только французской. Конечно, так называемый «свободный» стих был введен и принят давно. Но только Клодель обоживал, возвеличил его и презрительно противопоставил всей традиционной поэзии.

Статья его произведет, вероятно, длительное и глубокое впечатление. Это одна из тех работ, которые обсуждаются и цитируются десятилетиями.



Все в ней настолько неверно и, вместе с тем, настолько блестяще, что нужен достойный ответ. Новый академик, ученик Расина и Малларме, хранитель традиций в лучшем смысле этого слова, Поль Валери должен был бы дать его.

## Литературные беседы [К. Бальмонт]

К.Д. Бальмонт празднует сорокалетний юбилей своей литературной деятельности.

Цифра «сорок» многих удивит. Неужели в 1885 году появились первые стихи Бальмонта? Имя его так неразрывно связано с первыми проблесками символизма, с эпохой декадентских «Бури и натиска», что трудно представить себе его подпись в журналах восьмидесятих годов, журналах всецело гражданских, общественных, народнических — не знаю, как сказать, — но во всяком случае не художественных.

Сорокалетний юбилей Бальмонта — юбилей по папорту, документам, бумагам. Настоящий Бальмонт насчитывает меньше лет. Он появился в литературе не в 1885 году, а позднее, вместе книгами «Под северным небом» и «В безбрежности». Правда, и эти сборники были затем оттеснены, как бы перечеркнуты стихами книги «Будем как солнце». Бальмонта мы всегда представляем себе как поэта «огня, света и счастья», с громким голосом и размашистым стилем. Но в книгах «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишина» была уже уловлена та музыка, о которой окончательно забыли в восьмидесятые годы и которую вновь услышали первые символисты. На мой взгляд, эти книги остались лучшими книгами Бальмонта. Их мало знают — вернее, их плохо поняли. Бальмонт сам сделал все возможное, чтобы свести на нет впечатление, произведенное этими книгами. Он хотел их затмить. Он как бы отрекся от них. Заносчивый, буйный, голосистый «сын солнца» как бы стесняется их бледных, тусклых красок, их элегического тона, их грусти и несколько вялой певучести. Не знаю, прав ли он. Но мне вспоминается, что когда князь

Урусов, страстный поклонник раннего Бальмонта, один из первых русских эстетов, получил «Горящие здания», он ужаснулся и сказал: «Поэзию сменило какое-то гоготание».

Урусова едва ли покорила перемена в настроении Бальмонта, его внезапная, вызывающая бодрость. Он был слишком искушенным в искусстве человеком, чтобы непременно требовать от поэта меланхолии, как этого часто требуют невежды. Но ему, вероятно, поэзия Бальмонта казалась поэзией предвидений и ожиданий, а в «Горящих зданиях» это ведь исчезло, и самый уверенно-звонкий той этой книги говорил о том, что в ней поэт дает уже свершения, достижения, разгадки и истины. Истины же были недолговечны, — даже тогда можно было понять это.

Вся и до сих пор еще неотразимая прелесть раннего русского декадентства в том, что в эти годы людям что-то блеснуло и исчезло, как молния. Не заметить момента этого «озарения», не понять и не оценить его едва ли можно безнаказанно для себя. Едва ли русский писатель, бывший молодым лет тридцать—тридцать пять назад и ни на минуту не соблазнявшийся декадентством, не окажется в конце концов вынужденным чем-то за это поплатиться, какой-то пустотой в душе, каким-то пробелом. Но по самому характеру раннедекадентских настроений все искусство того времени — так же, как и искусство раннеромантическое — должно было остаться недоговоренным и неясным. В первых книгах Бальмонта, казалось, вот-вот что-то раскроется. Он предчувствовал, намекал, но ничему не учил.

Все мне грезится море да небо голубое.  
Бесконечная грусть, безграничная даль...

У людей останавливалось дыхание, когда они читали это, и слезы появлялись на глазах. Не надо упрекать их, если порой они говорили, что это «выше Пушкина». Они слышали в этих строках то, чего Пушкин им дать не мог.

Потом Бальмонт воскликнул: «Будем как солнце!» Это было рецептом или программой. По отношению к прежнему предчувствию это было разгадкой тайны и,

конечно, ее искажением, умалением. Книги Бальмонта стали ярче, полновеснее, «роскошнее», но в них исчезло то, что должно было бы остаться их обаянием. Говоря аллегорически, отлетела душа их. И так как Бальмонт был в центре поэтического движения, то бездушным стал и весь символизм.

Среди людей поколений более поздних, чем поколение Бальмонта, есть много поклонников его. Одни ценят мастерство Бальмонта, другие отдают дань его историческим заслугам, третьи, наконец, увлечены плавностью его стиха. Но почти никто из этой «молодежи» не слышит уже в поэзии Бальмонта того, что слышали старшие, не переживает всем существом своим недель и месяцев исключительной, страстной, тревожной любви к нему.

Невозможно решить, чей суд художественно справедливее. Но с уверенностью можно сказать, что те, для кого Бальмонт только «талантливый поэт», духовно беднее, духовно несчастней тех, кто ему благодарен за нечто большее и труднее выразимое.

**Литературные беседы**  
**[«Похитителя огня» В. Ирецкого. —**  
**«В родных местах» А. Яковлева,**  
**«Книга маленьких рассказов» А. Соболя]**

1.

Роман В. Ирецкого «Похитители огня» кажется сначала произведением очень занимательным. По мере чтения интерес слабеет, и последние страницы дочитываются с трудом.

Причины этого довольно ясны.

«Похитители огня» есть по существу роман уголовный. В основании его фабулы лежит преступление. Преступник — один из наиболее добродетельных героев романа, и вина его открывается только к концу повествования. Именно в этом, в загадке, и заключается признак уголовности. И именно потому, что, например, в «Преступлении и наказании» никакой загадки для чи-

тателя нет, потому что читатель знает, кто убил старуху-процентщицу, и Достоевский пренебрегает интересом его к судебному следствию, «Преступление» нельзя причислить к уголовной литературе.

Тема Ирецкого не лишена оригинальности: роман начинается со взрыва в лаборатории и гибели ее руководителя доктора Беляева. Это происходит в наши дни в Москве. Беляев — ученый-фанатик, открывший способ влиять на психику человека, повышать или понижать его умственные способности, управлять его волей. Открытием доктора Беляева заинтересовался один из главных советских комиссаров. Он решил использовать способ Беляева для превращения человечества в покорное стадо. Но тут случилось убийство. Следователи терзаются в догадках: контрреволюция, месть, личные счеты? В убийстве, наконец, сознается помощник Беляева, коммунист, решившийся на преступление по соображениям высшей нравственности.

По одному этому короткому пересказу читатель поймет, что в романе Ирецкого есть «философский» оттенок. Ирецкий оттенком не удовольствовался, он увлекся размышлениями и рассуждениями до такой степени, что ввел в роман несколько лиц совершенно эпизодических, только для того, по-видимому, чтобы от их имени пофилософствовать: то о значении всеобщего равенства, то о новом средневековье по Бердяеву, то о всепобеждающей силе науки. Эти размышления искажают роман. Их слишком много, они слишком легковесно-публицистического характера. Между тем чувствуется, что они автору книги дороги и что, по его мнению, в них важнейшая часть его романа. Конечно, если исключить из «Похитителей огня» эти страницы, роман слишком явно станет подражанием Конан Дойлю. Но это, может быть, не так уж страшно. Гораздо хуже попытка дать произведение глубокомысленное и под видом глубокомыслия предлагать торопливые, случайные обобщения последних лет. Существует и должна существовать «железнодорожная» беллетристика. Железнодорожной философии быть не может.

Две тощие книжки — «В родных местах» А. Яковлева и «Книга маленьких рассказов» А. Соболя — принадлежат по темам к типично советской литературе: они современны в точном, в узком смысле слова. В них описывается быт последних лет: у Яковлева по преимуществу мирный, у Соболя — быт гражданской войны.

Оба писателя были известны задолго до революции. Но сейчас они «омолодились». Они удачно подладились под общий тон, умело переняли неомосковский беллетристический стиль. В сборниках их — особенно у А. Яковлева — сразу отличимы рассказы, писанные теперь, от написанных лет десять назад. Теперешние рассказы замысловатее, витиеватее, мудренее, лиричнее. Исключение составляет только повесть «В родных местах», лучшая вещь в книге Яковлева. В этой повести дарование его освобождается от чуждых ему приемов и крепнет.

Дарование Яковлева вообще вне сомнений. Не очень крупное дарование, но подлинное. Повесть о нищем графском семействе, выселенном из имения и приезжающем на лето погостить к крестьянину соседней деревни, рассказана очень живо, очень просто, почти величаво. На каждом шагу ждут рассказчика искушения: легко впасть в карикатурность или слезливость. Трагикомичность темы склоняет к подчеркиванию штрихов, к сгущению красок. Яковлев удержался от этих соблазнов так же, как и от тенденциозности. Он остался художником, никого не очернив и никому не польстив.

Книжка А. Соболя гораздо слабее и много претенциознее. Мелкие случаи, рассказанные в ней, рассказаны в тоне взвинченном и приподнятом. Этот жанр настолько теперь всем знаком, что не стоит его описывать.

Для примера приведу только первые строки рассказа А. Соболя:

«Когда шумит тайга, по-ночному трепетно, когда догорающий костер разбрасывает красные отсветы по сухому валежнику, а в ближних кустах тихо-тихо шелвелится полусонная колачуха, — как ясно и отчетливо вспоминаешь рожь русских полей, золотистую полосу вечернего неба над березовой рощицей, огоньки дальней

деревни и грустно-ласковый благовест у Николы-на курьих ножках. Россия, где ты?»

Сами по себе эти строки, пожалуй, и не плохи. Но в них отсутствует та внутренняя скромность, стилистическая сдержанность, та спасительная сухость выражения, к которой нас приучили лучшие наши писатели. И потому от этих строк нас чуть-чуть «мутит».

На заглавном листе книги А. Соболя начертано: «Тебе, Бэб, эта книга, тебе, в память коктебельской полыни, — и сладости, и горечи ее».

На другой странице значится: «тираж 5000».

Нельзя оспаривать права писателя посвящать книгу кому угодно и в каких угодно выражениях. Но все же есть посвящения, которые надо бы оставить для одного только именного экземпляра. Какое дело пяти тысячам читателей Соболя до господина или госпожи Бэб и до коктебельской полыни?

Я обращаю внимание на это посвящение только потому, что оно родственно духу всей книги: то же «протитуирование» чувства, то же самомнение, заставляющее сообщать чужим людям личные мелочи, как нечто для них будто бы интересное.

## Литературные беседы [«Замолчанное о Толстом» В. Булгакова. — «О Германии» М. Цветаевой]

### 1.

Помещенные в парижском сборнике «Ковчег» воспоминания В. Булгакова о Толстом названы «Замолчанное о Толстом». Название не вполне ясное и не точное. Можно подумать, что Булгаков дает сведения, которые кем-то были замолчаны умышленно, хочет исправить чьи-то ошибки. Но дело проще. Заметки Булгакова — дополнение к его давно написанным воспоминаниям. Происхождение заметок таково: один из рецензентов хвалил Булгакова за то, что в его книге «отсутствуют преднамеренные умолчания». Польщенный Булгаков задумался, справедливо ли замечание. Оказалось, не со-

всем справедливо. Булгаков решил пополнить пропуски. Умышленно он ничего не утаил в своих воспоминаниях, но о многом забыл упомянуть.

Записки Булгакова до крайности интересны. В них все замечательно, и рассказать о них вкратце нельзя.

Оговорюсь, что особых художественных достоинств в этих заметках нет. Нет в них ни отчетливости, ни полноты. Их можно оценить только хорошо зная Толстого. Иначе они могут показаться воспоминаниями о каком-то добром и чудаковатом старике, ничем не выдающемся. В основных своих воспоминаниях Булгаков дал более величественный образ Толстого. Теперь, стремясь ничего не забыть, он очертил мелочи толстовского быта, личные его слабости. И, конечно, в этих дополнениях Толстой вышел еще живей и обаятельней, ничего не потеряв, ни в чем не уменьшившись.

У всех в памяти воспоминания Горького, написанные с тем же стремлением оживить строгий, «иконописный» облик. Как художественное произведение, книга Горького, конечно, ярче заметок Булгакова. Но у Горького нет главного: он не совсем убеждает в правдивости своих наблюдений, скорее даже заставляет сомневаться в ней. Все в его воспоминаниях слишком подчеркнуто и порой даже «романлично». Все слишком удивительно. Никак не примирить горьковского Толстого с тем, который нам известен по другим воспоминаниям, по «Войне и миру» или «Воскресению». Наоборот, заметки Булгакова сразу радуют полной и явной достоверностью. Вероятно, это происходит от того, что Булгаков добросовестно записывал все, что видел и слышал. Горький же попытался «художественно восстановить» облик Толстого.

Оригинал был так целен, что не нужен был художник, воспроизводящий образ по разрозненным чертам. Обыкновенный фотограф лучше сделал дело.

## 2.

Статья Марины Цветаевой о Германии вызвала некоторый «шум». О ней идет много разговоров. Очень уж неожиданна тема ее и заразительно цветаевское восхищение Германией — «продолженной Грецией, древней, юной».

Статья помечена 1919 годом. Увидев пометку, я вспомнил первое появление Цветаевой в Петербурге, в первый год войны, кажется. Тогда все были настроены патриотически, ждали близкого суда над Вильгельмом и разделения его империи между союзниками. Цветаева, слегка щуря глаза, сухим, дерзко-срывающимся голосом, читала:

Германия, мое безумие!  
Германия, моя любовь!

Стойкая, значит, была любовь, не ослабевшая с годами.

О том, как написана статья, говорили меньше. У людей простодушных она вызвала недоумение: бред какой-то, чушь — многоточия, скобки, опять многоточия, восклицательные знаки, ни конца, ни начала, ничего не понять! Читатели более искушенные даже и не заметили, что статья написана хаотически. После Розанова и Белого ничем человека не удивишь.

Между тем по поводу прозаического стиля Цветаевой стоит задуматься.

Нет спору, Цветаева чрезвычайно даровита. Не менее ее даровит и своеобразен был Розанов, да ведь и у Андрея Белого можно отрицать все, кроме таланта. Однако до чего же схожи цветаевские писания с розановскими или с монологами Андрея Белого, и какая скудость сквозит в этом сходстве! Эти писатели стремятся передать пером малейшее движение, легчайший оттенок мысли. Они презирают «школьный» синтаксис. Им кажется условным и мертвенным искусственное построение фразы, а исправление или — Боже упаси! — обтачивание ее для них прямое кощунство. Их обуревают стремление дать фразе «еще теплую». Их прельщает бесформенность разговорной речи.

Казалось бы, их слог должен быть безмерно богаче и ярче, чем слог любого другого писателя. Ведь мысль их не знает никаких препятствий, их воле все доступно. Читая Розанова, все и восхищались до слез, до последних пределов умиления. Но когда после Розанова появились его стилистические продолжатели, то оказалось, что продолжать нечего. Все оказались похожи на Розанова, как ни разнились от него душевно и умствен-



но. Разговорность речи всех обезличила. Отдельные блестящие индивидуальности сбились в одно стилистическое стадо.

Марина Цветаева, если бы она пожелала выработать у себя подлинный стиль, если бы она не довольствовалась первой попавшейся, кое-какой фразой, увидела бы, что теперешняя ее свобода — мнимая, что она сковывает и ежеминутно предает ее. Она увидела бы, насколько больше бы удалось ей сказать, насколько лучше сказать.

Кроме того: «Мысль изреченная есть ложь». Под обманчивой парадоксальностью тютчевского афоризма есть глубокая истина. Мысль может и не оказаться ложью в слове, но какой-то остаток мысли всегда, навеки, неизбежно остается недоговоренным. У Цветаевой *кажется*, что в стиль уложилась вся мысль, до последней крупинки. Но, конечно, только *кажется*. Однако именно тем она так страшно обедняет себя, что притворяется в каждой случайной, пустой газетной статье выболтавшей до конца.

1926



## Литературные беседы [«Этюды о русской поэзии» П. Бицилли]

Перед тем, как читать книгу, ее большей частью просматриваешь и перелистываешь. Так создается первое впечатление.

Книгу проф. Бицилли «Этюды о русской поэзии» я перелистывал недоверчиво. Первое впечатление было неблагоприятно.

Изменилось оно лишь после внимательного чтения.

Объясню, в чем дело. Теперь, когда я понял причины моей первоначальной неприязни, они кажутся мне характерными и почти смешными. Проф. Бицилли, рассуждая о русской поэзии, цитирует формалистов, чертит квадраты и «крыши» по Андрею Белому, сочувственно упоминает об Ахматовой, Гумилеве и Ходасевиче, называет Блока великим поэтом. Само по себе все это довольно обычно. Но так большей частью пишут не ученые, а нахватавшиеся самых последних сведений критики, специалисты по верхоглядству. Издавна повелось, что наши лучшие профессора, настоящие знатоки, настоящие исследователи сухи, угрюмы и ко всему современному презрительны. Конечно, а priori это не должно быть так, но у нас это было так. У нас исследователи, предупредительно отзывчивые к современности, почти всегда оказывались пустыми всезнайками и болтунами, какими-нибудь Коганами или Сиповскими.

Читатель поймет мое предубеждение. Но я ошибся: книга Бицилли не есть дилетантская работа. Лишь некоторые черты ее похожи на те, которые порой сопутствуют дилетантизму, украшая и оправдывая его: остро-

та и свежесть одушевления, задор, способность связать настоящее с прошлым. Иногда, при сохранении этих качеств и вместе с тем при углублении подлинной научности, создаются книги, с которыми нельзя даже и сравнить кропотливые труды просто почтенных, добро-совестных ученых. Об этом настойчиво говорил Ницше. Но мы к таким книгам не приучены.

«Этюды» проф. Бицилли состоят из трех больших статей. Первая статья наиболее богата матерьялом, но все же кажется только наброском. Проф. Бицилли говорит в ней о постепенном превращении русской поэзии в ритмическую прозу. Тема сложна, количество матерьяла безгранично: никогда не исчерпать его. Некоторые из наблюдений и мыслей проф. Бицилли очень существенны, — в особенности все то, что относится к определению понятия ритм. К сожалению, короткий и «общедоступный» разбор этой статьи дать невозможно. Сделаю одно только замечание. Проф. Бицилли правильно указывает, что русский язык не позволяет — как это позволяет итальянский — «проглатывать» слова в стихах. Он цитирует для образца стих Люб. Столицы:

В мрачном саду скорбно никнет беседка нагая...

Действительно, этот пятистопный дактиль неудачен. Слово «скорбно» приходится на два неударяемых слога, на нем спотыкаешься (это часто встречается у Брюсова, особенно в стихах последнего периода). Для иллюстрации все того же положения проф. Бицилли приводит стих Боратынского:

Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком...

Позволю себе возразить проф. Бицилли: этот стих не только не «плох», он великолепен. Здесь перебой размера настолько силен, что прочесть эту строку как правильный пятистопный ямб совершенно невозможно. Слово «кисть» выделено, на нем стоит сильнейшее логическое ударение. Если бы оно было поставлено на естественно ударяемом месте, оно было бы не так подчеркнуто. Боратынский здесь ломает размер, создает усиление звука к концу полустихья, подлинный вскрик и отскок от него, начиная со слова «счастлив».

Статья о Пушкине более закончена. Проф. Бицилли анализирует пушкинскую поэзию, пользуясь приемами формальной школы. Но он во многом изменяет их. В частности, он не ограничивается подсчетом образов, перечислением рифм и т. п., как большей частью делают формалисты. Он пробует дать обобщения.

Чрезвычайно интересна в этой статье попытка объяснить обаятельную «стильность» Пушкина по сравнению с позднейшими поэтами.

Все чувствуют: после смерти Пушкина началось стилистическое разложение русской поэзии. Лермонтов открыл это «движение». Тютчев был старше его, он был лучшей школы и, единственный из русских поэтов, он этому разложению сопротивлялся, только не всегда успешно. Некрасов, Фет, Майков, как они ни различны, по сравнению с Пушкиным одинаковые варвары. До сих пор мы это смутно ощущали, но не объясняли, а отделялись словами, что Пушкин более цельная, ясная и гармоническая натура. Проф. Бицилли остроумно показывает безусловную «мотивированность» и отчетливость каждого пушкинского образа, полную их согласованность между собой. Это, кажется, верное и окончательное объяснение. Именно неточность в выборе слов и беззаботное смешение слов разнородных по происхождению, по возрасту, по колориту отличает от Пушкина всех позднейших поэтов. О символистах здесь лучше даже и не вспоминать.

О Лермонтове проф. Бицилли делает несколько замечаний не менее правильных. Основная мысль, может быть, и не нова, но до сих пор ее высказывали намеками, сбивчиво, мимоходом. Принадлежит она, кажется, Розанову. Это мысль о том, что в нашей поэзии Пушкин обращен лицом в прошлое, а Лермонтов смотрит вперед. Лермонтов внес напряжение в нашу поэзию, он заразил ее «темнотой и вялостью» романтизма, он разрушил то, что невозможно было продолжать как нечто вполне совершенное. Этим Лермонтов оправдывается исторически. Оправдывается ли он эстетически?

Не знаю. Не знает, кажется, и проф. Бицилли. Характерна одна подробность. Проф. Бицилли очень чутко воспринимает стихи и разбирается в них почти безошибочно. Мало кого из современных критиков можно с

ним в этом отношении сравнить. Говоря о Лермонтове, он как будто срывается. Он по инерции включает в число лучших лермонтовских созданий явно слабое «Когда волнуется желтеющая нива». Он с безграничным восхищением цитирует всю «Молитву» («Я, Матерь Божия, нынче с молитвою...»).

Для меня почти очевидно: строя для ангелоподобного поэта историко-литературную схему, проф. Бицилли потерял чувство реального. Конечно, о вкусах не спорят. Но можно было бы показать, пользуясь методами самого проф. Бицилли, что и «Молитва» и «Нива» принадлежат как раз к тем стихотворениям Лермонтова, которых будто даже и не коснулся его гений.

## Литературные беседы

[С. Есенин]

Очень жаль Есенина. Бедный мальчик, сбившийся, надорвавший силы! Я помню Есенина в первые дни его появления. Он приехал из рязанской глуши, прямо к Блоку, на поклон. Его сопровождал Клюев. Есенин держался скромно и застенчиво, был он похож на лубочного «пригожего паренька», легко смеялся и косил при этом узкие, заячьи глаза. В Петербурге юного Есенина встретили довольно сурово. Отчасти в этом повинен Клюев. Он передал Есенину свой фальшиво-народный стиль в повадке, в разговоре. От Клюева Есенин перенял манеру говорить всем «ты», будто по незнанию, что в городе это не принято. Конечно, он прекрасно это знал.

Кажется, Блоку понравились стихи Есенина. Но Сологуб отозвался о них с убийственным пренебрежением. Кузмин, Ахматова, Гумилев говорили о Есенине не менее холодно.

Потом Есенин уехал в Москву, и там им восхищались Львов-Рогачевский, Иванов-Разумник, Коган. Не было газеты, не было журнала без хвалебной заметки о каком-либо новом стихотворении Есенина. Есенин вошел в группу имажинистов. Имажинистов ругали последними словами. Есенина выделяли и продолжали восхвалять. В первые годы революции его популярность

достигла зенита. «Пугачев», «Исповедь хулигана» были встречены громкими восторгами. Сам Есенин писал:

Говорят, что я скоро стану  
Знаменитый русский поэт.

Я видел Есенина в Берлине, в начале 1923 года. С 1916 года я не встречал его. Есенина трудно было узнать. Не европейский лоск изменил его. Исчезла его бойкость, его веселье. Есенин был печален и как будто болен. Он растерянно, виновато улыбался и на самые обычные, пустые вопросы отвечал испуганно. Казалось, это человек, который что-то в себе «ликвидирует», с чем-то расстается, от чего-то навсегда отрекается. Таковы были и стихи Есенина в последние два года. Читатели думали, что это его новая литературная тема. Люди, близкие к нему, должны были знать, что дело глубже. Так, по крайней мере, кажется мне теперь, когда я вспоминаю свою последнюю встречу с Есениным.

«У свежей могилы» не следует сводить счеты, упрекать, обвинять. Но даже и у свежей могилы следует говорить правду. Поэзия Есенина — слабая поэзия.

Я только что прочел статью М. Осоргина памяти Есенина. Осоргин пишет:

«Вероятно, на поэте лежит много обязанностей: воспитывать нашу душу, отражать эпоху, улучшать и возвышать родной язык; может быть, еще что-нибудь. Но несомненно одно: не поэт тот, чья поэзия не волнует. Поэзия Есенина могла раздражать, бесить, восторгать — в зависимости от вкуса. Но равнодушным она могла оставить только безнадежно равнодушного и невосприимчивого человека».

Неужели неясно, что в перечне Осоргина важна только первая «обязанность», а остальные — пустяки и мелочь! Причем воспитывать или, лучше, «возвышать», душу поэт может и при глубокой личной безнравственности, если только в нем есть величие, трагизм — все то, что совершенно отсутствовало в Есенине и о чем нужно бы помнить тем, кто его сравнивает с Блоком. «Не поэт тот, чья поэзия не волнует». Но ведь одного волнует Девятая симфония, а другого «Очи черные»! Надо различать качество волнения, иначе нет мерил. Не всякое волнение



ценно. Но охотно я причисляю себя к людям «безнадежно равнодушным и невосприимчивым»: поэзия Есенина не волнует меня нисколько и не волновала никогда.

Есть легкое умиление, которое легко укладывается в рифмованные строчки. Его очень часто смешивают с настоящим «вдохновением», которое приходит позже, когда это первоначальное, пустое умиление растоптано, осмеяно, уничтожено, когда его сменило отвращение к миру, презрение, когда, наконец, сквозь всю эту горечь, этот внутренний холод и «разочарование» человек пронесит и сберегает крупицу восторга, несмотря ни на что «*quand mème*». В период раннего умиления поэт пишет много, чуть ли не каждый день, стихи рвутся наружу, и критики изумляются щедрости дарования. Позже щедрость иссякает. Сказать ли, что поэт становится требовательнее? Вернее, он просто не считает стихами то, что обычно сходит за стихи. Единый образ поэзии — Лик, как сказали бы символисты — к нему ближе. Каждая строчка стихотворения мучает его своим несовершенством, своим убожеством.

Об этом трудно писать яснее. Есенин кажется мне слабым поэтом не по формальным причинам, — хотя он слаб и формально, хотя об этом тоже следовало бы написать. Главная беда в том, что он весь еще в детской, первоначальной стихии поэзии, что «волнует» он не прочно, поверхностно, кисло-сладким напевом своих стихов, слезливым их содержанием. Ничьей души он не «воспитает», не укрепит, а только смутит душу, разжалобит ее и бросит, ничего ей не дав.

### Литературные беседы

[«Чертов мост» М. Алданова. — «Из писем прапорщика-артиллериста» Ф. Степуна]

#### 1.

Все согласны: «Чертов мост» М. Алданова — произведение блестящее и на редкость увлекательное.

Но по общим предположениям, по предсказаниям и догадкам вещь эта должна была оживить, омолодить

один из дряхлеющих литературных жанров: исторический роман. Этого Алданов — умышленно или нет, как знать? — не сделал. Может быть, кто-нибудь и упрекнет его за то, что в «Чертовом мосте» нет повествовательной логики, за то, что построение романа так причудливо. По-моему, в этом построении есть большая прелесть. В нем «есть воздух», как говорится о стихах.

Отрывки из «Чертова моста» печатались в журналах и газетах задолго до появления всего романа. Их нельзя было читать без восхищения (в особенности бал у Безбородко). Эти страницы среди других современных писаний, торопливых и претенциозных, размашистых и бесцветных, казались чем-то исключительным, почти чудесным. Чудесна была в них полнота письма, равновесие частей, высокомерное пренебрежение к беллетристическому импрессионизму, спокойствие, уверенность, безошибочность.

Но, как ни прельщали отрывки, о целом думалось с некоторой тревогой. Казалось, оно будет слишком сглажено, до конца доделано, без того налета небрежности, который всегда есть в живом искусстве. Казалось, это будет одно только вино, без воды, которой по старинному правилу вино следует разбавлять. Короче, казалось, что проза Алданова в конце концов может превратиться в нечто похожее на выложенные стихи Макса Волошина.

Но этого не случилось. Не решусь утверждать, что в романе Алданова есть небрежность, хотя бы даже и напускная. Едва ли. Но скачки от главы к главе оживляют роман в те моменты, когда он как бы изнемогает под собственной тяжестью. Ничем эти главы не объединены, менее всего «героем» Шталем, потому что Шталь ни в коем случае не герой: это самое бледное лицо во всей книге. Смерть императрицы Екатерины, великосветский бал, прием турецкого посла в Париже, революция в Неаполе, поход Суворова: похоже на картины волшебного фонаря. Ослепительный свет наведен на отдельные сцены и события. Но в промежутки врывается мрак. В щели врывается «воздух». Связь улавливается смутно.

Именно поэтому нельзя, мне кажется, говорить о «Чертовом мосте» как о произведении обычного типа. Если это и исторический роман, то совсем по-новому построенный.

Некоторую уступку традиционности Алданов, правда, сделал. Он ввел в «Чертов мост» любовный эпизод, развивающийся или, вернее, тянущийся через всю книгу. Несомненно, это только уступка, и, вероятно, писательский инстинкт Алданова ей противился. В любовных сценах нет одушевления и, как это ни странно, нет блеска остальных страниц — кроме, пожалуй, прелестной сцены у гроба Екатерины. Легко представить себе «Чертов мост» совсем без крепостной актрисы и влюбленного в нее Шталя. В сущности, Шталь у Алданова играет ту же роль, какую у Достоевского те лица, которые ведут рассказ, например «я» в «Бесах». Ничего об этом «я» Достоевский не сообщает. У Алданова, конечно, было другое задание. Но совершенно ясно, что он бросает Шталя из Петербурга в Неаполь или Швейцарию только для того, чтобы описать происходящие там события. Призрак «героя» лишь отвлекает внимание от главного.

Не знаю, не было ли бы слишком большой смелостью построить исторический роман как ряд внешне ничем не связанных картин. Но несомненно, в «Чертовом мосте» есть предчувствие этой теоретически возможной формы.

## 2.

Пражское «Пламя» выпустило отдельным изданием «Письма артиллериста-прапорщика» Ф. Степуна.

Книга эта, по существу, не нова. Письма Степуна давно всем известны. Они успели даже устареть: не все уж мелочи, в них описанные, интересны, не все мысли по-прежнему остры. А главное, за эти последние годы человек свыкся со всяческими ужасами, и его удивляет слишком свежее, слишком болезненное отношение к ним, многословные патетические рассуждения на эту тему. Убийства, разорения, несчастья стали почти в порядке вещей. Исчезло у последних поколений недоумение перед ними.

В книге Ф. Степуна раздумия чередуются с описаниями. Некоторые описания очень хороши, и, может быть, лучше всего портрет убитого на войне германского философа Ласка.

Размышления касаются главным образом войны вообще, не только этой, последней. Интереснее другие страницы, в которых говорится о роли отдельных народов в мировой жизни, о судьбах России и Германии прежде всего, о Франции и Англии затем.

К Германии у Ф. Степуна отношение двойственное: восхищение германским чистым и возвышенным духом, страх перед немецкой «мещанской» пошлостью, перед огромной кружкой пива, культом трех К и мюнхенским стилем-модерн.

К этим страницам, как и почти ко всему, что пишется о немцах, можно было бы сделать длинное послесловие. Сто лет, если не больше, люди утонченные, остроумные, тонко развитые считали своей обязанностью презрительно морщиться при одном только слове «немецкий». Тупость и грубость постоянно с этим словом связывались. Ни один уважающий себя турист не останавливался в Берлине дольше, чем на сутки. Ницше развосхищался всем иностранным до того, что даже госпожу Жип поставил в образец немецким писателям. А в это время настоящая Германия, спокойно и серьезно, настойчиво и медленно, продолжала делать свое великое дело в мире.

## **Литературные беседы** **«О чем пел соловей» М. Зощенко. —** **К. Вагинов]**

### 1.

Полвека назад говорили, что вся русская литература вышла из шинели Акакия Акакиевича.

О теперешней литературе этого не скажешь. Любовь к униженным и слабым, проповедь братства и милости теперь мало кого вдохновляют. Но другая гоголевская повесть стала современной. Это — повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. Она как бы стоит эпиграфом над всей новой русской словесностью. Дух ее носится над нашей пореволюционной литературой. Разве у Бабеля, Леонова, Пильняка, Зощенко и других все не сводится в конце концов к «глупой истории», к

чему-то непоправимому и из-за пустяков случившемуся? Разве «Скучно жить на свете, господа!» не было единственной темой Есенина, — особенно в последние годы?

Писатели, которые непременно хотят отразить нашу эпоху, как бы ни восхищались они ее величием и «космическим размахом», делают неожиданное для себя дело. Когда они пишут о славе, о героизме или «коллективном трепете масс», ничего не получается, кроме очевидной, несомненной, официальной фальши. Когда же они не размалевывают своего полотна по условному трафарету, мы видим нечто крайне печальное. «Мировая чепуха» — по Блоку — правит миром. Она обещает счастье лет через двести-триста — блажен, кто верует! Но пока что в мире искалечено все, что можно было искалечить. Таковы выводы и нравоучения современной русской литературы.

М. Зощенко напечатал в московском альманахе «Ковш» повесть «О чем пел соловей».

Если бы не было повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, произведение Зощенко могло бы вызвать долгие размышления. Но с первых его страниц ясно, что ничего, кроме того, что сказал Гоголь и что за ним с ослабленной страстью, с ослабленной грустью повторило столько писателей, Зощенко не сказать. Его повесть лишь новая вариация на тему: в жизни нет ни смысла, ни порядка.

Жили-были в советское время, в глухом провинциальном городишке девица Рундукова и гражданин Былинкин. Рундукова сдавала Былинкину комнату. Увидев как-то Лизочку Рундукову, когда она утром, немытая и нечесаная, занималась по хозяйству, Былинкин без памяти в нее влюбился. Лизочка ответила ему взаимностью. Казалось бы, все к лучшему. Нет, все к худшему, — и из-за чего! Из-за комода. Влюбленные устраивали свое будущее «гнездышко». Для белья нужен комод. У старуха Рундуковой отличный комод, но она отдать его наотрез отказалась. Пятьдесят пять лет стоит комод на одном и том же месте, и вдруг отдать! Легко сказать! Былинкин обозвал старуху чертовой матерью, Лизочка вспылила и наговорила жениху дерзостей. Счастье навеки расстроилось.

«Скучно жить на свете, господа!»

Повесть написана крайне витиевато. Как и Гоголь, Зошенко чувствовал, что его история, по существу, слишком глупа, он приправил ее иронией, размышлениями, замечаниями в «сторону». Он очень хорошо сделал это, как немногие из его литературных сверстников могли бы сделать. Я говорю не о внешнем мастерстве или технике, а о соответствии стиля замыслу. «Смех сквозь слезы» еще раз прозвучал в нашей литературе.

## 2.

В советских изданиях нередко появляются теперь стихи К. Вагинова. Печатаются они почти всегда на последних страницах журналов, как некий балласт. Впереди Тихонов, Пастернак, Маяковский, Есенин. Где-нибудь на странице восемьдесят седьмой — Вагинов. Здешним читателям имя его почти неизвестно.

Не думаю, чтобы Вагинов когда-нибудь стал знаменитым. У него нет ни воли, ни силы, ни настойчивости. Однако его стихи, своеобразные в высшей степени, должны все-таки найти в мире какой-то ответ или отзвук.

Вагинов в 1920 или 21 году был слушателем Гумилева в его поэтической студии. Гумилев относился к нему дружелюбно, но чуть-чуть насмешливо. Надежд он с ним не связывал. Вся «идеология» Гумилева все то, что он считал поэзией и искусством, было в слишком явном противоречии с душой Вагинова. Но у Гумилева было непогрешимое поэтическое чутье. Он не сочувствовал Вагинову, но он всегда выделял его из числа остальных своих слушателей, как отделяют поэта от ремесленников.

В стихах Вагинова нет ничего похожего на обычную речь. Логика отсутствует совершенно. Сцепление образов и слов произвольно, а если и подчинено каким-нибудь законам, то только звуковым, — смутным и сбивчивым. Его поэтическая фраза прозаически представляет собой фразу вполне бессмысленную.

Первое стихотворение Вагинова удивляет и, пожалуй, раздражает. Прислушиваясь, начинаешь различать в этом бреде мелодию, ни на что другое не похожую. Это дребезжащая, прерывистая мелодия, слабая, но с от-

звуками таинственной, «вечной» музыки, тональности Лермонтова или Жуковского, — той, которая и не снилась Тихонову и его братьям.

В современной русской поэзии Вагинов одинок.

Но вот что удивительно: Вагинов, мало развитой, мало сведущий человек, перекликается с последней и далеко не незначительной французской поэтической школой, с сюрреализмом. Стихи некоторых сюрреалистов — Поля Элюара, например, — кажутся переводом Вагинова. Сюрреалисты суше Вагинова, у них нет его расплывчатости в стиле, его округленности в ритме. Но основа та же. И, вероятно, связь не случайна, а лишний раз доказывает, что «идеи носятся в воздухе». Кажется, мир пресыщен логикой, светом и разумом. Кажется, недавней вспышке нового «классицизма» суждено скоро померкнуть.

## Литературные беседы [«Митина любовь» И. Бунина]

«Митина любовь» вышла отдельным изданием, вместе с другими, более короткими, рассказами.

Я читал повесть Бунина недавно. Мне казалось, что я хорошо знаю ее. Но раскрыв книгу, я, как и в первый раз, не мог от нее оторваться. Повесть очаровывает и «пронзает».

Прочтя «Митину любовь» впервые, я недоумевал. Как мог Бунин эту вещь написать? Слишком непохожа она на его другие вещи. Теперь, читая короткие рассказы, напечатанные вместе с «Митиной любовью», я еще более недоумевал. Какое противоречие между этими вещами, какая пропасть. И вдруг, смутно, неясно представилось мне, что «Митина любовь» есть «ключ» к Бунину, несмотря на кажущуюся свою неожиданность. Об этом я и хочу рассказать.

Что удивляет в «Митиной любви»? Прежде всего тон ее, напряженный, взвинченный, приподнятый, тревожный, очень «городской». И вместе с этим, вообще чуждым Бунину, тоном, в повести, несомненно, есть сочувствие к герою, к жертве, к Мите, даже любовь к нему.

Перечитывая все, написанное Буниным прежде, понимаешь, что это на редкость пристрастный художник. Мир делится для него надвое, и только одну половину мира он признает и любит. Деление произведено не по моральным, эстетическим и уж, конечно, не по политическим признакам. Нет, это все признаки ничтожные и пустые, слишком грубые и точные. Мир разделен на светлое, простое, доброе, здоровое, бодрое, громкое, с одной стороны, и темное, молчаливое, сложное, лживое, с другой. Давно кто-то сказал: «Бог задумал мир в простоте, все смущающее пришло от дьявола». Кажется, Бунин мог бы повторить эти слова. Он любит только Божию — в этом смысле — часть мира, и среди людей только божиих, а не дьяволовых подданных. Об этом можно было бы исписать многие страницы. Я принужден ограничиться только намеком.

Этот основной, упрощенно-здоровый оттенок бунинского творчества сделал его одиноким в современной литературе. Особенно же в современной поэзии. Не случайно он, единственный из всех, остался совершенно чужд символизму, не поддавался зазываниям декадентских сирен. В этом прелесть его поэзии, и в этом же все-таки ее порок. Его поэзия не прошла какого-то испытания, она только обошла его. Но то, что Бунин никогда, ни на минуту не был декадентом, доказывает его высокую сознательность, его художественную честность. Искренним, честным, сознательным соратником Брюсова Бунин, конечно, быть не мог. Декадентство и символизм были ему глубоко чужды, враждебны, непонятны. Перечеркнуть декадентство, т. е. все то, что в поэзии пошло от Бодлера и что в России вдруг вспыхнуло в 90-х годах, нельзя. Но думается, что Бодлер и все его внуки и правнуки в поэзии были все-таки усложнением мира, торжеством «умышленности», началом разрыва духа и плоти, и — в далеких, но неизбежных перспективах — началом конца. «Бог задумал мир в простоте». Бунин ругательски ругал символистов, глумился над ними. Но в глубине сознания он, вероятно, чувствовал, какая в декадентстве скрыта отравка. Толстой едва ли чувствовал это, несмотря на всю свою прозорливость, — другой возраст, другой круг мыслей! Толстой хохотал над Бодлером от души, с убеждением. Но Бунин должен был понять, что в поэзии, в об-



ласти чистого духа, есть соблазн не ограничиться одной только простотой, здоровьем, жизненной силой, а уйти в «умышленность», оторваться от всякой естественности, перестать ценить ее и, пусть ценой конечной гибели, купить какое-то неслыханное утончение, создать «новый мир под небом новым». Бунин отвернулся от соблазна. Отблеска «нового неба», который есть в стихах даже раскаявшихся декадентов, у него нет. Был Майков, Ал. Толстой, после них явился поэт Бунин. Никакой пропасти между ними как будто и не лежит.

Прочтите восьмистишие Бунина «Поэтесса».

Сколько злобы и насмешки в описании «декадентки»:

Большая муфта, бледная щека,  
Прижатая к ней томно и любовно,  
Узлом колени, узкая рука —  
Нервна, притворна и бескровна.  
Все принца ждет, которого все нет,  
Глядит с мольбою, горестно и смутно...

Но ведь этой «смутной и горестной» поэтессой могла бы быть и Анна Ахматова! Бунин, конечно, понимает это. Но ему нет дела до эстетики, он осуждает мир, которым живет «поэтесса»: ее печаль, ее предчувствия, неисцелимую скуку, ее «выверт», как бы не видя всего того, что за этим вывертом стоит, — в плане общеисторическом или общекультурном.

Пора вернуться к «Митиной любви». В сущности, Митя — мальчик простой, здоровый и добрый, такой, каких любит и берет под свое художественное покровительство Бунин. Отсюда и его сочувствие к нему. Но самая любовь Мити, его бесконечная страсть, неутолимая, губительная, декадентская по привкусу, ахматовская, бодлеровская — Бунину по душе быть не может. Проще должно все происходить в «простом» мире. Бунин описывает в рассказе «Русак», как его приятель убил на охоте зайца и как он с «непонятым наслаждением» гладил «закаменевшую тушку» убитого зверька... О, это понятно! Это мир цельный и ясный. Но «темная и страстная» любовь Мити — в тех областях, куда он заглядывать не любит. Скрытый смысл повести в том, что Митя влюблен не в какую-либо подобную себе девушку, а в Катю, деви-

цу, «безумно любящую искусство», поклонницу музыки Скрябина. Гибель Мити, как жертва, определена не самой его любовью, а вторжением в его жизнь враждебного и опустошающего начала. Катя — существо ничтожное и взбалмошное. Но за Катей тянется все то, с чем она связана: тревога жизни, поиски каких-то радостей вне назначенного человеку круга, «умышленность», отсутствие простоты, скука — все «дьяволово». Катя дает тон любви Мити, и Бунин лишь, как правдивый художник, передает этот тон, сочувствуя обреченному, слабому Мите.

Митя приезжает из Москвы на лето в деревню. «Поезд со стуком стал переходить на другой путь. Боже, как по-деревенски жалок и мил работник, ждущий барчука на платформе! И далекая, столичная красота Кати вспыхнула в воображении еще ярче...» Конечно, в жизни Бунин навсегда увел бы своего Митю в «жалкую и милую» деревню, спас бы его. Но в искусстве он оставляет его одного, уже больного, зараженного, на верную гибель. Трудно найти пример более красноречивого и многозначительного слова, чем слово «столичный» в приведенной мною фразе.

«Мой любимый, мой единственный», — пишет Катя Мите в деревню. Чувствуете ли вы фальшь и ложь этого тона? Митя не чувствует, у него «земля плывет под ногами». И впереди — то, что больше всего ненавидит Бунин: смерть.

Все, что давно хотелось ему сказать, договорил Бунин в своей последней прекрасной, полной «ужаса и жалости» повести.

## **Литературные беседы [Два сборника статей]**

### **1.**

Сборник статей «Современная русская критика 1918—1924», составленный Ин. Оксеновым, начинается чрезвычайно выразительной фразой: «Борьба пролетариата Советских республик закончилась победой на всех фронтах. Однако еще не ликвидирован фронт

литературный...» Надо бы людям, делающим такие заявления, забыть слово «литература» и найти другое, более подходящее. Нельзя в слова с установившимся содержанием втискивать то, что им чуждо.

«Ликвидировать литературный фронт» — это, правда, слишком уж бессмысленно. Политические соображения тут ни при чем. Самый ярый большевик, если при этом он хоть в одной сотой своего существа писатель, поймет, что это бессмыслица! Есть агитация, есть «классовая пропаганда», есть «производственные задания» — все, что делается по указке, по общим схемам против других схем, им враждебных, с разделениями по прямой линии, с дисциплиной, с фронтом. Но никогда никто в мире еще не называл это литературой, — и не назовет, конечно, какие бы ни случились социальные катастрофы, коммунистические перевороты, пока люди от них еще не окончательно сошли с ума.

Сборник Ин. Оксенова состоит из множества статей, представляющих различные критические направления. Фронт проведен между марксистами и немарксистами. Основной тон дает старая статья Ленина из «Новой жизни» 1905 года о свободе слова. Затем идет Троцкий с хлесткими, бойкими заметками о Блоке, о Маяковском и о многом другом. После Воронский и, наконец, всевозможные Горбачевы, Правдухины и Полянские. Почему нет Луначарского, хоть, казалось бы, где и печатать его, если не в таком сборнике.

Деление следующей, не столь ортодоксальной, не столь официальной группы критиков произведено на «лефовцев» и «напостовцев». Не чересчур ли подомашнему? Не всякий читатель, даже и в Советской России, знает ведь, что напостовцы — это члены редакции журнала «На посту» и что журнал этот имеет свое, особое направление.

Дальше помещены формалисты и, наконец, несколько критиков, «до тошноты эклектичных», по рекомендации предисловия, — вроде К. Чуковского и Ю. Айхенвальда. Сборник Оксенова интересен. За исключением пяти или шести последних статей, он сливается в цельную книгу с устойчивым, ничем невозмутимым «мировоззрением». Авторы ожесточенно друг с другом спорят, но рознь их видна только им самим, на

двух шагах расстояния. Издали это все одно и то же, — не только по мыслям, но и по манере письма.

Ужасно обедненным выглядит мир в этих статьях. И, читая их, я в сотый раз думал: зачем и кому нужно искусство, если оно сведено к этому? Еще Троцкий, как человек, которому все позволено, которому не на кого озираться, нет-нет да и заявит, — как открытие, как дерзость, — что в искусстве важно «неуловимое». Но другие ничего не видят, ничего не слышат, кроме того, что целиком умрет вместе с ними. В конце концов с этим так свыкаешься, что без удивления читаешь даже о Шекспире: «Бесспорно, это поэт интересный, и яркий, и ценный». Напрасно мы думали раньше, что Шекспир — это вселенная, огромный, таинственный, темный, чудесный мир. Нет, это всего-навсего «полезный работник».

## 2.

Книга А.Г. Горнфельда «Боевые отклики на мирные темы» читается после оксеновского сборника с отрадой. Это прежде всего живая и умная книга. Горнфельд, говоря о литературе, не глазеет по сторонам, а смотрит в «корень вещей» и видит самое существенное.

В книгу вошли статьи, написанные с 1913 по 1923 год. Один только перечень статей показывает, как книга разнообразна: о художественной честности, едкий и зоркий анализ стиля новых писателей; о Дон Кихоте и Гамлете, — и о Тургеневе, авторе знаменитой статьи о них; о Вагнере и Достоевском, кровно связанных предвестниках «нового духа»; о Потемне и Овсяннико-Куликовском; о формалистах — от Андрея Белого до Шкловского; об искусстве литературного портрета, — по поводу книги М.М. Винавера «Недавнее»; о «темном пути» Сологуба; о пресловутом советском Аристотеле — профессоре Шмидте; об Эренбурге; о Тарзане и опять о Достоевском.

У Горнфельда есть литературно-критические традиции, которые многим могут быть нынче чужды. Народничество, «Русское богатство», заветы учителя — Н. К. Михайловского, кое-что от позднейшего эстетизма. Но не традиции важны, а личность пишущего. Статья о художественной честности, помеченная 1913 годом и

говорящая о Леониде Андрееве или, вернее, о его последователях, не устарела ничуть, и если подставить другие имена, можно подумать, что она написана теперь! Каждое слово уместно и верно.

Иногда утверждают, что критик брюзжит на все новое по обязанности, по инерции вкуса и мысли, а через десять лет восхищается именно тем, что ниспровергал. Новое будто бы кажется вычурным или нелепым, пока к нему не привыкли. Простота, выдвигаемая как требование прекрасного, — понятие условное. Вот у Горнфельда пример обратного: что было плохо в мелкой русской «буржуазной» литературе, то плохо и теперь, в столь же мелкой пролетарской. Невозможно к нарочитости и кривлянию привыкнуть, да и незачем к ним привыкать, потому что были и есть рядом с этим «вторым сортом» другие, подлинные, по Горнфельду, «честные» писатели... И, наверно, всегда будут.

## Литературные беседы [Вечер Цеха поэтов]

### 1.

Несколько членов петербургского Цеха поэтов созвали недавно своих молодых парижских собратьев на «вечер чтения и обсуждения стихов».

Как и следовало ожидать, при первой же попытке разобрать и «обсудить» первое прочитанное стихотворение раздались голоса, что искусства разлагать нельзя. Это старый и даже «вечный» вопрос. Вернее, это не вопрос, а недоразумение. Но именно оно отделяет блоковский отношение к поэзии от брюсовского. Я называю эти имена как наиболее показательные.

Недоразумение в том, что поэты брюсовского толка — сколько бы их в этом ни упрекали — никогда, ни в коем случае не отрицают тайны «вдохновения» как источника поэзии, и не отрицают того, что поэтом надо родиться, а нельзя сделаться. Но им кажется, что в поэзии есть элементы, которые не даны поэту Богом, или природой, но приобретаются опытом, трудом, чутьем, размышлением. Конечно, одна только эта сторона поэ-

зии подлежит критике и общественному обсуждению. Остальное в поэте неизменно. Часто можно было бы сказать: непоправимо. Русская критика прошлого века почти исключительно занималась именно этой неизменной, непоправимой стороной творчества поэта, т. е. в сущности *его душой*. В противоположность ей заметки Пушкина и Боратынского о мелких стихотворцах, их современниках, — почти идеальный образец того, как о стихах можно и надо говорить. «Брюсовский» характер рецензии Боратынского о «Тавриде» Муравьева в особенности убедителен.

Н.С. Гумилев, образовывая лет пятнадцать тому назад кружок поэтов и назвав его Цехом, — т. е. подчеркнув интерес к ремеслу, — встретил очень острое сопротивление. Говорили и о кощунстве («над трупом Аполлона!» и т. д.), говорили и о бесполезности. В противовес Цеху было даже образовано «вольное поэтическое содружество», где о стихах говорили исключительно туманными расплывчатыми намеками. Противники Гумилева все опасались, что он оскорбит их слишком чуткие, стыдливые души. Они боялись «стадности». Однако из гумилевского Цеха вышли Ахматова, Мандельштам, Георгий Иванов, — каждый из них сохранил свое лицо, свой стиль. А что дали другие?

Если у поэта есть дарование и есть своя тема, то в атмосфере трезвой деловитости, ремесленнических обсуждений, технических споров это «несказанное» в нем, конечно, только крепнет и заканчивается, уходит вглубь и тем пышнее потом расцветает. Отдельные случаи вражды к таким беседам возможны. Но когда личная особенность возводится в общее правило, ее «несостоятельность» очевидна.

Часто с упреком утверждают, что теперь «все пишут хорошо», т. е. грамотно, гладко, и такие общества, как Цех, этому потворствуют. Очень может быть. Но бездарные стихотворцы всегда были и всегда будут. Не все ли равно, пишут ли они «почти» как Брюсов, как Пастернак или как Щепкина-Куперник? Не о них речь, не для них и дело. Парижские молодые поэты после некоторых колебаний согласились говорить о стихах в плоскости «как», а не «что». И, в большинстве, они очень оживленно вели беседу. Для каждого пишущего стихи человека вопро-

сы «ремесла» интересны, и всех они общим интересом связывают. Очень досадна обидчивость. Человек читает стихотворение и ждет похвал и восторгов. Но для восторгов не стоило бы собираться.

Не бойся едких осуждений  
Но упоительных похвал...

— по слову Боратынского. Да ведь кроме того, о главном, о качестве стихов, о действительно «несказанном» ничего на таких собраниях и не говорится. Прекрасное по замыслу, по вдохновению, по внутренней музыке стихотворение может быть все-таки внешне «неудачно». Его можно критиковать. Но, конечно, оно в тысячу раз лучше пустоватого и удачного стихотворения, которое тут же рядом вызовет всеобщее одобрение. Другая исходная точка в критике. Трудно ли понять?

Мне показалось, что среди двадцати или тридцати читавших поэтов есть один-два, способных писать такие «прекрасно-неудачные» вещи. Гораздо больше стихов «гладких» и едва ли кому-нибудь нужных. Есть, конечно, и совсем плохие. Имена называть не стоит. Отметить особенности каждого из читавших невозможно. Общей особенностью является, во-первых, пристрастие к образности, преувеличенно яркой, вычурной, часто тяжело-ватой, почти всегда метафорической, во-вторых, игра в звуки, «инструментовка». Но были и стихи, написанные языком скромным и бедным, без всяких звуковых ухищрений, и о которых думалось: это настоящая поэзия.

## 2.

В числе общих вопросов, обсуждавшихся в беседе, кто-то коснулся белых стихов. Один из присутствовавших сказал, что многие большие поэты в расцвете сил, в зрелости к ним особенно пристрастны. На это ему возразили, что рифма не есть украшение, что отказываться от нее бессмысленно и т. п.

Доля правды в этих возражениях есть. Но только доля, и притом небольшая. Несомненно верно, что в зрелости или в старости многих поэтов «тянет» к белым стихам. Есть ли пример убедительней, чем Пушкин, который в молодости смеялся над Жуковским, писавшим,

по его мнению, «прозу, да и дурную», а впоследствии чувствовавший к белым стихам явное и все усиливавшееся влечение?

Мне кажется, что в сознании подлинного поэта всегда есть соблазн лишиться стихотворение всего того, что может быть отнесено к внешним условным признакам поэзии, всего того, что может хотя бы отчасти вскрыть и пояснить, почему стихотворение прекрасно. То есть, поэту хочется оставить только незаменяемое, неразложимое, необъяснимое, стереть все различья между самой поэтической поэзией и самой прозаической прозой, уничтожить все, что можно уничтожить в этом направлении. И если после всех этих ограничений и отказов, стихотворение все-таки дышит, все-таки живет, то, наверно, оно живет крепкой, истинной жизнью. Рифма — не украшение, но какой-то украшающий оттенок в ней есть. Есть потому и соблазн от нее отказаться.

Но это не все. Пушкин — и так много других — были в зрелости обмануты жизнью. От юных обольщений не осталось и следа. Одиночество и холод медленно проникали в душу, — старинное, неисцелимое «разочарование».

Есть темы, есть тональности, которые только белыми стихами и выразимы. В стихах рифмованных — всегда разговор, всегда в них присутствует какой-то призрачный собеседник. Поэт говорит «кровь», кто-то — пусть только эхо — ему *отвечает* «любовь». «Смерть» — в *ответ* слышится «твердь». Между тем белые стихи — всегда монолог, без всяких ответов и отзвуков в мире. Поэтому, кажется мне, окончательное одиночество, когда нечего и некого ждать, естественно ищет белых стихов.

Мне вспоминается удивительный случай. По рассказу Гумилева я знаю, что Анненский, написав свою знаменитую «Балладу» — одно из самых пронзительных и «безнадежных» своих стихотворений, — долго над ней мучился, долго был неудовлетворен. Ему казалось, что «что-то в ней не вышло». Он без конца перечитывал стихи, они ему не нравились.

Однажды, встретив Гумилева, Анненский прочел ему измененную «Балладу» и сказал:

— Кажется, теперь хорошо...

Гумилев с удивлением услышал, что во второй и последней строфе уничтожены рифмы. Только в этом и за-



ключались поправки Анненского. Но именно они и дали «Балладе» ее тон. Напомню начало стихотворения:

День был ранний и молочно парный,  
Скоро в путь, поклажу прикрутили...  
На шоссе перед запряжкой парной  
Фонари, мигая, закоптили.<sup>1</sup>  
Позади лишь вымершая дача...  
Желтая и скользкая... С балкона  
Холст повис ненужный там... но спешно  
Оборвав, сломали георгины...

Вторая строфа «леденит» душу.

### Литературные беседы [Дневник Шуры Голубевой]

То, о чем я хочу сегодня написать, — не литература. Это всего только «кусочек жизни». И едва ли можно назвать его необыкновенным. Нет, это обыденный случай. Но всякий раз, когда склоняешься над подлинной жизнью, со всей ее непостижимой сложностью, чудесным разнообразием, жестокостью, бессмыслицей, нежностью, прелестью, — всегда поражаешься. И так я был поражен, когда читал дневник Шуры Голубевой.

Не буду рассуждать, а лучше расскажу, в чем дело. Мне кажется, что комментарии к этому дневнику мог бы сделать один только Розанов, — окружить его сетью тончайших догадок, пояснений, вскриков, намеков. Розанов весь оживал над такими «человеческими документами», он вился и трепетал около них.

12 июля 1925 года близ города Збруева, в кустах на берегу Оки был найден труп неизвестной женщины. Труп сильно разложился и, по-видимому, находился в кустах не менее трех недель. По платью жители Збруева узнали, что это тело гражданки Александры Петровны Голубевой, 17 лет, фабричной работницы, пропавшей без вести незадолго перед тем. Около трупа был найден револьвер. Следствие не обнаружило преступления. По-

---

<sup>1</sup> В первых четырех строках рифмы исключительно богатые и тем неожиданнее следующая, как бы опустошенная строфа.

видимому, Голубева покончила с собой. Дело было прекращено.

В вещах Голубевой был найден «дневник»: клеенчатая тетрадь ученического типа. На первой странице нарисованы плохими фиолетовыми чернилами роза, копьё и подобие голубя, несущего в клюве конверт с именем: «Шура Голубева, 17 лет».

Дальше запись:

«Подарок в день моего рождения от Дины. Мне исполнилось 17 лет. Начинаю писать все свои приключения.

Сегодня я надстригла волосы до уха.

Альбом сей прекрасен.  
Я с этим согласна.  
Но лучше всего  
Хозяйка его, — я, Шура Голубева».

Дневник доведен до июля 1925 года. Записи ведутся случайно, иногда с пропусками целых месяцев. Записывает Голубева все, что придет в голову, пустяки и мелочи. Жила она в общежитии работниц, потому что у матери ее, по ее словам, «в комнате очень много икон, и она старых взглядов, не понимает роли современной молодежи». К сожалению, я должен ограничиться только выборками из дневника, но и по ним главное будет ясно. Для примера и общего образца записей приведу одну из первых:

«Вечером, 9 декабря 1924 года.

Сегодня я сходила на фабрику, пришла с фабрики в 10 ч. утра, разулась и легла на диван читать книжку о половой жизни молодежи, да и затем уснула до 3 ч. дня, покамест придет с фабрики Дина. Ну, я легла на диван и наверное читала с полчаса, а Динке оставила записку, чтобы меня разбудила. Ну, сплю. Пришла с фабрики Динка, будит меня: «Шура, Шура, вставай!» — а я не захотела и еще уснула. Проснулась и захотелось мне выпить чаю. Вдруг стук в комнату, я отвечаю «Войдите!». Пришел к нам Ложкин Коля и говорит: «Я хотел лечь дома спать, но боюсь просплю на партдень к семи часам». Я сходила за кипятком, напились мы с Динкой чаю, а Колька лег на мою кровать...» и т. д. Потом пошли гулять, и Голубева пишет:

«На улице так хорошо, не особенно ветрено, не особенно мокро. Шли на фабричной улице, конечно, Коля взял нас под руки, шли до самого Дома советов. Дошли до театра, вдруг два пьяных парня толкнули (сейчас поем хлебца с маслом, буду еще писать) Кольку... Вдруг навстречу Серко с товарищем».

Запомните имя Серко!

«Навстречу Серко с товарищем. Подошли к нам. Пошли мы по Стагинской улице с большими разговорами. Дошли до дома, попрощались, и разошлись мы домой, наши ребята уж и не знаю куда. Пришла домой, я прямо разделась и скорее давай записывать на память нашу прогулку. А теперь нужно спать. Ну, остаюсь жива и здорова до следующего дня. Динка уже лежит в постели. Закончила писать в 10 часов вечера. Писала волна — узнайте, кто она».

Без числа, на отдельном листке:

«Когда-то я видела в свою жизнь раз затмение луны, это пало мне на память. Я тогда жила у мамы. В ту ночь я гуляла с Серко, а теперь о Серко и о тех вечерах мне остались одни слезы. Остаюсь жива и здорова, Шура Голубева, 17 лет».

На том же листке:

«Сейчас сижу и думаю: зачем я живу и для кого я жила. Для него. И то вдруг случилось, что он не со мной. Шура Голубева. 17 лет».

13 декабря.

«Только что пришла с фабрики. — 8 ч. вечера. Вот сегодня я купила себе куколку, да мама еще вчера подарила мне куколку с ванной. Значит у меня теперь одна маленькая куколка в ванне, а другая побольше. Ну, я сейчас их положила на кровать, а сама сижу и пишу».

15 декабря.

Любовь — солома  
Сердце — жар.  
Одна минута  
И пожар!!!

Шура Голубева, 17 лет.

24 декабря.

Эта жизнь мне надоела  
Этой жизни мне не жаль

Это я писала потому, что мне спать не хотелось. За окном падает снег. Серко ушел от меня навсегда. Сегодня на улице, увидев меня, перешел на другую сторону, чтобы не поздороваться.

28 декабря 1924 года.

Я сбрила брови. Это для того, чтобы я могла помнить, когда и с какого времени я сбрила себе брови.

Шура Голубева, 17 лет.

7 января 1925 года.

Я купила себе обновки: галоши (3 р. 50 к.), туфли (3р.), кофточку (2 р. 50 к.). Остаюсь жива и здорова.

Романс

Любить, но кого же?  
На время не стоит труда,  
А вечно любить невозможно...

К черту вас, сказал Тарас.

24 февраля.

Уж так мне скучно! Не знаю, что и делать. Идти никуда не хочется, подруг иметь не хочется, любви тоже. Все через Серку. Ах, зачем я так рано полюбила? Теперь только слезы и слезы.

Голубева Шура, 17 лет.

12 мая.

О, Боже, что со мною делается? Я без него жить могу!

Баловница я, баловница.

19 мая.

Я сегодня не работала, самовольно ходила в амбулаторию имени Семашко, меня признали больной, но

это доктора брешут: я совершенно чувствую себя прекрасно.

13 июня.

Тайна

Вчера мы ходили в клуб молодых ленинцев на занятия: я, Женя, Люба. 12 июня я приобрела себе ?????? Вот сегодня 13 июня. Он лежит в одном месте. Не знаю, если улежит эта вещь, то, может быть, я наберусь храбрости и без причины? О, как не хочется жить! Мне только 17 лет, а жизнь уже опостылела... Остаюсь ненамеренная жизни, А. П. Голубева, 17 лет.

18 июня.

Я уж теперь решила, наверно завтра и уйду к Оке, чтобы не было ни похорон, ни славы, ни вообще-то ничего.

Шура Голубева 18 лет (без пяти месяцев).

1925 года. 19 июня. — Вот сегодня...

Дневник, из которого я делаю эти выписки, напечатан в отделе «От земли и городов» журнала «Красная новь» за декабрь 1925 года, под названием «Дело о трупе (из документов народного следователя)». К дневнику приложены показания свидетелей — друзей Шуры Голубевой, ее матери и «Синева, Сергея Илларионовича, 18 лет, ученика фабзавуча, грамотного комсомольца» — Серки, очевидно.

Синев, между прочим, показал (выписываю с пропусками): «Я познакомился с Голубевой августе 1924 года, затем я стал с нею гулять... Она мне нравилась, до декабря я был с ней в близких отношениях... В декабре мне стала нравиться другая девушка, я перестал бывать у Голубевой... После того, как мы расстались, я видел ее всего два раза, один раз она шла в компании двух девчат, и я их проводил. Другой раз она шла одна и, увидев меня, протянула ко мне руку... Я куда-то торопился и перешел на другую сторону.»

Один из приятелей Голубевой показал:

«В последний раз, когда я ее видел, она очень плакала. Мы сидели на кладбище. Я спросил ее: “О чем же ты плачешь?” Она говорит “О моей жизни, которую я уже

прожила. Это только ты видишь меня живую, а я давно уже мертвая”. Шура сказала эти слова так страшно, что я испугался и предложил ей идти домой».

Евдокия Маршева — Дина, по дневнику — показала:

«...Она была хрупенькая и беспомощная, можно сказать, что первое время я прямо заботилась о ней, как о дите. По моему мнению, поведения она была плохого и даже, можно сказать, проститутка».

Вот история Шуры Голубевой. Я обещал не делать к ней примечаний. Мне бы хотелось только заметить, что не надо по поводу этого дневника говорить о растлевающим влиянии комсомола на русскую молодежь, о порче нравов в коммунистической России, — и т.п. Пусть это и верно само по себе, — тут это было бы «мимо». Дневник Шуры Голубевой — о любви и смерти. Всегда и везде были смерть и любовь. Не следует искажать их пустыми домыслами.

## Литературные беседы

### [«Александр I» Д.С. Мережковского]

«Поучительно оглянуться на эту недавне-давнюю страницу русской истории», — говорит Д.С. Мережковский в предисловии к новому изданию «Александра I».

«Быть может, кто-нибудь прочитает мою книгу и не как художественное произведение».

Мережковский связывает в своем сознании прошлое с настоящим в одно целое. Отсюда его «пафос истории». Он не воскрешает прошлого: оно для него никогда не умирало.

В «Александре I» надо всеми мелочами рассказа, быта, характеристик, носится музыка пушкинского «Медного всадника». И вместе с музыкой, все то же недоумение: туманы, болота, марево, волшебный, единой волей созданный город, леденящая государственность, робкие мечты о личном счастье, о личной свободе — откуда все это, куда несется, зачем, по каким законам? Есть в русской культуре не только «петербургский период», есть и петербургская «тема». Ее почувствовал и наметил

Пушкин, ее подхватил Достоевский, со страстью ощутив в ней столь дорогое ему «неблагополучие», обреченность, полет в пропасть.

Мережковский всегда бродит вокруг этой темы и, может быть, она воспитала в нём тот «ужас», который его никогда не покидает, о чём бы он ни говорил, и по которому его голос узнаешь среди тысячи других. Роман об Александре I пронизан ужасом. Герои его движутся, беседуют, смеются, приказывают, повинуются. Но они — как бы замороженные. Мысль и душа их отсутствуют в их словах и действиях. Они только притворяются спокойными. В одной из первых глав романа показан Александр один, у себя в кабинете: император не знает ни минуты покоя. Его мучает воспоминание об 11 марта, его мучает предчувствие 14 декабря. Страх, раскаяние, жажда освобождения, стремление куда-то убежать, скрыться, что-то сбросить, оставить — владеют им. И так всю жизнь. Таков и двор Александра, его жена, его братья, даже Аракчеев, всегда трепещущие, порою беспричинно.

Декабристы? У них нет страха, но есть сознание безнадёжности и, может быть, даже бесплодности восстания. Они все — жертвы. «Я готов быть режисидом, но хладнокровным убийцею быть не могу, потому что имею доброе сердце: возьму два пистолета, из одного выстрелю в него, а из другого в себя; это будет не убийство, а поединок насмерть обоих...» — так восклицает один из заговорщиков. «В него, а потом — в себя», — чрезвычайно характерно для них. Они, пожалуй, сомневались в исходе дела, но в том, какой ценой они за него заплатят — сомнений не было.

Так в начале прошлого века стояли одна против другой в России две «стихии», разного возраста, разного происхождения, разных судеб. Одна, старшая, давно уже изнемогала, и ей нужно было «пожрать» другую, чтобы подкрепиться, устоять ещё хотя бы одно столетие. У Мережковского очень отчетливо передан «утренний» колорит царствования Александра. Бледное, холодноватое утро, после павловского короткого рассвета, перед долгим днем николаевщины. Утром у человека ясное сознание, острый взгляд. Еще он не присмотрелся и не привык к окружающему. Оттого в «дни Александровы» ясно сквозит общее «неблагополучие» России, неизбеж-

ность будущих катастроф. Они пришли много позже, чем их ждали. 14 декабря было только ложной тревогой. Но все-таки предчувствие не обмануло.

## Литературные беседы [«Семь дней, в которые был ограблен мир» А.Н. Толстого]

Берлинское издательство «Аргус» выпустило новую книгу Алексея Толстого «Семь дней, в которые был ограблен мир». Книга носит название первого из включенных в нее рассказов. Кроме него, в эту книгу вошли «Голубые города», «Убийство Антуана (парижские олеографии)», «Похождения Невзорова» и «Ибикус».

Все эти вещи написаны Толстым в самые последние годы. Они знакомы читателям советских журналов и по поводу их не раз приходилось читать и слышать размышления о падении Толстого, о том, что он исписался, измельчал и выдохся. Эти размышления хотелось бы опровергнуть а priori, даже и не читая тех произведений, которыми они вызваны. Где, когда, кто видел «конец» таланта, где были случаи падения дарования? Есть во всей истории литературы два-три примера, не более. Их можно перечест по пальцам; это исключения. Верлен, еще несколько имен — и список окончен.

В противоположность этому нет, кажется, ни одного писателя или поэта, которого при жизни не упрекали бы в том, что он выдохся. По-видимому, современники слепы и глухи. Они не поспевают за поэтом. Полюбив его, они, сами того не замечая, требуют только одного: чтобы он повторялся. Когда он оставляет прежние рамки, когда бросает первоначальную манеру, они удивлены, разочарованы, они не узнают своего любимца. Им жаль было привычного наслаждения, а искать нового — им лень. При наличии «исторической перспективы» они ясно различают переломы и рост дарования. В упор, без перспективы, им кажется, что Пушкин в тридцатые годы «опошлится», что Достоевский после «Мертвого дома» не способен написать «ничего, представляющего художественный интерес», и так далее. Давно пора бы при



оценке современников принять в расчет то простое обстоятельство, что в прошлом, в «свете истории», даровитых, но исписавшихся, значительных, но измельчавших писателей не существует. Или писатель всегда, смолоду до последнего дня, был плох, или всегда он был хорош. Да ведь и отвлеченно нельзя себе представить, что ум и душа — то есть талант — вдруг «опошлился». В худшем случае, в старости они убывают количественно, слабеют, тускнеют. Но качественно они не меняются.

Никто и никогда, кажется, не отрицал у Ал.Толстого дарования. Оно слишком очевидно. Оно настолько крепко, богато, живуче, что, право, за него можно было бы быть спокойным. Никогда оно не пропадет и не «измельчает», как бы ни был Толстой расточителен и несмотря на все его отклонения, промахи, увлечения, работу по заказу и наспех.

Новая книга Толстого внешне мало похожа на прежние его произведения. Внутренне она им родственна. Книга очень неровная, и лучше ли она или хуже более ранних книг Толстого, я судить не решаюсь. По-моему, Толстой всегда «обворожителен».

Признаю, однако, что первый рассказ в сборнике — фантастический, с математическими выкладками, с грандиозными, сногшибательными описаниями Америки, с миллиардами долларов и миллионами тонн динамита, с расстрелом луны и прочей бутафорией стиля Уэллс—Жюль Верн — довольно схематичен и бледен. «Парижские олеографии» — подчеркнуто скромные сценки, в которые есть несколько чудесно-находчивых черт, как бы брошенных мимоходом, от избытка и щедрости.

«Похождения Невзорова» — повесть замечательная, но, пожалуй, слишком уж «хлесткая». По заданию, это жизнеописание нового Смердякова, во что бы то ни стало желающего добиться успеха в жизни. В начале повести, до революции, он мелкий конторщик. Потом, когда все пошло вверх дном, он превращается в «бывшего аристократа», графа Симона де Невзор, затем в грека Навзараки; из Москвы он попадает в Одессу, из Одессы «эвакуируется» в Константинополь — нет конца его похождениям. И нет конца выдумке и изобретательности Толстого. Конечно, это крайне поверхностная,

размашисто-неряшливая повесть. Но то, что никому другому не простишь, то забываешь, читая Толстого. До такой степени это «подлинный» художник, оживляющий все, к чему ни прикоснется. Не дело сравнивать кого-нибудь с тем, другим, великим Толстым. Но, право, «маленький» Толстой унаследовал частицу его дара разбрасывать живые образы живых людей без числа и счета.

«Голубые города» — рассказ глубокий по замыслу и растрепанно-блестящий по исполнению. Не буду передавать его содержания. Это трудно и бесполезно. Рассказ заключен в «судебную» форму, с показаниями свидетелей и заключением следователя. Построение его крайне причудливо. Убийство, в котором обвиняется герой рассказа Буженинов, — внешняя «ось» повествования — случайно и, по существу, не важно. Настоящая тема рассказа — гибель одушевления, романтизма, восторга в человеке, окруженном обыденщиной. Буженинов воевал на гражданских фронтах, терпел голод и нищету во имя какой-то неведомой, но прекрасной, невозможной, но желанной, близящейся, обещанной «новой жизни». Что это за «новая жизнь»? Кто был в России в 1918, 19, 20 годах, — не позже, — кому приходилось беседовать с членами уездных исполкомов, с сельскими учителями или фельдшерами, с развитыми рабочими, знает ее. Было что-то трогательное и чистое (и тупое, конечно) в том, как эти люди говорили, что через сто лет на земле все будут не только сыты и здоровы, но и непременно *счастливы*. В том, как они верили в силу «прогресса, науки и социализма». В том, как они представляли себе будущие города, где все движется электричеством, где все передается по радио, где в полчаса перерыва между работой думают: «Куда бы мне слетать позавтракать, в Нью-Йорк, или, может быть, в Токио?» Потом эти люди поникли, увяли, разочаровались. У Толстого дон-кихотствующая душа Буженинова не только мечтает о «голубых городах», она еще и терзается неудачной, унижительной любовью. Случай усложняется. И трудно понять в конце концов, что толкает Буженинова на убийство, — ревность или общее отвращение к жизни.

История, рассказанная Толстым, вырастает в нечто значительное и надолго запоминающееся. Небрежность

повествования, а иногда и языка, только усиливает это впечатление. Толстой с размаху залетает в очень высокие, мало кому доступные области, и сам едва ли это понимает.

Трудно найти более яркий пример «бессознательного» творчества, в котором всем управляет чутье, а ум бездействует. Может быть, ума тут и нет совсем, но есть что-то другое, что с лихвой его заменяет. Кстати, Толстого ведь довольно часто упрекают в глуповатости. Вспомним, однако, что, по Пушкину, поэзия должна быть «прости Господи, глуповата».

## Литературные беседы [Новые стихи]

### 1.

Несколько новых сборников стихов.

Борис Нелепо родился в 1903 году и в 1923 умер. Друзья Нелепо собрали его стихи в книгу после его смерти. Вячеслав Иванов написал к книге предисловие. Он знал Нелепо в Баку, где руководил местной «поэтической студией».

Предисловие Вяч. Иванова меланхолично. Он грустит о «пресеченном горестной смертью цветущем даровании». Он утверждает, что из «Нелепо выработался бы поэт замечательный». Трудно Вяч. Иванову не верить: слишком это прозорливый знаток и ценитель поэзии. Но, вероятно, в Нелепо — как часто бывает с очень молодыми людьми — убеждала, или даже очаровывала, его личность; добавляла к его поэзии то, что он еще не в силах был в ней выразить. Случается, что зная человека, по одному его намеку понимаешь, что он хочет сказать. Без знания намек пропадает впустую. Конечно, это признак слабости поэта. Но ведь в двадцать лет поэт почти всегда верит в силу «полуслов» и в их общепонятность. Много позднее он узнает, что человек в мире гораздо более одинок, чем ему это казалось в юности, и что внутренний слух у людей туговат. Надо кричать им в ухо, говорить ясно, твердо, отдельно, нельзя шептать скороговоркой.

Ничего они тогда не понимают. «Сердце сердцу вести не подает».

Стихи Нелепо, написанные в 1919 и 20 г., Вяч. Иванов считает отмеченными «импрессионизмом». Они очень напоминают Кузмина, и неслучайно из Кузмина Нелепо выбирает и эпиграфы. Они остры и неожиданны в выборе слов, но довольно дряблы в ритме. Несоответствие их истинному устремлению поэта очевидно: поэт глубже, аскетичнее, суше. Позднейшие стихи отличаются более строгой формой. Но едва ли и эти стихотворения оказались бы характерны для Нелепо, живи он дольше. Их классичность чересчур гладкая, она похожа на подделку «под 30-е годы». Изредка только слышится голос поэта, и к нему невольно прислушиваешься. Вот одно из таких стихотворений, названное «О. Мандельштам»:

В бочку с водою упал квадрат соляного кристалла;  
Грани исчезли его, стала вода солоней.  
Так и поэт, обронил ты в русскую душу случайно  
Грусти Израиля соль, узкую горечь земли.

Читая книгу Дмитрия Кобякова «Вешняк», я вспомнил слова Маллармэ о том, что прозы в мире — не существует. «Есть алфавит; все, что не алфавит — стихи». Только при таком, все в себя вмещающем определении поэзии, сборник Кобякова можно счесть за сборник стихов.

Когда он родился  
Был тихий вечер  
Снизу не было видно звезд  
Но на дворе  
Горел керосиновый фонарь...

Почему текст этот разбит на строчки, мне непонятно. «Стихи» Кобякова представляют собой короткие наброски, сценки, рассказы — их можно назвать, как угодно. Кажется, автор склонен считать их «белыми стихами». Это полное заблуждение. Отсутствие рифмы для них не типично. Типично отсутствие ритмического единообразия, долбящего слух и сознание и превращающего прозу в стихи (наперекор определению Маллармэ, кстати им самим ничем не подтвержденному, а, вернее, решительно

опровергнутому). Сами по себе наброски Кобякова приятны: в них есть акварельная легкость письма и легкое волнение. Но они крайне незначительны, это «пустячки». Две-три вещи резко выделяются («Склонившись — притник к столу» и др.). Помнит ли читатель Тихона Чурилина и его «Весну после смерти»? Чурилин был человек очень даровитый, но полусумасшедший. Многое в нем поражало, смущало глубокой непонятностью, невозможностью — навеки — понять, не словесно, но человечески. Кобяков, пожалуй, мельче, но чурилинская «дикость» есть и в нем.

Что сказать о «Мыслях сердца» Льва Гроссе? Печальные это «мысли».

Ваш взор пленительный  
Обворожительный  
Меня смутил.  
Ваш голос сладостный  
Игривый, радостный  
Обворожил.  
Стан опьяняющий  
И подкупающий  
Зачаровал...

И так далее, — 110 страниц «убористого текста», все в таком же роде.

## 2.

В альманахе «Красной нови» новые стихи В. Маяковского и Б. Пастернака.

Маяковский описывает перенесение гроба Жореса в Пантеон и демонстрацию коммунистов на этом перенесении. Стихотворение качества невысокого, без всякого одушевления, почти плоское. Даже обращение к «товарищу Жоресу» не помогает. Маяковский с каждым годом становится бессильнее в стихотворениях «героических». Он оживает, чуть только можно усмехнуться, съязвить или просто выругаться. Уже в «150.000.000» разноценность сатирических и восторженных страниц поражала.

Стоит отметить ритмическую бедность Маяковского: пятнадцать лет он пишет все одним и тем же четыре-

хударным (иногда попеременно с трехударным) паузным стихом. Он прибегает к типографским уловкам. Разбивает каждый стих на несколько частей, печатает по одному слову в строчку. Но этим никого не обманешь. Если «склеить» разбитые строчки Маяковского, неизменно получится одно и то же.

Б. Пастернак дал в альманахах отрывок вроде блоковского «Возмездия», стихотворные воспоминания, с бытовыми мелочами, с картинками природы, втиснутыми в напряженный, упругий, будто на пружинах, четырехстопный ямб.

Есть люди, которых восхищает все, что Пастернак ни напишет. Есть другие, все в нем ненавидящие. Надо признать, что новое стихотворение Пастернака ни восторгов, ни отворачивания не заслуживает. Кое-что в нем удачно, по звукам убедительно, но все, что не есть звук, в стихотворении очень слабо. Когда-то, в самые первые месяцы существования «Всемирной литературы», Пастернак прислал в Петербург для издания перевод стихов одного из французских поэтов. Пастернак не был еще тогда так прославлен, как теперь, но все же о его редкой талантливости говорили настойчиво. Переводы ходили по рукам, настолько они были плохи, неточны и неумны. Многие тогда в «гениальности» Пастернака усомнились. Те, кто перестал затем сомневаться, пусть прочтут стихи в альманахе «Красной нови». Не усомнятся ли вновь?

## Литературные беседы [Конкурс «Звена»]

Почти все мысли, высказанные В.Ф. Ходасевичем в «Днях» по поводу стихотворного конкурса «Звена», кажутся мне верными. Ему нечего возразить. Но ответить ему все-таки можно.

Объявляя конкурс и предоставляя читателям право окончательного решения, мы не рассчитывали на то, что решение окажется безошибочным. Но едва ли возможна была другая «конституция» конкурса. При условии, что решают все читатели, некоторая спорность премирования была всякому очевидна. Никому ведь не придет

в голову считать стихотворение лучшим только потому, что оно собрало наибольшее количество неизвестных голосов. По доктору Штокману «большинство никогда не бывает право». Тут, может быть, есть преувеличение. Но несомненно, оно бывает право очень редко — в искусстве, по крайней мере.

Присуждение премии искусственным в поэтических делах жюри было бы, по существу, столь же спорно, но многих ввело бы в заблуждение. Жюри ведь должно знать, за что увенчивает. Жюри должно найти действительно «лучшее» стихотворение. Но это вполне невозможно. Если бы судьи поставили себе такую задачу и если бы они были до конца тверды и искренни, им никогда бы не сговориться. В таком судилище на деле одержал бы верх не самый пронизательный, а самый настойчивый. Каждый ведь ценит по-своему: один — замысел, хотя бы и не совершенный, другой — удачу, хотя бы и легкую. О стихах, присланных на конкурс, мне случилось беседовать с несколькими поэтами. Каждый из них имел бы право быть членом жюри. Все они считали достойными премии различные стихотворения. Соберись они вместе, они, пожалуй, и столковались бы, но ценой уступок и отказов, — и не по убеждению, конечно, а по безразличию, нежеланию или неумению спорить.

Кроме того: на совести самых прославленных критиков, самых тонких ценителей слишком много ошибок, чтобы им можно было спокойно верить. Суд «публики» случаен. Суд присяжных знатоков обоснован. Но кого оправдает время, неизвестно, и неизвестно даже то, у кого больше шансов быть оправданным. Вспомним Некрасова, любимца публики, пугало знатоков. Кто оказался прав? Можно, конечно, усомниться в том, правильно ли решает и оценивает время. Но тогда вообще не остается никакого мерила, кроме собственной прихоти. Как писал когда-то Сологуб:

«Люблю грозу в начале мая. Люблю стихи Игоря Северянина», — и больше ничего.

Допустим, что жюри удачней справилось бы со своей задачей, чем публика. Плохо то, что премия, им присуждаемая, была бы каким-то дипломом. При нашей же системе было довольно ясно подчеркнуто, что это простое

и — как верно сказал В.Ф. Ходасевич — «из случайных случайное» поощрение.

Еще несколько слов в оправдание нашей «конституции». Полезно иногда узнать, что думает публика, толпа, читатели, что им нравится. Возможность перехода от монолога к диалогу для писателя соблазнительна. А ведь голосование есть своего рода ответ читателей на то, что большей частью они принимают молча. Перечсть присланные стихи, сопоставить цифры голосов — дело крайне интересное. Меня лично удивило, что стихотворение «Любовь» оказалось первым. Мне стихотворение нравится, но оно витиевато и, мне казалось, это расхолодит читателей. Оно довольно неряшливо по форме — у нас это все еще считается признаком передового, «левого» искусства. По общему уровню присланных стихов, мне думалось, что нашего читателя тянет скорее к Ратгаузу, чем «влево», к Пастернаку. Оказалось, нет. Легко понять, впрочем, что множеству людей лестно и приятно одобрить нечто «передовое», — почувствовать себя знатоком среди непосвященных, громко воскликнуть: «Я, господа, за новое, за юное, я за будущее!» Таким людям Пастернак принципиально приятнее Ратгауза — вне и помимо всяких оценок. Требуется большое мужество, чтобы пред будущим или мнимо-будущим не заискивать. Это, кстати, вечная причина того, что весь толкующийся вокруг искусства сброд всегда повально клонится «влево».

В заключение, мне хочется защитить премированную «Любовь» от нападок. Удачным это стихотворение назвать, конечно, нельзя. О пушкинской «проверке воображения рассудком» лучше и не говорить. Формально беда в том, что автор все время *развивает* метафоры, путь почти всегда гибельный. Можно — хотя и не надо — назвать любовь лоцманом или штормом. Но на этом осторожнее остановиться. Если же развить образ, вывести все вытекающие из него следствия, придать второе значение кораблю, парусам, снастям, морскому туману, соли и др. — получится неизбежно чушь. Мне много пришлось слышать упреков Резникову по поводу того, что в одной из строчек его стихотворений есть лишний слог («По жизни — карте невероятных странствий»). Ошибка ли это слуха или умышленный эффект — не знаю. Но,



конечно, это совершенный пустяк, и Ходасевич хорошо сделал, что о нем даже и не упомянул. Напомню, что такая строка есть в «Белой стае» Ахматовой.

В стихотворении Резникова, стилистически слабым и спутанным, есть звуковой задор, сцепление слов, образующих не только пятистопную строку, но порой и подлинный стих. Есть байроновское чувство моря, «плеск непокорных волн», переданный в раскачке ритма. Это может показаться голословным. Но я сейчас не разбираю стихи Резникова, а передаю свое впечатление. И впечатление это подсказывает мне, что суд «публики» оказался не плох.

## Литературные беседы [«Дело Артамоновых» М. Горького]

Мрачен и тяжел новый роман Максима Горького. Быт в нем грузен, воздух удушлив. К концу ждешь прояснения, просветления, традиционного «примиряющего аккорда». Но аккорда нет. Роман не кончается, а обрывается. И последнее созвучие в нем едва ли не самое дикое, самое нестройное.

Называется роман «Дело Артамоновых». Это история трех поколений: действие начинается в шестидесятые годы, оканчивается в наши дни. Объем романа невелик, задание огромно. Поэтому повествование ведется эпизодами, скачками. Но связь между эпизодами не теряется, и каждый из них — да и каждый из типов — чрезвычайно ярки. Горький изображает семью дельцов — людей ловких, цепких, расчетливых, зарождение и рост их «дела», торгового предприятия, развал этого дела в предреволюционные годы и окончательную гибель при большевиках. «Дело» возникает, как чудо. Приходит в захудалый городишко человек — родоначальник Артамоновых — с небольшими деньгами, смекалистый и смелый. Среди провинциальной обломовщины, среди всеобщей лени и спячки Артамонов затевает предприятие. Счастье всегда со смелыми, дело его имеет успех. Сыновьям его уже не нужна отвага отца. Они становятся хозяевами предприятия уже богатого

и мощного, они только расширяют его. При них оно достигает наибольшего расцвета. Но дух стяжания не передается по наследству. Внуки Артамонова тронуты городом, городским учением, их одолевают сомнения. В крепкую купеческую среду они вносят разложение, вольнодумство, порой сентиментальность. В них нет хищности старших. Крушение артамоновского дела на-стает с революцией, но задолго ясно, что оно к этому крушению идет.

Горький рисует стариков-Артамоновых довольно непривлекательными чертами. Казалось бы, младшее поколение, идущее старикам на смену и их «отрицающее», должно было быть человечнее, и смена эта должна была бы дать существованию зверски грубому, зверски хищному некоторое благообразие. Но, как ни странно, вторжение младших Артамоновых в жизнь ощущается как нарушение порядка — пусть жестокого, но все-таки разумного, — как начало общей неразберихи и гибели. Прежний, удачливый купеческий быт обрисован у Горького если и не с сочувствием, то все же с уважением, и притом настолько заразительным, что когда этот быт трещит и разваливается, его жалеешь.

А жалеть ведь нечего. В романе Горького есть, вероятно, скрытая «идея». Согласно ей, распад дела Артамоновых есть явление естественное. Согласно ей, любостяжание к добру не ведет. И как более узкий вывод — по идее романа, в разложении старой России повинны те, кто «рублем божились, рублю молились». Однако все же быт купцов Артамоновых был установившейся формой жизни, и всякое исчезновение формы, всякое распадение ее и возвращение жизни в хаос ощущается болезненно. Кажется, что это распадение есть очередная неудача в попытках окончательно облагородить, упорядочить, устроить жизнь. Забываешь, что оно в ходе бытия неизбежно. Оттого, когда в конце романа выселенный из дому старик-миллионер Артамонов гневно отшвыривает корку черствого хлеба, последнее свое достояние, — читателю все-таки становится грустно. Люди жили, работали, скопидомничали, боролись — все ни к чему. Я сказал, что в романе удушливый воздух. Да, — потому что все в нем происходит в грубейших, в самых низких плоскостях жизни,

где люди только и делают, что вырывают друг у друга корки хлеба, держат один другого за горло, «борются за существование». Ни искры света в этом аду, ни проблеска духа. Пожалуй, в России «Дело Артамоновых» сойдет за образец классового творчества, и, право, на это есть некоторые основания. Конечно, второй план, второй смысл в романе есть, и, как всякое художественное произведение, роман Горького не исчерпывается рассказанным в нем случаем. Но быт так тяжел, так тленен, что за ним почти ничего не видно. Люди похожи на куски мяса и костей, а душ в них нет.

Замысел романа сложен, но едва ли глубок. Печати «вечности» на нем нет, той печати, которая иногда горит на произведениях значительно меньшей художественной силы. А ведь мир — и, в частности, русский человек — сейчас в искусстве особенно жаден, особенно требователен к бескорыстию, к восторгу, к полету. Поэзия, хотя бы в самом обывательском смысле «поэтичности», ему сейчас особенно дорога. Я не решусь привести этому историко-бытовые обоснования и как бы то ни было объяснить это пристрастие. Тут легко впасть в метафизическую путаницу или в упрощенные эмигрантские толки. Дело, вероятно, проще первых и таинственней вторых. Но несомненно, что мир сейчас холоден ко всему, в чем нет «духа музыки», что отличается широтой, а не глубиной устремления. Вот пример. Недавно был юбилей Салтыкова-Щедрина. Прекрасный, замечательный, первоклассный писатель — кто спорит? Однако вспомнили о нем как бы по принуждению, с интересом, но без любви. Условия жизни не так еще изменились, внешне многое в Салтыкове еще живо. Но чужд, по-видимому, дух его, весь строй его мысли и чувства, растекающиеся по горизонталям, а не по вертикалям. То же, с оговорками, хочется сказать и о романе Горького.

Этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен. Но одушевления, которое объединяет и связывает все наиболее значительное в литературе нашего времени, дрожи и внутреннего «пения» в этом романе нет.

**Литературные беседы**  
**[Л. Сейфуллина. — «Последний отдых**  
**Брюсова» Л. Гроссмана]**

1.

Всякий раз, когда принимаешься писать о каком-либо из новых, типично советских писателей, бывает трудно приступить к делу. Еще до того, как назвать имя автора, чувствуешь себя увлеченным и унесенным потоком бесчисленных, всем знакомых суждений о литературе тамошней и здешней, о том, где лучше пишут и где можно лучше писать, о том, одина ли русская словесность или непоправимо рассечена надвое.

Каюсь, увлечен бываешь этими мыслями не по своему сочувствию им. Мне лично кажется, что эти мысли в самой сущности своей глубоко праздные. Но это одни из редких суждений, в которые люди сейчас вкладывают страсть, и потому они выгодно выделяются среди тех полувосприятий и полумыслей, которыми мы большей частью пробаваемся. В круг их сходишь иногда против воли. «К добру и злу постыдно равнодушны» — это ведь последняя ступень падения человека, канун гибели. Лучше ошибиться в том, что добро и что зло, чем совсем о них не помнить. Поэтому грубоватые и прямолинейные, но страстные мысли о литературе «там и здесь» даже с эстетической точки зрения привлекательнее иных тончайших, но холодных умозрений.

Л. Сейфуллина и ее творчество — это, конечно, «там». Ее первые романы вызвали в России общий восторг, и лишь недавно этот восторг остыл. Она связана с новым русским бытом и темами, и влечениями, и еле уловимым, но отчетливым «говорком». Поэтому она и настроивает скорее на общие мысли о советском словесном искусстве, чем на рассуждения о ней самой. И приходится себя сдерживать.

Надо, однако, сразу сказать, что особого внимания или пристального разбора ее личное творчество не заслуживает. Ранние произведения Сейфуллиной знакомы мне не все. Говорят, они лучше теперешних. Но едва ли разница очень велика. Недавно вышедший новый том

собрания ее сочинений, включающий роман «Встреча» и повесть «Линюхина Степанида», производит впечатление довольно безотрадное. Роман написан бойко. Вся его поверхностно-легковесная часть — описания в заведомо выигрышных, «ударных» сценах, характеристики наиболее эффектных героев — выполнена сравнительно удачно. В романе повествуется про шустрого крестьянского мальчишку, из солдат превращающегося в самозванца-доктора и после многих приключений расстрелянного. Читается роман легко. Но плоскость замысла и фальшь основной интонации убеждают, что Сейфуллина — достойная соратница Арцыбашева или Лаппо-Данилевской. Разница приемов, школ, вкусов, культур значение имеет второстепенное. По существу, это такая же «стряпня», и следует заметить, что в прославлении Сейфуллиной советская критика проявила большую близорукость, чем когда бы то ни было. Ни одной из других московских знаменитостей, ни Бабелю, ни Леонову, ни даже Пильняку Сейфуллина, конечно, не чета. Хороши ли, плохи ли те — они все-таки в стремлениях своих художники. А Сейфуллина — типичная поставщица ходкого товара, изворотливая, смышленная, но бездушная.

Прочтя «Встречу», еще сомневаешься. Но после «Линюхиной Степаниды» сомнения рассеиваются. Это история о темной деревенской бабе, превращающейся в благородную, идейную, героическую коммунистку, так лубочна, так глупа и лжива, что руки опускаются. Подлинно, «ниже всякой критики». Думается мне, что именно эта повесть и погубила Сейфуллину в глазах советских ценителей, столь внезапно к ней охладевших.

## 2.

В только что вышедшем в Москве сборнике «Свиток» помещена интересная статья Леонида Гроссмана «Последний отдых Брюсова». В ней рассказано о том, как за несколько месяцев до смерти Брюсов гостил в Крыму, на даче Максимилиана Волошина.

Статья написана серовато и претенциозно. Гроссман увлекается высоким слогом, своим многословием, качества невысокого. Но это не важно. В статье передан об-

раз Брюсова в последние годы, и хорошо в ней то, что к этому образу у автора есть благоговение. «Великим поэтом» мы вслед за Гроссманом Брюсова, может быть, и не назовем. Но вся русская поэзия за последнюю четверть века столь многим Брюсову обязана, и так часто об этом теперь забывают, что не хочется с Гроссманом спорить. Наоборот, думаешь и надеешься: да не окажется ли он прав, в самом деле?

Гроссман рисует Брюсова усталым, печальным, очень одиноким. В Крыму Брюсов слегка оживился. Он встретил у Волошина несколько старых друзей, много молодежи. Он устраивал поэтические игры-соревнования. Он читал свои новые стихи. Но оживление длилось недолго. Брюсов предчувствовал свой конец, и не столько физическую смерть, сколько конец своей поэзии и своего поэтического царствования. Его стихи последних лет встречались общим недоумением. Вероятно, он сознавал, что вдохновение слабнет, силы изменяют, и тем ревнивей он отстаивал свои новые стихи, почти навязывал их, в ущерб прежним.

Гроссман рассказывает:

«Кто-то обратился к Брюсову с просьбой прочесть его давнишнее стихотворение “Антоний”.

— О, нет, это так давно писано, я от этого совершенно ушел. Это словно не я писал...

И вместо торжественно-звучного, “сладостного” стихотворения об Антонии, Брюсов читал куцые, почти какофонические строки:

Путь по числам? Приведет нас в Рим он  
(Все пути ума ведут туда)  
То же в новом — Лобачевский, Риман,  
Та же в зубы узкая узда.

...Тень глубокой утомленности и скрытого страдания не покидала его. Часто он казался совершенно старым, больным, тяжело изнуренным полувеком своего земного странствия. Когда он сидел иногда, согнувшись на ступеньках террасы, в легкой летней сорочке, без пиджака, когда, перевязав мучившую его больную руку, жестикулировал во время беседы одной свободной рукой, когда читал в продолжение целого вечера свои новые стихи, которые явно не доходили до ауди-

тории, встречавшей и провожавшей их глубоким молчанием, — в такие минуты что-то глубоко щемящее вызывала в вас фигура старого поэта. Его поэтические триумфы, его роль литературного конквистадора, величественный блеск его имени — все это словно отделялось, как отошедшее прошлое, от его глубоко утомленной и скучающей фигуры».

При особом пристрастии к причинам и следствиям, к положениям и выводам можно предположить, что если Брюсовское дело потерпело крушение, то, значит, в основе его была какая-то ложь, порок. Но, пожалуй, вернее было бы сказать, что Брюсов в конце концов оказался «неудачником» просто оттого и только оттого, что родился поэтом.

### **Литературные беседы** **[Стихи молодых поэтов в «Воле России»]**

Редакция «Воли России» поместила в своем журнале ряд стихотворений молодых парижских поэтов, большей частью еще нигде (или почти нигде) не печатавшихся, известных только в узком кругу друзей. Надо всячески приветствовать «Волю России» за этот шаг, по нашим временам довольно смелый. В наши времена отношение к поэзии установилось чрезмерно требовательное. И, правду сказать, требовательность эта часто обращена не столько к качеству предложенного стихотворения, сколько к качеству подписанного под ним имени, к цензу и стажу автора.

Конечно, так бывало и прежде: издавна редакторы «солидных» изданий предпочитали не рисковать попусту и печатать только то, что ни в ком никаких сомнений не возбуждает. Но раньше рядом с «Вестником Европы» возникали журналы помельче и побойчее, в которых пробивала себе дорогу молодежь, естественный, законный «авангард» искусства. Была для этих журналов возможность — финансовая, экономическая возможность — существовать. Теперь, здесь, этой возможности нет, как нет и возможности издать отдельную книгу, сборник стихов еще мало известного автора. Поэтому надо бы почтенным здешним изданиям быть снисходительнее и

внимательнее к новым именам, в интересах той русской культуры, о которой все так много говорят.

Если здешняя русская литература действительно жива, то она должна иметь продолжение, смену. И стихи, напечатанные в «Воле России», подтверждают возможность этого. Неважно, даровит ли в отдельности каждый из представленных поэтов. Важно, что в русском Париже есть творческий воздух, творческая почва. Предполагать, что в эмиграции вдруг явится несколько юных, выдающихся и в будущем великих поэтов было бы вообще опрометчиво. Великих, или даже проще, — подлинных, несомненных дарований бывает несколько на целое многомиллионное поколение. *Количественно* вероятнее, что эти дарования явятся сейчас там, в России. Но они *могут* оказаться и здесь, если только здесь будет создана литературная «атмосфера»: соперничество, соревнование, взаимное влияние и взаимное ученичество, поэтическая дружба, поэтическая ненависть, т. е. все то, что составляет литературную «культуру» — вроде литературных «парников» — и без чего только какой-нибудь исключительный гений может развиваться.

Оставим общие рассуждения. Перейдем к стихам. Парижские новые поэты производят, в общем, хорошее впечатление. Уровень их стихов довольно высок. От предсказаний я воздержусь. Во-первых, потому что одного или двух стихотворений для предсказаний недостаточно. Во-вторых, потому, что — как верно заметила З.Н. Гиппиус — будущее поэта зависит лишь в ничтожной доли от его чисто поэтического дарования, главным же образом — от его воли, общего склада ума и от бесчисленного количества бытовых и жизненных мелочей. Ограничимся кратким разбором того, что есть, не пытаюсь приподнять «завесу грядущего».

В «Воле России» представлено двенадцать стихотворцев.

Вадим Андреев печатает два сонета. Они не без погрешностей, конечно. И в них не особенно привлекательна их окаменелая пышность, «под Эредиа». Но в обоих сонетах есть благородство и порою убедительная тяжесть «медлительной речи».

Восьмистишие Натальи Борисовой очень мило и непритязательно. Едва ли это «высокая» поэзия. Но высо-



кая поэзия мало кому доступна. Многим высокопарным подделкам мы предпочтем эти детски сентиментальные строки.

Ал. Булкина отличает стремление к простоте, но его простота часто похожа на вялость. Это тем более заметно, что темы его стихотворений довольно изысканны. Но у него есть подлинное поэтическое чувство и поэтическое отношение к миру. Вероятно, он много читал, внимательно вчитывался в Тютчева.

Александр Гингер — поэт своеобразнейший и уже почти сложившийся. Сначала он удивляет, потом, когда привыкнешь к семинарскому, бурсацкому «душку» его стихов, он почти пленяет. Я пишу «почти», потому что нестерпимо в Гингере его вечное остроумничание. А музыка в его стихах есть, и, на мой слух, глубокая.

Довид Кнут дал стихотворение довольно слабое. Тема его: «хорошо жить на свете!». Эта приятная мысль выражена в стихах, способных внушить скорее противоположное чувство. Многословно, невнятно, неточно, да и не всегда грамотно. Под конец, под занавес «сильный» эффект. Кнут до сих пор читал и печатал стихи значительно более интересные. Но срывать случается каждому. Кнут — одна из главных парижских надежд. Продлим ему «кредит» — еще на несколько времени.

В стихах другой общепризнанной «надежды», у Ант. Ладинского, есть что-то от Мандельштама и кое-что от Агнивцева. Влияние Мандельштама в двух словах определить трудно. Но несомненно чувствуется, что к Мандельштаму Ладинский тянется. Ему мешает агнивцевская нехорошая легкость, какое-то подозрительное панибратство с темами, словами, образами, доступными поэту лишь на высших ступенях его человеческого и поэтического развития. Впрочем, нельзя отрицать полную литературность стихов Ладинского. Их можно печатать где угодно, рядом с кем угодно.

У Семена Луцкого приятна скромность тона, антимажинизм, скромный и лишенный поэтических (вернее, лжепоэтических) условностей стиль. Иногда его выражения все же чересчур газетны. Душа едва ли может быть «в бесстыдно-розничной продаже». Звук, наверное, не может «шевелиться в ухе».

Влад. Познер еще недавно писал стихи, похожие то на Маяковского, то на Тихонова, то на Одоевцеву. Он был принципиально бодр, жестковат, суховат, по-военному лаконичен. Стихотворение, напечатанное в «Воле России», совсем другого рода. Оно спокойней, свободней, певучей. Очень хороша вторая его часть, с издали идущим, медленным расширением ритма, и последние две строки, оправдывающие предыдущее нарастание:

А он уже с Природой говорит,  
И женским голосом Природа отвечает.

Стихотворения Анны Присмановой претенциозны и маловразумительны. Ее учителя — московские имажинисты. «Слабая копия не совсем достойного образца» — хочется повторить о ней. Октябрь у нее прыгает с брички, Париж стирает сады в осенней воде Сены и т. д. По звукам некоторые строфы приятны — по-пастернаковски.

Даниил Резников как будто склеивает отдельные строчки с другими отдельными строчками, не заботясь о целом. Строчки неплохие, но целого стихотворения нет. И так как слова Резников употребляет все многозначительные, то впечатление пустоты особенно остро.

В стихотворении Юрия Терапиано «Расстрел» есть именно то целое, которого недостает Резникову. Стихотворение смутно напоминает Гумилева. В нем есть гумилевская стройность, крепость, мужественность тона. Это не подражание, это, по-видимому, духовное родство. Стихотворение того же автора «Из персидского цикла» кажется мне менее удачным. Такие персидские, сербские или испанские вдохновения — их можно с какой угодно строчки начать, на какой угодно оборвать — в изобилии появлялись в доброе старое время за подписью О. Чюминой, В. Мазуркевича, госпожи Зинаиды Ц. и др. Не стоит с этими столпами поэзии соперничать.

М. Струве очутился в обществе парижской молодежи по явному недоразумению. Это поэт давно определившийся. О нем поэтому я говорить не буду.

Не все парижские поэты в «Воле Россия» представлены. Жаль, что нет Поплавского, Мамченко и нескольких других.

## Литературные беседы [«Золотой узор» Б. Зайцева]

Перелистывая роман Бориса Зайцева «Золотой узор», я невольно задумался над напечатанным на обложке книги списком произведений «того же автора».

«Тихие зори», «Сны», «Земная печаль», «Голубая звезда», «Италия», «Рафаэль»... Весь Зайцев в этих названиях, особенно в слове «голубой». Кажется, у Флоренского есть несколько удивительных страниц о голубом цвете, к которому пристрастен был Жуковский, о цвете неба, о цвете «легкой, блаженной смерти», об этом рассеянном мраке, чем-то неразрывно связанным с цветом черным (у Андрея Белого, в «Серебряном голубе» — «...небо синее, а если взглядишься, совсем, совсем черное»).

В Зайцеве есть вся эта печаль и эта нежность. Так он и восходит по женственной, грустной, «ангельской» линии русского искусства — к Блоку, Лермонтову и Жуковскому. Монашеский тон его речи не случаен. Он, как монах, смотрит на жизнь строго и осуждающе. Внимания к миру у него нет. Творческой жадности нет. Поэтому его книги — несомненно поэзия, но едва ли литература. Еще в коротких рассказах ему, пожалуй, удастся обмануть читателя, но в большом романе притворство его очевидно: ему нечего делать с человеческим бытом, он его побаивается, и в писаниях своих он опутывает его тщательно-однообразными размышлениями, вообще украшает, услаждает его, как бы будучи не в силах прямо и смело взглянуть на него. По существу, нет писателя более противоположного Толстому. Это не упрек, конечно. Однако признаюсь, что в моем представлении Толстой не есть просто «один из наиболее выдающихся романистов», а единственный и безусловный *царь* романа, и в области романа некоторое иерархическое приближение к этому царю кажется мне неизбежным, а отпадение от него похожим на бунт, обреченный на неудачу. Зайцева спасает только то, что вся формальная сторона его творчества явно второстепенна по значению, что он к ней пренебрежителен. Его книги — дневники, полуисповедь. А в этих-то безгранич-

ных и беспредельных областях ни у кого ни над кем власти нет и быть не может. Каждый ценен только сам по себе, и каждый сам за себя отвечает.

«Золотой узор», новый роман Бориса Зайцева, в целом, в общем — книга редкая и интересная. В ней есть то, что нельзя подделать, чему невозможно научиться. Не знаю, как лучше сказать: поэзия, сладость, вдохновение — все не то. Но читатель, вероятно, поймет, о чем я говорю и что по бедности человеческой речи я не могу определить точно. При холодно-критическом отношении к роману некоторые слабости его все же становятся очевидны. Прежде всего, героиня романа и ее художественное окружение. Есть что-то шаблонно-модернистское в этой взбалмошной певице, которая «служит обществу», и в ее друге, стареющем, тонком, молчаливом эстете, московском Петронии — Георгиевском. Оба они напоминают героев «Гнева Диониса» Нагордской и других подобных романов. Это сходство довольно досадное. Много выразительнее другие образы — людей простых, эстетизмом не тронутых, отца Наталии Николаевны, ее мужа, сына, ее подруг. Да и среди сцен романа художественно наиболее правдивы именно те, в которых внешней, условной «художественности» менее всего, — например, очень живые, почти «антологические» страницы про парижский игорный притончик.

Повествование ведется от лица героини, в форме ее записок. Начинается оно с ее счастливого, спокойного детства и доходит до «порога старости», до наших дней, с тюрьмами и общим крушением: «Золотым узором» тянется беспорядочная жизнь героини, то бросающей мужа, то вновь к нему возвращающейся, скитающейся по Парижу и Италии, полузабывающей о существовании сына и почти сходящей с ума, когда во время революции сын этот гибнет.

В конце романа, в виде послания мужа к Наталии Николаевне, дано послесловие, мораль — «светлая и благодатная», по Зайцеву, но в тоне глубоко монашеская, отрешенная, смертельно грустная.

Много грустнее отвернуться от мира, чем возненавидеть или проклясть его.

**Литературные беседы**  
**[Пушкин во французских переводах. —**  
**Лекция кн. Святополк-Мирского]**

1.

На днях я прочел в рукописи два французских перевода пушкинских стихов и поэм. Оба перевода были не плохи, довольно точны, находчивы, без «отсебятины». Некоторые строчки были переданы совсем удачно.

Но все-таки оба перевода показались мне полукочунством. И еще показалось мне, что они могут только усилить общее недоверие иностранцев к Пушкину, общее молчаливое сомнение в его величьи. Французский язык вообще менее всех других пригоден для Пушкина. Все, что есть в Пушкине внешне изящного, внешне легкого, французской речью подчеркивается, и Пушкин, теряя простоту, становится нарядным и сладковатым. Но не в этом главная беда.

Она в том, что в переводе стихи Пушкина кажутся пустыми и почти плоскими. Исключение, пожалуй, одно — «Пир во время чумы». Остальное в переводе сплошь «*lieux communs*», и, право, не стоит их иностранцам демонстрировать. Переводы из Пушкина читаешь с растерянностью, со смятением, с жалостью и недоумением — эти слова здесь самые подходящие. И тут вся таинственность пушкинского творчества обнаруживается несомненно. Гете или, например, Тютчев тоже чрезвычайно много теряют в переводе, но главное остается, если только перевод не искажает текста. У Пушкина главное уходит с уходом звуков и словесных сочетаний, его личных, собственных, ему одному принадлежащих, и переводимый смысл его стихов малозначителен. И ведь если у других поэтов переводчик еще в силах бывает перенять их напев, их звуки или — по—современному — «инструментовку», то у Пушкина они так скрыты и неуловимы, что и перенимать нечего. Пушкин действительно есть чудо, и это в сотый раз повторяешь, читая очень добросовестные и искусные переводы его стихов. Все концы у него спрятаны в воду, все швы скрыты. Ничего нельзя ни разложить, ни разобрать.

Я как-то говорил о литературе с одним умным и образованным французом. Он возмущался несправедливостью современных нападок на Виктора Гюго, утверждал, что через несколько лет вся литературная молодежь будет опять стоять перед Гюго на коленях и что, вообще, пришло время «возрождения» Гюго. Он говорил:

— Во всей французской поэзии нет, может быть, стиха более прекрасного, чем

*Un archange essuyant son épée aux nuées.*

Это — строчка из «*Légende des siècles*» Гюго. Я почтительно задумался. Стих очень «грандиозный», размашистый, величественный! И вдруг мне пришло в голову, что у Пушкина такая строчка не только не была бы «лучшей», но что она у него вообще решительно невозможна и кажется смешной, лживой. Это оперная бутафория. Это «grand» в том смысле, как издевался над французским «grand» Толстой в «Войне и мире». Пушкин безмерно проще, взрослее, скромнее, глубже. Оставим Гюго. Даже у Бодлера, даже у «божественного» Расина при сравнении с Пушкиным, или, вернее, с некоторыми вещами Пушкина, есть мутноватый осадок в словах, — хотя в общем Расин едва ли слабее или «ниже» Пушкина. В чем тут дело, объяснить очень трудно. Пожалуй, как упрекают иногда живопись в «литературности», так существует и излишняя литературность слова, то есть перегруженность его смыслом, или, наоборот, птичья легковесность его, как у какого-нибудь Фофанова. Пушкин нашел равновесие. Единственное у французозов что, мне кажется, можно вспомнить, говоря о Пушкине, это некоторые строчки Виньи. Например, удивительный, прославленный стих:

*Dieu! Que le son du cor est triste au fond des bois.*

Это не пушкинский тон. Это гораздо беднее, горше, горестней. Но тут та же чистота.

Однако Виньи — поэт слишком чуждый Пушкину, чтобы его примером можно было что-нибудь французам объяснить.

Едва ли они когда-нибудь поймут Пушкина. Едва ли мы когда-нибудь достойно переведем его. И едва ли при

упоминании имени его мы добьемся чего-либо большего, чем вежливо-недоверчивой улыбки. Но печалиться тут нечего. Скорей, надо гордиться.

## 2.

С опозданием и с извинением за опоздание я хочу все-таки написать несколько слов о недавней лекции кн. Святополка-Мирского, устроенной журналом «Версты».

Странный это был доклад. Какая была цель у лектора, не знаю: удивить публику, озадачить ее, рассмешить, разозлить или просто «эпатировать»? Никакой цели он во всяком случае не достиг. Лекция была запальчива по тону, со множеством выпадов, резких и крикливых. Но вместе с тем она была крайне бледна и скучна.

Кн. Святополку-Мирскому, по-видимому, чрезвычайно нравится роль «enfant terrible» здешней русской критики (с большим ударением на «enfant», чем на «terrible»). Что же — вкусы у каждого свои. Кн. Святополку-Мирскому нравится быть «остропарадоксальным», «безумно-дерзким», шаловливым. Иногда он при всем этом благоволит быть умным и убедительным. Но благоволит он довольно редко.

Лекция кн. Святополка-Мирского называлась «Культура смерти в русской литературе». Доказывалось в ней, что вся дореволюционная литература говорила о смерти, а новейшая, в лице Марины Цветаевой, Пастернака, Маяковского, призывает к жизни. Вывод: да здравствует Марина Цветаева и оба ее жизнерадостные соратника!

Я не преувеличиваю в этом «резюме» схематичности и прямолинейности доклада. Кроме этой мысли, в нем ничего не было. Слушая кн. Святополка-Мирского, казалось, что сидишь в каком-нибудь захолустнейшем пролеткульте, где лектор избочивает гнилую буржуазную культуру. Его единственный тезис был оттенка явно марксистского, а развитие тезиса рассчитано на довольно-таки тупоголовые «широкие массы». Впрочем, перед «массами» не стоило бы разбрасывать замечания, вроде, например, такого:

— Да, Достоевский... вместе с Достоевским мне бы хотелось назвать... еще одного писателя... конечно, он го-

раздо значительнее... я его, конечно, гораздо выше ценю... я говорю о Розанове, конечно.

Неужели Святополк-Мирский не понимает, что такие оценки надо или подробно объяснять, мотивировать, или беречь про себя, для собственного развлечения! Есть такт, есть выдержка, которые в мысли так же необходимы, как в жизни. Избегать их ради оригинальности или своеобразия — верный признак слабости. Классический пример этого — Шкловский, который, несмотря на всю свою даровитость, ничтожен. Кн. Святополк-Мирский, кажется, этого не видит. По поводу его фразы о Розанове хотелось бы сказать очень много. Но это были бы морально-психологические рассуждения. Вернемся к литературе в узком смысле слова.

С основным положением кн. Святополка-Мирского можно согласиться. Но что неприемлемо, удивительно, и неожиданно, и непонятно у него, это *оценка*: культура смерти — значит упадок, разложение, ложь, вообще *минус*, культура жизни — радость, здоровье, сила, *плюс*. Это чудовищно неверно. Это может быть личной прихотью, но не правилом. Навязать искусству оптимизм или «культуру жизни» — все равно что уничтожить его. Жизненны в искусстве порывы, воля, страсти, а не идеологическая схема. Вспомним вагнеровского «Тристана», апофеоз смерти, и все-таки величайший толчок в искусстве последнего века. Вспомним «Вертера».

Обо всем этом не стоит говорить, потому что это — азбука. Азбуку кн. Святополк-Мирский должен бы знать. Зачем и для чего он притворяется неграмотным, мне неведомо.

## Литературные беседы [П.С. Романов]

Пантелеймон Романов писатель уже не молодой, но до революции о существовании его мало кто знал.

Кажется, он сотрудничал в «Русском слове» и некоторых толстых журналах. Но вещи его появлялись редко, никто на них внимания не обращал, никто о них не говорил.



Известность его очень недавняя. Ей года два-три, не более. О П. Романове в России стали толковать и писать тогда, когда о Бабеле и Леонове, Пильняке и Сейфуллиной писать уже было нечего. Романова внезапно «открыли». Этой осенью мне попался под руки какой-то московский сборник, в котором была статья о Романове, написанная Н. Фадеевым. Статья была настолько хвалебна, настолько восторженна, что возбудила недоверие.

По мнению Фадеева, со времени Льва Толстого не было в русской литературе писателя, равного Романову, да и сам Толстой едва ли может с ним тягаться. Рассказы Романова, появлявшиеся то там, то здесь, восторгов этих не оправдывали. Были они, правда, и просты, и интересны, но довольно тусклы и походили на беллетристику из «Вестника Европы». На фоне остальной московской словесности они выделялись выгодно. Не было вообще недостатков, но немного было и достоинств. Впечатление они производили скромное.

Теперь в Москве выходит полное собрание сочинений П. Романова. Первые трех томов собрания я не читал, и, по моим сведениям, их в Париже нет. Но четвертый, только что изданный, — «Детство» — лежит предо мной. «Детство» помечено 1903—1920 годами. Едва ли эта небольшая повесть писалась семнадцать лет. Вероятнее предположить, что даты эти говорят лишь о перерыве в работе.

Прекрасная книга! Теперь-то я говорю это уж не потому, что сравниваю романовскую простоту с пильняковским лиризмом, а совершенно безотносительно. Прекрасно многое в «Детстве» — и глубокое спокойствие, и отчетливость повествования и описаний, и психологическая правда. Повесть напоминает величавую аксаковскую «Семейную хронику», с тою разницей, что, конечно, она все-таки лишена простодушно-патриархального тона хроники, что вся она торопливее и «импрессионистичнее». Но есть в ней аксаковское неутомимое внимание к мелочам и та же беззаботность в воспроизведении этих мелочей. Как будто читатель и забыт; интересно ему или нет, автор не знает; он отмечает все, что видит или помнит: природу, домашний быт, бесчисленные мелочи, мебель в комнатах, кушанье, детские игры, прогулки, празд-

нества — все. И так как он говорит о настоящей жизни, то читателю всегда интересно. Выводы, идеи, обобщения мы найдем сами. От писателя мы прежде всего требуем, чтобы он ввел нас в обстановку, в которой все эти отвлеченности скрыты или воплощены.

«Детство» — повесть о жизни в старом русском имении, как бы воспоминания. В центре повести мальчик лет восьми или десяти, от лица которого и ведется рассказ. Над ним два поколения «старших»: первое — его мать, дядя и тетка (прелестные образы, полные неподдельной, старомодной «душевной теплоты»); второе — старшие братья и сестры. Братья играют большую роль в повествовании. Она внушают маленькому герою рассказа сложное чувство обиды, зависти, желание подражать. На этой почве завязывается внутренняя «драма». В освещении и передаче этой драмы Романов очень пронизателен и правдив. Подробнее говорить не стоит, потому что повесть заслуживает того, чтобы ее прочли, а не узнали по пересказу.

Прав ли был московский критик, провозгласивший Романова крупнейшим русским писателем? Не знаю.

Тогда, читая его статью, я недоверчиво усмехался. Кого только за последние пять лет в Москве не короновали? И всех же сдали в архив. Думалось, что и Романова ждет участь Сейфуллиной и что качества он такого же. Нет, это настоящий писатель. Но неясно еще, что в нем от некоторой скудости дара и что от умения себя ограничивать, то есть неясно, умышленно ли он подавил в себе всякий романтизм, порыв, тревогу, или всего этого в нем нет, а есть лишь добросовестный, умный бытописатель. Иначе: призрачна ли романовская ясность, есть ли за ней глубина, поэт ли он?

Ставя этот вопрос, я подчеркиваю, что речь идет о том, можно ли счесть Романова действительно значительным, редким явлением в нашей литературе. В том, что это писатель «незаурядный», я и теперь уже не сомневался.

P. S.

Марина Цветаева сделала мне честь: она перепечатала в некоем «журнале литературной культуры» выдержки из моих статей за целый год и снабдила их ком-

ментариями. Я никак не предполагал со стороны нашей популярной поэтессы такого внимания к моим писаниям: надо ведь было следить, выбирать, вырезывать, отмечать. Я тронут и польщен.

Марина Цветаева на меня чрезвычайно гневается. В гневе своем она то и дело меня поучает. Поучения и примечания Цветаевой таковы, что не знаешь, чему в них больше удивляться: недобросовестности или недомыслию. Она выкраивает строчки, сопоставляет их, делает выводы — все совершенно произвольно. Она дает наставления в хлебопечении, рассуждает о свойствах сельтерской воды, сообщает новость, что Бенедиктов был не прозаик, а поэт, заявляет, что она до сих пор не может примириться со смертью Орфея, — не перечтешь всех ее чудачеств. В том же журнале поэтесса жалуется на то, что стихотворение ее, посланное на конкурс «Звена», не было «удостоено помещения».

Когда-то М. Шагинян писала о противоположности вечно женственного, — о «вечно бабьем». Мне вспомнилось это выражение при чтении цветаевской болтовни.

## **Литературные беседы** **[П.Б. Струве о языке]**

П.Б. Струве печатает в «Возрождении» интересную статью о русском языке, о его «очистителях и засорителях».

Он выступает против слишком рьяных очистителей, против тех, кого пугает в русской речи каждое иностранное слово и кто думает, что без них всегда, в любом случае можно обойтись. Справедливо и убедительно он вскрывает несостоятельность такого «пуризма». С еще большим основанием он заподозривает защитников чистоты речи «во что бы то ни стало» в общей некультурности, в незнании истории речи, непонимании хода этой истории. Как тут с ним не согласиться! Достаточно вспомнить хотя бы новременское словотворчество с обязательными славянизмами, с походом на «иноземщину» вроде аэропланов и аэродромов и заменой их самолетами и летокругами, и даже не столько самые эти замены, сколько весь дух, с

ним связанный, всю эту малограмотную и заносчивую российскую тупость.

Но лишь в одной части своих положений Струве, мне кажется, прав. Он напрасно оправдывает целиком и вполне вторжение иностранных речений в наш язык, напрасно обеляет этим нашу ужасающе-плоскую газетную речь, как бы одобряет ее обезличение. Струве пишет: «Есть люди, которые желают непременно изгнать из русской речи греческое речение “проблема” и латинское “интуиция” и которых вовсе не беспокоят “псалтырь”, “комод”, “бриллиант”».

Есть большая разница между «комодом» и «проблемой». Комод незаменим; это слово так же единственно обозначает понятие, как аэроплан или аэродром. Но отчего «проблема», а не «вопрос», в тех случаях хотя бы, когда в «проблеме» никакого нового смыслового оттенка по сравнению с русским словом нет? «Проблема» выражение не столько научное, сколько ложнонаучное (я едва не написал псевдонаучное), т. е. выражение, которым заменяется, затушевывается ненаучность содержания, выражение скорее профессора Когана, чем Потемкина или Веселовского. Очень часто жизнь и ее язык не успевают за отвлеченной мыслью. В наших условиях и применительно к русскому языку следует даже сказать иначе, проще: очень часто русский язык еще не имеет слова для выражения тех выработанных Западом понятий, которые русским людям приходится на своем языке выражать.

И всегда в таких случаях писатель должен без страха и сомнений ввести в свою речь иностранное слово, а не придумывать свои собственные слова (вроде, например, возрожденских «крестословиц»).

Здоровый организм бацилл не боится, он их поглощает и обезвреживает. Но и в этом есть мера. Вводить отраву без всякого расчета и, главное, без оправдания необходимостью, опасно. К сожалению, мы очень часто пишем «проблема», не подумав, нельзя ли без ущерба для смысла сказать иначе.

Кстати, о придумывании слов. С давних пор, и особенно в последние десятилетия, это считается делом писателя, тем более поэта. Между тем у поэта есть другое дело, и гораздо более важное. Карамзин придумал несколько очень удачных и оставшихся в языке слов — вот

якобы пример и укор нам. Но забывают обыкновенно, сколько искусственно придуманных, наспех найденных слов исчезло и погибло. Писатель, тем более поэт, крайне чувствителен к *возрасту* слова, и вводит он в свою речь по преимуществу слова «совершеннолетние», т. е. доказавшие свою жизнеспособность, продержавшиеся в языке хотя бы двадцать лет. Иностранщины в стихах поэт всегда избегает, и, мне кажется, он инстинктивно отрицателен к ней не столько по чисто стилистическим соображениям, сколько потому, что у нее нет прочных гарантий долговечности, что в конце концов иностранное слово может оказаться вытесненным словом русского корня. Тут действует инстинкт самосохранения, и безотчетное стремление к возможно более долгой, посмертной художественной жизни. Поэт боится недоброкачественных, скоропортящихся слов. А проверяется словесная доброкачественность, конечно уж, не отдельными писателями и даже не «классиками» среди них, а всей толщей народа, на опыте.

П. Струве резко нападает на выражение «выглядит», «выглядеть» в смысле «имеет вид», «иметь вид». Pro domo mea: я недавно употребил это слово в одной из своих статей и на следующий день получил почти что выговор от известнейшего русского писателя. Безобразие, неправильно, нелитературно, невозможно! Почему невозможно, я так и не добился и, скажу откровенно, не понял. П. Струве презрительно утверждает, что это слово заимствовано из языка «обывательского петербургского, из языка петербургских мещанок». Что же, это, может быть, и правда. Но петербургские мещанки очень хорошо говорили по-русски, не хуже прославленных московских просвирен, хоть и несколько по-другому. И — вообще — когда к какому-либо русскому понятию прибавляется эпитет «петербургский», неосторожно давать этой прибавке уничижительный оттенок. Петербург даже и в язык внес к Москве и ко всему московскому некий «корректив» строгости, чистоты и благообразия, и последняя петербургская мещанка имеет перед любой москвичкой это преимущество. «Выглядите», как утверждает Струве, не встречается ни у Тургенева, ни у Толстого, ни у Салтыкова. Но на этом основании нельзя исключать слова из нашей речи. Вероятно, у Струве — и

у некоторых других писателей — есть личное, случайное отвращение к этому выражению. Так М. Кузмин уверял когда-то (в разговоре), что нельзя употреблять слова «разврат», а надо писать «распутство». Гумилев не допускает «восторг». А «разврат» и «восторг» ведь встречаются у Пушкина и у любого классика.

Между прочим Струве пишет: «Я был *страшно* доволен тем, что покойный В.П. Буренин...» Не помню, есть ли этот оборот у кого-либо из «столпов» (у Толстого — вероятно, у Пушкина — едва ли). Но если и есть, — тем хуже для них. Надо говорить и писать все-таки не «страшно», а «очень» доволен. Никакого принуждения для этого не требуется, никакой излишней книжности не получается. «Ужасно рад», «страшно доволен» (и дальше, по той же дорожке — «безумно красивый», «адски шикарный») и т.д. — это именно та *смысловая* нелепость, которую никому простить нельзя и против которой Струве сам восстает. Он правильно говорит об этом, по поводу синтаксических ошибок в речи.

В заключение, переходя от мелочи к мелочи, мне хочется напомнить и сопоставить две совершенно противоположных обмолвки по поводу стиля — обмолвки, которые ко всем этим темам имеют ближайшее отношение. Над ними стоит подумать. Их авторы — люди искушенные и многоопытные. Это Стендаль и Анатоль Франс.

Стендаль говорил (передаю его слова по памяти, но с ручательством за общее содержание):

— Кажется, у меня всегда хватит мужества употребить не изящный («*inélégant*») оборот, если только этим можно достигнуть отчетливости и ясности смысла...

Анатоль Франс в беседе со своим секретарем сказал:

— Вот теперь очень часто употребляют слово «*mentalité*»... Плохое слово! Может быть, оно очень точно выражает понятие, но я лучше приведу с десятков других слов, обойду его, пожертвую тем, что хочу сказать, а все-таки не напишу...

Два мира, два вполне враждебных друг другу взгляда на творчество! Конечно, Пушкин с его словами о прозе целиком на стороне Стендаля. И, конечно, в мысли Анатоля Франса, по сравнению с честной и смелой мыслью Стендаля, есть эстетическое упадничество, легкомысленное и опасное словесное кокетство.

## Литературные беседы [Генрик Ибсен]

23 мая 1906 г. умер Генрик Ибсен.

Об Ибсене я не могу писать иначе как со «страхом и трепетом».

Впервые я прочел его лет пятнадцать тому назад, — все четыре тома марксовского издания подряд, в две недели, не отрываясь. И не сомневаюсь, Ибсен — наравне с Достоевским, но по-другому — был сильнейшим литературным впечатлением в моей жизни. Читатель не подумает, надеюсь, что я намерен говорить о себе. Нет. Встреча с Ибсеном была для многих людей моего поколения решающей, определяющей. Ибсен был самым значительным поэтом последних десятилетий, и так как большой поэт всегда выражает то, что носится и зреет в воздухе времени, то при прочтении Ибсена не одному мне казалось, что это только для меня написано, что я все в этих драмах понимаю с полуслова.

С тех пор прошли годы, которые многому людей научили, а уж опустошили и разочаровали их души так, как не сделают этого другие века. Всех недавних учителей успели, кажется, разлюбить. Конечно, сузился круг не только поклонников, а даже и просто читателей Ибсена. Но те, кто действительно любили его в 1905 году, останутся ему верны и в 1925, и позже — навсегда.

Кто отступился от Ибсена, кто «перерос» его? Те, кто думали, что он олицетворяет собой лубочный стиль модерн, с постановками в сукнах, многозначительными паузами, с заломленными руками и блуждающим взором героинь, те, кто считают, что все это устарело и вышло из моды, те, кто разгадывали его символы, как ребусы, разгадали, «преодолели», оставили и отправились на дальнейшие поиски... Те, наконец, кто не заметили под ибсеновским стилем модерн таинственной и глубокой поэзии.

Ибсен был чрезвычайно скуп на слова. Внешних эффектов, легковесного и дешевого лиризма он избегал и боялся. У него было исключительно развитое чувство *ответственности* за каждое написанное им слово, и писание было для него не забавой, а долгом. Слов на ветер

он не бросал. Оттого Ибсен кажется угрюмым по сравнению с писателями словесно менее честными. Человек крайне мало знает о тех областях бытия, которые не составляют его обыденной, внешней жизни, которые таются в глубинах. И с другой стороны, восторг и лиризм человека очень редко в нашем мире бывает оправдан, не надуман и не смешон. Оттого какой-нибудь Метерлинк, который во все тайны проник и наводнил литературу всякими «несказанностями», или Д'Аннунцио, который вечно захлебывается в восторженном многословии, неубедительны. Они кажутся недобросовестными, им не веришь. Они нарядными словами одели придуманные ими идеи и чувства. На них действительно пришла мода. Ибсен — полная противоположность и, кроме тончайшей бытовой оболочки, в нем стариться нечему.

Этой оболочкой окутан поэтический монолог, единственный по чистоте, величию и прелести. Смешно подумать, что у Ибсена могли вычитывать и выискивать решения каких-то общественных проблем — о браке, о наследственности и др. Все это, может быть, и есть у него, но в сути своей он неизмеримо над такими вопросами возвышается. Все драмы Ибсена образуют цепь, все связаны одной темой, и по ним медленно идешь вверх, до снежных вершин, на которых гибнет Рубек в «Эпilogue». Снег и горы — вечный ибсеновский образ. Без него он немислим, с ним неразрывен. И неразрывное с Ибсеном впечатление: подъем. Подъем же есть освобождение от всего, что связывает внизу, отказ от всего, что внизу любишь — ради *чего-то* там, наверху ожидающего, какая-то предельная одухотворенность. Напрасно было бы у Ибсена искать указаний на ее нравственное содержание. Напрасно вообще искать у него «положительных идеалов». Весь пафос Ибсена — пафос ликвидации человеческих надежд, оболещений, привязанностей. И когда в «Росмерсгольме» Ульрик Брендель просит одолжить ему «парочку подержанных идеалов», он явно выражает мысли автора, и притом он любимец автора, герой его. Все, что практически осуществимо, Ибсену ненавистно. Ульрик Брендель — неудачник, человек не поладивший с жизнью, и, по Ибсену, в этом первое условие спасения.

Конечно, Ибсена можно упрекать за эту исключительную его «отрицательность». Можно — и, в сущности,



осторожнее — его остерегаться. Но не надо забывать, что пафос «камня на камне не оставить», как пафос пророков Евангелия или Льва Толстого, есть все-таки пафос творческий и положительный, потому что направлен лишь на призрачно живую жизнь, на те условия, в которых мир гниет и гибнет, и которые не «смердят» только для того, кто совершенно лишен обоняния. Отрицание лжи в конечном счете не есть отрицание, и нуль есть все-таки большая величина, чем минус единица.

После прочтения Ибсена, после подъема к Ибсену, человек наг и нищ, как в первый дань творения. Но он и чист, как в первый день творения. Еще раз я хочу вернуться к ибсеновским снегам и горам. Из всех символов или образов, которые дает человеку природа, в снеге есть что-то исключительное. В снеге есть девственность, чистота, то отчетливое соответствие отвлеченным человеческим представлениям, которое у травы, воды или леса отсутствует. И, может быть, недаром, то есть не по одним только физическим причинам, снег лежит на верху, на горах. Когда человек видит на ясном небе снежную цепь Альп, он взволнован не только эстетически. И свое ничтожество перед этой сияющей белизной он чувствует совсем по-другому, чем перед морем, то есть не в плане слабости, незначительности, а как упрек, как укор пред неким «потерянным раем».

Ибсен, мне кажется, настойчиво повторял образ горных вершин не потому, что они были для него условным знаком нравственного восхождения человека, а только как фон драм. Гора его не аллегорическая, а настоящая, Ибсен много раз повторял: «Я не идеолог, не философ, не теоретик, а поэт. Ему не верили, и поэзию его разлагали... Пора, наконец, понять, что он был прав. Он изобразил с исчерпывающей полнотой человека поздней, «неблагополучной» эпохи, он все разоблачил в нем и на излюбленных этим человеком путях ни тени иллюзии не оставил. Но в величие мира, в стройность мира, в божественность его он, кажется, верил, как верил в силу человеческого духа, который когда-нибудь да справится с «мировой чепухой». Горы были для него напоминанием, обещанием этого. Я слышал как-то от семнадцатилетнего мальчика удивительный рассказ, как он в вечер первого своего падения, подавленный и недоумевающий,

принялся читать «Росмерсгольм» и как ему казалось, что с него смывается, сходит «вся эта мерзость». Ибсен едва ли мог желать большего. Учить людей он не хотел, но ослепить их, встревожить, на всю жизнь встряхнуть хотел. И тем, кто поднимались к нему, он сказал: *Rax vobiscum!* Это были последние слова его заведомо последней драмы, напутствие гибнущим в снегах его героям. И не только им: всем Рубекам, всем Иренам.

**Литературные беседы**  
**[«Гафир и Мариам» Вс. Иванова. —**  
**«В землю Ханаанскую» К. Шильдкрета]**

1.

Лет пять тому назад Всеволод Иванов считался самым талантливым из «Серапионов». Шкловский уверял всех встречных и поперечных, что взошла новая звезда, что имя Всев. Иванова скоро прогремит, а главное, что «куда Замятину до Всеволода!». Замятин же был тогда едва ли не единственным настоящим писателем (прозаиком), оставшимся в Петербурге, руководителем множества литературных студий и общепризнанным «мэтром». Поэтому обмолвка Шкловского была для Всев. Иванова очень лестным комплиментом.

Надежд Всев. Иванов не оправдал, и это признают самые горячие его поклонники. Конечно, он еще не стар, ему должно быть сейчас лет тридцать пять, или около того. Хоронить его, как писателя, еще рановато. Но его новые вещи кажутся каждый раз все более разжиженными, все менее значительными. И хоть они и не бездарны, от них все же «мало радости» — по привычному выражению.

Всеволод Иванов поражал в первых своих рассказах своеобразием описываемого быта, монгольщиной языка, тона и тоски, унылым сибирски-калмыцким лиризмом. Все, что может быть отнесено к «фольклору», было в его рассказах интересно и ново. Очень возможно, что этот фольклор стусhevывал отсутствие чего-либо интересного в личности писателя. Ждали, что Всев. Иванов выпи-

шется, прояснится, кое-чему и научится. Угрюмость его, грубость, медвежья косолапость многим казались залогом его даровитости.

У русских писателей и, главным образом, у критиков есть странный вкус, принципиальное сочувствие ко всякому антиизяществу во внешности или форме. Если из двух стихотворений или рассказов одинакового уровня в одном говорится об орхидеях и маркизах, а во втором о портянках, то над первой вещью критик фыркает сразу, а над второй, пожалуй, задумается. Очень многие русские литературные судьбы только этим и объясняются. В сущности, если признать, что писатель ценен только знанием человеческой души и даром воссоздать человека, то совершенно все равно, или, во всяком случае, второстепенно, в какую обстановку он этого человека вводит. И, может быть, прежде всего, настоящий писатель узнается по равномерности, с какой он накладывает белую и черную, розовую и серую краски, по безразличию к внешней красивости или некрасивости, по признанию одинаковой пригодности во всем том материале, который дает художнику мир. В новой книге Всеv. Иванова есть характерное лирическое отступление. Иванову надо описать бал в Париже:

«Бал! Ах ты, какое дело! Та ли работа изобразить монгольские степи или, скажем, Самарскую губернию? Пустил бы я там лишний раз ободранного мужика или на худой конец во все мои краски раскрашенную мышь! А тут бал! Если по совету критика Правдухина, открывшего, что к такому способу прибегали Сейфуллина и Л. Толстой, показать видимое глазами героев... вполне можно, а вот ведь скучно.

Многое, милые мои, сейчас скучно делать оттого, что очень многое мы поняли!»

«Изобразить» бал Всеv. Иванову скучно совсем не потому, что на балу он, вероятно, никогда не был, а по более серьезной причине. Он не писатель, а «описатель», не художник, а только декоратор. Бал ему эстетически неприятен и чужд. И хотя он «очень многое понял», ему все-таки не приходит в голову, что на парижских балах — все те же люди, что и в самарских степях.

Новая книга Всеv. Иванова «Гафир и Мариам» состоит из семи рассказов. Все они из времени граждан-

ской войны, действие их происходит в Сибири или пограничных с Сибирью областях. По сравнению с первыми рассказами В. Иванова они тусклее и мертвенней. Дикость и нескладность языка стали, по-видимому, приемом. Появились нелепые, столь излюбленные сейчас в России «замечания в сторону», вроде, например, такого:

«Гафир стоит под яблоней в самых лучших своих галифе (это говорится и про Гафира, и про яблоню, — ибо ветви ее, отягощенные плодами, свисли, как самые лучшие галифе)...»

Бытовая монгольщина приелась и уже не так удивляет, как прежде. А роста писателя, освобождения его души и помыслов от мелочей, возможности или хотя бы только стремления перейти из приготовительного класса в следующий — этого не видно и не чувствуется.

## 2.

Роман Константина Шильдрета «В землю Ханаанскую» — книга не плохая. Имя Шильдрета мне было до сих пор совершенно неизвестно. С удивлением я прочел в списке книг «того же автора» с десятков названий: повести, романы, рассказы. Правда, все они помечены самыми последними годами. Но даже в современных советских журналах о Шильдрете никто, кажется, не писал и не упоминал. Между тем это писатель несомненно талантливый, и книга его заметно выделяется среди множества выходящих сейчас в России произведений неизвестных авторов.

В «Земле Ханаанской» рассказывается о молодом еврее Кранкмане, нищем и забитом, живущем в глухом русском городишке и безотчетно мечтающем о наступлении «иной жизни». Он решает изменить родной вере, он достигает почетного положения в городе, почти богатства. Но тоску свою он не утоляет. «Иная жизнь» приходит только с коммунистической революцией.

Этот упрощенно тенденциозный конец портит роман. Конечно, я пишу это не потому, что лично сочувствую или не сочувствую коммунизму, а потому, что роман шире и свободнее того вывода, который ему навязан автором. В «Земле Ханаанской» есть проблеск религиозного отношения к жизни, сознания ее таинственности.

С этими проблесками свести все дело к коммунизму, пожалуй, невозможно. Мне кажется, что автор делает это, поддаваясь чьему-то внушению, уступая времени и влияниям. Очень жаль.

В романе много беллетристически удачных черт, но много и грубых промахов. Однако дарование автора чувствуется все время, даже и в промахах. Одушевление, лихорадочная восторженность, смутно-страстный мессианизм некоторых страниц запоминаются и даже увлекают.

«Черный ветер» — роман Георгия Устинова — гораздо слабее. «Красной армии посвящает эту книгу автор», — значит на первой странице. Удивительно, как стали распространены в нашей России «планетарные масштабы». Посвящает человек книгу — так даже не Троцкому или Буденному, чтобы подслужиться, а сразу всей армии. Значит, в представлении автора и роман его — целая эпопея. В действительности же «Черный ветер» — тощая книжонка, где описываются страдания коммуниста Позниткова, по несчастному стечению обстоятельств превратившегося из честного большевика в бандита, предводителя шайки. Описано все это крайне благонамеренно, языком «Красной газеты» и с красногазетным революционным жаром. Герои делятся на добрых и злых: коммунистов и буржуев. Первые прославляются, вторые высмеиваются. Плохая литература, даже едва ли хорошая «агитлитература».

1926



**Литературные беседы**  
**[Н. Бердяев о К. Леонтьеве. —**  
**Стихи Г. Иванова]**

1.

Книга Бердяева о К. Леонтьеве (о которой писал уже в «Звене» Н.М. Бахтин) в высшей степени «современна», и хотя никакой политической полемики в ней нет, там, в России, она издана быть не могла. Дух Леонтьева настолько враждебен всему, происходящему сейчас в России, что контрреволюционность бердяевской книжки очевидна была бы даже самому невежественному цензору. Это — эстетическая контрреволюция, не столько классовая ненависть, сколько классовая брезгливость — по существу, еще более непримиримая, чем ненависть.

Бердяев кончает свою книгу словами, что учителем Леонтьев быть не может. То же самое говорили о Леонтьеве и другие его исследователи. И это — неизбежное впечатление от чтения леонтьевских книг. Эпизод в русской мысли, не более. Отсутствует в этом эпизоде нравственная убедительность. Но блеск, и резкость, и новизна мысли несравненны, Розанов любил противопоставлять Леонтьева Ницше, решительно отдавая предпочтение первому. Конечно, с этим согласиться трудно. Нищие поднял на плечи такой груз, у Нищие была такая культурно-историческая память, которая и не снилась Леонтьеву. Но Розанов прав в ощущении единственной остроты леонтьевской мысли, проникающей во все щели и никогда не слабеющей. Если гений всегда бывает слегка туповат, как многие



думают и как многими примерами подтверждается, то, конечно, Леонтьев не гений. Но удивительно все же, что современники проморгали это явление. Как ни был Леонтьев противоположен всем тогдашним вкусам и направлениям, все-таки кличкой «реакционер» отделаться от него трудно.

В частности, его литературно-критические статьи, прежде всего «Анализ, стиль и веяние» — о романах Льва Толстого, — интересны необыкновенно. Леонтьев выписывает и подчеркивает у Толстого легчайшие, первые признаки художественного разложения, которые он приписывает не личности писателя, а влиянию эпохи, — то же он мог бы найти и у Флобера: стремление к исчерпывающей полноте письма, чрезмерная красочность, кропотливый анализ. Он сравнивал «Капитанскую дочку» с «Войной и миром» и ставил в пример Толстому акварельную легкость пушкинского письма. Недавно, во вновь изданном дневнике Толстого за 1853 год можно было прочесть: «Читал “Капитанскую дочку” и, увы, должен сознаться, что теперь проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения... Повести Пушкина голы как-то». Это как раз то, о чем говорил Леонтьев. И надо сознаться, прав оказался он, а не Толстой. Прошло семьдесят лет, а «Капитанская дочка» и до сих пор не устарела, и даже именно то является залогом ее долговечности, что Толстому казалось признаком увядания. Кстати, леонтьевские художественные идеи были совсем недавно «открыты» во Франции — вполне независимо, конечно. Вспомните шум, поднятый по поводу «*Le Val du comte d'Orgel*» Радиге. Говорили о Мадам де Лафайет, о новом классицизме в прозе. Жан Кокто утверждал, что не надо никаких красок, что проза должна быть ясной и сухой, что даже внешность героев не следует описывать, а достаточно назвать имя, — все чисто леонтьевские мысли.

## 2.

Георгий Иванов читал на днях свои старые и новые стихи в «Союзе молодых поэтов».

Его последняя книга «Сады» вышла в 1921 году. С тех пор он печатал мало — случайные стихотворе-

ния в случайных изданиях. Поэтому едва ли не впервые на вечере «Союза» можно было дать себе отчет, есть ли в новых стихах Иванова что-либо действительно новое.

«Сады» казались с первого чтения книгой декоративно-меланхолической и чуть-чуть подслащенной. Но это было поверхностным впечатлением. Под пышностью образов, под плавной гладкостью размера в «Садах» впервые у Георгия Иванова слышалось пение. И, как часто бывает, волнение, связанное с первым обретением мелодии, ослабило разборчивость поэта в выборе слов, на которые мелодия поется. Некоторые критики упрекали Иванова в пристрастии к аврорам, закатам, лунам, звездам, парусам, арфам и прочим поэтическим условностям. Упрек отчасти справедлив. Но не объясняется ли это пристрастие стремлением произносить большие, звучные, прекрасные, широкие слова, и не связано ли оно с вторжением музыки в поэзию Иванова? Это была проба голоса или, метафорически, проба крыльев. Изменение стиля в будущем само собой разумелось, само собой обещалось.

Кроме того: о лилиях и арфах писалось в России, в 19 и 20 годах, в холоде и дыму, в общем полуумирании. Условно-прекрасное казалось тогда просто прекрасным. Обостренное было чувство уродства и прелести мира, резче разделение их.

В новых стихах Иванова несомненна большая стилистическая простота и расширение тем. Остался ограниченным выбор образов. Осталась прежняя природная безошибочность звуков, т. е. звуковая оправданность каждой строчки, наличие в каждой строчке *стиха*, свойство исключительно присущее Георгию Иванову. Осталась, наконец, меланхолия.

Настроившись холодно и критически, со многим в этой поэзии не соглашаешься, и хочется, иногда, тронуть ее каплей яда. Но доверчиво к ней прислушиваясь, эти придирки забываешь. Все в этой поэзии живет настоящей жизнью, и все в ней даровано «Божией милостью».

## Литературные беседы [Андрей Белый о быте в литературе. — А. Неверов]

### 1.

Андрей Белый в «Дневнике писателя» (журнал «Новая Россия», № 3) вспоминает времена, когда в нашей литературе провозглашен был лозунг «Смерть быту!». Он пишет:

«Называли реакционной всю бытовую литературу; на смену погибшему быту возникло живописание душевных движений во всей беспредельности их; подражали во всем Пшибышевскому, у которого вместо данного места и данного индивидуума, одушевленного данным мотивом, выскакивает зачастую из хаоса неизвестности, появляясь в кафе, просто так себе, Фальк...»

Андрей Белый встает на защиту быта, но нерешительно. Он предвидит другую крайность, превращение искусства в простую зарисовку, которая «есть удел этнографии», или в бытовой протокол. Он восклицает: «Быт — средство; нет, — он не цель». «Пусть быт окрылится». Только тогда «увидим мы великолепные образчики творчества, отражающие величие нашей эпохи».

Если это совет писателям, то совет довольно опасный. Всякий намек на необходимость «окрылить» быт — т. е. утончить и опрозрачить бытовую оболочку художественного произведения — может только сбить писателя с толку. Если сознание, что весь быт — «только подобие», не дано писателю от Бога, то он все равно никогда и никак этого не поймет; а если в нем это сознание есть, то ни под какими пластами быта оно не угаснет. И чем глубже оно скрыто, тем сильнее творчество. Читая размышления Андрея Белого, я вспомнил его романы и смутно понял, почему они так окончательно, так болезненно «неприемлемы». Почти гениальное вдохновение в них, огромный размах, блистательное словесное мастерство. Но слишком явно сквозит в них пшибышевщина и слишком сильно чувствуется страх, как бы не забыл читатель, что все эти движущиеся, говорящие, живущие и умирающие люди, Аблеуховы и Летаевы — только символы. И в конце концов символы остаются, а людей нет.

Идея романа, поэзия романа обнажена до крайности. А вот у Гоголя пятьдесят лет никто ничего не мог разглядеть, кроме быта и даже «просто пошлости» (слова Льва Толстого о «Женитьбе»), и полвека понадобилось, чтобы люди почувствовали под миргородской непролазной грязью, под провинциальными дрязгами, плутнями Чичикова и враньем Хлестакова, под этим тяжелым покрывалом — волшебный, животворящий огонь. Гоголь, конечно, главный учитель Андрея Белого, и недостижимый образец. Но у Гоголя ведь училась вся русская литература. Белый, принадлежащий к «пшибышевскому» поколению нашей словесности, резко отделяется от более ранних и более простодушных учеников Гоголя. И, по методам и приемам, он худший ученик. Те списывали быт, как правоверные реалисты, и лишь интуитивно озаряли его изнутри светом поэзии, по мере сил и дарований. Белый забежал с другого конца и на стержень идеи, на ось символов стал нанизывать быт. Он жизнь подогнал к схемам. В этом, вероятно, разгадка его неудач, отсутствия свободы в его романах и мертвенности их.

Совсем не страшно, если русская литература опять глубоко погрузится в этнографию, обывательщину, протоколизм, если она опять станет бытовой и натуралистической. Поэзия в быту не задыхается и не умирает. Настоящий художник может создать какую угодно бытовую панораму, в каких угодно образах отразить эпоху, послужить разным временным целям, — как было и с Гоголем, — но сам собой, не заботясь о том, он во всем этом выразит лишь свою единую Идею. А другие, поменьше, тоже не проиграют, отдавшись быту. Во всех смыслах полезнее и приятнее добросовестные кропотливые «сцены с натуры», чем любые литературные упражнения «вне времени и пространства».

## 2.

Нелегко разобраться в современной советской беллетристике. Иногда думаешь: Бабеля я читал, Пильняка, Леонова, Серапионов, Сейфуллину, Романова читал, — значит, новую литературу я знаю. Но тут же попадается под руки «полное собрание сочинений» какого-нибудь Петрова или Смирнова, со статьей Сидорова

или Иванова, доказывающего, что именно Петров-то и есть самый главный, самый лучший, самый передовой русский писатель. И приходится читать Петрова, до следующего открытия.

Признаюсь, я плохо был знаком с произведениями Александра Неверова и не знал, что его считают в России крупнейшим писателем. Предо мной лежат несколько томов полного собрания его произведений. В предисловии встречаются такие замечания: «подобных образов не много найдется в русской литературе»; «так прекрасны, так ярко последние создания Неверова»; «редкий мастер», «тончайший художник» и т. д.

Из предисловия мы узнаем, что Неверов недавно скончался, и теперь издается все им оставленное.

Писатель это скромный. Слегка напоминает он Подъячева и других поздних народников: так же все добродетельно, опрятно, так же скучновато. Очень тенденциозно — по-коммунистически. «Редкого мастерства» не заметно. Вот, например, дневник красноармейца: «... Чу, рожок зовет на обед» Прочел я это «чу» и такой затхлой литературщиной пахнуло на меня, что и читать захотелось.

Издавать Неверова, может быть, и стоит. Некоторые повести и рассказы его недурны и могли бы появиться в сборниках «Знания» лет двадцать тому назад, с легкими изменениями обстановки и языка.

Бессмысленно только производить этого трудолюбивого «работника пера» в великие писатели.

## Литературные беседы

**[«В дыму» Н. Оцуа. — «Приключения дамы  
из общества» М. Шагинян]**

### 1.

В книгу Николая Оцуа «В дыму» включены стихотворения, написанные с 1921 по 1926 год. Срок небольшой — пять лет. Но обыкновенно и в такой срок поэт, особенно молодой поэт, меняется, переходит от одной манеры к другой, поддается различным влия-

ниям и различными способами ищет освобождения от них. Поэтому обыкновенно сборник стихотворений за пять лет отличается некоторой пестротой и скорей представляет собой «собрание разных стихотворений», чем единую книгу. Единая же книга поэту предпочтительнее. Единство книги, ее однострунность, по выражению Блока, есть доказательство поэтичности (хотя бы только внутренней, не словесной) одаренности автора. Она дает право на звание поэта. Конечно, однострунность есть вместе с тем и признак сравнительной творческой бедности, как беден однострунный Лермонтов по сравнению с беспечно-разнообразным Пушкиным. Разнообразие — одна из двух крайностей. Разнообразен гений, но и бездарность всегда, неминуемо разнообразна, потому что у нее нет ни темы, ни стиля.

У Оцупа есть тема. И, вероятно, будет стиль. В его книге ранние стихи значительно отличаются от позднейших, но все же в ней есть единство. И с этим единством связано то, что она оставляет впечатление истинно поэтическое.

Стихи 1921—23 гг. прихотливее и механичнее недавних. Оцуп тогда только что избавился от увлечения футуро-имажинистской блажью. В простоте его приемов, в реализме его описаний, во всем неоклассическом «прозелитизме» его стихов было что-то излишне подчеркнутое.

Бежит собака на ночлег,  
И явно с той же целью  
В потертом фраке человек  
Пришел с виолончелью.

Тут и в рифме «виолончелью», и в строчке «явно с той же целью», этом кокетливом прозаизме, недостает чувства меры. Оцупу это нужно было тогда как реакция, как противоядие против футуристической разнузданности в звуках и образах. Ему нужна была сухость, он ею лечился. Он понял, что поэзия не может и не должна во внешнем своем выражении враждовать с разумом, что так называемые «поэтические вольности», т. е., вернее, поэтические бессмыслицы есть *всегда* слабость. Он попытался точным и отчетливым языком, забыв об инструменталках и метафорах, выразить то, что случайно тревожило его сознание.

Стихи более поздние — романтичнее, туманнее, порывистей. В них больше свободы, меньше теоретических предпосылок. Это совпадает с появлением Италии в оцуповских темах. (Надо бы когда-нибудь написать об «Италии в мировой литературе» — о сладости, нежности, свете, который Италия в литературу внесла. Помнит ли читатель венецианские страницы в тургеневском «Накануне», Елену и Инсарова, слушающих «Травиату»?). Соединение мелочно-верного реализма с лирическими, неясными намеками очень своеобразно. Словарь свеж и богат. Слабее синтаксис и вообще вся внутренняя логика речи: порой неясно даже, что к чему относится, что с чем связано. Это, может быть, допустимо в пастернако-цветаевской стилистике, основанной главным образом на слуховых сцеплениях. У Оцупа, при его явном стремлении к смысловой ясности, это, пожалуй, порок.

Стихи Оцупа отражают смятение человека «страшных лет России» перед всем, что довелось ему увидеть. Катастрофы, потрясения, разрыв мировых декораций — фон этих стихов. Впереди — любовь, похожая на обожествление какой-то новой Беатриче. Это проходит через всю книгу, и это лучшее, на мой взгляд, что в его книге есть. Для своего «бледного ангела» поэт нашел слова прекрасные и простые.

Но восторг его мало длителен. Любовь в основе своей неуверенна. Стихи начинаются мужественно и бодро, кончаются элегически-безнадежно. Это не упрек, конечно.

Ощутительно в поздних стихах Оцупа влияние Ходасевича и отчасти Блока периода «Седого утра». Но и сквозь влияние ясно видно лицо настоящего поэта.

## 2

Мариэтта Шагинян написала роман под названием «Приключения дамы из общества». Название ироническое, и по первым страницам можно подумать, что так и будет роман. Но нет, роман этот вполне серьезный. Содержание его вкратце такое.

Во время войны некая молодая барыня, хорошенькая и взбалмошная, путешествует с мужем по Европе. Муж ее — пошляк и дурак. Супруги проездом находят-

ся в Цюрихе. На вокзале барыня обращает внимание на обаятельного юношу-носильщика. Он белокур, у него «мелкие, как у белки, зубы», слегка приподнятая верхняя губа, безукоризненный нос... В довершение всего он оказывается русским студентом-эмигрантом. Барыня дает ему на чай тысячу франков. Носильщик охотно берет, но пишет тут же расписку: «Получил от г-жи Зворыкиной для комитета такой-то партии 1000 фр.». Барыня таким оборотом была озадачена.

Проходят годы. Наступает революция. Барыня разорена, муж ее украл ее бриллианты и уехал за границу. Она продает лепешки на рынке, ее арестовывают и вдруг перед ее восхищенным взором вырастает цюрихский носильщик, теперь грозный комиссар, начинается любовь. Комиссар холоден, барыня страстна и горяча. Он ее не понимает. Она его не понимает. Но все равно, барыня теперь знает, что правда в революции.

Кончается роман обращением госпожи Зворыкиной к мужу. Комиссар ее не ценит, пусть — «но к вам, и к таким, как вы, я не вернусь ни живая, ни мертвая, ни сегодня, ни завтра, ни послезавтра».

Мариэтта Шагинян предполагает, вероятно, что она написала крайне революционное произведение. Все ее восторги — комиссару, все презрения — контрреволюционеру-мужу («он считает себя живым, как это принято среди современной эмиграции»). Но нам кажется, что революция и реакция во всей этой игривой истории решительно ни при чем. Все дело в том, что у товарища Безменова «прекрасная, юношески-стройная фигура», румянец на всю щеку и зубы, как у белки. Господин же Зворыкин дряхл и немощен, да вдобавок еще жуликоват.

## Литературные беседы

[А. Яковлев. — «Лучший звук» Ю. Терапиано]

### 1.

Об Александре Яковлеве мне уже приходилось говорить. Это, как и П. Романов, один из тех писателей, которые в нашей литературе общеизвестны задолго до



революции, но держались на вторых ролях, пописывали в провинциальных изданиях, изредка в столичных толстых журналах, ничем не выделялись и ничьего внимания на себя не обращали. «Скромный, честный труженик», «ценный работник на ниве печатного слова», «чуткий бытописатель» — вот выражения, которые таким писателям обыкновенно применялись. Подражали они то Горькому, то Бунину, иногда довольно удачно. Но дальше подражаний не шли.

С революции положение изменилось. П. Романов — по праву или нет, вопрос другой — один из первых по известности и распространению книг. А. Яковлев слегка отстал от него, но тоже пробирается в передние литературные ряды, они принадлежат к той бытовой, традиционно-натуралистической группе писателей (сборники «Недра», «Никитинские субботники» и др.), на которую недавно напал Андрей Белый...

Яковлев в первые годы революции увлекся Пильняком и другими тогдашними корифеями. По выпускаемому им теперь собранию сочинений интересно проследить развитие его. Это тем легче, что Яковлев всюду проставляет даты. В 1919, 20 и приблизительно до 22 года Яковлев усиленно украшает свою прозу лирическими отступлениями, оговорками, эффектными образами, всей вообще обязательной в то время пильняко-серапионовской стилистической патокой. Его повесть «Повольники» — вещь неудачная, но все-таки не совсем заурадная — этим переполнена. Недоумеваю, как могло хоть на один день это кого-нибудь прельстить, кому-нибудь нравиться. Но ведь нравилось, — это несомненно, и не только нравилось, а даже вызывало жаркие «литературные дискуссии» о новом прозаическом стиле! Для иллюстрации того, о чем я говорю, приведу пример.

По ходу повести Яковлеву нужно сказать: «Настала война», «была объявлена война», — или что-нибудь в этом роде. Он пишет:

«Пришел день, и по всей великой стране из края в край прошла высокая костлявая женщина с сумрачными глазами, одетая во все черное; она постучала во все окна и сказала короткое слово:

— Война».

Потом настает революция:

«Пришел день, когда женщина с тонкими поджатыми губами, вся в красном, прошла из края в край всей страны и стукнула во все двери:

— Революция».

Невыносимо! Можно испортить самый глубокий замысел такими плоско-фальшивыми образами. И «Повольники», в которых особой глубины не было, оказались испорченными.

Очень медленно Яковлев освобождается от этого налета. Сказать, что он возвращается к прежнему способу письма, было бы не совсем верно и, пожалуй, умалило бы достоинства тех вещей, которые Яковлев печатает теперь. Часто случается, что художник, окунувшись с головой в болото модных приемов, увлекшись недолговечными «достижениями», их затем сбрасывает. Почти всегда в таких случаях он выходит на Божий свет с обновленным опытом, с новой разборчивостью, более острой, чем прежде. Он больше не отрицает огулом всего старого, но он видит пыль и мусор, скопившийся в старом. Так раскаявшийся, смирившийся поэт-символист, вновь обратившийся к простоте, не похож все же на поэта-восьмидесятника. Простота его другого качества, она омыта, освежена. Так и последние повести Яковлева не похожи на рядовую беллетристику из сборников «Знания», например. Они значительно чище, в них нет клише.

Из повестей, собранных в двух томах собрания сочинений Яковлева, выделяется «В родных местах». О ней-то я и писал недавно в «Звене». Перечтя ее, выносишь то же впечатление подлинной одаренности автора. Очень хороша у него графская семья, вернувшаяся в свою разоренную деревню: верно психологически, правдиво в смысле бытовой передачи. Никакой тенденциозности — ни вправо, ни влево. В последнем сборнике «Недра» помещен новый рассказ Яковлева «Дикой», еще более удачный, чем «В родных местах», но, пожалуй, менее самостоятельный, слегка «под Горького». Дикой — молодой лесничий, темный парень, звереныш, сбитый с толку революцией. Горьковская тема, по-горьковски она и разработана. Но ведь если заимствовать, то лучше уж у Горького, чем у Пильняка! Да и неизвестно, заимствование ли это. Возможны и другие объяснения: писатель

большого дарования яснее слышит тему времени, голос времени, дух его и отчетливее передает то, что слышит. Те, кто помельче, прислушиваются к тому же и то же передают, но слабее. Отсюда видимость подражания. Литература похожа на хор. В хоре голоса не подражают один другому, но мелодия ведется верхними голосами, а остальные этой мелодии сопутствуют. Едва ли поэты поголовно подражали Пушкину или Боратынскому. Однако есть нечто ощутительно-общее у всей плеяды. То же можно сказать и о «перепевах Блока», в которых часто упрекают наших современников. То же относится к подражателям Бунина или Горького.

## 2.

Юрий Терапиано, один из даровитых парижских молодых поэтов, издал сборник стихов «Лучший звук». В сборник включено десятка два отдельных стихотворений и поэма «Невод».

Терапиано нельзя назвать ни учеником, ни последователем Гумилева, но его родство с Гумилевым несомненно. Скажу больше: ни один из ближайших продолжателей Гумилева так его не напоминает, как этот парижский стихотворец. Образ Гумилева всем известен. У Терапиано есть гумилевская бодрость, мужественность, даже характерная гумилевская простота — не литературная, а внутренняя, умственно-душевная.

Как и стихи Гумилева, стихотворения Терапиано живут не отдельными строчками, а только в целом. Отдельных строк не запомнишь, не повторишь. Ни звуковой прелести, ни остроты выражения у него нет, как не было их и у Гумилева. Но в стихотворении всегда сведены концы с концами, и всегда оно что-то выражает. Стихи Терапиано часто бывают слабы, но о них не скажешь «набор слов», как скажешь это о доброй половине современных стихотворений, иногда волшебного-талантливых.

Короче, у Терапиано есть дар композиции, самый редкий, кажется, из всех даров, которые нужны поэту, совершенно отсутствующий у некоторых гениальных стихотворцев.

Работы над дарованием у Терапиано незаметно. Бледноватые прозаические заметки, разбитые на ко-

роткие строчки, кажутся ему достойными напечатания. В стихах, где виднее творческое усилие, он тоже довольствуется немногим. Он ищет скорее звука и бряцания, чем внутренней спаянности стиха. Он чувствует влечение к той мертвенно-холодной крепости, которую критика, может быть, и назовет «прекрасной, строгой формой», но о которой каждый поэт знает, что это ходячая разменная монета, безличная оболочка, в полном смысле слова пустое место:

Я плакал, внук Эльмонталеба,  
Слезами гнева и тоски,  
И строгий свет струился с неба  
На камни, воду и пески...

Но даже и в таких, вялых до крайности, строфах Терапиано есть жизнь. Они не механичны, не разваливаются по частям.

Тема Терапиано — та, о которой мечтал Байрон в «Беппо»: сентиментальный ориентализм. К этому примешивается воинственность.

Поэма «Невод» показала мне слабее отдельных стихотворений. Этот опыт переложения в стихи гностических откровений заранее был обречен на неудачу. «Не такие царства погибали». Не такие силы на подобных опытах срывались.

## Литературные беседы [С. Есенин]

С удивлением, с недоумением читаю все то, что пишется последние месяцы о Сергее Есенине

В воспоминаниях и в рассуждениях о нем чувствуется уверенность, что это был большой поэт, значительный человек. Об этом даже нет споров. Это аксиома. Между тем это — выдумка и ложь.

Никто не приведет в оправдание этой лжи пословицу «de mortuis...». О мертвых не следует говорить чего-либо их порочащего. Но высказывать мнения о творчестве покойника, конечно, можно, и тут нечего считаться со смертью. Есенин не виноват, что он был поэтическим

неудачником. Утверждая это, памяти его не оскорбляешь. Можно жалеть о нем, можно любить его и все-таки заставить себя сказать правду. Если в Есенине была хотя частица истинного творческого сознания, он сам согласился бы, что «общее дело» поэзии, общие цели ее бесконечно важнее отдельных огорчений и обид — и что в суждении о поэзии надо быть откровенным.

Конечно, в поэзии ничего нельзя доказать. Нравится или не нравится, волнует или не волнует — вот якобы высшее, последнее мерило. Это настойчиво утверждает, например, М. Осоргин. Ему очень нравится поэзия Есенина, и он делает отсюда соответствующие выводы о значительности поэта. Другой критик, не менее страстный поклонник Есенина, пишет: «Как не расслышать за этими слабыми стихами (о «Пугачеве») и нелепыми образами самой страшной, подлинной, пожирающей и безысходной тоски!» Это обмолвка крайне показательная. Обратите внимание: слабые стихи и подлинная тоска.

О, в том, что Есенин подлинно тосковал и был несчастен, я не сомневаюсь. Достаточно было мельком взглянуть на него в Берлине в 1923 году, перед его возвращением в Россию. Он был жалок, измучен, он был насмерть подстрелен. Ему, по-видимому, очень тяжело жилось тогда. Но что же делать! Из этой тоски не вышло поэзии, потому что одного чувства в искусстве все-таки недостаточно.

В наше время нам часто преподносят стихи, в которых есть все — расчет, воля, ум, но чувства нет. Это плохо, но и другая крайность не лучше. Когда-то Чуковский воскликнул: «Не нужны ни ямбы, ни хореи, нужна душа!» К сожалению, при всем теоретическом сочувствии этому возгласу, ему невозможно сочувствовать практически. Душа без ямбов — то есть вне одухотворяемой ею материи — не ощутима. Именно служа душе, одной только ей, поэт работает над ямбами, — не ради них же самих он над ними бьется!

Но есть дух и есть душонка. Даже обладая духом, художник иногда передает в своем искусстве только эту дряблую душонку, — если он человечески безволен и, в особенности, несдержан. Первое, самое поверхностное, ближе всех лежащее чувство уходит в свободно льющемся стихи... Публика рукоплещет: какой талант! Какая

легкость вдохновения! Как верно отражает он нашу эпоху! Вот Сергей Есенин.

Говорят о певучести его стихов. Да, конечно, они певучи. Говорят об искренности его! Да, конечно, Есенин искренен. На «периферии» искусства он несомненно вправе занять место. Но на периферии искусства не стоит задерживаться: скучно, плоско, мелко; упрощенность всего, ersatz'ы жизненных трагедий, творческих путей, взлетов и падений; кукольный театр; все — приноровленное для широкого потребления и демократических вкусов, в конце концов, не поэзия, а, по-державински, «сладкий лимонад».

Один из критиков сравнил Есенина с Надсоном и тотчас же поправился: «Конечно, Есенин — настоящий поэт, а Надсон всего-навсего»... и т. д. Напрасно поправлялся. Особой пропасти между Надсоном и Есениным нет, есть даже близость. Надсон ведь тоже тосковал — искренно и «безысходно». Стихи Надсона тоже певучи. Легко представить себе Есенина, сероглазого рязанского паренька, попадающего в восьмидесятых годах в Петербург и сразу увлекающегося «гражданскими идеалами»... Вместо этого он попал к мечтателю Блоку и озорнику Маяковскому. Скрещением двух линий почти целиком и исчерпывается Есенин, причем обе линии в нем ослаблены. Блоковское влияние признают в Есенине все, влияние Маяковского как будто не замечается. Может быть, это происходит оттого, что маяковщиной заражено огромное количество русских молодых стихотворцев, все орущее, дерзющее и ломающееся последнее поколение. Неверно исторически и объективно видеть в рифмованной ругани и выкриках Есенина нечто его личное. Это в нем кричит Маяковский.

С Блоком у Есенина счеты сложнее. Блок передал ему мелодию стиха, но не мог передать ему своей «музыки». Тот же критик утверждает: «По музыкальности Есенин стоит рядом с Блоком и имеет то преимущество, что его музыка не отягчена и осложнена слишком внемирной музыкой сфер». Это спорно, но что значит здесь слово «преимущество»? В чем, собственно, «преимущество» Есенина? В том ли, что он бесконечно мельче Блока?

Он занесен, сей меч железный  
Над нашей головой... И мы  
Летим, летим над грозной бездной  
Среди сгущающейся тьмы...

Это стихи Блока, — и далеко не лучшие его стихи. Символизм, скажете вы. Туман, условность. Пусть. Но в эти строчки врывается вся мировая история, они то суживаются, то беспредельно расширяются, смотря по тому, что слышишь в них. Оказывается, есенинскую певучесть следует им предпочесть.

Говорят: «Погиб Блок, так же погиб Есенин». Простите, господа: Блок погиб иначе. Его существование было суровым, трудным, полумонашеским в последние года, он задохнулся, он не выдержал каких-то внутренних, таинственных, не всем слышимых ураганов, — *врубелевскими* хотелось бы их назвать. Есенин же просто сбился с пути, измаялся, избаловался. Есенина жаль, но от жалости далеко до преклонения. Есенина сгубила жизнь, а не поэзия (или, на более общем языке: идея). Жизнь губит тысячами, сотнями тысяч, поэзия же — редких одиночек и богом отмеченных.

Я намеренно воздерживаюсь сегодня от формального разбора есенинского творчества. Мне хочется обратить внимание на его внутреннюю сущность. Кому кажется, что все в мире и общей жизни людей обстоит благополучно, тот пусть себе услаждается какими угодно стихами. Но кто склонен думать, что все летит по наклонной плоскости или, говоря выразительнее, к черту, кто считает, что в поэзии заключается возможность очищения, оздоровления, осветления мира, — для того, право, в «преlestных книгах Есенина» прелести мало.

## Литературные беседы [«О тараканах» М. Горького]

Есть, по-видимому, в нашей теперешней жизни какая-то сложность, тяжесть, которая все окутывает, во все проникает. Действительно, есть. Это не выдумка болтунов, мимоходом заявляющих, что «современность

непостижимо сложна», что «только коллективу дано выявить ее лик», не скупящихся и на другие пошлости в том же роде.

Дело не в самой современности с аэропланами и радиостанциями, с войнами и революциями, со скифством и закатом Европы, а в избытке впечатлений, воспоминаний, предчувствий, ощущений, с которыми сознание человека не в силах справиться, в которых оно не находит единства, которыми оно раздавлено.

Мир не поддается больше истолкованию и осмыслению. Будто побежденный художник уступает позиции, уходит внутрь себя. И внутри себя, «там, внутри» — как переводили у нас название одной из метерлинковских драм — он ищет отражения той мировой путаницы, внешние формы которой ему охватить не удастся. Он суживает план, лишает его исторического размаха, распространения в пространстве и времени, но основное хранит. Он сдает позиции по горизонталям, но не по вертикалям, т.е. уступает ширину замысла, но глубиной и высотой дорожит. Отсюда мнимая бедность нашей литературы по сравнению с той, которую называют «классической» — ясной, величавой, многоохватной. Что же делать! Ясности и стройности мы теперь не ждем, а если бы и ждали, то не дождались бы. Надтреснут мир, и в трещины врывается нечто неуловимое и непреодолимое, но во всяком случае столь важное, что если современный художник его, этого «нечто», не чувствует, то ничего он, кроме плоских очертаний, не создаст. Как почти всегда, говоря о нашей литературе, хочется вспомнить Гоголя. Гоголевский быт, при всей его густоте, наименее олеографичен. Вместе с Гоголем в литературу впервые вошла, как великая тема, — мировая чепуха. Впрочем, Гоголь называл ее пошлостью.

Эти краткие и немного туманные замечания мне хочется связать с новым рассказом М. Горького «О тараканах» (сборник «Ковш»).

Размах удивительный. Это одна из самых поэтических вещей Горького и художественно, пожалуй, самая зрелая. В этих сорока страницах куда больше души и ума, чем в огромном «Деле Артамоновых». И как пред этой полутрагической безделушкой меркнет та «широкая бытовая картина»!



Лежит на берегу озера человек. «Почему-то ясно, что этот человек мертв.

- Кто это?
- А не видишь?
- Что с ним?
- Известно, что — помер.
- Отчего?
- На ходу.
- Убит?
- Его спроси.
- А кто таков?
- Нездешний».

Дальше следует повествование об «умершем на ходу человеке». Это Платон Еремин, часовых дел подмастерье.

Детство. Отец Платона, вахмистр, — драчун и деспот. Мальчик забит, робок, но шаловлив. То прижмет каленым железом язык снегирию — любимцу отца, то вымажет патокой портрет царя. «Черт дурацкий!» — ругается вахмистр.

Он отдает сына на выучку часовщику Ананию. Ананий занят не столько своим ремеслом, сколько рассуждениями о высших материях: что есть факт, где в факте логика? Впрочем, вежлив и обходителен: Платон подрастает, работает исправно, но нет-нет да и вспомнит прежние забавы. Напоил раз уток водкой, утки подошли.

Ананий философствует:

— Если ты сделал это намеренно — это, брат, плохо: утки тоже не хотят умирать.

Платон не только баловник, но и герой: спас соседскую горничную от огня во время пожара, ввязался в чужую драку и побил незнакомого человека палкой по голове.

Платону скучно. Он решает, что главное в жизни — это все делать необыкновенно, не так, как другие. С ним кокетничает барышня-телефонистка. Здорвается ежедневно: «Алло, Еремин!»

- Позвольте представиться, Платон Бочкин!
- Что такое?
- Бочкин, эксцентрик — это я!
- Кажется, вы становитесь нахалом! — удивляется барышня.

Товарищи тоже находят, что Еремин зашел слишком далеко.

— Аристократа гнет из себя!

Ананий-часовщик умирает. Платон ночью сочиняет стишки. За стеной спят две старухи, приехавшие за наследством.

Вылетают как пули  
Разные думы  
Например: стул  
производит некоторый гул  
И я понимаю его ропот...

Вдруг дверь скрипит и просовывается голова одной из старух.

— Вы, молодой человек, напрасно сопите...

— Как?

— Так. Вы сопите совершенно напрасно: все сосчитано и записано.

— Что такое записано? — пугается Платон.

— Все, все вещи и часы, да-с. И пожалуйста, не выдумывайте глупостей. Есть полиция, и есть суд!

Платон и не собирался никого обкрадывать.

Дело часовщика покупает некий Паланидин, по прозвищу Грек. Он берет Платону в помощь смышленного мальчика Коську. К Греку ходят странные люди, ведут с ним таинственные разговоры.

— Что он делает? — спрашивает Платон Коську.

— Фальшивые деньги, конечно.

Платон сомневается, колеблется, донести ли ему на Грека, вступить ли самому в его прибыльное предприятие.

— Какие деньги он делает?

— Никакие, конечно.

Грек и его сообщники догадываются, что Платон знает о деньгах. Агат, друг Грека, щеголь и красавец, покровительствующий Платону, откровенничает с ним. Платон крайне польщен.

Однажды вечером Агат приезжает к Платону.

— Гуляли, гуляли — дьявольски холодно! Ба, думаю, зайдем-ка за Ереминым... Кстати, напьемся чаю, угостим его сладким: я заметил, вы любите рахат-лукум.

После чаю едут в публичный дом. У подъезда Агат оставляет Платона. «Сейчас вернусь, провожу еще одного парня!» Платон входит один. Его вдруг начинает тошнить. Платона выталкивают, как пьяного. Его мутит, он болен. Он чувствует, что отравлен. Он бежит куда-то без оглядки. «Эх вы, туда же, пьете!» Смеются извозчики. И вот — труп у озера.

История беспорядочная и смутная. Читаешь ее, как в одури. Жизнь похожа на случайное сновидение. Одно событие цепляется за другое, связь есть, но в связи нет смысла. Повесть эта — о бессмыслице жизни, на что намекает заглавие. Мне не раз уже приходилось высказывать мнение, что почти все наши новейшие (в особенности советские) писатели одну только эту тему и знают. У Горького она разработана смелее и своеобразнее, чем у других.

Из ряда пустых анекдотов Горький создал целое, в котором явственно чувствуется дыхание судьбы, — но не древнего карающего Рока, а Судьбы, будто сошедшей с ума, ошалевшей, бестолково шатающейся из стороны в сторону.

## **Литературные беседы** **[Журнал «Новая Россия»]**

В Москве закрыт за вредное направление журнал «Новая Россия». Журнал этот обычно назывался сменовеховским. В литературном отношении он был не плох. В нем встречались интересные вещи — в особенности стихи. Казенщины в нем было значительно меньше, чем в «Печати и революции» или «Красной нови». Вероятно, в России он казался оазисом свободного искусства, последним убежищем литературной независимости. И хоть свобода его была призрачной, журнал все-таки закрыли.

Признаем логичность и относительную «законность» этой меры, как бы ни возмущался ею Лежнев и все другие литературные попутчики коммунизма, как бы ни старались они доказать свои революционные заслуги и революционное рвение. Есть пропасть между революцией (по-московски понятой), с одной стороны,

и стихами, обзорами новейших выставок, статьями о балетной технике и о философии Пиранделло, с другой. Одно с другим несовместимо, одно другое исключает, и при первом удобном случае корова «толстая» пожирает корову «тощую»: цензура приостанавливает зарвавшийся журнальчик.

Все в России в последние годы встречали, конечно, писателей или хотя бы просто интеллигентов, приемлющих революцию, «несмотря на расстрелы, на ужасы, во имя будущего!» Писатели эти делятся на два типа. Первый — мистико-сентиментальный: восторженный взор, восторженно-туманная речь, Третий Интернационал и Третий Рим, «Двенадцать» Блока и старинные разбойничьи песни, скифство и гниющая Европа, вообще всевозможные параллели; наконец, «мы должны идти по руслу истории», «большевики творят волю мирового Духа», «мозг мира в Москве» и проч. Максимилиан Волошин специализировался по изложению этих доморощенных заповедей в эффектно-трескучих стихах. Второй тип трезвее: индустриальное искусство, «социальный классовый заказ», рифмованное изложение «Азбуки коммунизма», агиттворчество, пролетпоэзия, литработа.

Из двух зол выбирают меньшее. На мой взгляд, второй тип решительно предпочтительней. Он проще и грубее, но зато и честнее. Он откровенно признает, что революция ставит писателю или художнику задания крайне ограниченные. Он ни в какие дебри не забирается. Составить листовку, написать рассказ из быта рабочих-металлистов или стихотворение по случаю награждения новым каким-нибудь орденом товарища Буденного — вот его стремления. По марксизму никаких таких романтизмов, личных «запросов» не полагается, все это — предрассудки и пустяки. Не стоит пустяками заниматься. Это превосходно понял Маяковский, отлично приспособившись к революции и усердно ей служа. Маяковский и не печатается в «Новой России». Зачем? Никакой свободы ему не нужно, потому что все свободное ему кажется бесполезным. Его пафос по существу беспредметен, и он его умеет направлять на предметы, начальством указываемые. Сегодня ода курским рабочим, завтра надгробная элегия Жоресу — всегда с огнем, а нередко и с блеском.

Тип первый — без всякой надежды, без всякой взаимности влюбленный в революцию, или, лучше, Революцию (с большой буквы), человек. Революции он не нужен. Он уныло уверяет, что откроет ей новые цели, вскроет в ней новый смысл, поразит ее новыми горизонтами, — она слушать его не желает. Коммунист отводит искусству самую скромную роль и скромное место в жизни. Он, пожалуй, признает его в теории, но презирает на практике. Правда Луначарский и какой-нибудь там профессор Коган или Рейснер заигрывают с футуризмом, поощряют вычурные пошлости Мейерхольда, всем интересуются, все понимают, все приветствуют, но зато на верхах их и считают «блаженными». Ленину было решительно и безусловно «наплевать» на искусство, до такой степени наплевать, что он в искусстве оказался отчаянным реакционером и даже Горького недолго любил за излишнюю новизну. Объятый революционным жаром писатель пытается навязать себя революции, доказать свою необходимость — и вполне тщетно! Я пишу это не по поводу одной только «Новой России», а о всей полусоветской литературе — и тамошней, московской, и здешней, зарубежной.

Мир сейчас резко разделен надвое, в русском сознании во всяком случае. Попытка перебросить мост между двумя сторонами — результат недомыслия. Ведь во всяком искусстве, которое революционно по стремлению и не исчерпывается утилитарной формулой Демьяна Бедного — Маяковского, скрыта эта попытка. Корнями своими такое искусство уходит все-таки в «старый мир», поскольку оно индивидуально, исторично, преемственно, а главное — идеалистично. Тянется же оно (как бы гнется ветвями по ветру) к тому, что эти начала отрицает. Противоречие затушевывается лживой фразеологией, и поистине все теоретические обоснования нового, революционного, в двойном, политическом и художественном смысле, левого искусства — *самое вздорное из всего, что за последние годы можно было на русском языке читать*, сущая ахинея! В тысячу раз лучше прямолинейнотуповатые размышления марксиста, который ни о каком «конструктивизме» и не слышал.

Но рядом с теоретическими статьями, где доказывалось, что с точки зрения революционных требований все в новом искусстве обстоит благополучно, печатают-

ся и образцы этого искусства — стихи и повести. Если это живые вещи — как большей частью бывало в «Новой России», — корни их неизбежно контрреволюционны (повторяю: в московском толковании этого слова). И корни крепко держат, несмотря на стремления оторваться, на весь, порою искренний, «революционный» жар и пыл. Дело не в буржуазных или пролетарских симпатиях автора. Дело в том, что подлинное искусство разрывает механически созданную, условную, упрощенную схему мира и жизни, высоко взлетает над «азбукой коммунизма» и что тому, кто хоть на миг взлетел вместе с ним, уже не хочется к этим прописям, в эту клетку вернуться.

И в итоге действительно получается «вредное направление».

## **Литературные беседы** **[Аким Волынский]**

Скончался Аким Волынский.

В литературе он оставил большое и разноценное наследство. Нельзя, да и не надо сразу же подводить итоги этому наследству. Оно сложно, почти хаотично. В нем много золота, но еще не промытого. Промоет время. В размышлениях о Достоевском и Леонардо, о Евангелии и о классическом балете оно отделит подлинные прозрения от недолговечных выдумок.

Мне вспоминается Волынский-человек. В последние годы моей петербургской жизни мне приходилось его встречать очень часто. Эти встречи происходили в столовой «Дома искусств» в самое различное время, иногда даже ночью. Описывать «Дом искусств», этот Ноев ковчег среди волн бушующего «пролетпотопа», общежитие, убежище, клуб, читальню, ресторан — не буду. Позволю себе отослать интересующихся этим заведением читателей к «Китайским теням» Георгия Иванова, летописи в целом правдивейшей по тону, по духу, по стилю, несмотря на склонность автора к «игре фантазии», в отдельных мелочах, по крайней мере.

Раза два-три в неделю я встречал Волынского в убогой кофейной на Морской против Елисеевского дома, куда Волынский приходил обедать.

В обществе Волинского я проводил несколько часов. Но сказать, что мы с ним беседовали, не могу. Волинский вообще едва ли умел «беседовать». Он умел только говорить, захлебываясь собственной речью, не давая никому вставить слово, не слушая возражений, не допуская их. Ему нужна была точка опоры, отправной пункт — какой-нибудь случайно заданный ему вопрос. Он срывался и улетал.

Не знаю, был ли он таков в молодости. Был ли в нем этот исключительный интерес к самому себе, не вполне самомнение, не совсем самоуверенность, а нечто более своеобразное, какое-то заполнение мира своею личностью. Едва ли. Казалось, что им овладело в последние годы нетерпение, боязнь не успеть всего доказать, не успеть подчинить людей своему влиянию. Он забывал, что перед ним находится один только человек. Он проносил бесконечные монологи, громил, спорил, проповедовал, восхищался — обращался не к ошеломленному собеседнику, даже не к «русской интеллигенции», даже не к современному человечеству, а к будущему и ко вселенной. В Волинском жил Дон Кихот, и, как в Дон Кихоте, в нем было что-то величественно-смешное.

Слушать его, во всяком случае, было всегда интересно.

По страстности и стремительности это была речь единственная и забывалось, что Волинский коверкает и насилует русский язык, допускает неточности в цитатах и текстах, извращает факты, сам себя опровергает. Был поток мыслей и слов. В конце концов слушатель всегда был увлечен.

Сидит сухенький, зябкий, лысый старичок, кутается в плед, перебирает заглодевшие руки и все быстрее, все горячее и запальчивее, обрывая фразы, не договаривая слов, говорит. Иногда от волнения он вскакивает и мелкими шагами ходит из угла в угол. Внутренний огонь сжигает его, рвется наружу... Волинский был старинного склада импровизатором. При вдохновении, при удаче он поднимался высоко. Но логикой и логической убедительностью он не владел. Убеждал в нем не столько ум, сколько темперамент.

О чем он говорил? Почти всегда об одном и том же: о связи и преемственности человеческих культур, о на-

шей зависимости от античности, о тайных традициях, передаваемых устно, одним только посвященным. В последние годы Волынский был увлечен балетом. Не знаю, обогатят ли теорию танца его изыскания в этой области. Но несомненно, его заслуга в том, что он первый заговорил о балете как о великом и высоком искусстве. Его пафос сперва казался несоответствующим предмету. Над его первыми балетными статьями много смеялись, в самых различных кругах. Декадентский бред. Позднее увидели, что в этом бреде было кое-что очень глубокое. Волынский утверждал, что классический балет есть во всей чистоте сохранившееся, ничем не искаженное наследство, переданное нам Грецией. Оттого иногда на пустой вопрос, вроде: «Аким Львович, нравится Вам Карсавина?» — он отвечал полуторачасовой речью, показывая пальцами различные балетные движения, цитируя Фукидида и Платона, с кем-то споря, кого-то осмеивая, возмущаясь и восхищаясь почти одновременно. Он ненавидел официальную Элладу. Он с яростью произносил имя Зелинского: «Это годно только для гимназистов». Слушая Волынского, я часто вспоминал университетские уроки Зелинского — доводы Акима Львовича моего «пиетета» к знаменитому ученому не поколебали. Думается мне, что Волынскому не доставало истинного знания, подлинной осведомленности и что в его эффектных, надменно-фантастических построениях Зелинский не оставил бы камня на камне. Но органичность этих построений, их соответствие личности автора и совпадение с нею, их демонизм, слегка провинциальный по внешности, но бьющий из глубин очень живого духа, — все это было великолепно.

Волынский не одного только Зелинского ниспровергал. Я помню, как однажды он с непередаваемо-красноречивым жестом отвращения, презрения, как отмахиваются от собаки, сказал: «Этот щенок Ницше». Правда, заметив удивление на лице слушателя, он быстро спохватился и стал оправдываться. Он не мог простить Ницше только его измены Шопенгауэру, и только по сравнению с Шопенгауэром он назвал его щенком.

Дерзость и страстный вызов миру были стихией Волынского. Как уживались в нем его разрушительные стремления с влечением к традициям — это загадка. Но



не сомневаюсь, что действительно «уживались», что у него было «миросозерцание», что в его представлении о мире было единство. Оценку же производить не время. Надо подождать: «случай» слишком спорный и редкий.

## Литературные беседы [«А.А. Блок» Цинговатова. — Еще о «Новой России»]

### 1

Государственное издательство выпустило в своей «критико-биографической серии» книгу Цинговатова «А.А. Блок. Жизнь и творчество». К сожалению, ни на обложке книги, ни в объявлениях не сказано, что это за «серия», какой ее охват и есть ли другие выпуски ее.

Про книгу Цинговатова следует прежде всего сказать, что эпитет «критико-» к ней не применим. Зато биографически она довольно удовлетворительна. О критической части этюда может дать понятие выписка из вступления:

«Начинается это время в глуши победоносцевского периода, в России царски-самодержавной, еще не изжившей крепостнических отношений, в России одновременно феодально-помещичье-дворянской и буржуазно-капиталистической, а завершается в эпоху небывалой еще в мире социальной революции, свержения власти помещиков и капиталистов, установления диктатуры пролетариата, опирающегося на революционное крестьянство...»

Как видите, Цинговатов стремится объяснить творчество поэта с «классовой точки зрения». Это не ново, это для нас не неожиданно и по-прежнему неубедительно.

Но даже и допуская «марксистский метод», следовало бы запомнить, что цинговатовские экономические предпосылки слишком уж грубы и упрощены, будто для «начальных школ и самообразования». Там же, где критик об экономике забывает, он ни на что, кроме голословных замечаний вроде «глубокая мысль» или «лучистонезный» образ, оказывается не способен.

В биографии особых промахов, кажется, нет.

Основное впечатление после прочтения всей книги: какая «умница» был Блок, как умны его замечания и отзывы, в которых часто были неясности, был туман, но всегда чувствуется дар «взять быка за рога», т. е. понять и найти самую сущность вопроса. После смерти Пушкина Боратынский удивлялся тому, что по дневникам и заметкам Пушкин оказался не глуп. Может быть, найдутся люди столь же наивные в отношении Блока (люди, думающие, что и не умный человек может написать хорошее стихотворение). Публицистику Блока у нас принято ругать последними словами не только из-за идейного несогласия, но и из презрения к качеству ее. Она достойна другого отношения. Некоторые статьи Блока удивительны в своей прозорливости и, главное, полновесности, ибо Блок писал статьи действительно «кровью сердца», не научившись еще тому профессиональному газетно-вялому холодку, который в статьях присяжного литератора все обезличивает. Да и по мыслям блоковское «Крушение гуманизма» или коротенькая статейка «Русские денди» — «томов премногих тяжелей».

В биографии Цинговатова мне хочется исправить одну неточность. После выхода «Двенадцати», по его словам, «все отшатнулись от поэта. Блока тайно и явно бойкотировали, травили, не подавали руки...». Это действительно так было, но в числе «травивших» Цинговатов называет Гумилева. Гумилев сразу, с первого дня приветствовал «Двенадцать», восхищался поэмой и считал ее лучшей вещью Блока. А уж о том, чтобы Гумилев не подал Блоку руки, никогда, ни при каких обстоятельствах не могло быть и речи.

Для Гумилева выше политики, выше патриотизма, даже, может быть, выше религии была поэзия, не обособленная от них, а их в себе вмещающая и своей ценностью их отдельные заблуждения искупающая. В «Двенадцати» для Гумилева заблуждения или ошибки не было. Но если бы он заблуждение там и нашел, он простил бы его за *качество стихов*. Я знаю, что такое отношение к поэзии многих возмущает. Возмущало оно — и как! — многих и при жизни Гумилева. Но вдумайтесь: дело не так просто и не так плоско, как с первого взгляда кажется, и Гумилев-то уж ни в коем случае «престецом» не был.

«Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером».

Это слова Блока, переданные Троцким и за ним Цинговатовым. По поводу их позволю себе привести полученное мною вчера письмо. Оно касается того же вопроса, и интересно как «document humain».

«Милостивый государь. В последней Вашей беседе Вы глаголете о свободе искусства в Совдепии, а также о журнале “Новая Россия”. Дряннь журнальчик, Вы правы. Но зачем же радоваться его прикрытию. В аду черти скачут, забредет туда какой-нибудь Франциск, его придушат — Вы тоже обрадуетесь? Нам нужно свет туда нести и... “de la douceur, de la douceur, de la douceur”, как пел чудный Верлен. “Новая Россия” или другие все-таки это делали. А так останется только коммунистический бумбум Маяковского и К° и никакого “осветления мира” не произойдет — Ваше же выражение. С эмиграционным приветом. X.»

Письмо прекрасное. Но — два возражения. Первое короткое, хотя и довольно важное. Я писал не Совдепия, а Россия. Второе, так сказать, «по существу». На эту тему хотелось бы сказать многое. Во избежание многословия надо сузить вопрос.

Вероятно, заметка моя о «Новой России» была недостаточно вразумительна, если корреспондент мой решил, что я радуюсь закрытию журнала. Впрочем, слова радость там и не было. Было: «логичность и относительная “законность” этой меры». Поясню эту мысль.

Мне кажется, что никакое подлинное искусство с московским коммунизмом не соединимо. Оно, пожалуй, может любить его без взаимности, обольщаясь, видя в нем что угодно, но только не то, что он сам в себе видит и ценит. Для него, для коммунизма, все эти хитроумные исторические построения всегда останутся «буржуазными выдумками» мистицизмом, литературщиной. Оттого все настоящее современное искусство по духу эмиграционно, хотя многие представители его находятся в Москве или Петербурге, имеют советские паспорта, никуда уезжать не хотят и никаких политических перемен не желают.

Дело не в политических переменах, не в сочувствиях монархии или социализму, а гораздо глубже. Дело в том, что идеология большевизма исключает понятие бессмертия, понятие вечности и даже самую тревогу о ней. «Жизнь — тысяча съеденных котлет», как, усмехаясь, сказал перед казнью Богров, убийца Столыпина (не большевик, конечно). Тут искусство чахнет и меркнет. Нечего больше ему делать. Надо «закрыть лавочку».

Это сознается не сразу. Агония может длиться долго. Еще пишутся стихи без всякой «чертовщины», для реально мыслящих масс, еще появляются картины. Но мало-помалу все это сходит на нет, превращаясь в ремесло сомнительной полезности, сомнительной доходности. Искусство есть дополнение жизни не тем, что не дано несчастным и обойденным, но тем, чего не хватает порой самым счастливым. Если в мире все понятно и объяснимо, если сознание направлено только на «здесь», «теперь», не допуская даже и мысли о «там», «где-нибудь», «когда-нибудь», — искусство умирает. Если четыре стены и потолок и нет окна, просвета, щели в синее небо — оно умирает. Оно вообще не выносит самодовольного материализма, оно взывает и «апеллирует» к вечности. Никакая вера не обязательна, но обязательно беспокойство или хотя бы только недоумение. Оттого, мне кажется, *все* теперешнее русское искусство «контрреволюционно» или, вернее, точнее, контрмарксистично: оно помимо воли авторов разбивает клетку «трезвых и разумных классовых заданий». Оно не укладывается на прокрустовом ложе, оно перетасовывает заготовленную недобросовестным игроком колоду карт — и обман не удается. Оттого вражда к нему кремлевских верхов неизбежна, логична и законна, и, я повторяю, примеры знавшего, куда он идет, Ленина и ничего не понимающего Луначарского здесь очень убедительны. Первый терпел из приличия, а чаще бранился и уничтожал, второй с улыбочкой все поощряет и отстаивает. «Помилуйте, товарищи, искусство — великая сила». Но того, что эта великая сила ему в руки не дается и не дастся, он не видит.

## Литературные беседы [Миф в современной литературе]

П. Муратов написал комедию, в которой Дафнис и Хлоя появляются в современном платье и современной обстановке.

В пьесе Жана Кокто, которая этой весной шла в парижском театре Питоевых, Орфей, по внешности напоминающий оксфордского студента-спортсмена, похищает из ада Эвридику, причесанную *à la garçonne*.

В каком-то недавно вышедшем немецком романе Тристан — капитан частной яхты, принадлежащей старику-банкиру, мужу Изольды. И, умирая, Тристан ждет не белых парусов корабля, а автомобильного рожка.

По замыслу авторов, их Дафнис, Орфей, Тристан — вовсе не новые воплощения прежних героев, а именно те самые, подлинные, настоящие Дафнис и Орфей. Миф по-новому разработан, но основа его остается та же. В этом стремлении перерядить и окружить нашим бытом старинные образы есть, несомненно, «знамение времени». Оно высказывается в тех театральных постановках, слухи о которых все чаще доходят из разных стран, разных городов: там сыграли Гамлета в пиджаках и юбках, тут проделали то же с «Прекрасной Еленой». Да и мейерхольдовские опыты с перекройкой и применением «к требованиям текущего момента» Шекспира, Софокла или Шиллера отчасти внушены тем же духом.

Не иссякает, быть может, сила творчества в человеке. Но иссякают темы, положения, разнообразия сочетаний, столкновений и типов, возможных в нашем обществе, наших условиях. «Все завязки давно завязаны, все развязки давно развязаны», — сказал Сологуб. Гете, в одной из первых бесед с Эккерманом, настойчиво советовал молодым поэтам избегать придумывания своих собственных тем и фабул, довольствоваться обработкой великих, общеизвестных, большею частью легендарных замыслов. Гете опасался «неопытности» молодых писателей, но едва ли его совет вызван одним только этим опасением. Можно думать (и такая догадка подтверждается «Фаустом»), что он вообще не верил в возможность целиком выдумать великое новое содержание ве-

ликого нового произведения — произведения, которому ясность, стройность и прямота линий обеспечивала бы долговечность, в замыслах которого не было бы ничего случайного, единичного, спорного, для большинства неубедительного. Приблизительно то же говорил Леконт де Лиль в предисловии к одному из сборников своих стихов, сравнивая греков с нами, и утверждая, что, кроме Дон Кихота, варварская Европа не создала ни одного общего образа. Леконт де Лиль, может быть, ошибся, указывая на одного только Дон Кихота, Это не верно. Мне хотелось лишь напомнить самую мысль его.

Жизнь дает постоянно, без всякой убыли, бесконечно разнообразный, бесконечно сложный клубок тем. Но случайность этих тем, отсутствие в них внутренней неизбежности, их единоличность ощущается в литературном переложении как измельчание, порою как вычурность или вымученность, — хотя всякий знает, что жизнь в отдельных своих эпизодах куда вычурней и «вымученней» всего, что до сих пор было описано и рассказано. В литературе убедительна «общность» случая, а общие случаи давно разобраны. Всем неизменно кажется, что литература все более и более мельчает, делается ненужной и пустой: она на самом-то деле становится все менее и менее общей, и чем даровитей, чем художественно *развитее* автор, тем у него это заметнее. В «декадентство» ушли лучшие силы. Общность есть всенародность, всезначимость, всепонятность, мост к великой литературе — то, о чем так гениально и так тупо писал Толстой в «Что такое искусство». О ней всякий истинный художник мечтает. Но он бежит от нее из боязни фальсификации, лубка, деланной простоты. Он не обольщается, он знает, что «классический» век кончен, и нельзя воскресить его душу, а можно лишь гальванизировать его труп. Это-то и есть фальсификация. Поэтому подлинное искусство — или, вернее, осколки и обломки его — суживается, ссыхается, меркнет.

Но иногда хочется выйти на простор, в «открытое море» сильных и ясных страстей, чистоты, невинности, ясных грехов, ясного воздаяния. И возникает своеобразный романтизм: называются давно забытые имена, которые как бы прорезывают светом наши «сумерки». Орфей, разгуливающий в спортивном pull-over'e — это

не только щекочет нервы, как «острый образ», это подлинно обаятельно. Вещий певец, околдовывавший леса и камни, оделся по-нашему и по-нашему разговаривает. Он вплетает в наши сложно-мелкие судьбы свою великую и простую судьбу. Дафнис, одетый грумом, невинен и прекрасен, как не может быть теперешний мальчишка. Пленяет соединение нашего быта, наших внешностей с великим и стройным содержанием прошлого. У Буркгардта, в книге о Возрождении — книге, столь высоко ценимой Ницше — есть рассказ о том, как в XIV или XV веке в Италии нашли отлично сохранившуюся гробницу с почти не разложившимся трупом юной римлянки времен Августа, и какое волнение вызвала эта находка, как со всех концов страны стекались люди, чтобы только взглянуть на чудо, на «подлинную» римлянку. Это — чувство, родственное тому, с каким мы теперь глядим на Орфея, Дафниса и Тристана, хотя бы даже и вымышленных.

## Литературные беседы [Журнал «Версты»]

### 1.

«Версты» — огромный том, изданный по нашим временам не только прекрасно, но даже «роскошно». Редакторы: Святополк-Мирский, Сувчинский, Эфрон. Ближайшие участники: Цветаева, Ремизов, Шестов. Отделы разнообразны: беллетристика, критика, философия, музыка, живопись, наконец, «смесь». Постараемся беспристрастно разобраться во всем этом.

Отчего «беспристрастно»? — спросит читатель. Беспристрастие ведь само собой разумеется, о нем незачем заранее оповещать, его не надо подчеркивать. Ответить могу только предложением ознакомиться с новым журналом. Бунин, говоря о «Верстах», заметил: «книга дурного тона». Каюсь в эстетизме: я с радостью прочел эти слова, так редко звучащие на нашем языке, в нашей критике, и считаю их упреком верным и решающим. «Моветонство» «Верст» невыносимо. Конечно, в ответ посыплются вопли о чрезмерной брезгливости, о

снобизме, о «традициях “Весов” и “Аполлона”, которые пора бы забыть» и т.д. Пусть! Это не новость. Остаемся при своем мнении, что дурной тон есть порок не внешний, а внутренний, и что ничто ценное с ним связано быть не может.

Три редактора «Верст» — люди репутации еще шаткой. Но «ближайшие участники» журнала, бесспорно, писатели даровитые и крупные. Казалось бы, это — общество, не поддающееся объединению. Журнал должен бы распасться по частям, без единого лица и стиля. Этого не случилось. «Версты» имеют свою физиономию, и участники их действительно объединились, кроме Шестова, конечно, который с Плотиним и Паскалем оказался совсем не ко двору. Связь, ощущаемая в «Верстах», держится на худшем, слабейшем, что есть в каждом из участников журнала. Общими у них оказались наименее резкие, наименее творческие их черты. И вся писательская мелочь, прилипшая в «Верстах» к Ремизову и Цветаевой, совпадает с ними именно в этих их слабейших признаках, и по этим признакам, вероятно, в журнал и набиралась. Какова же «физиономия» «Верст»? Прежде всего, боязнь отстать от чего бы то ни было, «современность», повышенный и демонстративный интерес ко всему передовому, к будущему<sup>1</sup>; бодрость, оптимизм во что бы то ни стало, какой бы то ни было ценой; лирически-слащавое отношение к истории, страсть к схемам, параллелям, построениям, безвольным по самому существу своему, — ибо без сопротивления повисающим в воздухе, — неопровержимым и недоказуемым; вообще размягчение и распушенность, исполнение блоковского совета «слушать музыку революции», принципиальное и предвзятое восхищение величием теперешних событий. Практически — все это выражается в заигрывании со всем советским (ибо «там жизнь!»), в восторгах перед советской литературной «продукцией» («продукцией» — так и пишут в «Верстах»!) и в обильных перепечатках ее из советских изданий.

---

<sup>1</sup> Чему ничуть не противоречит перепечатка древних памятников, вроде «Жития Аввакума». Аввакум-то ведь очень уж далек и безобиден, и демонстрируется он только для того, чтобы подчеркнуть, что между ним и Пастернаком — пропасть, небытие!



Журнал открывается на редкость бездарным предисловием. «Тяготения», «сочетания», «подходы», «достижения» — кажется, все ничего не значущие слова собраны в нем. А смысла мало.

Четыре кислых и жалких стихотворения Есенина. Затем «Поэма горы» Цветаевой. Эти иступленно-любовные стихи, по звукам, по ритму, по песенной силе своей почти вдохновенны, — в особенности пятый отрывок. Но образы вполне нелепы. И какая цыганщина в целом, действующая прежде всего «физиологически»! Среднего качества Пастернак. Сельвинский, представленный ничем не замечательной «Казнью Стецюры» и тремя романсами, которые, пожалуй, и годны для эстрады, для каких-либо футуристических гуслей, но неудобочитаемы.

Ремизов запальчиво отстаивает в послании к Розанову его, розановский, а заодно и свой, ремизовский стиль, т.е. разговорно-бессвязную, неупорядоченную речь в противоположность языку книжно-холодному, мертвенно-канцелярскому, ученому, «высокому». Интереснейший и сложный вопрос! Хотелось бы когда-нибудь «поднять перчатку», брошенную Ремизовым с усмешечкой, с лукавством, будто бы с благодушием, но на самом деле с гневом и раздражением, как отстаивают свое, самое дорогое.

Замечательный рассказ Бабеля перепечатать, конечно, стоило. Но что сказать о «Вольнице» Артема Веселого, вещи жеманной до смешного, типичнейшем, провинциальном «стихотворении в прозе», приправленном футуристическим соусом! Кому и зачем она понадобилась?

В отделе статей Святополк-Мирский от лица каких-то неведомых «нас», «нам», «мы», повторяет все те же довольно скудные и довольно спорные мысли. Е. Богданов пишет о «Трех столицах» — талантливо, хотя и приторно, т.е. слишком «прочувствованно». И слишком уж гладко, без сучка и задоринки, решает он запутанные исторические задачи. Петербург — минус, Москва — плюс, примирение их в Киеве. Все сходится без остатка, к общему удовлетворению. Наконец, «отклики русских писателей на резолюцию XIII съезда Р.К.П.» — перепечатанные из московского «Журналиста» — образцы глупости или малодушия, — может быть, и простительного, но все же печального.

Е. Богданов в «Трех столицах» пишет: «почти вся зарубежная Россия — оторвавшиеся члены России петербургской». Это очень верно. Эмиграция есть, действительно, выражение петербургского духа, хотя отдельные ее представители и прожили всю жизнь в Москве. Обе столицы имели ведь заложников одна в другой: были в Москве вечные петербуржцы по духу, были в Петербурге вечные москвичи. Мережковский, в недавнем споре о Чаадаеве, обмолвился острым и глубоким замечанием: «В сущности, Чаадаев был эмигрантом». О, конечно, да! Это сразу так ясно, что не может быть спора. И, конечно, Чаадаев был «петербуржцем», несмотря на то, что почти не выезжал из Москвы. Горечь и холод его Москве были чужды. И Бунин перекликается с Петербургом, указывая на «дурной тон» «Верст». Москвичу это замечание надо растолковать, петербуржец понимает его с полуслова, с полуслова сочувствуя ему.

Москва шире, разнообразнее, цветистее Петербурга. Но Москва и грязнее, и мутнее, и уступчивей, и сговорчивей его. В революцию все это стало наглядно-ясно. Новая Москва отвратительна, — и внешне, и внутренне, — разбухшая, самодовольная, с последними усовершенствованиями, с последними модами во всем (что Париж! что Нью-Йорк!), глупая, серая «бабища». А о Петербурге и писать трудно. Едва ли в мире есть сейчас зрелище более величественное, чем обнищавший, разрушенный Петербург. Даже Поль Моран, не Бог весть какой писатель, и притом француз, сразу понял это, попав в нашу столицу, и отчетливо передал.

«Они острили над жизнью и смертью, уверенным мастерством заменяли кровь творчества, — шлифовальщики камней, снобы безукоризненного. Спасибо мэтрам неряшливой, распущенной России», — иронически пишет Богданов о петербуржцах. Остроумно и довольно точно. Но иронию мы разделить отказываемся. «Замена крови творчества уверенным мастерством» на языке более простом означает не только способность к выбору, разбору, оценке, сортировке, но и стремление к оформлению, к организации. Россия — «самый неклассический народ в мире», по трудно-забываемому замечанию Ницше. Вот это

Петербург и понял, и поняв, «возмутился духом». Ошибка его только в том, что он откололся от России (хотя географически таково и было его предназначение), мало помог ей, издав ее, с высокомерием, и даже с раздражением. Таков был Чаадаев — «петербуржец», «эмигрант». Россия показалась ему страной «дурного тона», как и всем его духовным сыновьям, не всегда договаривающим свои мысли, и часто задыхающимся, изнывающим от любви к своей неудачной, нескладной родине. В сущности, не западничество характерно для Петербурга, а только отвращение, дрожь отвращения к славянофильству и мелким ересям, вроде скифства или евразийства. Националистической же заносчивости — «не склоним выи перед Западом!» — у него не было. Поэтому: склоним выи, подышим нежнейшим, сладчайшим, редющим западным эфиром, припадем, как хотел Карамзев, к западным «дорогим могилам». И спасемся вместе с Западом. А те «с раскосыми и жадными глазами», тупо бормочущие «да, скифы мы, да, азиаты мы!» — пусть изворачиваются, как знают...

Петербург и покрылся не теремами с луковками да маковками, не грузными белокаменными палатами, а стройным и легким «ампиром». Золочено-голубой ампир на болотах и кочках все историческое петербургское дело символизирует. Будущее сомнительно; неблагополучие, крушение? «быть пусто»? Предсказание о городе применимо и к делу. О «спасении» петербургским духом можно говорить только проблематично. Где-нибудь, когда-нибудь. Здесь, вблизи, в нашем быту, в нашей истории он подрывается изнутри ежедневными отступничествами, он окружен со всех сторон враждой и издевками, и, пожалуй, он будет сметен «во имя нового, во имя будущего!», как пишут в «Верстах», — а если и не пишут, то могли бы писать.

Кстати, и в заключение: удивительно, как заботливы люди о «современности», как любят помогать будущему, что-то устраивая и суетясь во имя его. Будущее само наступит, современность сама себя покажет. Не подозрительны ли эти апостолы нового, не кажется ли вам порой, что они просто примазываются к неизбежному, наступающему, победоносному, ища и разнуживая тепленькие, безопасные местечки в истории, надеясь хотя бы «зайцем» попасть в нее?

## Литературные беседы [Новые стихи]

В шестидесятые годы редакция какого-то журнала оповестила подписчиков о своем решении прекратить печатание стихов. К сожалению, я не точно ни названия журнала, ни доводов редакции. Вкратце они сводились к тому, что теперь время серьезное и пустяками заниматься не стоит.

С той далекой поры Россия пережила годы нового увлечения стихами и нового охлаждения к ним. Сейчас отношение к ним среднее. Пустяками их никто вслух не называет, но про себя, втихомолку, многие это о них думают. Печатают стихи всюду, но порциями небольшими и без особой охоты. И читатель не протестует. Он ведь не поклонник теперешних виршеплетов.

Апологией поэзии в узком смысле слова, т. е. стихотворной речи, я заниматься не собираюсь, потому что нелепа и смешна была бы попытка сделать это в короткой случайной заметке, потому что поистине, перед тем, как приступить к такой аполгии, надо было бы уединиться на долгое размышление, молчание и очищение от повседневных мелочей и вздора. По существу, эта апология не нужна. Она давно сделана. Она подтверждается простым перечнем «литературных имен», из которых самые громкие, самые славные, самые дорогие почти все причастны поэзии. Но в наше время все это мало-помалу опять забывается. Опять оживает шестидесятничество. Надо было бы постоянно повторять и напоминать, что плохие или «никчемные» стихи наших современников ничем не умаляют самого понятия поэзии и что, правда, одно прекрасное стихотворение с лихвой искупает сотни сомнительных. Но вместе с тем надо вот в чем признаться.

Большинство появляющихся теперь стихотворений, действительно, слабы, порой даже бессмысленны, и в современном разладе поэта с читателем девяносто процентов вины поэта. Еще недавно были годы исключительного внимания к поэзии. Внимание ослабело, потому что поэт не сумел его удержать, решив, что читатель — существо всеядное, и кормя его Бог знает чем. Читателю и надоели «пустяки». П.Б. Струве писал об «озорстве»

в поэзии. Озорство — очень удачное слово: отсутствие сознания ответственности за то, что написано, писание чего угодно и как угодно, некое авторское «все позволено», имеющее своим источником самомнение. Наконец, предполагаемое в теории, но не всегда существующее на практике превосходство поэта над читателем. К этому присоединяется распространеннейшее лживое убеждение, что стихи пишутся для себя и только для себя, для самоуслаждения. В пушкинском изречении-вопросе «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» самое важное слово — «взыскательный», т.е. предъявляющий наибольшие требования, добивающийся наибольшего, упорный, настойчивый, — пропускается. Остается только «ты им доволен ли?» Нравится тупоголовому автору, значит, должно нравиться и читателю. А если нет, тем хуже для читателя. Снизойти к нему поэт не желает. Боже упаси.

А читателю ведь не то чтобы не нравилось. Читатель большей частью просто не понимает, про что это написано, о чем. Слова понятные, а смысла нет. И ведь не всегда такой читатель тупица или человек предвзято настроенный, как думает поэт, — иногда он искренен, честен, хочет понять. Пропasti бытовой, культурной, исторической между ним и поэтом нет. Мешает одно лишь отсутствие навыка, неопытность в расшифровывании современных условно-поэтических иероглифов. Но вправе ли поэт этого навыка требовать? Обратите внимание, все запомнившиеся людям, удержавшиеся в их памяти стихи, так называемые классические, бесспорно-прекрасные, все могут быть пересказаны, переведены на другой язык, изложены прозаически, не превращаясь в бессмыслицу, т.е. имеют ясно выраженный смысловой стержень, содержание. Нет никаких оснований думать, что закон, действительный для двух тысячелетий, вдруг в последние годы потерял значение. Не так уж велик наш «великий исторический сдвиг»! Опрометчиво и самоуверенно какой-нибудь Петров или Иванов утверждают, что их невразумительные стихи невыразимы проще, яснее, доступнее «профану». Один раз на тысячу, или даже еще реже, это может случиться. Да и то невыразима будет самая суть — как иногда у Гете: просто, но таинственно, прозрачно, но бездонно. В подавляющем большинстве случаев Петров

или Иванов просто «озорничают», довольствуются первыми попавшимися словами и первым попавшимся чувством (или мыслью) и происходящую от несоответствия слова чувству, от непригнанности одного к другому, путаницу, муть, беспорядочность выдают за сложность или глубину. Оттого-то говорится, и справедливо говорится, что «стихи легче писать, чем прозу», оттого-то всегда заняты стихами люди, которым вообще ничего писать не следует, которые годам к тридцати это понимают и литературу бросают. Стихами, действительно, легче затушевать внутреннюю пустоту, легче скрыть ее. Но такие стихи — фальшивомонетничество, обман. В подлинно живых стихах может не все быть ясно — как не все ясно в человеческой жизни, — но наверно ничего в них не затушевано и намеренно не утаено. Ибо поэзия есть раскрытие души поэта, т. е. прежде всего откровенность, искренность, честность, а не выдумывание несуществующего...

Все это приходит в голову при чтении нескольких новых сборников стихов (Кн. Шаховской «Предметы», Кулябко-Корецкий «Светотени» и др.), при просмотре журнала «Своими путями», в последнем номере которого помещено тридцать стихотворений молодых поэтов — пражских и парижских.

Стихи неравноценные. Есть удачные, есть и совсем плохие. В некоторых смутно чувствуется дарование, в других этого утешения нет. Но «озорством отмечены» почти все эти опыты. Оно особенно очевидно именно в стихах более удачных, более «взрослых», принадлежащих авторам, которые о существовании поэзии, по-видимому, думали, до чего-то додумались, но остановились на полдороге. Более взрослыми кажутся они мне потому, что не гонятся исключительно за поверхностным блеском, как дети или дикари, не ищут грошовых эффектов, «глядят вовнутрь»... Но что они сочиняют!

Прочтем наудачу несколько стихотворений, не называя имени авторов, потому что имена тут не имеют никакого значения, и речь идет не об отдельных стихотворцах, а о «стихах вообще».

Настала осень. Обрываются  
На небе звезды. Не взглянуть!  
Послушайте, не только кашлями  
И хрипами исходит грудь.

Все, что изменчиво, — изменится,  
Ливнятся ливни, лают псы.  
Я по миру иду и меряю  
Дороги нищим и босым.

Или:

Туман над осенью, над памятью... В тумане  
Потеряны и версты и года...  
Не пожалеть, себя тоской не ранить  
Легко забыть и вспомнить без труда,  
И без дорог — к благоуханной Кане,  
На Вифлеем — куда ведет звезда —  
О, без труда, волной на океане...

Или:

Сегодня жизнь юней большой луны,  
Слышнее соловьев, нежнее пений  
Ей очертанья тонкие даны  
Моих несозданных стихотворений.  
Любите жизнь, где обитаю я,  
Где жадно смолкли трели соловья  
И высится мелодия простая,  
Из крыльев соловьиных вырастая.

Довольно примеров! Всего не перепишешь и не разберешь. При некоторой сноровке в чтении теперешних стихотворений не трудно, конечно, эти восьмистишия понять, — приблизительно, конечно, потому что приблизительно они по самой природе своей, в самом сознании их авторов. Но признаем, однако, за читателем право их не понять и отказать от понимания, ибо при первом чтении они никакой радости не дают, а при вчитывании награды за труд не обещают. Оставив в стороне тему стихотворений, русский язык и русскую грамматику, дарование поэта, качество вдохновения, спросим: почему стихотворения слабы? Потому что они обнаруживают вялость воли и безответственность рассудка. Стихотворения похожи на непроявленную фотографическую пленку, на сбивчиво-мутный рисунок. Не хватило силы проявить, прояснить, дочистить.

Что это за «жизнь юней большой луны» — в последнем из примеров? Каких «пений» она нежнее? Как это мелодия «вырастает из крыльев»?

Есть ли в первом стихотворении хотя бы малейшая связь между обеими строфами, и даже между каждым из четырех двустиший? По какой дороге идет автор — настоящей или аллегорической? Он ли бос и нищ, или каким-то другим босым он меряет дорогу? Почему «не взглянуть», на что «не взглянуть»? Не представляет ли собой целое случайный набор слов?

Поэт подписывает стихотворение и сдает в печать, отпускает его в люди, т. е. предполагает, что оно найдет какой-то отклик, займет в мире какое-то место, сыграет какую-то роль. Неужели он не понимает, что это не пустяки, допускающие небрежность, а дело, требующее напряжения воли, ясности сознания. У большевиков распространено выражение «ответственный работник». Подписывая какую-нибудь бумагу, ответственный работник всем отвечает за ее содержание. Он может ошибиться, но он не решится «озорничать». Это полезная школа. Надо бы, чтобы такое отношение установилось и к поэзии. Без него мертвенно самое изощренное мастерство. Сократится, быть может, число поэтов. Вместо большого сборника появится одно-два стихотворения. Но очистится воздух и, может быть, вернется поэзии ее законное место в мире.

### **Литературные беседы [Молодые прозаики в журнале «Своими путями»]**

Молодых поэтов у нас очень много. Молодых прозаиков очень мало. «Так было, так будет». О причинах этого мне приходилось говорить уже не раз.

Во «взрослой» литературе цифры уравниваются. Это лишний раз подтверждает, что все случайные гости в литературе занимаются стихами, на стихах пробуют свои силы и, ничего не достигнув, вопреки надеждам не прогремев сразу на весь свет, ищут другого поприща, превращаются в инженеров или ветеринаров, биржевиков или агрономов. Прозаики не так легкомысленны и не так ветрены. Им труднее начинать, их строже и яснее судят, к ним предъявляют более отчетливые требования. Чепуха стихотворная находит иногда не только рьяных



защитников, но и восторженных поклонников. Она ведь прикрыта метафорами, рифмами, в крайнем случае «напевом». Чепуха прозаическая гола и никого не обманывает. Поэтому в прозу, по сравнению с поэзией, идут в большинстве случаев те, у кого «есть что сказать».

Головокружительный и вполне «сенсационный» успех «Серрапионовых братьев» в 1919—20 г. отчасти объясняется тем, что самый факт появления кружка молодых прозаиков показался неожиданным, необыкновенным, отпадным на фоне бесчисленного количества кружков поэтических. Кто был в это время в России, помнит, что «Серрапионы», как Байрон, в одно прекрасное утро «проснулись знаменитостями». Чуковский со Шкловским, Эйхенбаум с Тыняновым, Иванов-Разумник со Львовым—Рогачевским, даже Коган с Рейснером — все были упоены и восхищены до потери чувств. Через год или два одумались, принялись критиковать да морщиться: и то не то, и это не так. Разглядели, наконец, что ни одного большого дарования в кружке нет. Но полного, окончательного разочарования не было, — и правильно. Никто из «Серрапионовых братьев» в гении не вышел, но средней руки писателями (а Зощенко даже выше средней) стали все они. Действовавший же параллельно и в то же время поэтический кружок «Звучащая раковина» не дал ровно ничего, кроме — да и то с натяжкой — Конст. Вагинова, этого мало кому известного русского «сюрреалиста».

Недавно вышла новая книжка пражского журнала «Своими путями». Сам по себе журнал неважный, из тех, которые вечно остаются похожи на журналы гимназистов старших классов, из тех, к которым почему-то принято относиться снисходительно, как будто к чему-либо мало-мальски жизнеспособному нужно снисхождение... Но не в самом журнале дело. Признаем, что у редакторов его есть заслуга. Они напечатали восемь рассказов новых или почти новых авторов. По сравнению с помещенными тут же рядом стихами рассказы кажутся превосходными. Да и безотносительно, они не дурны, не ничтожны, все «что-то обещают». Во случае, они не хуже тех повестей и новелл, с которых начали «Серрапионовы братья», — не только не хуже, а, как говорит кто-то у Достоевского, «может быть, даже гораздо лучше».

Познакомимся ближе с этими новыми именами. Г. Газданов «Гостиница грядущего»... Истрепанное, потерявшее вес и значение слово «странный» надо к нему применить. «Странность» Газданова не поверхностна, не в приемах или способах повествования, не в том, с чем свыкаешься. Она идет из глубин. Острое, жесткое, суховатое, озлобленно-насмешливое и прежде всего «странное» отношение к миру. Почти «сумасшедший дом» для человека уравновешенного, положительного. Не пленяясь, не радуясь — удивляешься. На прошлогодний конкурс «Звена» в числе трехсот или четырехсот рукописей был прислан рассказ «Аскет». Никому из читавших рукописи он не понравился, но все на него обратили внимание. После споров рассказ был забракован. Были даже предположения, что это мистификация, неизбежная во всех конкурсах. Не знаю, кто был его автором. Не Газданов ли? Очень напоминает «Аскета» его «Гостиница», и мало вероятно, чтобы это было простое совпадение, встреча. Область, где витает его воображение, пустынная, и тропа с тропой в ней не сходится.

Остальные семь проще. Не всех их можно причислить к бытовикам или натуралистам, но крепкий бытовой фон, бытовое основание есть у каждого.

Бытовик несомненный — С. Долинский, представленный отрывком из романа «Предел». Его задачи нехитры, средства испытаны. Целей своих он, во всяком случае, достигает: лукавый старичок «товарищ Болдырев», проходимец, пьяница и трус, в рассказе «как живой». Долинский бесспорно умелый фотограф. Художник ли он — судить еще трудно.

Н. Еленев («Гость») пристрастен к путанице и гофмановщине, как Газданов. Но то, что у Газданова, по видимому, органично, у Еленева кажется надуманным. Он по расчету переставляет планы, умышленно обрывает, недоговаривает. Швы работы видны. Это скорей стилизация, чем настоящее творчество.

«Устирсин» Брон. Сосинского — рассказ прелестный, на мой взгляд, удачнейший из всех. Он, может быть, не совсем оригинален; это новая вариация на тему об Акакии Акакиевиче, со вплетающимися в нее донкихотскими отголосками. Но разработка, мелочи, подробности вполне своеобразны, и очень хороша развязка, по-

луреальная, полуфантастическая, точка и вместе с тем вопросительный знак.

«Повесть о Дине» кн. Чхеидзе и «Концы» И. Тидемана слабее. В «Концах» рассказывается о смерти большевистского комиссара и затем о смерти белого полковника. Написано старательно, чисто, честно, но бледновато. Полковник, застигнутый большевиками, решает застрелиться. Вот он вынул револьвер. Сейчас конец. «Задумался: а сердце? какое оно? большое или маленькое? с кулак будет?»

Такова последняя фраза в рассказе. До чего стерты, механичны, почти смешны эти записи предсмертных мыслей, которые задолго предчувствуешь, как неизбежный эффект, и которые все происходят от незабываемого «куафера Тюткина» едущей на вокзал Анны Карениной! Ничего они не достигают, кроме досады читателя.

В «Дине» есть кое-что очень свежее. Но, по-видимому, о животных (Дина — лошадь) писать труднее, чем о людях. И хотя кн. Чхеидзе пишет о Дине как наблюдатель, осторожно, со стороны, залезая в ее лошадиную душу, все-таки ему с делом вполне справиться не удастся.

С. Эфрон в литературе, кажется, не новичок. Его «Видовая» напоминает этюды многих современных французов. Почти никакого действия на поверхности, болезненное напряжение внутри. Человек отправляется в кинематограф, а из кинематографа ни с того ни с сего едет в Марсель. Вот фабула. Но в ней есть «скрытая пружина»: человек влюблен и ревнует, а в кинематографе находится с другим, с третьим, «она», изменница. Обо всем этом надо догадываться. Эфрон многословно описывает погоду или толпу на улице, а про самое существенное помалкивает. Как «художественный прием» это не хуже и не лучше других приемов. Эфрон владеет умолчанием не без мастерства. Но не слишком ли цветиста его проза? Еще «голые деревья, расцарапавшие грудь ветру», или лужи, которые «смеются, защекоченные каплями» — куда ни шло! Но это: в кармане «под скомканным платком, массивным портсигаром и разбухенными спичками лежал в ожидании стальной вопрос, на который никто живым не получал ответа». Понять не трудно: револьвер. Но что за плоский, безвкусный образ-ребус — Леонид Андреев худшего сорта!

Наконец, А. Воеводин рассказывает в «Корпусном заведении» об офицерах, забредших в прифронтовой публичный дом. Довольно метко и находчиво.

Таков выводок, идущий «Своими путями».

Оставим громкие слова, не будем преувеличивать ни достоинств этих рассказов, ни значения их общего появления. Обойдемся без сенсаций. Опыт с «Серапионовыми братьями» в этом отношении слишком поучителен. Все-таки я хотел бы заметить, что *каждый* из представленных нам молодых авторов имеет данные стать писателем, а один или два уже и сейчас достойны этого звания. Повидимому, наша здешняя литература не «задыхается», а живет.

## Литературные беседы [«От Пушкина до Блока» Л. Гроссмана. — «Le poison juif» Г. Вельтера]

### 1.

Кажется, Вилье-де-Лилль-Адан сказал: «Человек измеряется тем, что он любит».

Некоторым людям только по их любви и доверяешь. Лживый и пустой человек, напыщенный и взбалмошный, — но вдруг узнаешь, что он любит Данте, и не на словах любит, а читает, вчитывается, знает, — то к нему, естественно, меняется отношение. Значит, что-то дантовское, хотя бы малейшая частица, — находит ответ и в его душе.

Суживая изречение Вилье, можно слово «любовь» заменить в нем словами «интерес». О чем думает человек, чем интересуется, — для «измерения» личности крайне важно. Получив книжку под названием «От Пушкина до Блока», прежде всего смотришь в оглавление: стоит ли книжку читать? что нашел автор в нашей литературе между Пушкиным и Блоком, над чем задумался? Право, самый блестящий этюд о «женских типах Гончарова», например, воспринимается как чтение второсортное, и, когда к таким произведениям применяются эпитеты «острый», «глубокий», «увлекательный», надо понимать, что это говорится относительно, условно. Если же кри-

тик и за всю свою жизнь ни разу не пошел дальше «женских типов Гончарова», то, по-видимому, он скользнул только по поверхности литературы, и как бы он на этой поверхности ни отличился, все же дело его не велико и не значительно.

Автор книги «От Пушкина до Блока» Л. Гроссман — писатель, кажется, не особенно даровитый и не настоящему культурный. В нем чувствуется средний приват-доцент того типа, который очень распространен в современной России: всезнайка, полумарксист и полумистик, полуэстет и полунигилист. Он много пишет о вопросах, в которых не совсем хорошо разобрался — о теории поэзии, о «методе и стиле», о символизме и новой французской литературе. Но эти статьи в его книге — явный балласт. Основа, ядро книги их искупает. Несколько очень тщательных статей на очень живые темы вызывают к автору «доверие» читателя. Таковы очерки «Тютчев и сумерки династий» — довольно спорный в выводах и заключениях — и «Достоевский и Европа».

Эта статья представляет собой сводку суждений Достоевского о Западе. Если не ошибаюсь, сводка сделана впервые. Гроссман с основанием говорит о «книге Достоевского о Европе». Если собрать все разбросанное в «Дневнике писателя», в «Карамазовых», «Подростке», «Игроке», получится настоящая книга. И какая книга, — несмотря на противоречия, несмотря на ошибочность почти всех предсказаний, — с какой страстью и ясновидением написанная! Первая же цитата определяет тон ее: «Почему Европа имеет на нас, кто бы мы ни были, такое сильное, волшебное призывное впечатление? Ведь все, решительно все, что есть в нас развития, науки, гражданственности, человечности, все, все ведь оттуда, из той страны святых чудес...». Позже, после долгих скитаний по «стране чудес» наступило разочарование.

Гроссман недоумеваает: как мог Достоевский, пристально вглядывавшийся в современную ему Европу, писавший о всяких пустяках в ней, не заметить во второй половине века взлета европейского творческого духа, проглядеть Вагнера, Ибсена, Флобера, Ницше? Недоумение его, вероятно, «риторическое»: слишком понятно, отчего Достоевский проглядел важнейших своих современников. Но Достоевский мог бы ощутить

в 60—70-х годах «трещину» в мире, трещину, в которую хлынуло нечто таинственное, темное, новое и глубоко ему родственное. Об этом вкратце не скажешь. «Я хочу в Европу съездить, Алеша... и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, на самое, самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более...»

Если бы даже Достоевский понял Вагнера и Ибсена, — едва ли он зачеркнул бы слово «кладбище». Но, вероятно, оно стало бы ему еще дороже.

## 2.

Знаменитое обращение Ивана Карамазова к Алеше я процитировал умышленно и по соображениям отчасти «полемическим». Конечно, все его знают. Многие даже наизусть. Но как пять лет тому назад было распространено шпенглеризм, так теперь расцвело противоположное. «Все в Европе благополучно и прочно. Дух ее мощен и крепок. Никаких сумерек. Сумерки — лишь в воображении досужего немца». Такие суждения теперь считаются признаком «хорошего тона». Между тем в них отражается лишь ограниченность кругозора, внутренняя окаменелость. Что можно на них ответить? Да, конечно, вы правы, Пруст гениальный романист, Пикассо отличный художник, но... Многообразие, — потому что доказать ничего нельзя. Остается только «ссылаться на авторитеты» и напоминать, что и до Шпенглера были люди, чувствовавшие всеевропейское «неблагополучие».

Я не знаю, кто такой Г. Вельтер. Авторитет ли он, можно ли на него ссылаться? Если и нельзя, стоит все-таки прочесть его глубоко интересную статью «Le poison juif» в сентябрьской книжке «Меркюр де Франс». Вельтер все время перекликается с Достоевским, хотя не только в нем никакой апокалипсичности нет, но она ему резко враждебна. Оговорюсь, что глубоко интересна статья Вельтера не столько по самым мыслям его — в ней есть

несколько едких, надолго запоминающихся замечаний, но не более, — сколько потому, что он с редкой, чисто «галльской» отчетливостью сводит вместе важнейшие и сложнейшие вопросы времени.

Трудно *только читать* его статью, хочется с ним говорить, потому что каждая строчка задевает и возбуждает мысль. Читаешь с долгими перерывами, за неимением собеседника уносясь в свои, поневоле молчаливые размышления — «вокруг», «около», «по поводу».

Вельтер пишет о роли и месте евреев в мире. Его исходная точка: евреи — самый трезвый, самый практический, спокойный из народов, но эти черты характеризуют лишь основную массу племени. Наверху ее всегда была и есть горсть, кучка безумцев, «отчаянных и неистовых идеалистов», которой ненавистен социальный порядок мира. Этот идеализм, еврейский по происхождению, еврейству насмерть враждебен, как враждебен и всем основам мира. Было две попытки взорвать мир — Евангелие и «Капитал» Маркса, «две книги, которые Израиль отвергает и осуждает». Критики Евангелия Вельтер не дает, ограничиваясь подбором цитат. Это те цитаты, которые в «Темном лике», почти на каждой странице, приводит Розанов с примечаниями: «Ужас! ужас! Царь ужаса! Страшно, невероятно!» «Горе вам, смеющиеся!» «Отныне пятеро в одном доме станут разделяться, трое против двух и двое против трех; отец будет против сына и сын против отца, мать против дочери и дочь против матери...» «Если кто приходит ко мне и не возненавидит отца своего и матери, и жены, и детей, и братьев, и сестер, а притом и самой жизни своей, тот не может быть моим учеником». Евангелие всем своим пламенем обрушилось на устои общества — патриотизм, закон, семью, иерархичность. Но католицизм спас эти начала. Здесь у Вельтера совпадение с Достоевским полное. Католичество, дух Рима, «продало Христа за земное владение». Дух Рима понял опасность и все свое дело построил на компромиссе, по-теперешнему на «соглашательстве». Католичество не могло исключить Христа из христианства, оно оставило его, но оставило только имя, удалив, заслонив его сетью тончайших и вдохновеннейших выдумок, превратив учителя в предмет обожания. (Замечу от себя: в культе Мадонны, помимо вос-

торга, влюбленности, самозабвения средневековых и позднейших «рыцарей бедных», помимо всех чистых и безотчетных порывов, не было ли со стороны католиков желания спасти, уберечь, включить в христианство, поновому освятить самое дорогое человеческое чувство, то, от которого человек труднее всего откажется, — материнскую любовь, так неумолимо и сурово перечеркнутую Евангелием?)

Одряхлел ли католицизм оттого, что он не понял своих задач перед лицом нового врага — коммунизма? Вельтер не отождествляет, конечно, евангельской проповеди с учением Маркса и подчеркивает много раз, какая между Евангелием и Марксом пропасть. Но для него важна лишь социальная сторона вопроса. И там, и здесь — взрывчатое вещество. Рим, почувствовав его в Евангелии, вобрал весь яд в себя и переработал. Против коммунизма он готовится к бою. Напрасно, безнадежно! Здесь опять вспоминается Достоевский, предсказавший, что папа выйдет к народу наг и нищ и скажет, что между социализмом и христианством разницы нет. Этого и хотел бы Вельтер. Он много говорит о России, и подчас с большой зоркостью. Россия первая приняла коммунизм, потому что в ней не было католической дисциплины, потому что она была вся расшатана Евангелием. Он приводит удивительные, много лет тому назад сказанные слова Мишле:

«Темная сила, мир без закона, мир, враждебный закону, Россия влечет к себе и поглощает все яды Европы». И дальше: «Россия вчера нам говорила: я есмь христианство. Завтра она скажет: я есмь социализм. Все враги строя и общества были один за другим учителями России: Руссо, Жорж Санд, Ибсен, Маркс, многие другие...»

Здесь обнаруживается уязвимость, спорность основного положения Вельтера. Правильно ли расовое определение некоего витающего над миром «безумия» как «отравы» еврейской? Евангелие и «Капитал» — этого для доказательства слишком мало. Разве нет «безумия» в славянстве, помимо евангельских влияний, да и над всей арийской Европой разве не вьется иногда тот же огонь? В религиозно ослабевшей Европе он выражается не в прямой проповеди, а в поэзии. Поэтому он приемле-



мее, усладительнее. Но та же вражда между верхушкой и массой, которая якобы характерна для еврейства, — разве ее нет у арийцев? Европа ставит памятники своим «учителям», поэтам, изучает их творчество в академиях, но она палец о палец не стукнет, чтобы в чем-нибудь их послушаться. Это смешно и представить себе. Байрон, Шиллер, даже Сервантес, автор «самой великой и самой грустной книги в мире», Шекспир, у которого в одном только «Гамлете» можно вычитать такие вещи, что надо или все в мире перевернуть вверх дном, или считать «царя поэтов» простым пустомелей... Почти вся мировая поэзия мироразрушительна, точнее, общественно-разрушительна, хотя на «Капитал» ничуть не похожа, но Евангелию родственна во многом. Одно только исключение — Гете, и недаром его в Европе так исключительно выделяют и любят. Это щит, за который можно укрыться, это и вершина поэзии, и в то же время — государственность, порядок, разум, если угодно, «обывательщина», спокойствие, равновесие, по Вельтеру нечто типически-арийское, по Евангелию нечто глубоко грешное.

Пора кончать, и я вижу, что, начав одним, кончаю другим. Но ведь «беседа» — не научный доклад, и сводить в ней концы с концами не всегда обязательно. В сегодняшней беседе мне едва ли бы и удалось это сделать. Прошу извинения скорей не за беспорядок, а за выбор темы, которая в беседу не укладывается и в ней исказилась и умалилась.

### Литературные беседы [«Счастье» А. Яковлева]

Александр Яковлев. «Счастье», Москва, 1926. На вид книга новая, название ее неизвестно. Но, как большей частью случается с теперешними московскими книгами, ново только заглавие. Все включенные в книгу повести где-то уже были напечатаны, и не только в журналах — что было бы весьма законно, — но и в других сборниках того же автора, в ином соединении, с иными заголовками. Рекорд подобных проделок побит, кажется, Ал. Толстым. Сколько у него книг, сколько заглавий — не счесть. Иллюзия невероятной плодовитости. Но неве-

роятна только ловкость рук, из десятка довольно тощих повестушек ухитриться сделать несколько увесистых книг, которые разнятся одна от другой форматом, ценой, названиями или порядком оглавления, но не содержанием. Вещи Толстого хоть запоминаются. Раскрывая его книгу, сразу знаешь, читал ли ты повесть, вчера называвшуюся «Голубые города», а сегодня совсем по-другому. Хитрость ему удается редко. Писатели помельче и поплоче в таких случаях счастливее. Иногда лишь на середине книги замечаешь, что, несмотря на пометку 1926, книга — старая. Смутно вспоминаешь, что все это где-то уже читал, — но настолько смутно, что какое-то сомнение остается. И без охоты дочитываешь «полужнакомую» книгу до конца.

Именно таков случай с книгой Ал. Яковлева «Счастье». В ней три повести. Одна из них, «Дикой» — вещь тяжеловатая, очень «под Горького», но недурная, — была, кажется, напечатана прошлой весной в «Недрах». Где и когда появились две другие повести, — едва ли кто-нибудь вспомнит. Но они не новы. Обе эти вещи значительно слабее «Дикого». Вероятно, А. Яковлев извлек их из старых своих запасов — и напрасно извлек! Яковлев в последние два-три года выделился как писатель умный и наблюдательный. Его недавняя повесть «В родных местах» совсем хороша. Обнищавшее графское семейство, приехавшее погостить в свою деревню, эта деревня и ее обитатели, разговоры, описание — все было в повести прекрасно. «Счастье» и «Ранний цвет» — беспомощные ученические упражнения.

В «Счастье» студент, пострадавший за передовые убеждения, по выходе из тюрьмы попадает к отцу, уездному врачу, в уездное безвыходное болото. Студент — идеалист. Ему тесно, душно. Никто его не понимает. Отец живет с любовницей. Невеста оказалась изменницей и пишет прощальное письмо, в котором объясняет, что не только разлюбила героя, но и в революции разуверилась... Словом, студент нигде не находит отклика своим благородным мечтам. Люди становятся ему ненавистны: темное, тупое зверье. По счастью, в городке случается пожар. Студент бросается на помощь обезумевшим жителям и в порыве самоотвержения прозревает: людей надо любить, надо для них трудиться.

Эта трогательная история разукрашена философическими разговорами вроде следующих:

— Почему любовь к дальнему вам милее любви к ближнему? Может быть, дальний будет негодяем? В такой любви — фальшь. Люби человека, каков он есть. Затылок его люби, пятки его люби, запах его потных ладоней люби.

— Подожди ты. А в чем смысл вот в этой жизни — глупой, обидной, злой? Ведь злой иногда, ты согласен?

— Да, это ты прав. Иногда бывает зла. Но смысл есть в жизни. Я уверен. Вот живет много их. Печники, чиновники, штукатуры, мужики, тысячи. Родятся, как мухи, мрут, словно трава. Для чего бы? Но вот — когда-то в их роду будет один человек — один, может быть, в три столетия, один на десять тысяч родственников — один придет настоящий, в котором соединятся все стремления рода, вся сила...

И так далее.

«Ранний цвет» не лучше. Два студента живут вместе, в одной комнате. Нищета, скука. Внезапно появляется девушка «с чудесными, лучистыми глазами», умная, женственная, добрая, хорошенькая — короче сказать, совершенство — и просит одного из приятелей заняться с ней «по политэкономии». Конечно, оба студента влюбляются. Борьба, ссоры, взаимные обиды. Наконец, один из них торжествует.

«Он наклонился к ее уху и, волнуясь, зашептал:

— Я люблю вас.

Он увидел, как запылали ее ухо и щека, и крепко сжал ее руку. Она отвернулась еще дальше, словно хотела спрятать свое лицо. Но руки не отняла»

Вот и все. Об этой глупой повести не стоило бы и писать. Но мне хочется придраться к «девушке с чудесными глазами». Знаете ли вы ее, читатель, эту девушку? Помните ли вы Арцыбашева, Сергеева-Ценского, Скитальца, Каменского, Вересаева, «имя им легион», всех средних и ниже средних российских писателей, которые без этой славной, чудной, обаятельной «девушки» шагу ступить не могут? Конечно, традиция — дело почтенное. Тургенев и Гончаров «девушку» создали и таким образом указали путь... Но все-таки надо же знать меру. То эта Маня или Катя — курсистка с запросами,

то она художница, алчущая «красоты», то барышня, то простая крестьянка — формы меняются. Но обязательно у ней смелая, открытая душа. Обязательны замечательные, пламенные или туманные глаза, волосы, большею частью «русые», небрежно «разметавшиеся» и в патетических сценах щекочущие щеку или лоб нерешительного героя, обязателен «глубокий грудной» голос... Русские писатели гораздо реже фальшивят в создании мужских образов, и в этих образах они менее однообразны. Чуть дело дойдет до женщины, до «девушки», они будто теряют власть над собой и принимают описывать не то, что действительно живет и движется вокруг, а только то, что назойливо тревожит их любовные мечты.

### Литературные беседы [Статья Анри де Монтерлана]

Писатель пишет о себе, «pro domo sua», лишь в крайнем случае, когда надо в чужой критике что-либо опровергнуть, исправить. Обыкновенно опровергается или исправляется какая-нибудь мелочь, факт, дата, ссылка на источник... И только по раздражению, с каким порой это делается, догадываешься, что хотелось бы писателю в ответ на постороннюю критику поговорить о себе по существу, объяснить себя, комментировать себя. Но это невозможно: «не принято». Очень жаль, что не принято, потому что самокритика и самокомментарии могли бы дать много чрезвычайно интересного — наряду с ворохами вздора, конечно. Когда-то это предложил Мандельштам. Собралось несколько поэтов, читались стихи, затем тут же обсуждались. Как всегда и везде в таких случаях, обсуждение шло мимо прочитанной вещи. Высказывались мнения сами по себе очень правильные и осторожные, но связь этих мнений со стихами, к которым они относились, была призрачна. Этого не замечают слушатели, но это с недоумением ощущает автор. Мандельштам и предложил: «Позвольте, я сам себя разберу»... Ему не дали этого сделать и почти что подняли на смех. Почему? Потому, что «не принято», и только. Можно вообще не признавать критики и считать ее делом праздным. Это вопрос особый. Но тот,

кто теоретические «умствования» признает, согласится, что «самообъяснения» поэта столь трудного и ума столь причудливо-острого, как Мандельштам, а рpіогі были бы интереснее всего, что до сих пор о нем написано.

Вот отчего мне это вспомнилось: в «Nouvelles Littéraires» Анри де Монтерлан поместил заметку о Дельтее. О Дельтее только заглавие. В действительности Монтерлан пишет о себе «pro domo», без особого стеснения, без притворного стыда, задорно и самоуверенно. Если бы Монтерлан был еще смелее, он прямо о себе бы и говорил, не прячась за Дельтею. Замечу мимоходом, что предмет для восхвалений и оправданий он выбрал неудачный: Дельтей — прескверный писатель. Но это не важно. Заметка Монтерлана крайне интересна и как «комментарий» к нему самому, и по темам, которых она касается.

Заметка эта вся посвящена защите понятия «ridicule»: излишней пестроты, «красочности», неумеренного лиризма, всяких прихотей и причуд, безвкусицы и беспорядка. Мне кажется, что это исключительно интересный вопрос, к которому при чтении теперешней литературы — русской еще больше, чем французской — не раз приходится возвращаться. Часто думаешь, читая Пастернака или Пильняка: «Да, талантливо... Но как он не чувствует, что это *нелепо*? Как ему не *стыдно*? Это одинаково относится к стилю и содержанию. *И тут есть большая опасность*. Ощувив нелепость, хотя бы один только раз, идешь дальше, дальше, становишься все требовательней, разборчивей, и в конце концов, чувствуя свою правоту, все же упираешься в тупик. Нелепо или «ridicule» становится все, в чем не чувствуется присутствие цели и в чем есть словесная ложь. Нелепа всякая игра, забава, всякая резвость. И не нелепо только то, что вполне чисто, разумно, — признаемся — бедно. Как идеал, впереди остается пустая белая страница, молчание, ибо «мысль изреченная есть ложь» — не парадокс, а истиннейшая истина. Творчество же требует компромисса и примирения с какой-то хотя бы малейшей дозой «ридикюльности». Даже оставив эти общие соображения и суживая вопрос, скажем: что можно в нашей литературе сделать сейчас после Пушкина и Льва Толстого, что не было бы чуть-чуть «смешно» — не в смысле раз-

ницы дарований, совсем нет, а в смысле «суетности» по сравнению с Толстым и муту, «мутности» по сравнению с Пушкиным? Гигиена творчества внушает только одно: с ними не считаться. Тот же, кто на это не способен, кто в жертву правдивости и чистоты хочет принести все остальное, неизбежно сворачивает с привольных и широких дорог в закоулки, откуда легче весь мусор вымести и где в бедности, однообразии, скуке можно зачихнуть, не будучи «ridicule». Я не иронизирую. В стремлении это — аскетизм и высокий подвиг. Это не имеет ничего общего со снобизмом, который на все презрительно морщится и все полуотрицает. О «пафосе чистоты» можно было бы повторить: «могий вместити да вместит!» Но как школа и учение, он приводит к умиранию, прежде всего к страху перед энтузиазмом, восторгом, порывом, потому что нет в мире ничего более «ridicule», чем необоснованный, недообоснованный энтузиазм, и, читая, например, Цветаеву, все время думаешь: «Что с ней? Из-за чего она лезет на стену, голосит, визжит?» А вполне уместный энтузиазм — величайшая редкость.

Монтерлан провозглашает нечто вроде: «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить!», переводя оправдание на литературу. Я сказал, что он пишет о себе. Его часто упрекают в эффектничании, в пустословии, отсутствии чувства меры. И справедливо упрекают. Прочтите последний роман Монтерлана, «Les Bestiaires»: это книга великолепная и все же вполне «нелепая». «Je ne suis pas ridicule!» — восклицает Монтерлан. Творчество — не монашеский искуc, а преизбыток сил и дара, полнокровие. Прежде всего, творчество — радость. В радости человек порой вскакивает, вскрикивает, прыгает, пляшет, поет. Нелепо? Нет, прекрасно, естественно, законно.

Лично не сочувствуя Монтерлану, я все же думаю, что он прав. Не индивидуально, не в применении к индивидуальности, потому что здесь «могий вместити да вместит». Но как советчик молодого поколения, как литературный «вождь», руководитель или учитель. Нельзя *учить* умиранию. Нельзя *учить*, что лучше задохнуться чистейшим разреженным воздухом, чем дышать плотным и мутным. Мне вспоминается то, что Розанов писал о «Заповедях блаженства»: напрасно их долбят в гимна-

зиях и школах, на уроках Закона Божия, растолковывают мальчишкам и девчонкам... Пусть пятьдесят лет проживет человек, полюбит, разлюбит, очаруется, разочаруется, поверит и разуверится, и тогда в темном коридоре, издали на золотом сияющем листке пусть покажут ему: «Блаженны нищие духом»...

## Литературные беседы [«Мальчики и девочки» З. Гиппиус]

Обвинительный акт, свидетельские показания, прокурор, защита, последнее слово подсудимого... Так ведется судебное следствие.

З.Н. Гиппиус в замечательной статье «Мальчики и девочки» изложила дело: «Вот какая она была, предреволюционная, предвоенная молодежь...» В. Талин выступил в роли прокурора. Неужели у «мальчиков и девочек» не найдется защитников? Неужели не найдется беспристрастных свидетелей? Если уж творить суд, то надо взвесить все pro и contra. Элементарная справедливость требует этого... У самой З.Н. Гиппиус намек на возможность защиты есть. Но этот намек дан скорей не в мыслях, а в тоне статьи, для З.Н. необычным, очень элегическом, почти горестном, почти покаянном... У В. Талина же читаешь между строк: «Мы, старые, идейно-старые литераторы, не виноваты... Но вы, декадентка и символика, эстет и мистик, о, вы виноваты! Вы собирали их вокруг себя, этих “мальчиков и девочек”, вы их смущали стихами, вы задавали им вопросы, на которые нет ответа, *вы соблазняли их праздной прелестью мира, отверщая от прозы мира и от дела мира...* Вот они и вышли опустошенные и никчемные». Что бы ответила З.Н. Гиппиус, если бы это обвинение было предъявлено не иносказательно, а прямо?

Дело сложное и приговор еще далек. Ограничимся пока поправками и дополнениями «свидетеля».

\* \* \*

Прежде всего: нельзя, нет никаких оснований думать, что собиравшиеся у Зинаиды Николаевны для чтения стихов и разговора «мальчики и девочки» пред-

ставляли собой и характеризовали собой всю тогдашнюю русскую молодежь. Кажется, этого не утверждает и З.Н. Гиппиус. Но В. Талин в ответ на ее статью ужаснулся, возмутился и ее узко-острые наблюдения расширил и притупил. Ни «хорошенький мальчик Р.», ни врунья — девочка Л. России не представляли, это был очень замкнутый, довольно малочисленный кружок, петербургский, декадентский, эстетствовавший, и всегда чувствовавший свое одиночество в стране, и если не вражду, то глубокое равнодушие страны к себе. Не знаю, как сказать: отрицательно — «накипь» поколения, или хвалебно — «сливки» поколения? Пожалуй, и то и другое вместе. В смысле бесполезности — накипь. В смысле внутреннего душевно-умственного обострения — сливки. Обреченная растерянность этих полудетей перед 14-м годом подтверждает последнее положение. Они действительно чувствовали электричество в воздухе, когда другие, почтенные и уравновешенные граждане, не чувствовали ровно ничего.

\* \* \*

Именно 14-й год, а не 17-й... Дрожь, смятение, «удушие», тревога тех лет, которые описывает З.Н. Гиппиус, не были одиночно-русским явлением. Все это было тогда и в Европе и разрядилось войной. У нас революция заслонила войну, которая в нашем теперешнем представлении стала почти «пустяком»... Между тем потрясла и всколыхнула весь мир война, революция же была вторым ударом, уже в полном хаосе, в полном крушении. Война, в которой одни видели только величие, была для других взрывом глупости и грубости. Глупость и грубость ощутили в войне с первого дня ее большинство гиппиусовских «мальчиков и девочек», И с первого дня войны они были «пораженцами». А пораженчество, к чему бы оно ни относилось, раз закрывшись в душу, к добру не приводит.

\* \* \*

И все-таки это поколение «мальчиков и девочек», причастных искусству и литературе, было ничуть не хуже предыдущих... Да, они сидели в гостиной Зинаиды Николаевны или по ночам в «Бродячей собаке», да, они



вели «беспочвенные» разговоры о смысле любви или ритме Леконт де Лиля, они, пожалуй, подкрашивали глаза, пудрились, блистали парадоксами, иронизировали, изламывались, изнашивались по-своему... Но почему это хуже и «пакостнее», чем ездить по кабакам и публичным домам, орать, бить стекла и в пять часов утра с пьяных слез произносить монологи в честь солнца и свободы, заниматься вообще всем тем, что так красноречиво описал Горький в воспоминаниях об Андрееве, что, вообще, так близко и хорошо знакомо русской словесности?

\* \* \*

Конечно, в массе эти разруганные мальчишки и изолгавшиеся девчонки ничего не дали, «сошли на нет» бесследно. Упорствовать в отрицании этого бессмысленно. Но такова всякая масса. Надо судить ее по единицам. Несколько примеров: Леон. Каннегисер, плоть от плоти той молодежи, которая в описании Гиппиус ужаснула Талина, всем ей близкий — и «Бродячей собакой», и стихами, и парадоксами, и эстетизмом... Нашел же он в себе силы пойти на верную гибель? Принес же он в жертву идее — не хуже традиционнейшего и благороднейшего «народника-студента» — жизнь, в которой он был так счастлив и удачлив? Гумилев, которого теперь с легкой руки П.Б. Струве слишком усердно делают «мужем», между тем как этот муж был прежде всего поэтом, «поэтишкой», любившим беспорядочный, богемно-бестолковый быт, как рыба в воде чувствовавший себя в петербургских «пакостных» (по выражению В. Талина) кружках... Это из области героизма. Из области чистой литературы: едва ли кто-нибудь упрекнет Ахматову в легкомыслии, никчемности и прочих предосудительных свойствах... А между тем:

Да, я любила их, те сборища ночные...

И как любила! Поэтический Петербург 1912 и двух-трех позднейших лет без Анны Ахматовой нельзя себе и представить. По-видимому, не так уж все в нем было ничтожно и «пакостно».

\* \* \*

В. Талин с сочувствием пишет о Блоке, который держался в стороне от всяких «дегенеративных» кружков, хмурился, не ободрял, опасался... О Блоке надо бы говорить с большой осторожностью, а еще лучше о нем пока помолчать. Блок кончил такой катастрофой, таким «провалом и тупиком», что, очевидно, в нем с самого начала было что-то неблагополучно. Во всяком случае, блоковский жизненный «путь» никуда его не привел...

По свидетельствам В. Талина — очень правдоподобным — Блок давал добродетельные советы Есенину. Уже не возвести ли Есенина в образцы: «вот как жить надо!»

\* \* \*

В июле 1921 года, дня за два—за три до его ареста, Гумилев в разговоре произнес слова, очень меня тогда поразившие. Мы беседовали именно на те темы, которых теперь коснулась З.Н. Гиппиус. Гумилев с убеждением сказал:

— Я четыре года жил в Париже... Андре Жид ввел меня в парижские литературные круги. В Лондоне я провел два вечера с Честертоном... По сравнению с предвоенным Петербургом, все это «чуть—чуть провинция».

Я привожу эти слова без комментария, как свидетельство «мужа». В Гумилеве не было и тени глупого русского бахвальства, «у нас, в матушке-России, все лучше». Он говорил удивленно, почти грустно.

\* \* \*

Я предупредил, что защищать «мальчиков и девочек» не собираюсь. Для защиты эти полувоспоминания, полумысли явно недостаточны. Конечно, их можно было бы пополнить и связать в одно целое. В конце концов, может быть, придется и «осудить» — очень возможно! Но вместе с «мальчиками и девочками» придется тогда осудить очень многое в русской жизни, — и очень дорогое некоторым из неосужденных.

## Литературные беседы [«Омутнинская сторона» А. Явича]

В «Красной нови» есть отдел, называющийся «От земли и городов»: письма с мест, путевые дневники, документы, материалы, одним словом, литература, не претендующая на художественность. Почти всегда отдел этот интереснее всех остальных.

Когда возмущаешься современной советской беллетристикой, когда утверждаешь, что она в большинстве случаев удручающе плоха, плоска, груба, нет-нет да и услышишь в ответ: «Вы оторваны от России. Вы не любите и не понимаете ее. Вы чрезмерно брезгливы»... Или: «Новый быт, новые формы жизни. Отсюда новая литература, которая вас оскорбляет, вас пугает. Пеняйте на себя!» И многое другое слышишь — в этом же роде, в этом же духе, сказанное со злым огоньком в глазах или кривой усмешкой.

Отвечать на эти речи с целью переубедить человека — бесполезно. Самая постановка возражения-обвинения — «вы оторваны от России» — обнаруживает такую бездну наивности и дерзости, что просто руки опускаются. Кто кому в этих делах судия? Кто знает, оторван ли другой от России, забыл ли он ее? Где признаки — красный паспорт в кармане, или словечки «даешь», «на ять», «что надо», или всхлипывания да причитания «Русь моя, матушка, Рассеюшка, уж вот как я тебя люблю, вот уж как помню»? Если бы действительно Россия только в этом и выражалась, то, надо признаться, не грех было бы от нее и отречься. К счастью нашему, это не так.

И именно потому, что это не так, нельзя принять и нельзя вынести нашу новейшую беллетристику, за двумя или тремя исключениями в ней. Мне часто приходится писать на эти темы и потому я, во избежание повторений, назову исключения. Никакой самонадеянности с моей стороны тут, кажется, нет, никаких дипломов я раздавать не собираюсь и возможность ошибки сознаю. На мой взгляд надо выделить: Бабеля, талант не крупный, но глубокий, очень «горький и чистый»; затем Леонова, который, пожалуй, даровитее Бабеля, но находится еще в состоянии брожения; затем Зоценко... «Tout le reste

est littérature». Конечно, в этот список не вошли старшие: из них Ал. Толстого, что бы он ни написал, каких бы глупостей ни наговорил, каким бы Хлестаковым ни размахнулся, читаешь всегда с невольным восхищением и даже трепетом, как огромное, перворазрядное дарование, подлинно «Божией милостью» ... К старшим же надо причислить Пантелеймона Романова, о котором я, правду сказать, не имею мнения и о котором вообще нельзя еще иметь мнение.

Иногда Романов бесспорно хорош: точен, меток, выразителен. Но тут же рядом, в той же книжке, в том же журнале он так сер и скучен, так отдает смесью Шеллера-Михайлова с каким-то развязным канцеляристом, что не веришь: неужели это тот же Романов? Недавно вышла книга умная, сдержанная. Но «Вопросы пола» или другую его дребедень нет сил читать. Романов — типичнейший фотограф, не только по приемам изображения, но и по писательской участи своей. Неудачно щелкнет затвором, не так наведет аппарат, и снимок никуда не годится, все смазано и скривлено. Верить ему, как верят художнику, нельзя.

Однако прогулка по садам российской словесности и обозрение советской беллетристики завело бы нас далеко. Вернемся к теме. Именно потому, что Россия неизменно влечет нас (кажется, это один из редких случаев, когда можно без недоразумения и нелепицы сказать «мы», «нас»), — мы отказываемся признать художественно-беллетристических лжецов и болтунов, от ее лица, о ней, про нее исписывающих десятки печатных листов в месяц. Именно потому документы и простые описания, «корреспонденции с мест» и дневники в тысячу раз интереснее всех теперешних повестей вместе взятых. Пусть это только «голый фольклор»: в наши времена, когда действительно так многое ломается, меняется, гибнет и рождается, в наши времена лишь обогащаются источники, накапливаются материалы для будущих художеств, — если только им, этим художествам, суждено когда-нибудь настать. И конечно, материалы необычайны, а рядом с ними торопливые попытки уже что-то из этого материала сделать, «что-то дать» кажутся жалкими... Прошлой весной, в той же «Красной нови», в том же отделе, был напечатан дневник девочки-самоубийцы

Шуры Голубевой. Я тогда писал о нем. Один большой поэт, которому я — слегка притворно — передавал свои сомнения, не подделан ли этот дневник, не попал ли я со своими восторгами впросак, ответил мне: «Что вы, что вы! Если бы это оказалось подделкой, я немедленно еду в Москву, да прямо в ноги новому гению, ясновидцу. Научи, как жить, как писать...» Очень показательные слова!

В последней книжке «Красной нови» помещена заметка А. Явича «Омутнинская сторона». Это не совсем «бесхитростная» вещь. Цитируется Гете, пускаются в ход умелые метафоры. Но все же в этих очерках есть величавая свежесть.

«Омутнинский уезд, Вятской губернии, о котором говорят с тревогой, называя его омутом и боясь его, как ссылки, по величине своей равен двум Бельгиям. Летом сюда проникнуть нельзя, и только зимой можно побродить по беспредельным болотам. Глухая бедность. Любая волость отстоит от крайнего села своего на сто верст...»

Думается, что «гордый взор иноплеменный» не оценил и не заметил бы этого очерка. Надо многое вспомнить, читая его; без этого он мертв. Надо вспомнить северное бесконечное снежное белое поле, с таким же небом над ним, тишину в поле, всю скудную русскую природу. (Замечания в сторону: Боже, как «запоганили» нашу литературу новейшие беллетристы своим лиризмом и назойливой чувствительностью! Ведь вот пишешь самые простые вещи, снег, поле, тишина, и уже настораживаешься, уже стараешься писать как можно суше, «прозаичнее», чтобы не было похоже на московское изделие!) Сектанты-дырники, верящие в Христа и молящиеся солнцу, мужик-извозчик, недоумевающий, «чего это народ мается, так мается, будто какой огонек неприкаянный... Страшно, говорят жить на земле, тяжело очень, вот и ищут на небе жизнь. Большое сомнение в народе есть...», дремучий лес, который «до самого окяна уходит, а может и окяна нет, кто его разберет...», — пространство, нищета и тревога...

Все это отражает настоящую Россию, от которой мы и за тридевять земель, и за долгие годы не оторваны.

**Литературные беседы**  
**[«Идут корабли» В. Лидина. —**  
**«Икс» Е. Замятина]**

1.

Нередко встречаешь способных, даже очень способных людей, с именем которых все-таки никаких надежд не свяжешь: нет в них «нутра», нет личности, дара сопротивления извне приходящим впечатлениям, дара переработки. За что ни берутся эти люди, все исполняют не плохо, иногда даже безупречно. Но душа — как проходной двор. И это сразу чувствуется. И сразу и навсегда это их обесценивает. Мне кажется, таков Вл. Лидин, писатель не очень юный, довольно известный и несомненно даровитый, но даровитостью «второго сорта», только писательской, нисколько не человеческой... Лидин от рождения обречен быть подражателем, и ему невозможно из этого круга выйти, потому что, перестав подражать и перенимать, он превращается в ничто, в ноль. С чужих образцов он списывает искусно, но отними у него эти образцы, и он окажется совершенно беспомощным. Оживить, одушевить слова от себя ему нечем.

Новый роман Лидина «Идут корабли», пожалуй, удачнее всех его предыдущих произведений: ранних, дореволюционных, когда Лидин добросовестно, с ученическим жаром подражал то Ал. Толстому, то Юрию Слезкину; последних, когда он усвоил себе незамысловатые ухищрения теперешней «художественной прозы».

В новом романе Лидин восстановил кое-что из давних своих воспоминаний, кое-что оставил из позабытого опыта, соединил, смешал, склеил и дал вполне приемлемый образчик современного русского романа. Приемлемый, — но не более того. Конечно, как большинство наших писателей, Лидин силится быть глубже и значительней, чем есть. Конечно, он часто бывает смешон, во что бы то ни стало желая вещать и пророчествовать. Вещания и пророчества Лидину не удаются. Но в скромной области описаний и бытового рассказа он на своем месте и справляется с делом ловко.

Роман его, в сущности, и представляет собою ряд параллельно развивающихся рассказов. Общее у этих

рассказов только то, что они все касаются гибели и смерти людей. Но герои их друг с другом не встречаются и взаимно вполне независимы. Эпиграфом к роману взяты строчки Лонгфелло: «Корабли, проходившие ночью, говорят друг с другом огнями». Вероятно, по мысли Лидина, так перекликаются между собою и души его героев. Ничто внешнее их, во всяком случае, не связывает.

Герои эти: прекраснодушный коммунист Иван Костров; кассир Глотов, проигравший на бегах казенные деньги; богатая и больная англичанка, тоскливо скитающаяся по Европе; знаменитый ученый Науге и отважные полярные исследователи... Все они идут к смерти.

Смерть внушает автору лиризм, не глубокий, выражающийся в словах слащавых, нежных, сентиментальных. Это бесспорно «вечная» тема: противопоставление весны, юности, солнца, счастья — смерти. Но при малейшей оплошности, срыве, при наличии малейшего легкомыслия «вечная» тема превращается в старую, одряхлевшую, избитую, давно набившую оскомину. Лидин в своей наивности этого, кажется, и не подозревает.

Отмечу, однако, ради беспристрастия и справедливости, что в романе есть страницы отличные, даже целые главы увлекательные и трогательные: почти весь рассказ о растратчике Глотове, о его несчастной игре на бегах и попытке самоубийства. В нем Лидин вдруг перестает быть учеником. В нем вдруг сквозит что-то похожее на настоящее творчество.

## 2.

«Икс» — рассказ Евг. Замятина, перепечатанный «Волей России» из советского журнала. Это типичнейший образец современной, т. е. считающейся художественно-современной и имеющей успех русской прозы. Замятин много умнее и много умелее не только Лидина, но и большинства других русских писателей. Он сух и насмешлив, лиризмом не грешит, волнения не обнаруживает. Он пишет рассказы, как бы давая уроки братьям: «Вот, товарищи, как это делается!» И товарищи смотрят, разинув рот. Кажется, все приемы и

приемчики новейшей российской беллетристики продемонстрированы в «Иксе»: смена планов, перерыв повествования, отступления, вмешательство автора в речь героев, и прочее. Все это именно продемонстрировано, почти механически, без увлечения, вероятно, даже без уверенности в необходимости этих приемов, но во «всеоружии мастерства». «Икс» мог бы быть включен в книгу, подобную брюсовским «Опытам», где были собраны стихи-упражнения. Этим я не хочу умалить достоинства рассказа. Я лишь подчеркиваю его главную особенность: показательность, теоретическую наглядность. В антологии русской прозы для периода 1920—25 мало что нашлось бы более характерного, чем этот рассказ. Конечно, характерного не столько по духу, сколько по внешности. По духу Замятин в современной России скорее одинок. Его там считают «европейцем», снобом. До известной степени это верно, в том смысле, что в Замятине совершенно отсутствуют черты «*âme slave*»...

Для иллюстрации замечаний об «Иксе» приведу начало повествования:

«В спектре этого рассказа — основные линии: золотая, красная и лиловая, так как город полон куполов, революции и сирени. Революция и сирень в полном цвету, откуда с известной степенью достоверности можно сделать выводы, что год 1919-й, а месяц — май». Не правда ли, на этих строчках как бы помечено: «Made in U.R.S.S.»?

«Икс» — рассказ о дьяконе Индикоплеве, отрекшемся от сана и веры и сделавшемся большевиком, и о всяческой чепухе и чуши, происходящей в уездном городе, где дьякон проживает. Это тоже характерно: чушь и чепуха. Все молодые русские писатели, не связанные непосредственно с пролеткультом или «партией», только это и знают: чушь и чепуха. Удивительно, что этого в России не замечают. Перечтите, вспомните любого «попутчика»: Гоголь покажется самым уравновешенным и благомыслящим из людей. Характерен и «говорок», которым ведется рассказ, полуидиотический по тону, усиливающий впечатление общей неразберихи, но достигающий разнообразнейших эффектов. Этим говорком часто пользуется Бабель. Замятин его усвоил, кажется, недавно и использует остроумно:



«Дьякон Индикоплев, публично признавшийся, что он в течение десяти лет обманывал народ, естественно, пользовался теперь доверием народа и власти...»

Это напоминает «Историю села Горюхина». И, может быть, внутренне это и оправдано тем, что всякое теперешнее повествование о России неизбежно похоже на «Историю» славного и несчастного села.

## Литературные беседы [«Мессия» Д.С. Мережковского]

Каждый настоящий писатель кончает одиночеством. И даже не то, что кончает, а неизбежно вступает в него к середине — если не раньше — своего писательского «пути». Иначе быть не может. С удивлением писатель вдруг замечает, что переступил эту черту. У Пушкина в заметках есть две сухие, малозначительные строчки, от которых подлинно «сжимается сердце».

«Habent sua fata libelli — Полтава не имела успеха...»  
Полтава, чудо из чудес, — и ведь вот, «не имела успеха»!

Иногда читатель не поспекает за поэтом потому, что не может поспеть, но чаще всего он ленится поспеть. Ленится, не хочет потревожиться, потрудиться, жалеет свое сонное благополучие, свой ограниченный, тепленький и спокойный умственный уют. Пусть другие поработают, разжуют эту пищу, растолкуют, разьяснят, и тогда через пятьдесят лет тот же самый, в сущности, читатель, в час досуга, развалясь в кресле с папироской, не прочь повосхищаться «красотами» той же самой Полтавы. «C'est en conserves que le monde mange ses primeurs».

Нет сейчас русского писателя, более одинокого, чем Мережковский, и не было, кажется, никогда одиночества, в котором читательская лень играла бы большую роль. Правда, не столько умственная лень, сколько моральная. Мережковского почти «замолчали», потому что о нем нельзя говорить, не касаясь самых основных, самых жгучих и «проклятых» вопросов земного бытия. А кому теперь охота этих вопросов касаться? Люди, может быть, и не измельчали, но люди устали. Они чуждаются вопросов, и еще больше самого тона Мережковского, как бы боясь заразиться его испугом, загрустить его грустью,

вообще нарушить приятное течение своего существования. Мережковский чуть что не «вопит», а современники посмеиваются: о чем он? не так уж все в мире страшно, не так уж все в мире плохо! И, пожав плечами, переходят «к очередным делам». Полуироническое недоумение по отношению к Мережковскому очень распространено. Эстетически он, как всем известно, «устарел», идейно он, как всем известно, «элементарен и схематичен». Помилуйте, наше время такое сложное, наши запросы такие тонкие, Андре Жид нам разъяснил то-то, а Фрейд указал на вот это, где же нам тут возиться с «двумя безднами» или с Христом и Антихристом? Ничуть это не интересно! Мы слишком образованы и разборчивы, мы, наконец, слишком избалованы.

Вот Александр Блок, по-видимому, не был ни тонок, ни сложен, и поэтому он мог писать, очень отчетливо передавая впечатление, производимое Мережковским на людей, ещё не окончательно искалеченных:

«Я не до конца его понимаю, мне не все в нем ясно, но мне хочется целовать его руки за то, что он царь над всеми Ивановыми-Разумниками» (цитирую по памяти и, вероятно, не совсем дословно, письмо Блока, напечатанное в «Днях» этим летом). Иванов-Разумник у Блока, конечно, — имя нарицательное, и его можно заменить многими другими, нам сейчас более близкими. Но характерно слово «царь», в смысле решительного, бесспорного аристократизма происхождения и «помазанничества» — царь, затерявшийся в толпе «просто жителей», не знающий, что делать, естественно неловкий, естественно смешной, иногда простоватый, не хитрый, недоумевающий, и все-таки царственный. Чуть-чуть все это напоминает и бодлеровского альбатроса, которому крылья мешают ходить.

Про «Мессию», роман, печатающийся в «Современных записках», до сих пор мало говорили и мало писали. Правда, роман еще не кончен. Но уже ходят слухи, что это книга за семью печатями, мало кому доступная, мало кого способная увлечь. Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишенным всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нем как какие-нибудь тульские мещане. Современное? Нет, потому что речь идет о богах — Атоне

и Аммоне, о людях, давно живших и давно исчезнувших. Нечто среднее, но во всяком случае, скорей современное, чем историческое, потому что если люди и исчезли, то для Мережковского они исчезли не бесследно и все происходящее в наши дни есть лишь продолжение или развитие того, что происходило три тысячи лет тому назад. Имена чужды, но дела и мысли близки. Сменяется бытовой фон, но непрерывно длится единое действие, или лучше даже с большой буквы: Действие.

Излагать, в чем это действие, я не буду и по нелюбви к конспектам, и потому, что исторические построения Мережковского остались неизменны, и его новый роман лишь по-новому их «иллюстрирует». Иллюстрация чрезвычайно акварельна, очень малонатуралистична, очень прозрачна, и «идея» проступает наружу с полной ясностью. Быть может, в этом недостаток романа с традиционно-художественной точки зрения. Но к Мережковскому трудно обратиться с этим упреком, настолько у него «прозрачность» сознательна, настолько естественно чувствуется в нем презрение к натурализму, к тому, что П. Муратов недавно назвал толстовским, жизненным началом в искусстве. Мережковского, думается мне, значительно менее интересует человек, чем человечество. В этом его коренное расхождение с Толстым и источник неприязни к Толстому, для которого никаких исторических схем, да и вообще никакой истории не существовало. Но в этом же и причина бледности, бескровности его романов по сравнению с беднейшей из толстовских страниц, где всегда есть человек. У Мережковского человек целиком отсутствует. По-видимому, тут совершенное расхождение задач и замыслов. Кстати сказать, Муратов в ликвидации или избегании толстовской жизненности (в сущности, предельной и даже едва ли вторично достигаемой) видит единственную возможность развития прозы. К этой мысли стоило бы еще вернуться. Мережковскому она родственна только очень отдаленно. Его «Мессия» есть рассказ о предвестниках христианства, об одной из исторических «прелюдий» к христианству, одной из ранних зарниц его. С теперешними поздними зарницами рассказ этот связан неразрывно.

Но понять и «осмыслить» эту связь нелегко, она скорей пугает, чем утешает; читать Мережковского, не ду-

мая о ней, просто для развлечения, невозможно, и поэтому наши «Разумники» будут, вероятно, еще долго о нем молчать.

## **Литературные беседы** **[«Третья фабрика» В. Шкловского]**

После долгого молчания Виктор Шкловский выпустил новую книгу. Называется она «Третья фабрика. Размышления и воспоминания».

Прежде чем говорить о книге, мне хочется сказать несколько слов об авторе ее. Знаю я его очень давно.

Кажется, это было в 1912 году. В петербургском Тенишевском зале футуристы, тогда еще разделявшиеся на кубо- и эгофутуристов, устроили вечер. Эго — были люди безобидные, поклонники Игоря Северянина, кубо — последователи братьев Бурлюков, дикие и свирепые. Был «кубо-вечер». После доклада и стихов открылись прения. Все происходило, как всегда: извивался и малодушничал Чуковский, изрекал пошлости будущий академик Петр Коган, и в ответ, потрясая кулаками, ругался Маяковский, тогда еще ходивший в своей великолепной желтой кофте. И вдруг этот же самый грубиян Маяковский, весь будто преобразившись, вытащил на эстраду студента, в помятом сюртуке, с огромным, выпуклым, блестящим черепом, и в каких-то необычайно-лестных, почти подобострастных выражениях представил его публике. Кажется, он даже произнес слово «гений». Студент начал говорить. Гениального ничего не сказал, но слушатели насторожились. Почудилось, действительно, что-то не совсем обыкновенное. Студент этот был Шкловский. На следующий день в литературных кружках он уже был «знаменитостью».

Теперь Шкловский знаменит без кавычек, и не в одних только литературных кружках. Но, в сущности, вполне оценить его могут только те, кто лично его знает. Та же часть его славы, которая основана не на знакомстве с ним, а на книгах, непрочна и до известной степени есть слава в кредит, понаслышке, по доверию к слухам и отзывам. Бесспорно, Шкловский — один из самых способных людей в нашей литературе. Но именно людей, и только людей.

Как писатель, это какой-то вечный недоносок, вечный дилетант. Здесь я не затрагиваю его значение как основателя и главы формальной школы. Может быть, это значение и очень велико, — не знаю. Я имею в виду слово «писатель» в более широком, общем и важном смысле. Маяковский ошибся, назвав Шкловского гением, но ошибка его вполне понятна. В беседе Шкловский действительно полугениален, во всяком случае интересен, самостоятелен, свеж, остер. Не только ум его неотразим, но и вся личность необычайна — грубоватая, угловатая, заносчиво-развязная, но живая в малейшем проявлении. Ей, этой личности, ее силе, сразу доверяешь. Заранее веришь, что Шкловский должен блестяще отразиться в литературе именно как личность, а не только как ум, т. е. не только в научно-теоретических работах, но и в более свободных писаниях. Однако этого не случилось. Способности Шкловского не соединились в едином таланте. Удивительно, что книги его имеют столь широкое распространение. Правду сказать, они того не заслуживают.

Есть, впрочем, одно оправдание этому успеху. В книгах Шкловского, сквозь слабость чисто литературного дара, безвкусию, бахвальство, неврастению, беспомощность, просвечивает некая душевная щедрость, богатство и роскошь жизненной энергии, та самая личная необычайность, которая у него неотъемлема. У нас, да и вообще в Европе, это сейчас редкость. Искусством сейчас владеют и правят те, кого Вяч. Иванов как-то назвал «скупыми нищими жизни». По праву или нет — вопрос особый. Но Байроны и Шиллеры, расточительные миллиардеры жизни, теперь перевелись. В Шкловском есть в этом смысле что-то от Байрона.

Не разочарует ли его поклонников «Третья фабрика»? Это очень грустная книга, смертельно-грустная. Ничего не осталось от былой бодрости Шкловского, от его задора и буйства. «Тише воды, ниже травы». Книга отмечена «есенинскими настроениями». Но Шкловский крупнее и резче Есенина, и ликвидирует он жизнь болезненнее. Что с ним случилось? Откуда его отчаяние, его безнадежная ирония? Похоже на начало конца, на начало полного крушения.

Книга названа «Третьей фабрикой» по двум причинам. Во-первых, на какой-то 3-й фабрике «Госкино»

Шкловский теперь служит. Это повод внешний. Во-вторых, он считает, что на трех фабриках обрабатывала его жизнь. Первая — детство, семья. Вторая — университет, формальная школа. Третья — теперешняя бестолковщина, Москва, с нелепой службой, потерей друзей, невозможностью работать. Об этой своей жизни он и рассказывает.

Написана книга, на мой взгляд, плохо. Признаю, однако, спорность моего мнения и не сомневаюсь, что многим цветистый стиль «Третьей фабрики» чрезвычайно понравится. Конечно, одаренность Шкловского сказывается. Каждая фраза его, каждая строчка удивляют. При отсутствии внешней отделки в каждой фразе есть крайняя изошренность. Отчасти Шкловский напоминает мне в этой книге «Шум времени» Мандельштама, отчасти Поля Морана, в особенности «Rien que la terre». О мандельштамовском «Шуме времени» писали в свое время довольно много, и очень восторженно. Охотно присоединяюсь к восторгам, поскольку они относятся к остроте мандельштамовской мысли. Но не могу скрыть уныния и скуки, вызываемых у меня мандельштамовским слогом. То же относится и к Шкловскому, и к Полю Морану. Нельзя безнаказанно уснащать речь образами, раскрашивать ее, усложнять, перегружать стилистическими эффектами, подчеркивать и выделять каждую фразу. Иногда видишь таких актеров: каждый жест обдуман, каждое движение рассчитано, но именно из-за обилия деталей ускользает главное, существенное, единое. По-настоящему даровитый актер часто кажется бледен, даже небрежен в подробностях, потому что он не суетлив и не отвлечен пустяками. В писаниях талант и подлинный стилистический вкус ощущаются неуловимо, по крепости и слитному единству целого. Если у писателя можно отметить оригинальность образов, удачность отдельных выражений, а за вычетом этих удач у него ничего не остается — это плохой признак. К сожалению, у нас до сих пор так и судят писателей, главным образом, поэтов. Говорят: «он очень талантлив, у него прекрасные образы», или «необычайные рифмы», или «удивительный ритм», или другие части целого. Эти части и восхваляются. Между тем настоящей похвалой должно было бы быть только недоумение: «хорошо, и не знаю,

почему хорошо!» Только это ценно. Только такое целое прекрасно, в котором потонули и окончательно растворились все подробности и частности. У Шкловского частности лезут вперед, требуют внимания к себе, все время задерживают чтение. Встречаются обороты мысли и языка очень остроумные. Но это сплошь мозаика, ни во что единое не сливающаяся.

Впечатление глубокой внутренней растерянности этот язык только усиливает.

### **Литературные беседы [Молодые прозаики в «Современных записках»]**

#### **1.**

Редакцию «Современных записок» давно упрекают в излишнем консерватизме. Прекрасный журнал, никто не спорит. Но все те же имена, никакого интереса к «молодым», никакого внимания к ним. Молодые в конце концов впадут в отчаяние, видя, что их ни за что не пускают в единственный наш «толстый» журнал, перестанут писать, зачахнут, увянут. И ущерб будет нанесен именно той самой русской культуре, о которой «Современные записки» усиленно заботятся. Надо быть снисходительными. Не беда, если новичок поблекнет в соседстве с Буниным. Это не испортит журнала. Наоборот, появится возможность неожиданного интереса к неизвестному. Если хотя одно из десяти или двадцати новых имен оправдает себя в будущем, — будет оправдан и самый опыт. Эти речи слышались всюду.

«Современные записки» уступили. В последней книжке журнала напечатаны два рассказа авторов малоизвестных — Щербакова и Евангулова. И что же? Никто, кажется, не доволен этим долгожданным нововведением, самые яростные обличители самоубийственного консерватизма «Записок» презрительно морщатся. Нет ли тут недоразумения? Нельзя было надеяться, что в новых рассказах сразу блеснут несомненные, всем явные надежды и обещания. Да и обманчивы литературные обещания, редко сбываются литературные надежды! Самые пышные

бутоны, и те не всегда распускаются. Обыкновенно ждут в будущем расцвета тех авторов, которые свежее и новее по форме. Щербаков и Евангулов вполне традиционны, ничего не ломают и не нарушают. Если бы они прельстились прозаическими приемами Замятина или Андрея Белого, их, вероятно, встретили бы приветливее. Но напрасно. Не в мимолетных влияниях и непрочных склонностях дело, а во внутренней ценности дарования, в его умственно-душевной устойчивости. Влияния улягутся, притупятся. Вкус найдет дорогу. Но справится ли с «противными ветрами» талант, устоит ли перед «бурями жизни»? Если отойдет в сторону, в укромное, защищенное местечко, — ничего из него не выйдет. Т. е. может выйти писатель — исследователь, стилизатор, восстановитель, — но не выйдет художника. Сумеет ли человек жить и писать, не ослабляя одного ради другого, но, наоборот, одно другим восполняя, — вот о чем, мне кажется, следовало бы думать и гадать над рукописью молодого дарования.

Ни Щербаков, ни Евангулов уверенности не дают, но и окончательно не разубеждают. В особенности Щербаков. Не скажу, что его рассказ «Корень жизни» лучше или удачнее «Смерти Джона Хоппуса» Евангулова, но он, несомненно, значительнее. В нем еще есть большая доля художественной наивности, но она искупается наличием внутреннего содержания. Рассказ Евангулова, напротив, излишне «шикарен», т.е. ловок и хлесток, по существу же скудуют.

## 2.

Об обоих рассказах было сказано слово «экзотика». Один из авторов счел необходимым немедленно представить возражение: ничуть не экзотика, а для нас самая реальная реальность. Мы в России были еще детьми, мы русской жизни не видели и не видим. Для нас экзотика — Москва, Тула, самарские степи, а монмартрские кабаки или тайга на Амуре — подлинный быт.

Со своей, узкой и личной, точки зрения наш обидчивый автор, пожалуй, прав. Но с общерусской точки зрения, он, конечно, ошибается. Для русской литературы Монмартр и Монголия навсегда все-таки останутся экзотикой, куда бы и как бы судьба ни разбросала рус-



ских людей. В современной советской литературе есть одно огромное преимущество: неэкзотика быта. Они много перевирают и искажают, наши советские собрания, но все-таки фон, обстановка, основной план у них живой. И им дано не только вспоминать, но и наблюдать. В сущности, только на этом основан повышенный интерес здешних читателей к тамошней беллетристике. Не нравится, как пишут, но интересуется, о чем пишут. Из сотни лживых рассказов можно восстановить и вывести правдивую бытовую панораму. Вся здешняя литература суживается и утончается, уходит по вертикалям вверх или вниз, в глубину или высоту. Тамошняя расплывается по горизонталям, стремясь вобрать и отразить ломающийся русский быт. Оттого там легче прожить писателю с меньшими силами. Внутренний капитал там не нужен. Со дня на день можно перебиваться, должать, заниматься, отдавать: впечатления, слова, образы, настроения, темы. Здесь же писатель предоставлен сам себе. Если он нищ, нищета его сразу обнаружится и сразу его погубит. Заниматься он может лишь сам у себя, в своих собственных кассах. И, продолжая эту метафору, добавлю: если капитал достаточно велик, то писатель живет на проценты, не страшась оскудения, не заглядывая с опаской вперед, не предчувствуя никаких крахов. Если же процентов на существование не хватает — дело плохо.

«Смерть быту» — лозунг символистов — мало-помалу и сам собой осуществляется в здешней нашей литературе. Оттого-то она, не слабея качественно, слабеет количественно. «Быт» есть нормальная литературная атмосфера, вне которой трудно дышать среднему человеку. Реальную данность быта можно заменить лишь исключительной творческой памятью или исключительным творческим воображением.

Но нельзя заменить Россию Парижем или Азией, не поплатившись за это всем своим писательским будущим. Один рассказ, два, три — пусть, пожалуй, будут о неграх, о чарльстоне и тиграх. Но скоро выяснится отсутствие настоящей связи между стилем и жизнью, сознанием и воспринимаемым, между *формой и содержанием*, наконец, — и выяснится, что русский рассказ о французской жизни есть лишь всего-навсего перевод плохого французского рассказа.

## Литературные беседы [«Наровчатская хроника» К. Федина]

Издательство «Очарованный странник» печатает одну за другой маленькие желтые книжечки вроде прежней «Универсальной библиотеки». Но в «Универсальной библиотеке» выходили Шибышевский и Стриндберг, теперь же нам предлагается Сейфуллина, Бабель, П. Романов и другие советские беллетристические корифеи. Книжечки быстро расхватываются. Надо отдать издательству справедливость, выбор его недурен. Оно, действительно, дает лучшее или почти лучшее, что есть в «тамошней» русской литературе. И не его вина, если порой это лучшее оказывается все-таки довольно низкопробным: другого нет.

Просмотрим эти книжки, да заодно и припомним все то, что пришлось за последние годы из новейших авторов читать. Удивляет одна общая большинству молодых писателей черта: уклонение от обычной, общепринятой авторской ответственности за изложенное. Писатель не от своего лица пишет. Не только отсутствует твердое, определенное «я» рассказчика, но исчезает даже форма безличного, безымянного повествования, при котором ответственность автора существует в описаниях, в объяснениях и примечаниях, во всем том вообще, что не есть речь героев. Теперешний беллетрист передает роль повествователя какому-нибудь вымышленному лицу и как бы от его имени пишет. Большею частью лицо глуповато. Это дается понять читателю с ясностью достаточной, чтобы не было недоразумений. Глуповатое лицо рассказывает о событиях смешных совершенно серьезно, о вещах важных или трогательных с усмешечкой. Читательской догадливости предоставляется исправить положение. Несоответствие тона предмету повествования является иногда приемом острым и удачным. Теоретики современной прозы давно уже на это обратили внимание. Они толкуют о перерождении повести в «сказ», ведут эту форму от Лескова и даже Гоголя, трудятся над тем, чтобы окончательно ее «классифицировать».

Не будем мешать их полезным занятиям. Но не кажется ли вам, читатель, что появление такого сказа в современной России не совсем случайно и не одни-

ми только формальными соображениями объяснимо? Подумайте: если автор скрывается в своем рассказе за стеной какого-нибудь дурачка Ивана и его словами, его мыслями изъясняется, то насколько больше может он позволить себе иронии, критики, горечи, насмешки! «Не я говорю, дурачок Иван говорит», — и делу конец.

Едва ли Сейфуллина или П. Романов думают о том, чтобы что-нибудь обличить в теперешней русской жизни и порядках. Нет, они лояльны, они признают верховные права цензуры, они — «честные советские попутчики». Но у них двойится сознание. Они всем довольны, как граждане, но как люди, они, вероятно, чувствуют вокруг грязь, страдание и мерзость. Поднять голос, желчно, открыто рассмеяться они никогда не решатся. От этого в России отвыкли основательно и, вероятно, надолго. И полубессознательно создается какой-то художественный компромисс, «сказ», в котором роль недовольного, недоумевающего, не всем восхищенного и упоенного передается другому лицу, особого доверия к себе не внушающему. Глупа ли жизнь, или глуп рассказчик? Не знает иногда и сам писатель.

Такова «Наровчатская хроника», новая повесть К. Федина, переизданная «Очарованным странником». Рассказывает о событиях в городе Наровчате юный послушник соседнего монастыря. И какую чушь рассказывает! Но читатель сомневается: не искажает ли дурачок-послушник всего, что видит и слышит? Может быть, в Наровчате, действительно, творится «новый революционный быт», и только монах этого не замечает, и только над ним и надо смеяться? У Федина остается позиция для отступления перед цензурой, перед самым рьяным партийным критиком. Если же критик окажется слишком уж придирчив, Федину поможет Шкловский или другой какой-нибудь формалист, и свысока объяснит невежественному марксисту, что «сказ» есть художественная форма, в которой личные авторские чувства выражения не находят. Очень удобно! Повторяю, все это делается бессознательно. Сатирического духа в «Наровчатской хронике» нет. Но так как Федин все-таки слишком требовательный к себе писатель, чтобы довольствоваться казенно-лубочными идиллиями, и так как правдивым он быть остерегается, то его сознание ищет примирительной формулы и находит ее в полушутливом сказе.

## Литературные беседы [«Чертухинский балакирь» С. Клычкова]

Роман Сергея Клычкова «Чертухинский балакирь» вызвал много толков в советской печати. Большую статью ему посвятил А. Воронский. Пригласил отнестись к новому роману «с особой серьезностью» Г. Лелевич. Другие московские критики — *dii minores* — тоже заняты Клычковым.

Лелевич утверждает: «До последнего времени Клычков был известен исключительно как поэт-лирик из плеяды так называемых новокрестьянских поэтов. Его имя произносилось наряду с именами Клюева, Есенина, Орешина. Уступая им в оригинальности дарования и эмоциональной насыщенности, Клычков, подобно им, был полон стародеревенского консерватизма. Недавно Клычков дебютировал в прозе романом “Сахарный немец”, а теперь появляется “Чертухинский балакирь”. Не подлежит сомнению, что Клычков-прозаик несравненно сильнее и оригинальнее Клычкова-стихотворца».

Последнее замечание правильно. Действительно, проза Клычкова — хотя и далеко не первоклассная — интереснее его стихов. Но у всех клычковских писаний в целом есть одно свойство, делающее их трудно выносимыми. Это неорусский стиль, подделка под народность со всевозможными «гой еси» и другими подобными словечками. Клычков — крестьянин. Очень может быть, что в глубокой крестьянской глуши еще сохранились словесные корни, остатки, обломки этого стиля и что Клычков чувствует свою связь с ними. Но искусство требует «честности с собой». Освоившись с городом, живя в нем, Клычков, конечно, научился и «городскому» языку. Этот язык — а не речь с «гой еси» — стал для него естественным. Однако он испугался его сухости, бледности и предпочел ему пышную стилизованную «деревенщину». Тут, в этом предпочтении заключено много грехов. Из них два, на мой взгляд, главнейшие. Во-первых, вопреки всем умствованиям и бредням последних лет, нельзя ценить и любить «язык как таковой», ради его звучности или красочности, вне и помимо его достоинств в передаче мыслей, чувств, вообще содержания, нельзя никогда и ни в коем случае предпочесть язык менее точный языку

более точному, какими бы чарами и прелестями звука, образа, аллитерации и проч. ни были бы мы увлечены. Во-вторых, живое всегда лучше мертвого, — с чем, кажется, никто и не спорит.

«Деревенская» же — или, вернее, книжно-деревенская — речь обладает лишь иллюзией жизненной силы, в действительности же от нее довольно явственно несет мертвечиной. А подлинное развитие русской речи — идет через Карамзина и Пушкина, не боится галлицизмов, итальянизмов и иных вообще заимствований у Европы и не оглядывается ни на какие «вякания», ни даже на «изумительный» язык Лескова (язык, конечно, богатый, искусный, хитрый, но довольно-таки тщедушный и ничтожный по сравнению с языком Льва Толстого, например, думавшего только о смысле).

Из поэтов той группы, к которой принадлежит Клычков, наиболее значительным был, кажется мне, Николай Клюев. Это очень большой талант, один из самых больших в современной русской поэзии. Но какой фальшью отдает этот талант, и как эта фальшь его обесценивает! Сквозь условный мужицкий стиль, который Клюев ревниво и не без труда охраняет, пробивается иногда чистейшее поэтическое вдохновение, — но доходит до слушателя замутненным. Нельзя принять выражение, будто мы отвыкли от такого языка, а кто-то, т. е. деревня, еще не отвыкла. Нет, мы понимаем его, как и она понимает. Но мы чувствуем, что Клюев в процессе творчества куда-то опустил, окунулся, вместо того, чтобы подняться, или, как говорится, «пошел по линии наименьшего сопротивления», прикрываясь, как щитом, нарядными, красивыми словечками и не надеясь на одну свою песенную силу. Лет пятнадцать тому назад в литературном альманахе журнала «Аполлон» был напечатан ряд стихотворений известнейших поэтов и среди них стихотворение Клюева, которое мне кажется удивительным образцом его творчества. Оно необычайно прекрасно по существу, по той глубокой внутренней музыке, которая, конечно, важнее всего в стихотворении, которая должна бы цениться «avant toute chose» и которая не поддается никакой подделке или подражанию. В то же время, это стихотворение стилистически фальшивит всюю. Позволю себе списать его целиком.

Как во нашей ли деревне,  
В развеселой слободе  
Жил детина, как малина,  
Тонкоплеч и чернобров.

Он головушкой покорен,  
Сердцем-полымем ретив,  
Дозволенья ожениться  
У родителя просил.

На кручинное моленье  
Не отвечивал отец,  
Тем на утреннем пролете  
Сына голубя сгубил.

У студеного поморья  
На пустынном берегу  
Сын под елью, в темной келье  
Поселился навсегда.

Иногда из строгой кельи  
На уклон выходит он  
Посмотреть, как море стелет  
По набережью туман,

Поглядит, как волны ходят,  
Гребни белые шумят,  
О любви, о кручине  
О разлуке говорят.

Хочется иногда перевести это стихотворение на настоящий русский язык, избавить его от оперно-бутафорских «как во нашей» и «детины—малины», уточнить его до последней степени прозаичности, назвать героя Иваном Петровичем, развеселую слободу — какой-нибудь Вырицей и т. д., — потому что, по существу, стихотворение *искажено* Клюевым и только намек им дан на то, чем оно должно быть.

Кстати, для иностранцев, конечно, всего интереснее в России и во всем русском именно внешне-парадные черты. Кажется, Андре Жид заметил, что лучшая и даже единственная возможность для каждого отдельного народа послужить общечеловеческой культуре, это — сохранить свои национальные черты. Мысль не новая, крайне спорная, но происхождение ее вполне понятно. Попробуйте проверить свое отношение к другой стране,

лучше всего к Испании, — потому что Испания, наряду с Россией, более других европейских стран сохранила свою «девственность», свой национальный этнографический облик. Конечно, европеизированная Испания нам не интересна, но дикая и жестокая земля «крови и солнца», с боями быков и толедскими преданиями, пленительна. Нам бы понравился андалузский Ключев. Однако, как не понять испанцев, которые ко всему этому стали равнодушны — и не от одного только снобизма или пресыщения! Как не понять французов, которым претит пресловутый «галльский дух» и все сценически-французское — Андре Жиду претит оно совершенно очевидно! Но в своем он разборчивее и прозорливее, чем в чужом, — и это неизбежно. Он очень внимателен ко всему, но о Пушкине не сумел сказать ровно ничего, потому что Пушкин ему неинтересен, как «слишком европеец», как нечто обезличенное. Несомненно, дело изменилось бы при единстве национальности. Обезличение тогда воспринялось бы как подвиг или жертва. Подвиг состоит в том, что от писателя требуется отступничество от того внешненационального, с чем он все-таки в сердце любовь и темную, кровную привязанность сохраняет, требуется исполнение в искусстве политического завета Ибсена: «патриотизм есть только этап», т. е. нечто, чего нельзя миновать, но что надо пройти и перейти. Свои знают этому цену, а если иностранцы, не подумав, скажут «неинтересно!», «похоже на нас!», то и Бог с ними.

О романе Клычкова, поневоле, «до следующего раза».

## **Литературные беседы** **[«Солнечный удар» И. Бунина]**

Каждую неделю мне приходится прочитывать две-три новые книги: романы, рассказы — местные и советские. Совершенно ясно, что не может ежедневно появляться несколько талантливых, художественных, одним словом — «хороших» книг. Никогда и нигде этого не бывало. Появляются, большей частью, ремесленные издания. Но это часто упускаешь из виду; раскрывая книгу, надеешься: в ней «что-то» найти, прочитываешь сорок,

пятьдесят, сто страниц — и, зевнув, откидываешь в сторону. Иногда приходит в голову: не во мне ли вина? Не я ли перестал интересоваться литературой, любить ее — отвык, отстал? Думаю, что это чувство многим знакомо: «ничего не нравится».

Но вот выходит «настоящая» книга, — и сразу оживает интерес, любовь, читаешь ее, не отрываясь, не заглядывая, сколько еще страниц осталось до конца, не думая, *что* можно было бы об этой книге написать. И когда после такой книги вспоминаются какие-нибудь Клычковы или Пономаревы, то становится ясно, почему над Клычковым казалось, что «пропал интерес к литературе». Не к литературе не было интереса, а к литературе — бездушным, мертвым, лживым словесным упражнениям.

Таким «утешением в сомнениях» показалась мне новая книга Бунина «Солнечный удар». Признаюсь сразу: я не нахожу нужных слов, чтобы передать свое впечатление от нее. О Бунине в последнее время много писали, и писали так восторженно и однообразно, что повторять то же самое не только бесцельно, но почти неловко. Да, чудесная книга, чудесный язык, свежесть, точность, яркость, непосредственность — все это так. Но в сущности, это — не все, и остается в последних вещах Бунина что-то неуловимое, что ни в описания природы, ни в «чудесный язык» не укладывается и что дает этим книгам очарование. Но об этом «неуловимом» очень трудно говорить.

Обыкновенно писатель в юности острее и уже по темам, чем в зрелости, обыкновенно в юности он увлечен стихами, говорит о любви, о смерти и роке, и только много позднее, устав, притупив зрение, но расширив кругозор, становится внимательнее к здешней, повседневной мелкой жизни, превращается в бытописателя и «бессмысленные» полудетские мечты забывает. К сожалению, это большей частью бывает так. До возраста умственной зрелости человек не доносит живым того, что тревожило его в молодости.

Бунин — редкий пример обратного. Он начал с быта, в плену у Чехова. Но мало-помалу, медленно и постепенно, он отвернулся от него как от чего-то «недостаточно интересного» и в последние годы обострил и сузил свое творчество до крайности. В каком-то смысле он



стал моложе, чем был двадцать пять лет тому назад. Его ум сделался искушенной и требовательней, опыт обогатился, и в соединении со «второй молодостью» души это дало удивительный расцвет бунинского творчества. У Бунина осталась сейчас только одна тема — любовь. С такой великой, жадной и в то же время просветленной страстью никто, кажется, в русской литературе о любви и не писал. Вспомните мучительную сладкую гибель Мити, прочтите в новой книге «Иду» или рассказ «Солнечный удар» — давший название всему сборнику. Все в жертву любви, — как бы «все в жертву памяти твоей». И от любви эти рассказы освещены непонятным, тончайшим светом, насквозь пронизаны им. В книге есть не только мастерство, умение, искусство, вдохновение — в них есть *счастье*. Лев Толстой говорил о «ни с чем не сравнимом счастье любви» и о том, что только музыка способна объяснить его. Это верно. Поэтому поставим здесь точку, не будем пытаться объяснить словами «счастье» бунинских рассказов.

Конечно, Бунин по-прежнему изображает людей, наделяя каждого из них отличными, живыми чертами, по-прежнему описывает природу. Но это у него все очевиднее и несомненнее становится только декорацией, фоном или как бы <увертюрой к огром>ной и торжественной теме. И признак его творческого «помазанничества» не в том, кажется мне, что он так отчетливо и своеобразно все изображает — это необходимо, но это не главное, — а в том, что он из-под тысящепудовых пластов бытописательства извлек и сохранил до времени истинной умственной зрелости, до «делового и трезвого» человеческого возраста — огонь бесполезного молодого «неистовства».

1927



## Литературные беседы [«Самое лучшее» Н. Асеева]

Книжка стихов Николая Асеева неосмотрительно озаглавлена «Самое лучшее». Это избранные произведения поэта. Если бы он не предупредил, что лучше них у него ничего нет, можно было бы еще питать некоторые надежды. А так надежд не остается.

Кажется, Асеев пользуется в Москве авторитетом и считается одним из московских поэтических «мэтров». Умения его ловко писать стихи отрицать нельзя. Но поэт он просто «никакой», и более механического, никчемного мастерства, чем асеевское, нельзя себе представить.

Мне в последнее время случалось часто писать о Есенине — скорей отрицательно, чем сочувственно. Перечитывая теперь Асеева, я отчасти понял, чем вызван успех Есенина в России, несоразмерная слава его, любовь к нему. Есенин поэт незначительный, но, конечно, у него каждое слово живет, живет каждая строчка, и в книгах его, кроме бумаги и типографской краски, есть «что-то», самое главное. У Асеева и стихотворцев его типа, расплодившихся в России в невероятном количестве, кроме бумаги и краски, в книге нет ничего. Или есть: остроумие, изобретательность, находчивость. Кстати, Асеев гораздо остроумнее и находчивей Есенина. Но нет никакого основания, никакой причины писать стихи, и когда стихи написаны, нет никакого оправдания их существованию. Имажинисты, к которым принадлежал и Есенин, среди множества глупостей, высказанных и напечатанных, провозгласили один «лозунг», которому нельзя не сочувствовать: «Надо вновь поэтизировать по-

эзию». Т. е. надо, чтобы поэзия опять стала поэзией, надо целиком восстановить в правах понятие вдохновения, утвердить незыблемость аксиомы «poetae nascuntur». В России все это было поколеблено и спутано Брюсовым, или, вернее, его слишком рьяными и несмышлениыми последователями. Брюсов ведь, после оскудения и серости восьмидесятых годов, заговорил лишь о том, что искусству писать стихи надо учиться. Участники его вообразили, что выучившись писать стихи, человек становится поэтом.

Асеев — один из отлично «выучившихся» и ничем все-таки не «ставших». В лучшем случае ему удастся блестяще скопировать один из понравившихся ему образцов — Маяковского, или того же Есенина. Когда Асеев повествует о наркомах или исполкомах — это Маяковский. Когда он с пьяно-восторженной, истерически-любовной бранью обращается к некой «бровастой» красавице — это Есенин. Некоторые асеевские стихотворные формулы в России очень популярны и часто цитируются, например, характеристика «нэпа»:

Как я стану твоим поэтом,  
Коммунизма племя,  
Если крашено рыжим цветом,  
А не красным время?

Согласимся, что это остро сказано, неплохо «сделано». Это довольно высокого качества стихоплетство. Но это ничуть не поэзия.

Р. S. Несколько слов стихотворно-технических: у Асеева на каждом шагу встречаются рифмы «глаза» и «казак», «иду» и «сундук», «нос» и «одно», и т. д., то есть мужские рифмы с отсутствием в одном из слов заключительной согласной. Читатель, несомненно, знает, что так пишут почти все теперешние стихотворцы. Это вошло в моду лет десять тому назад, не раньше, и сразу привилось. Как было не привиться облегчению, уступке! Белые стихи писать трудно, рифмы давно все найдены — и вдруг такое «завоевание», такое «достижение»! Достижение более чем сомнительное. «Нос» и «окно» похоже на рифму очень отдаленно, если же это ассонанс, — то скверный. Только искусственно-приученный, «натасканный» слух примет такое созвучие. Обратите

внимание, что в стихах неопытных авторов оно *никогда* не встречается. Значит, естественно оно рифмой не кажется. Наоборот, в стихах неумелых всегда находишь созвучия, где различны опорные согласные, так называемые, *consonnes d'appui*: яйцо и окно. Странно, что не в этом направлении наша поэзия стала искать выхода из «тупика рифмы».

## Литературные беседы [Журнал «Новый дом»]

Второй номер парижского журнала «Новый дом» укрепил впечатление, оставленное первым. Прекрасный журнал, благородный, чистый, и — как говорилось в старину — «очень симпатичного направления». Мысли, запросы, искание, дух, а не оболочка, идейность, а не эстетизм, — можно ли против такой программы возражать? Антон Крайний недаром назвал свою статью в первом номере «Прописи». Конечно, не все в этой статье — прописи. Как всегда у этого автора, в статье есть намеки, полувопросы, полужамочки опасные, по меньшей мере «соблазнительные». Но они высказаны с осуждением. «Поглядите, послушайте, господи, какой вздор мелет Х. или Y.» Антон Крайний к этому вздору непричастен, он ему враждебен. Он твердо и непоколебимо верит в спасительную прописную «идеологию». За ним и другие сотрудники журнала с надеждой поднимают «знамя идей».

Журнал боевой. Интересно, что открывается он словом «пора»! «Пора литературе вновь стать идейной». То есть, «бросаемся в бой, отмежевываемся от нерешительных, от слабых и вялых».

Но в сражении нужна не только смелость. Нужен и расчет, нужна даже осторожность. Роль осторожного — не красивая, неблагодарная. В случае победы его забудут. В случае поражения на него свалят всю вину. Но возьмем все-таки на себя эту малопривлекательную роль, перечтем «Новый дом» и сделаем два-три замечания, как бы на полях его.

\* \* \*

Несмотря на участие нескольких знаменитых и искушенных писателей, в журнале есть что-то — как бы это сказать — «студенческое». Студенчество духа трогательно, но оно беззащитно. «Всегда восторженная речь» — приятна, но не убедительна. Кроме того, в России, вообще в русских условиях, при свойствах русского ума и души, это мало-творческое явление, мало обещающее и менее всего оригинальное. «Новому дому» претит эстетизм. Да, русский эстетизм выродился в нечто очень мелкое. Но из русских ценностей не один только эстетизм выродился. Нельзя все-таки забыть, какими усилиями он был в Россию введен, как трудно далось ему «право гражданства», нигде и никогда, кроме России, у него не оспаривавшееся, как вообще мучительна была прививка этого хрупкого и экзотического растения под нашим «северным небом». Не надо бы словом «эстетизм» в России браниться. «Новый дом», вероятно, очень чтит Достоевского. Вспомним поэтому, что «красота спасет мир», и заметим, что «красота» — есть понятие, во всяком случае, скорее «эстетическое», чем «идейное».

\* \* \*

«Идеи» хороши и полезны, когда в них есть порядок. Это одно из основных положений «Нового дома».

Не всякий порядок хорош, — добавим мы от себя. Есть порядок от скудости, от слепоты и непонимания всемирной бесконечной путаницы, «мировой чепухи», по выражению Блока. В нашем, зарубежном противопоставлении «себя — им», (т.е. коммунистам), в нашем отращивании к марксизму верно прежде всего это отращивание к слепоте. Нет ничего слепее, ограниченнее марксизма, хотя нет — признаем это — ничего и благоустроеннее, упорядоченнее. Вот порядок бедности, — вещь жалкая. К другому в смысле направления, но к тому же в смысле внутренней мертвенности может привести всякая жажда идейного порядка «во что бы то ни стало». Оскуднув и ограничив себя, нетрудно прийти к умственному благоустройству. Но это дается лишь ложным, лживым отношением к миру, воспринятому, как олеография. Мир настоящий упорядочению не подчинится и при первом столкновении с ним, с подлинной жизнью носитель

безупречно-стройной идеологии окажется повергнутым во прах. «Чем умнее человек, тем бестолковее», замечает какой-то герой Ал.Н. Толстого. Большею частью это верно, — пусть и к сожалению. Но верно и то, что рождаются иногда люди, способные весь опыт своего века «преломить» в некоторую систему, ничем не жертвуя и ни на что глаз не закрывая.

\* \* \*

Однако таких людей мало. Призыв к «идейности», без раскрытия, к какой именно, в чем заключающейся, и ответное равнение по этому признаку, да по принципу порядка — неизбежно приведет к идейной элементарности. Всякое же упрощение родственно лжи и есть лишь облагороженное искажение. «Бог задумал мир в простоте, все смущающее пришло от лукавого». Допустим, что это так. Но если лукавый божьи карты спутал, то надо их рассортировать, а для этого взять в руки, а не просто бросить под стол. Это-то уж более всего другого походило бы на капитуляцию. Лучше, ничего не «осмысливая» и ничего не приводя в порядок, просто держать карты в руке, хранить в памяти «мировую чепуху», для будущих времен, как материал, который кто-нибудь, когда-нибудь упорядочит. Хоть материал-то ведь это настоящий! Довольно и того.

\* \* \*

Все это очень отвлеченно. Перейдем к более ясному. «Новый дом» открыто враждебен эстетизму. Глубже, менее заметна его неприязнь к стихам и поэзии, вообще к искусству. Этого не могло не быть, и «новодомовцы» тут не при чем: искусство само на них ополчилось, они же лишь приняли оборонительную позу.

Статья В.Ф. Ходасевича «Цитаты» в некотором отношении очень похожа на статью А. Крайнего. Все будто бы и благополучно, но выводы лучше не делать. Ужасные были бы выводы!

У Ходасевича не то что сказано, но как-то многозначительно промолчано, что поэзия в существе своем не мироустроительна, но мироразрушительна. Рядом Д.С. Мережковский намекает: «Данте говорит стихами, но ведь и Смердяков любит стишок». О, несомненно,



идейно стихи необъяснимы и неоправдываемы без грубейших натяжек, без очевиднейших софизмов. Пользы от них нет никакой, цели у них — никакой. После всех pro и contra, после всех хитроумнейших хитросплетений это можно, наконец, открыто сказать, — «пора!», как восклицают в «Новом доме». Но у стихов есть одна особенность, которой ни у каких идей в мире нет: стихи — это любовь. Они в любви рождаются (иначе быть не может, никогда не бывает) и в ответ любовь вызывают. Пушкина любят. Никто не любит Канта, хотя бы он был (да, пожалуй, и правда был) в тысячу раз значительнее, ценнее, выше, гениальнее Пушкина.

\* \* \*

«Новый дом» скажет, может быть, что я ломлюсь в открытую дверь. Не думаю, чтобы это было так, — хотя я и предупредил, что не возражаю, а лишь делаю заметки «en marges». Возражение же у меня только одно:

Не перестать ли «Новому дому» печатать стишки да рассказы, не заняться ли только размышлениями? Рано или поздно, если не свернет с дороги, он к этому неизбежно придет. Сделать это сразу было бы откровеннее и последовательнее.

## Литературные беседы

### [«Апокалипсис нашего времени» В. Розанова]

Во втором выпуске «Верст» перепечатан «Апокалипсис нашего времени» — последние, предсмертные статьи Розанова, издававшиеся отдельными книжечками в Сергиевом Посаде в 1918 году.

Мало кто с этим «Апокалипсисом» знаком. В России его нигде не было видно; здесь о нем не все даже и слышали. Перепечатав его, «Версты» поступили более разумно, чем в прошлый раз, когда они ни с того ни с сего вздумали «обнародовать» знаменитое «Житие проропа Аввакума».

Начинаешь читать «Апокалипсис» с любопытством. Очень скоро любопытство сменяется увлечением, растущим с каждой строчкой. Не могу представить себе, чтобы кто-нибудь мог оторваться от этих пламенных

страниц, не дочитав их, не заразившись их *страстью* и грустью. «Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти», — сказал когда-то Розанов о самом себе, — кажется, в «Уединенном». Он забыл добавить: «и из страсти». Или, может быть, «страсть» настолько заполняла его существо, являлась столь основной «субстанцией» этого существа, что он ее и не замечал, как бы не будучи в состоянии взглянуть на нее со стороны. Розанова многие в наши дни разлюбили. Признаюсь, что и я — один из этих «многих». Упоминаю об этом только для того, чтобы иметь возможность убедительнее и яснее говорить о нем. Были годы, когда для меня не существовало другого писателя, другого ума, другого круга мыслей, даже другого стиля. Потом настало медленное охлаждение, и когда я пытаюсь беспристрастно разобраться в причинах этого охлаждения, мне думается, что есть в нем и розановская вина. Розанов, в конце концов, все-таки — гениальный *болтун*, писатель без тайны, без божественного дара умолчания, сразу вываливающий все, что знает и думает. В таких писателей можно влюбиться, но им трудно оставаться верными. Все договорено, все объяснено, вся душа обнаружена, — и в конце концов становится скучно. Как не понял этого Розанов, вечно писавший о «музыке» мысли и сам лишивший музыки свою мысль, по природе на редкость «музыкальную», на редкость тонкую и сложную! Бесстыдство, бессовестность стиля погубило ее. Есть ведь на высотах мысли нечто подлинно «несказанное». Об этом между писателем и читателем существует круговая порука: «помолчим». Розанов не выдержал. Нарушил молчание, попытался все уложить в слова, каждому изгибу сознания, каждой миллионной доле мысли или чувства найти словесное отражение. И действительно нашел. Розановский стиль есть действительно чудо. Но чего достиг он этим чудом? Повторяю: в конце концов только скуки. Может быть, у другого беднее была душа, суше ум, но другой не вывернул себя наизнанку, и что-то в нем осталось неведомым. Остался — по розановскому выражению — «просвет в вечность». Со всем своим богатством Розанов покажется рядом грубоват и плосковат.

Эти общие рассуждения о Розанове могут найти сочувственный отклик — в чем я далеко не уверен — толь-

ко у тех, кто очень хорошо с ним знаком. Тем же, кто еще не пережил первичной стадии влюбленности в этого писателя, — единственного по своеобразию мысли, по ее остроте и прозорливости, — можно только с завистью посоветовать прочесть его. И лучше не самые последние его вещи, не «Опавшие листья» (ни в каком случае! — там девяносто девять процентов размягчения, расслабления, под влиянием начавшейся славы и, вероятно, сознания, что «я особенный, оригинальный», «мне все позволено», «все мое интересно» и т. д.), ни даже «Уединенное», а прекрасный и суровый «Темный лик» (первый том «Метафизики христианства»). «Апокалипсис нашего времени», конечно, слабее этой книги, но он самое замечательное из всего, что написано Розановым за последние десять лет его жизни. Он много глубже, напряженнее, серьезнее, чем «Опавшие листья».

В «Апокалипсисе» Розанов говорит о революции и о гибели русского государства. Для него это гибель окончательная и бесповоротная. Он причитает, плачет, воеет над «останками Руси великой». И самым ужасным ему кажется то, что Русь погибла так бесславно.

«Что такое совершилось для падения Царства? Буквально, оно пало в будень. Шла какая-то “середа”, ничем не отличаясь от других. Ни воскресенья, ни субботы, ни хотя бы мусульманской пятницы. Буквально, Бог плюнул и задул свечу. Не хватало провизии, и около лавочек образовались хвосты. Да, была оппозиция. Да, царь скапризничал. Но когда же на Руси хватало чего-нибудь без труда еврея и без труда немца? Когда же у нас не было оппозиции? И когда царь не капризничал? О, тоскливая пятница, или понедельник, вторник...

Можно же умереть так тоскливо, вонюче, скверно. Актер, ты бы хоть жест какой сделал. Ведь ты всегда был с “готовностью на Гамлета”. А то даже Леонид Андреев ничего не выплюнул. Полная проза.

Да, уж если что “скучное дело”, то это — падение Руси. Задуло свечку. Да это и не Бог, а... шла пьяная баба, спотыкнулась и растянулась. Глупо. Мерзко. “Ты нам трагедии не играй, а подавай водевиль”».

Тон этих размышлений уныло-безжизненный. Но мало-помалу от России, царя и революции Розанов переходит к двум вечным своим темам — Христу и еврей-

ству. И в последний раз он впивается, вгрызается зубами в эти темы, он дописывает свои предсмертные мысли, свое завещание. Некоторые страницы «Апокалипсиса» о Христе и в особенности о евреях — вполне удивительны и прекрасны. Для меня нет сомнений, что понастоящему Розанов только это и любил в мире: Христа и евреев. Нельзя столько разглядеть, не любя, нельзя столько понять, не любя. И перед Христом, и перед еврейством Розанов был «ужасно грешен». Некоторые читатели усмехнутся, вероятно, прочтя, что «Розанов любил евреев». Репутация его ведь общеизвестна: крайний юдофоб. Добавим к слову «любил» — «считал наиболее важным», «относился с большим вниманием» и т.д., но самое слово все-таки оставим. Да, было «Новое время», даже «Земщина» с псевдонимом Варварина, статьи по делу Бейлиса, выпады, глумления. Но, во-первых, душа, создавшая все это, «сплетена из грязи, нежности и грусти», во-вторых, в этой душе уживались невероятные, беспримерные противоречия и путаница, и в-третьих, «Новое время» и «Земщина» — это публицистика, совершенно несравнимая по тону с предсмертными вдохновенными гимнами, которые с умилением и страстью слагал этот «юдофоб» еврейскому народу. Прочтите в «Апокалипсисе» рассказ о встрече в трамвае или о Суламифи.

Еще грешнее чувствовал себя Розанов в отношении Иисуса Христа. Никто никогда не восставал с такой силой на Евангелие. Но оказалось, что вся логика доводов, вся «сатанинская» сила обличений и дерзость критики — все это лишь для того, чтобы тем большую жертву принести Учителю, от больших благ ради Него отречься, с большей сладостью ощутить подвиг отречения. Лев Шестов заметил когда-то, что из русских писателей один только Розанов «умеет произносить имя Божье». Вместе с Шестовым это почувствовали и русские священники, «попы», как их презрительно называл Розанов, и, почувствовав, поняли, что он, Розанов, не страшен и от них не уйдет. Розанов, действительно, не ушел: умер он в полном смирении и подчинении Церкви. Это давно можно было предугадать. Еще в «Метафизике» он восклицал: «Да сияют эти образа вечно!» — наперекор всей книге, всему своему замыслу.

В «Апокалипсисе» Розанов собирает последние доводы против христианства. Чувством он уже окончательно побежден. Но разум еще борется и ни за что не хочет уступить. Примирения разума с чувством не произошло, и умер Розанов с «credo quia absurdum» в душе, или, вернее, «люблю quia absurdum».

Не примирил он в себе ни страха перед Иисусом Христом «царем ужаса» с обожанием его образа, ни своего влечения к евреям, «нежнейшему из народов мира», с борьбой против них, ни преданности великодержавной Руси с горьким сознанием того, что Русь — лишь пьяная баба, растянувшаяся лицом в грязь. Но как-то по-своему, по-розановски, он умер успокоенный и просветленный. Начало этого предсмертного просветления отражено в его «Апокалипсисе».

## Литературные беседы [Парижская школа русской поэзии]

Мне недавно пришлось первый раз слышать выражение «парижская школа русской поэзии».

Улыбку сдержать трудно. Но улыбаться, в сущности, нечему. Это верно, парижская школа существует, и если она по составу своему не целиком совпадает с Парижем, то все-таки географически ее иначе определить нельзя. А ведь географические определения поэтических школ, пожалуй, самые правильные. В годы расцвета всевозможных «измов» русская поэзия гораздо точнее и отчетливее делилась просто на две группы: петербургскую и московскую, с разветвлениями внутри них, но с одним, своим лицом у каждой. «Стиль» городов был и стилем поэзии. Конечно, в Петербурге были прирожденные москвичи, как и в Москве встречались петербуржцы по духу. Но таких «заблудившихся» и там и здесь было немного; их сторонились и недолго любили.

Молодые русские поэты в Париже не успели еще настолько сжиться с чуждым городом, чтобы хоть в малейшей доле отразить его стиль в своем творчестве. Этого нет и в помине, да никак и не могло бы быть. Однако что-то их объединяет, и при некотором навыке сразу, по

двум-трем строчкам отличаешь стихи парижской «молодежи» от лирики московского «молодняка».

Прежде всего чувствуются разные учителя.

В общем и целом стихи «советских» поэтов *кажутся* талантливее. Они грубее, но как бы живее, они претенциознее, размашистее, но как бы одушевленнее. Над ними еще стоит вопросительный знак. Надежда еще не потеряна. Здешняя — «парижская» — молодая поэзия бедна и однообразна. Особых «достижений» от нее никто не ждет. Предупреждаю, что я говорю о массе стихотворцев, а не о каком-либо отдельном авторе. Исключения возможны.

Наиболее характерной чертой здешней поэтической молодежи является подражание В. Ходасевичу. И отсюда, от этого слепого подражания, все ее беды. Ходасевич — бесспорно, исключительный мастер, один из самых умелых и самых изысканных наших поэтов. Но именно поэтому невозможна «школа Ходасевича», т. е. группа молодых стихотворцев, перенимающих его внешние приемы. У Ходасевича может учиться и может многому научиться тот, кто после его уроков станет еще самостоятельнее. Но группа, десяток, два десятка «маленьких Ходасевичей» — люди обреченные. И обречены они на бесплодие, на умирание именно потому, что выбрали неподходящий образец. Не попадись Ходасевич на дороге, они протянули бы дальше. Вообще, чем длиннее поэт и чем чище его мастерство, тем опаснее и труднее ему подражать. Об этом мне хочется поговорить подробнее.

Настоящий поэт отличается от случайного стихотворца прежде всего тем, что он не лжет в своих стихах. Это не значит, конечно, что если он пишет о розе, то розу он пред собой и видит, если пишет о любви к N. N., то действительно в N. N. влюблен.

Нет, *воображения* его правдивость, его творческая честность не исключают. Но, выдумывая положения и обстановку, создавая некий искусственный мир в себе или вокруг себя, он не выдумывает, не придумывает чувств и мыслей, *не берет их извне*. Он может питаться воспоминаниями, надеждами, предчувствиями, он не ограничивает себя действительным и настоящим, — но черпает он в самом себе, в своем существе, своей душе.

И, конечно, поэт — только тот, у которого, кроме словесного дара, есть душа, достаточно богатая для того, чтобы не иссякли в ней ни чувство, ни мысль. По какому-то таинственному закону первое, т. е. чисто словесный дар, без второго, т. е. без душевного богатства, приходит крайне редко, гораздо реже, чем это принято думать. Сплошь и рядом слышишь: «бездушный фокусник». Но большей частью оказывается, что «бездушный фокусник» или плоховат как фокусник, или же совсем не бездушен. Не знаю, чем это объяснить, но, несомненно, это так. Исключение мне вспоминается сейчас только одно — Теодор де Банвилль<sup>1</sup>.

Поэт — тот, у которого, по избитому выражению, есть что сказать. «Сказать» поэту хочется как можно точнее и вернее. Все мастерство его только на это и обращено. Слово ведь часто предаёт мысль. Все помнят: «О, если б без слова сказаться душе было можно». В слова не только не все укладывается — это бы еще ничего! — но в них часто содержится лишнее, чуждое тому, кто их произнес. Слово, в конце концов, неизменяющийся условный знак для передачи чего-то бесконечно и непрерывно меняющегося. «Ненавижу» или «люблю» говорит X. «Ненавижу» или «люблю» говорит Z. Слово одно, но неизвестно, одно ли чувство. Неизвестно, понимает ли X, то, что хочет сказать Z. Поэт, мастер, перебирает и обтачивает слова для того, чтобы свести к минимуму элемент возможного «искажения», для того, чтобы как можно отчетливее передать свое основное творческое видение. И, конечно, это видение для него настолько прекрасно и дорого, что всякая мысль о хотя бы минутном отвлечении — ради «эффектной аллитерации», например — кажется ему не то что кощунственной, а просто невыгодной сделкой. Что такое аллитерация, какая дребедень, какая мелочь в сравнении с замыслом. (Не совсем подходит слово «замыслом», но не знаю, как сказать: сутью, предметом, глубоким, последним источником поэзии.)

Вернемся к «молодежи». Перенимая манеру поэта и не будучи в силах перенять основу его творчества, под-

---

<sup>1</sup> Да и то: Банвилль умнее и острее любого среднего романиста. Он бездушен только для своего стихотворческого гения.

Наши же Минаевы и Мятлевы — конечно, «плохие фокусники».

ражатель неизбежно попадает в тупик. Рано или поздно обман обнаруживается, пропасть между формой и содержанием раскрывается. Наиболее взыскательный в своем мастерстве поэт раньше других и «предает» своих подражателей. Повторяю, он мог бы научить одного, двух с настоящим поэтическим даром. Но он губит толпы среднеспособной поэтической молодежи, которой практически выгоднее, удобнее было бы обратиться к учителям менее умелым и творчески менее честным.

Каждое стихотворение должно быть написано «о чем-нибудь». Ни о чем поет птица, но ни о чем не может писать человек. «О чем» — в поэзии Ходасевича очень ясно (я не говорю: понятно). Мастерство его по природе есть мастерство стилистическое. Словесная «ткань» его стихов тонка и прозрачна до крайности. Ее пронизывает внутренний свет, «la poésie pure» — пользуясь модным французским выражением.

Подражатели Ходасевича по его примеру избегают словесной шумихи. Они боятся эффектов, пристрастны к «серым тонам», к прозаизмам. Они не столько поют, сколько размышляют. Но *главное* у них отсутствует и *прозрачность стиля эту пустоту сразу выдаст*. Получается нечто невыносимое — пародия, вздор. Ищешь внутренней логики в этих стихотворных размышлениях и наталкиваешься на отсутствие не только логики, но даже мысли. Ищешь «душу» в рассуждениях о себе и о своей душе — но ее нет. И притом «нагота ничем не прикрыта». Нет сознания, что словесная формальная нищета есть, по существу, роскошь, которую лишь внутренне богатый человек может себе позволить. Конечно, «пред лицом вечности» безразлично, кому прирожденные подражатели будут подражать. Поэтами они все равно не станут. Но возьми они за образец Пастернака, например, их несостоятельность не так скоро бы обнаружилась. Лет десять они протянули бы. Критика еще долго писала бы о многообещающей молодежи, о новых горизонтах и проч. А теперь критика молчит и морщится.

Говоря, что московские молодые поэты *кажутся* талантливее здешних, я именно это имел в виду. В действительности, они, вероятно, ничуть не талантливее. Но у них другие, более снисходительные учителя.



Р. С. Из всего этого — один общий вывод, к нашей молодежи не относящийся.

Напрасно считают обязанностью, привилегией или признаком великого поэта — т. е. гения и мастера, — создание поэтической школы. Это может случиться, но в таком случае правильнее сказать не «он великий поэт и потому создал школу», а «он создал школу, хотя и был великим поэтом». Школу создал, например, Гюго по великому избытку своей творческой энергии. Как бы заразил энергией других. Но, будучи несомненно великим поэтом, Гюго в некотором смысле был все же второстепенным поэтом, пустоцветом. Этого никак не скажешь о Пушкине, и правда же, Пушкин никакой школы не создал. Все его преемники только и делали, что отрекались от его «наставлений». И только это, худо ли, хорошо ли, спасло их от клички «эпигоны». Пушкинской стилистической чистоты они не в силах были бы выдержать.

Кстати, во Франции Расин — поэт пушкинского качества и порядка — вызвал за собой сто лет самого несомненного эпигонства. Это пример очень убедительный. Великий поэт доходит «в прояснении замысла» до какой-то стены, до предельной черты. Можно пойти обратно, — в этом и состоит «литература». Но нельзя пойти дальше, и подражатели с продолжателями лишь топчутся на месте.

## **Литературные беседы** **[«Эпиграфы» Г. Ландау]**

В музыке очень редки длинные, длительные мелодии. Обыкновенно, музыка — как бы мозаична, состоит из ряда обрывков и обрезков, коротких вопросов и ответов. Единую, непрерывную, то падающую, то восходящую мелодическую линию не в силах оказались вести даже и великие музыканты. Ученейший теоретик Гуго Риман считал, что этим даром щедрее других были наделены Шуберт и Шопен. Даже у Моцарта, по сравнению с ними, было короткое дыхание.

Профан вправе удивиться: а итальянщина с ее «употительным», сладким и томным напевом, которому, кажется, нет конца, а наши цыганские «романсы», в кото-

рых никакой мелодической мозаики нет. Профану можно возразить, что существует разница между понятиями «длительный» и «растянутый», и что речь идет о количестве мелодической энергии, которое от разжижения ведь не увеличивается. Напомню, что о разжиженных и сгущенных мелодиях писал Вейнингер. Он воспользовался этой теорией для защиты своего идола, Вагнера, которого часто упрекали в отсутствии мелодического дара. По Вейнингеру, у Вагнера вся сила ушла в качество напева за счет его количества. Пределом же «сгущенности» он считал, григовскую «песню Сольвейг». Это пристрастие может несколько озадачить. Но Вейнингер пишет о песне Сольвейг с таким лиризмом и так явно думает не о Григе, а об Ибсене и ибсеновском образе «вечной женственности», что с ним не хочется спорить.

Музыка мне сегодня вспомнилась не случайно. Есть в области «длительности» аналогия между мелодией и мыслью.

Прочтите внимательно какую-либо статью, или лучше целую книгу. Почти всегда она «мозаична», т. е. распадается на отдельные короткие мысли, которые приведены в связь и последовательность более или менее искусно, более или менее удачно, — но *никогда* не настолько удачно, чтобы швы не были заметны. Порою же швы заметнее самих мыслей. Писатель намерен написать статью о значении гегелевской философии или хотя бы о внешней политике Муссолини. Предположим, он много и долго думал о своем предмете. Но ему надо свести многообразные мысли к внешнему единству, связать их, пригнав одну к другой так, чтобы пустых мест между ними не было. Однако пустые места зияют: углы с углами не сходятся, кривая к другой кривой не подходит. И писатель вынужден заполнить пустоты чем попало, переходными замечаниями, как бы словесным клеем. Без этого клея ни одна связная статья не обходится, и его тем больше, чем больше в статье отдельных мыслей. К этому все давно привыкли.

Здесь аналогия с музыкой кончается. Симфония должна быть чем-то спаяна, в литературе же без «переходных фраз» можно при желании и обойтись. И право, никакого ущерба ценности и единству умственного построения от этого не получится. Внутренне цельная

книга может быть написана в отрывочной или даже афористичной форме. Конечно, такую книгу будет труднее усвоить так называемому «среднему» читателю. Она покажется ему бессвязной. Он не поймет, какое отношение одна мысль имеет к другой. Но ведь не всякий писатель преследует педагогические задания и дорожит популярностью лишь среди тех, которые не признают книги без «что же касается до...», «теперь подлежит обратиться к...» и т. д. В конце концов, обманчивая связность ничем не лучше — если не хуже — откровенной отрывочности. И всегда связность внушает подозрения: не от скудости ли она? Очень часто бывает, что гладкая, без сучка и задоринки, статья только потому и гладкая, что в ней мало что сказано.

Афоризм есть одна из самых естественных и высоких литературных форм. Но и одна из ответственных, — потому что афоризм есть «сгущенная» мысль, нечто вроде вагнеровских мелодий по Вейнингеру. Можно допустить слабые мысли, целые страницы слабости в гениальнейшей книге. Слабость даже неизбежна в соединительных, связующих страницах. Но в афоризмах писатель не вправе ослабевать: это чистая мысль, без «клея». Нужно, чтобы постоянно ощущалось присутствие мысли, и чтобы слова, эту мысль выражающие, были «лучшими словами в лучшем порядке», как в стихах. Книгу афоризмов ведь и читаешь как книгу стихов, раскрывая ее на любой странице, с уверенностью везде и всегда найти что-либо достойное прочтения. И, как стихи, маленький сборник афоризмов бывает «томов премногих тяжелей». Такова, например, книга Ларошфуко. Когда читаешь «Maximes», то кажется, что никогда не было на свете человека проныцательнее, умнее его, да и нельзя быть умнее. Если бы Ларошфуко написал связный трактат о душе человека, этого впечатления он, пожалуй, не достиг бы.

Книга афоризмов Григория Ландау имеет большое достоинство: подлинную остроту мысли. Но недостаток ее не менее велик: она неудачно написана, торопливо, невнимательно к слову. У Ларошфуко — и даже у Лабрюйера — мысль ранит, жалит, пронзает. У нашего автора она плохо отточена. Это тем более жаль, что книга его очень умна, иногда даже увлекательно умна. Но

в ней встречаются и такие изречения, в которых до ума просто не доберешься. Ворох слов.

«Благородная сдержанность исключения оправдывает радостью духовного самообладания наслаждение эстетической одержимости».

Что это такое?

Невольно вспоминаем: «Так он писал темно и вяло...» Но ведь то был Ленский, «романтик», а афоризм есть форма ультраклассическая, в которой необходимы свет и точность. Мне кажется, что главный недостаток афоризмов Ландау в их постоянной отвлеченности. Он пренебрегает сравнением с зрительными образами, чем только и достигается «наглядность». Не блистает он и словесной находчивостью, хотя в его деле находчивость — или даже проще, остроумие — может помочь многому. «*Le cœur à ses raisons, que la raison ne connaît pas*».

Если бы в этом «бессмертном» изречении Паскаля не было каламбура, оно едва ли оказалось бы столь бессмертно. Есть у Паскаля и пример значения наглядности: «Человек — мыслящий тростник». Конечно, изображение поражено здесь словом «тростник». Иначе ничего не запомнилось бы. Словесная удача поддерживает, усиливает мысль.

О характере «философии» Ландау когда-нибудь в другой раз. Но сегодня я хочу выписать несколько его изречений, которые могут убедить, что «Эпиграфы» стоит прочесть:

«Бессилие облегчает высокой душе роскошь беспристрастия».

«За надежду принимают и неопределенность отчаяния».

«Чудо есть чудо только для неверующего в него; для верующих в чудеса нет чудес».

«“Жизнь губит людей” значит: “люди губят жизнь”».

«Двояким бывает рок — чужой волей и собственным безволием».

«Тьма не осветима; свет ее только устраняет».

«Если близкому человеку надо объяснять, то не надо объяснять».

«Если человек повторяет себя изредка, — говорят, что он “повторяется”. Когда же он повторяет себя постоянно, — говорят, что это — его стиль».

**Литературные беседы**  
**[«Авдотья-смерть» Б. Зайцева. — «Растратчики»**  
**В. Катаева]**

1.

О Борисе Зайцеве много писали в последние месяцы — по поводу его юбилея. Много и говорили. Но нельзя выразиться: спорили. О Зайцеве не спорят, — и не потому, что он был решительно выше споров, выше тех писателей, о которых вечно идут разногласия, а потому что таково его существо. Недаром к его рассказам так часто применяют эпитет «очаровательный». Подлинную, никакими средствами не приобретаемую «поэтичность» зайцевского творчества чувствуют все. И, право, эта поэтичность — слишком редкий дар, чтобы ее можно было не ценить. К Зайцеву «прислушиваются», насторожась и умолкнув, Будто бы говорят себе: послушаем, «насладимся», забудем, наслаждаясь, наши распри и споры.

«Очарователен» — по-прежнему и даже, пожалуй, больше прежнего — новый рассказ Зайцева «Авдотья-смерть», напечатанный в последней книжке «Современных записок». Читая его, все время думаешь: ведь это — сама Россия, может быть, односторонне воспринятая, но настоящая и не искаженная. Есть в России буйство и озорство. Есть рядом простота, спокойствие, та «катаевщина», о которой досужие краснобаи недавно писали, что она лишь «классовое измышление». И есть еще пронзительная, всегда «не от мира сего», убегающая, ненасытная русская «грусть», та самая, про которую в знаменитой статье о Лермонтове говорил Ключевский. Она и одушевляет Зайцева.

«Авдотья-смерть» — печальнейший рассказ и, может быть, оттого это так остро чувствуется, что мы выкли в повестях из теперешнего русского быта к тонам мажорно-барабанным, оптимистически-ликующим, или — при отсутствии их — к полнейшей внутренней растерянности. Зайцев сосредоточен и серьезен. Он ничего не обличает, ни в чем никого не упрекает. «Авдотья-смерть» могла бы быть напечатана в любом московском журнале. Цензору с ней нечего было бы делать, потому что Зайцеву как бы «неинтересно» все то, что может

интересовать цензора. Для него это — мелочь, пустяки, второстепенное. Главное, единственное — судьба человека и его душа, точнее, те частицы человеческой души, которые ускользают от влияния переменчивого быта, не зависят ни от каких внешних условий. Быт в «Авдотье» описан тщательно, довольно подробно, очень искусно. Но прозрачность этих описаний, призрачность их никого в обман ввести не позволяют: «Авдотья-смерть» — не бытовая повесть. История этой бабы могла бы произойти в России когда угодно. *Иначе сложилось бы существование, но все тою же осталась бы жизнь.* Помещица оказалась бы выселенной из своего барского дома, дочь ее чаще смеялась бы и ездила бы на балы, вместо того, чтобы молиться Богу. Авдотья, может быть, не так бы нищенствовала. Изменились бы частности, *случайности.* Но то внутреннее, что образует облик и черты народа и что исправляет его жизнь, конечно, не изменилось бы. А ведь Зайцев только об этом и пишет.

## 2.

Имя Валентина Катаева мне встречается в первый раз.

Его повесть «Растратчики» напечатана в трех последних выпусках «Красной нови». Она мне показалась очень живой с первых страниц. Но последние главы не только живы, а почти совсем прекрасны.

Оговорюсь, что с точки зрения узколитературной повесть, может быть, и не очень замечательна. Никакой особой новизны, никакой литературной изобретательности в ней нет. Но за ней чувствуется одаренный человек, щедрый сердцем и умный. Выйдет ли из этого человека богатый художник, — кто знает? Но во всяком случае, уже и сейчас все, что бы он ни написал, окажется, вероятно, много привлекательнее какой-нибудь мертвечины, вроде тыняновского романа «Кюхля», который за сто верст «воняет литературой», — по тургеневскому выражению (да и не очень доброкачественной литературой).

«Растратчики» — рассказ о том, как некий советский бухгалтер с неким кассиром, забрав двенадцать тысяч казенных денег, принялись их пропивать и прогуливать, предчувствуя неизбежность конца, оттягивая

его, страшись его, замалчивая и содрогаясь. Это — тема, излюбленная нашими новыми писателями. У Лидина, в книге, называющейся, кажется, «Корабли идут», есть такой же рассказ, тоже о кассире. Есть нечто подобное и у Ал. Толстого, у Никитина и других. Для Лидина тема оказалась подлинной находкой. Он своего растратчика описал так остро и «человечно», что даже недоумеваешь: тот же ли это Лидин, который тут же рядом ничтожен?

У Катаева меньше лирики и пронзительно-истерических нот, чем у Лидина, меньше трагизма. Катаев свое повествование разбавляет анекдотами, разукрашивает густыми реалистическими «мазками». Но тему — гибель человека — он все-таки понимает и ощущает вполне. В анекдотах и мазках он ни разу не фальшивит и не падает. В конце концов, нечто отдаленно похожее на «ужас и жалость», от чтения его повести остается. В книге Григория Ландау, о которой я писал на прошлой неделе, есть афоризм о том, что «рок бывает не только чужой волей, но и собственным безволием». В этом смысле и в этой плоскости возможна трагедия, осью которой окажется не несчастный и мощный герой, а пьяненький кассир, любитель «закусить, выпить, и прочее». И так как герои на свете перевелись, а жажда осталась, то внимание обращается к тем жертвам, которых хоть и без усилий и «перипетий», а все-таки толкают по «сияющему пути гибели» истинные и суровые начала мира.

### Литературные беседы

**«Все в масках, кроме одной» С. Юшкевича. —  
На лекциях Д.С. Мережковского]**

#### 1.

«Улица. Синяя ночь. Ночные ритмы, ночные в золоте света, краски и линии. Таинственная, манящая музыка ночи, замирающая в шуме и оживающая в паузах. Пестрая тающая стена Прохожих — Ночных гуляк, Бездомных женщин. Двое юношей. Свежие, молодые голоса».

Пьеса с такими примечаниями кажется написанной лет двадцать или даже двадцать пять тому назад, — ког-

да читались рефераты о «чарах города», когда ставились «в сукнах» мрачно-символические драмы, когда Комиссаржевская еще мечтала об «уловлении нового трепета»... Двадцать лет прошло с тех пор по календарю и солнцу, но тысячелетием кажутся эти годы для сознания человека. Повторим формулу Надсона: «мало прожито, много пережито».

Однако строки о «ночных ритмах» прочел я не в «Весах», не в «Золотом руне», а в «Воле России» за 1927 год. Они являются «ремаркой» к комедии Юшкевича «Все в масках, кроме одной». Название очень характерно: своей откровенной «пиранделлистичностью» оно стремится дать комедии черты ультрасовременные.

Пьеса Юшкевича на редкость нескладна и сумбурна. Автору очень хотелось бы, чтобы она была «глубокой». Но ничего глубокого в ней нет. Есть лишь видимость «глубины», стремление к тому, чтобы каждое слово было таинственным и многозначительным. Притом — смешение плоскостей, сдвинутая «конструкция», переходы и перелеты из одного плана сознания в другой, одним словом, вся обычная кухня теперешней драматургии. «Настоящая пьеса предполагается к постановке в одном из московских театров», — поясняет «Воля России». Бедная Москва, бедный театр, бедные москвичи! Чем их только не угощают!

Некая Марина живет в доме дяди и тети. Дядя в нее влюблен. Тетя же, не подозревая этого, мечтает выдать ее замуж за богача-князя. Марина — душа чистая и возвышенная. Она отвергает порочного дядю, с гневом отказывается от предложений распутного князя. Этим перипетиям посвящено первое действие.

Во втором Марина бежит «на улицу», и тут-то «ночные ритмы» и пускаются Юшкевичем в ход. На улице Марина останавливает прохожих, каждому из них настойчиво повторяя:

— Я... я девушка.

Но прохожие не интересуются «девушкой». Они спешат по своим делам: предатель — предать, убийца — убить, гуляка — гулять. Марина в ужасе. Наконец какой-то Бездомный сочувствует ей. Она и ему шепчет:

— Я... я девушка.



Внезапно с высоты небес раздается колокольный звон.

*Марина* (тревожно). Колокола, колокола! (Ломает руки). Значит мне смерть?

*Голос* (В первом углу улицы). Смерть!

*Голос* (Во втором углу улицы). Смерть!

*Голос* (В третьем углу улицы). Смерть!

На этом второе действие кончается. Впрочем, какой-то юноша восклицает еще, окончательно под занавес и «из глубины сердца»:

— «Девушка, девушка, где ты?»

В третьем действии Марина возвращается домой, и тут случается несколько довольно загадочных происшествий. В числе их одно примечательно. На сцену вносят гроб с прахом Господа Бога. «Умер Отец наш небесный!» «Умер», повторяет голос. «Умер», подхватывают другие. Марина кричит: «Нет больше Отца на земле... Снимите маски!» Я забыл упомянуть, что в этом действии все в масках.

Снова слышатся колокола. Марина в отчаянии бросается в окно. Влюбленный дядя падает на колени: «Марина, о, Марина!» Занавес опускается.

Эта нелепая драма напоминает — отдаленно и внешне — пьесы Блока. В блоковских пьесах та же буафория загадочных выкриков, неожиданных колокольных звонов, уличных невнятных признаний и т.п. Вспомните «Незнакомку» или «Песню судьбы». Но со всем тем блоковские пьесы «устарели» незначительно, и уж конечно, они ничуть не смешны: их спасает острый и единый замысел. «Песня судьбы» — вещь, пожалуй, и малоудачная, но все же это истинно-поэтическое произведение. О «Незнакомке» же нечего и говорить.

Юшкевич всегда был очень наблюдательным «бытовиком», но никогда не был поэтом. На беду взбрело ему в голову сочинить «лирическую драму». Получился лишь жалкий фарс.

## 2.

На лекциях Мережковского.

Одно из впечатлений: глубокий провал между «лектором и аудиторией», во всяком случае, молодой частью

ее; взаимное непонимание; одиночество и печаль там на эстраде; вежливо сдержанные, холодно-безразличные улыбки в рядах.

«Иных уж нет, а те далече...»

Мне все время вспоминались эти строчки. Мережковский — из той разрозненной стаи, где были внутренние раздоры, но было все-таки и единство цели, одно устремление в «полете». Об этом трудно говорить. Брюсов писал когда-то, в одном из своих ранних предисловий: «Нас не поймут, от нас отрекутся. Мы, может быть, сами от себя отречемся. Но то, что мы видим и понимаем сейчас, другим не будет дано понять». Не помню слов и передаю общий их смысл.

И вот Брюсов умер. Умолк другой «соратник», Вячеслав Иванов. Умер Врубель. Умер Скрябин. Умер Блок, Адонисрусского символизма, искупительная жертва его, его «краса и очарование», по слову Анненского. Умер сам Анненский, «поэт в поэтах первый». Дружба — хотя бы и только умственная — завязывается у человека в молодости, и если во второй половине жизни круг разомкнут, то его уже нельзя восстановить или пополнить. Голос становится «гласом вопиющего в пустыне». О чем? «Молодежь» лишь догадывается, не раскрывая формул, не зная значения условных слов. Ей чужд самый этот пафос, ей хочется ясности и точности, большей изощренности, большей наглядности.

И отчетливей всего, страстнее всего хочется ей внутреннего благополучия. Не надо выискивать «тайну». Не надо катастроф, трагедий и Рока. Самое главное в жизни — «ne pas s'en faire». Посмотрите на эти лица, в очках и без очков, бритые или с усами, с улыбкой или без улыбки, веселые или задумчивые, равнодушные или озлобленные, — на всех написано «ne pas s'en faire» или по-русски «моя хата с краю».

Тут, конечно, есть «социологический фактор»: война и всё, что было после войны. Даже в странах, менее потрясенных, война стала гранью, стеной между поколениями. Но не будем себя обманывать: рознь началась раньше... дрожь утомления пробежала по России еще до 1914 года. Старшие ужаснулись: обывательщина! Младшие лишь пожалы плечами: нисколько, — а просто нам хочется жить и для нас каждая жизненная ме-

лочь так же дорога, как вам любая из ваших «последних тайн».

Однако в самом тоне возражения, в усмешечке, в иронии послышалось нечто «подлое» — по Ломоносову, «смердяковское» — по Мережковскому. Сейчас это «смердяковское» усвоило себе приличные, столично-парижские привычки, поумнело, присмирело. Но по существу дело не изменилось. И Мережковский со своим фантастическим Наполеоном и Роком оказался в такой пустоте, что страшно становилось за него: чувствует ли он, что «вопиет в пустыне» и никто не откликнется ему?

### Литературные беседы

[Стихи Н. Оцуа. — «Московские рассказы»

О. Форш]

#### 1.

По укоренившейся привычке, переступить которую считается у нас верхом неприличья, писатель или поэт, напечатавший стихи или рассказ в одном каком-либо журнале, не имеет права печатать его в другом, хотя бы даже и через десять лет. Если это случается, поднимается литературный скандал, писателя избегают, он изворачивается или оправдывается.

Не будем сейчас обсуждать самый вопрос: имеет ли писатель право два или три раза печатать одну и ту же вещь. Но, заметим, что от решения вопроса в смысле «не имеет» — как решается он сейчас — никто ничего не выигрывает. Если «не имеет» должно остаться общим правилом, то надо допустить из этого правила исключения, не взывая с возмущением «о, tempora! о, mores!» каждый раз, как оно случится. Прежние tempora и прежние mores перепечатку охотно допускали, и никто в ужасе не приходил. В особенности по отношению к стихам она приемлема. Подумайте: поэт печатает стихи в газете; на следующий день газетный номер перестает существовать, исчезает бесследно, «безвозвратно». И вместе с ним исчезает стихотворение, которое почти всегда надо бы *повторять*, чтобы оно дошло до сознания.

Скажут: стихотворение войдет в книгу, в сборник. Но где теперь эти сборники, кто их выпускает? А если, случается, и выпускают, кто их покупает? Конечно, я говорю только о так называемом «зарубежье». Здесь было бы полезно пересмотреть некоторые из «основных законов» литературной этики.

Это — тема не о литературе, а лишь около или по поводу литературы. Задерживаться на ней я не буду. Перебирая старые журналы, перечитывая — как новые — стихи наших поэтов, я на эту тему набрел. Из разрозненных строк складывается «лик» поэта. Но строки надо собрать, сопоставить. Надо их просто вспомнить, и так как поэт напоминать нам «не имеет права», приходится рыться в горах бумажного хлама.

Меня заинтересовали некоторые из последних стихотворений Николая Оцупа. После книги «В дыму» он напечатал довольно много вещей. Смутно чувствуется его рост, изменение его творческого образа. Смутное ощущение мне захотелось сделать ясным — «проверить». И я увидел, что не ошибся.

Из глубины, точнее, издалека идущий голос. Множество препятствий на пути, — как будто луч, пробивающийся сквозь облака. «Современность» чуть-чуть слишком поверхностно, слишком по-брюсовски воспринятая, механика и фокстроты, аэропланы и революция; затем любовь, «печальная страсть» на фоне этих роскошно размалеванных декораций современности; затем воспоминания, как у Анненского, исторически условные, но где Троя и Рим становятся именами какого-то исчезнувшего величия, исчезнувшей прелести; и, наконец, недоумение «человека», впервые как следует раскрывшего глаза и видящего, что мир проще и сложнее, беднее и прекраснее всего того, что ему мерещилось до сих пор.

О, первый холод мироздания,  
О, пробуждение в плену.

Оцуп еще сопротивляется. Ему еще хочется, чтобы голос его гремел, как труба, вещающая о «великих делах нашей эпохи». «Устал ли я на самом деле?» — спрашивает он сам себя. Если бы позволено было ответить за поэта, я бы сказал: нет, не устал. И неотчего было уста-

вать. Устают люди от жизни, от мелко-ежедневных, привычно-незаметных попыток взять ее приступом, «в лоб», раз-навсегда. И от неудач в этом редко удающемся деле. Миражи и донкихотские мельницы человека не утомляют.

Напрасно поэт считает героическим то время, когда он с мельницами воевал. Оцуп к этому склонен. Повидимому, это вечный самообман поэтов, вечный их «романтизм»: было и нет, мелькнуло и исчезло. Со стороны мы скажем: не было и пришло, не существовало и явилось. Ибо сейчас поэт, не жмурясь и не отворачиваясь, смотрит на реальность. Это героическая борьба с картонными драконами «современности» и воспевания прошлого по учебнику Иловайского.

Надо прислушиваться к мужественному голосу Оцупа, и сейчас он вправе требовать внимания. Это один из тех немногих поэтов, которые рано или поздно вознаграждают слушателей за доверие к себе.

## 2.

Вопрос о «жизненности» в беллетристике сделался злобой дня. Его поднял П. Муратов, в статье, помещенной в «Современных записках». Статья вызвала толки. Одни говорят: жизненность — все, вне ее нет в литературе ни правды, ни спасения. Другие утверждают, что это лишь условие «sine qua non», но что одной жизненности для искусства мало. Третьи считают, что жизненность вообще не имеет значения.

Так или иначе, признаем, что Муратов верно назвал дар «жизненности» — даром таинственным. Действительно, есть таинственность в способности одного писателя несколькими словами создать человека и в муках другого над тем же, муках вполне безнадежных, несмотря ни на какую изошренность, ни на какой талант. Читал я на днях роман Андрея Белого, читал после него рассказы Зоценко (о котором пишет сегодня К. В. Мочульский). Едва ли кто-нибудь скажет, что Белый менее талантлив, чем Зоценко: нет, он, несомненно, талантливее, несомненно, значительнее. Но вот у Зоценко есть этот «таинственный» дар. А у Белого нет. И чем-то Зоценко оказывается «выше» Белого.

Но у Белого не все построено и основано на внутренней правдивости реализма. Поэтому он остается писателем, несмотря на неудачу в этой области. Плохо, когда на «жизненность» обращены все силы и ее все-таки нет. Это можно сказать о книжке Ольги Форш, писательницы не очень молодой, но ставшей популярной в России лишь в последнее время. Называется книжка «Московские рассказы». Быт самый густой, из-под Сухаревки с торговыми, клешниками, шпаной и прочими «элементами». Язык самый бойкий, наисовременнейший. Картины самые яркие, вплоть до таких:

«На площади, под столиками нарядных кафе, мальчишки ищутся в голове. Свой улов они собирают в коробочку с целью шантажа чистоплотных граждан в многообразных городских тупиках.

— Дай пяточок, а не то запущу!

И дают, ускоряя шаги. Где тут вязаться с мальчишкой, звать милицейского? Вдруг метнет из коробочки и даст стрекача».

Однако ничего у Форш не получается, кроме плоских, газетных описаний различных, то занятных, то скучных происшествий. Читатель вправе потребовать: объясните, почему не выходит? Чего недостает Ольге Форш, на чем она срывается? Не знаю. «Таинственное» отсутствует, а ведь таинственное — необъяснимо.

## **Литературные беседы** **[«Тайное тайных» Вс. Иванова. —** **«Лирическая поэма» Н. Берберовой]**

### 1.

Критик, говоря о писателе, принужден давать его оценку.

Это часто вызывает раздражение, и не только со стороны «оцениваемого», но и со стороны читателей. Часто приходится слышать: «раздает дипломы», «самоуверенно выносит приговор», «судит безапелляционным тоном» и т.д.

Здесь скрыто недоразумение. Раздраженные «безапелляционностью» читатели едва ли подозревают, на-

сколько «апелляционны» суждения критика для него самого, в его собственном представлении. Почти вся история критики есть ведь история ошибок. Ошибались все — тончайшие, пронизательнейшие, давали оценки чудовищные и для потомства непонятные. Белинский, который — что бы о нем ни говорили — был наделен чутьем исключительным, назвал чуть ли не «пошлостью» лермонтовского «Ангела» и скорбел об упадке Пушкина в тридцатые годы: дальше, правда, идти некуда. Кто же из современных критиков, или из критиков любой будущей эпохи, решит, что он, именно он, в изъятие из всех законов и правил, не ошибается и что суждения его апелляции не подлежат? Это было бы прежде всего глупо. Критик должен быть искренним и правдивым. Будучи правдивым, он *верит* в правоту своих «приговоров». Но со стороны, отвлеченно, он не может не *сознавать* всей их шаткости. В оценку современника вплетается столько посторонних впечатлений, черт, отголосков, свойств, что безошибочно разобраться в этой путанице никому не под силу. Время судит вернее, не потому, что дети умнее отцов, а потому, что времени, то есть детям и внукам, судить легче. Все мелкое исчезает, все постороннее отпадает.

Пересмотреть и изменить свое мнение никогда не бывает «предосудительно». И если в ответ слышатся разговоры об отсутствии художественных принципов или общей линии, то с такими разговорами не стоит считаться. Всегда радостно изменить мнение в смысле улучшения его, от отрицания писателя перейти к его признанию. По существу, я думаю, что у пронизательных критиков меньше ошибок в оценках сочувственных, чем отрицательных. Хвалили писателей они с большей уверенностью и часто с большей правотой, чем бранили. Ведь писатель может написать десять, двадцать слабых или мнимо слабых вещей, его можно окончательно зачислить в ничтожества — и все-таки он остается не вполне узанным, каким-то иксом, потому что оценивается его дарование только со стороны отрицательной, то есть со стороны того, чего в нем нет (или чего критика не заметила). Что есть в нем — неведомо. Поняв же и положительно оценив писателя, критик имеет дело с реальностью. Ему труднее ошибиться, и ошибка его менее

простительна. Поясню последнее замечание примером: простительно проглядеть Пушкина; но непростительно восхищаться Кукольниковом.

Все эти мысли пришли мне в голову после прочтения нового сборника рассказов Всеволода Иванова «Тайное тайных». Несколько раз уже приходилось мне говорить о нем, и довольно неодобительно. Кажется, Достоевский хотел на коленях просить прощения у Кельнского собора за то, что в первый раз проезжая через Кельн, не заметил его величия. Мое раскаяние не столь глубоко и трагично. Но все-таки раскаяние есть. Мне Всеволод Иванов казался до сих пор этнографическим бытописателем, «фольклористом» — довольно способным, но вялым и не особенно умным. Казалось, у него нет никакого понимания человека. Опишет монгольские унылые степи, поход какой-нибудь или бунт, вообще «массовые сцены» — неплохо: трафаретно, по общемосковскому образцу, но эффектно. Как только дело дойдет до людей и их отдельных существований — конец, тупик и беспомощность.

Но, по-видимому, Всеволод Иванов только удерживал себя, или он очень медленно рос — как знать? Книга «Тайное тайных» более всего «человечна», какой-то очень тонкой, застенчивой, неназойливой человечностью. Первые четыре рассказа — особенно «Жизнь Смокотина» и «Поле» — очень хороши. Дальше хуже; вероятно, дальше идут вещи более ранние, написанные еще в прежней «этнографической» манере, прежним аляповатым языком. Но кое-что и в них замечательно. Это очень «мужицкая» книга, «черноземная» — как говорят в России, — с восточным, азиатским привкусом. Но от «чернозема» и Азии она поднимается к такому прояснению и такой суровой простоте, что ее поймет, как *свое*, читатель самый городской, цивилизованный и «западный». Даже самый рафинированный и брезгливый эстет поймет: лишь бы только он был человеком.

## 2.

Нина Берберова взяла в качестве эпитафии к своей «Лирической поэме» (в «Современных записках») церковный текст:



«Отрицающим бытие Божье — анафема!»

Найти эпиграф более ясный и энергичный было бы трудно. Все карты раскрыты, все точки над всеми i поставлены: поэт славит бытие Божие. Кто-то из новейших критиков, не то Чуковский, не то Айхенвальд, правильно заметил, что теперешние писатели отличаются от прежних отсутствием загадочности, четкостью истолкования: они сами объясняют свою «идеологию». У Берберовой в поэме все достаточно ясно. Но она во избежание криво толков добавила эпиграф, никаких сомнений не оставляющий. Попробуйте написать сочинение на тему: «Отношение Н. Берберовой к бытию Бога». Окажется, что нечего писать. Она сама все о себе написала.

Мне не думается, что стойкость взглядов и определенность суждений — свойства столь почтенные в политике и многих других отраслях деятельности — служили бы на пользу искусству. Как бы мы об этом ни жалели, времена поэзии дидактической и героической прошли. Неоткуда было бы в наши дни этой поэзии выйти и некуда прийти. Поэзия привередлива: ей хочется в наше время некоторой дозы двусмысленности. Она должна быть понята и «так», и «иначе»: и возвышенно, и соблазнительно, и кощунственно, и почтительно. Если этого нет, — «задыхаемся», как писал Розанов по поводу «Горя от ума» (кстати, как не согласиться с его мнением о Грибоедове: остро, блестяще, метко, но «задыхаемся»: нет воздуха, нет глубины; сказано только то, что сказано, ни на йоту больше). Если этого нет, поэзия перестает быть поэзией, — и жаль становится авторского жара, растраченного напрасно.

Не знаю, можно ли применить слово «напрасно» к поэме Берберовой. Эта поэма не вполне удачна, но в ней столько одушевления и жизни, что все ее недостатки забываются.

Интересно следить за Берберовой: что выйдет из ее дарования? У нее есть подлинный размах, беспокойство о «великом». Удержится ли она на грани, отделяющей «великое от смешного»? Справится ли сама с собой?

Все говорит за то, что — да.

В поэме Берберова рассказывает о том, какой чудный и странный сон приснился ей здесь, недавно, в Париже, и как с тех пор для нее потеряли значение все другие вос-

поминания, даже воспоминания о России, — «сентиментальные», по ее определению. Сон — о сотворении мира. И хотя при чтении поэмы не раз вспоминается учебник Закона Божьего, все-таки картина получается внушительная.

В стиле поэмы иногда чувствуется то, что чувствует-ся и во всей вещи, в ее целом: предпочтение, оказываемое мысли за счет других элементов поэзии, отсутствие равновесия. Это приводит к пренебрежению словом и замене слова схемой. Едва ли, если б этого не было, поэт сказал бы, что «утверждения свои душа несет в глухие дни». Утверждения! Ведь это не слово, а какой-то мешок, куда можно втиснуть все что угодно. Но есть в поэме строчки прекрасные, «очаровательные». Поэт вновь видит библейский рай, «левантинскую долину» и «первый благодатный сад».

Я вновь слышала, как Евфрат  
Шумит...

Р. С. Опечатка в моей статье о книге Г. Ландау «Эпиграфы» («Звено», № 209) искажает одну из цитат.

Напечатано: «Благородная сдержанность исключения оправдывает радостью духовного самообладания наслаждение эстетической одержимости». Следует читать не «исключения», и «исполнения». Кроме того, выпал заголовок *«Пятая Чайковского в исполнении Никиша»*.

## Литературные беседы [Лекции Н. Бахтина]

«Хорошо, когда человека интересует интересное». В этом не совсем ясном афоризме заключена очень верная мысль. Попробуем объяснить ее: хорошо, когда человека интересуют, занимают, волнуют не пустяки, а то, что действительно имеет значение в мире и в жизни. Без этого ни ум, ни талант не имеют никакой цены. От слабости или от лени, люди почти всегда склонны заниматься пустяками, мелкими спорами, вялыми распрями, пяти-минутными «проблемами», — иногда даже талантливей-

шие люди. Но когда в этой скучноватой разноголосице раздается вдруг голос об «интересном», все невольно настораживаются. И легко становится дышать, — как бы очищенным, разреженным воздухом, как бы «на горных вершинах».

Это чувство испытали слушатели Н.М. Бахтина. Его лекции о Греции и ее духовном наследстве увлекли, скажу даже, очаровали присутствовавших. Увлекала убежденность, стройность, сила мысли, глубокий пафос ее, и очаровывали те «высоты», к которым она была направлена. Историческая тема оказалась современной. Бахтин говорил об эллинстве, но, по существу, он страстно проповедовал о единственно «интересном» — о жизни и судьбе человека. И столько вложил он в свою проповедь огня, столько непримиримости, что, право, «в наш равнодушный век» эти малообычные лекции почти ошеломляли. Странный и сложный облик Бахтина достоин самого пристального внимания. *Pro do mea*: лично я не нахожу в себе силы согласиться ни с одной его мыслью, ни с одной частицей этих мыслей, меня все от них отталкивает, все в них коробит. Но мне хотелось бы самого широкого распространения этих мыслей, потому что в них есть подлинная энергия, а это и большая редкость, и большое благо.

Отмечу прежде всего: Бахтин — ницшеанец. Как бы ни относиться к Ницше, надо признать, что это был человек, поднявший на свои плечи весь груз времени, ни от каких выводов не отказавшийся, никаких перспектив не убоившийся. И еще надо признать, что без Ницше, вне Ницше сейчас на большой дороге человеческой мысли нечего делать. По тропинкам, по боковым узким дорожкам брести можно. Но на большой дороге все еще — Ницше и его историко-философская тема. Очень правильно заметил кто-то, что в духовной жизни последних десятилетий центральным событием был разрыв Ницше с Вагнером. Подлинно, этот разрыв как бы «резюмировал» целые века западной культуры. Старый волшебник Вагнер, хитрый и гениальный, — уж, конечно, более гениальный, чем Ницше, — все-таки не удержал Ницше в своей власти. И тот восстал и начал неистово обличать его, и вместе с ним весь ненавистный мир «обманов, призраков и обольщений».

Оригинальность Бахтина в том, что он отважился Ницше продолжать, в то время как до сих пор все только и делали, что его «преодолевали». Преодолели Ницше многие — иногда умно, иногда глупо, то успешно, то комически-позорно. Несомненно, все эти попытки «преодоления» имели глубокие внутренние обоснования. Бахтин, их не почувствовавши или им не поддавшись, оказался лицом к лицу с такими громадами и чудовищами, что ему волей-неволей пришлось отбиваться и защищаться. Удачно или нет? Нет, по моему, — в том смысле, что он был заранее побежден, обречен, — но очень смело и героично. Иногда вспоминается Юлиан, первый из отступников, и как бы эпиграфом к бахтинским речам звучало: «Ты победил, Галилеянин!» Читатель догадывается, конечно, что беседа о греках, о Ницше и о современности была беседой именно на юлиановские темы. Бахтин был страстным адвокатом язычества. Но какая безнадежная попытка! Как дрожало и каждую минуту готово было рушиться воздвигаемое им здание!

Бахтин говорил: греки досократовской эпохи соznавали ограниченность, конечность бытия; никакой жажды вечности не было у них; никакого интереса к «потустороннему», как к несуществующему; они ценили жизнь ради нее самой, независимо от смысла ее; они относились к смерти просто и радостно, как к естественному и законному концу существования; смерть была в их представлении окончательным и полным уничтожением... Все это он с восхищением противопоставил современной культуре, с ее дряблой мечтательностью, стремлением прежде всего «осмыслить» жизнь, — и не побоялся провозгласить близость нового языческого «возрождения».

Но именно тут и подкосились внезапно его силы. Критика современности оказалась у Бахтина неизмеримо бледнее и слабее анализа эллинства. Он как будто даже решил исказить ее, чтобы справиться с ней, чтобы его поражение не было слишком явно. Иного выхода не было. Ведь вот, следуя Ницше, он с презрительной усмешкой говорил о Платоне, путанике и мечтателе. У Платона — мистика, идеализм, бред. Но по существу было, что вышел из садов Академа Платон со своим

идеологизмом и «вздохом» о вечности, и одного этого вздоха оказалось достаточно, чтобы вся доплатоновская, «здоровая» Греция померкла и потускнела в человеческой памяти. Пусть воскрешают ее ученые: не воскресят. «Повеяло ветерком вечности». А когда подули галилейские бури, и на зов их откликнулись всякие готы и гунны, когда хлынули в треснувший мир волны «оттуда», когда медленно и застенчиво стало расти средневековье, «Le Moyen age épique et délicat», с готикой и походами в Иерусалим, со всей своей безбрежной мечтательностью, — то о греках невозможно стало и помнить. Грубо, плоско, скучно. Разве можно смотреть на Парфенон после Шартрского собора? У греков эта, вот эта земная, здешняя жизнь — и больше ничего. Как она ни прекрасна, но воображению, соблазненному тем, что *где-то* есть *что-то* лучшее, мало этого неба и этих цветов, этой любви и этой дружбы. Не стоит жить, если дальше ничего, — нет сладости, нет прелести. «Лучше застрелиться», как говорят многие. «Тысяча съеденных котлет», как перед казнью подвел итог какой-то преступник. Раз пространство и время ворвались в мир, изгнать их, исключить из мира, опять ограничить его невозможно. Мир умрет и зачахнет с тоски и никакими утешениями, что «жизнь прекрасна», его не утешите.

Я не полемизирую с Бахтиным и не возражаю ему. Спорить или доказывать нечего. Все дело тут в ощущении. Мне, кстати, показалось, что ощущение Бахтина — остро враждебное его эллинству, т. е. по природе платоновское, галилейское, со стремлением к «безграничности». Но ум восстает против чувства, и наперекор самому себе Бахтин еще утверждает то, чего уже не любит. И еще мне думалось, что, если кто-нибудь отказывается от «вечности», брезгует ею, надменно возвращает свой билет, уверенный, что никакого спектакля и не предстоит и «все это лишь надувательство», — то ему, пожалуй, несдобровать еще и здесь, как это случилось и с Ницше. Отрава, в нем от рождения заложенная, не находя выхода, может погубить его.

## Литературные беседы [«Василий Сучков» А.Н. Толстого]

Почти в каждой книжке каждого советского журнала есть рассказ или повесть Ал. Толстого. Почти всегда эти рассказы и повести очень интересны, т.е. занимательны. Но часто они оставляют чувство досады и даже разочарования.

Блистательное дарование Ал. Толстого нисколько не померкло и не погасло. Те, кто по старому русскому критическому обычаю принялись его при жизни хоронить и оплакивать, ошибаются жестоко. Мне кажется даже, никогда Толстой не был так блестящ, как теперь. Некоторые из написанных им в последние годы вещей лучше прежних — глубже, острее, «вдохновеннее»: «Голубые города», например. Но это исключение. Большой же частью Толстой теперь справляется лишь с подробностями и пренебрегает целым. Избыток сил чувствуется во всем, но во всем чувствуется и та исключительная небрежность, которую в Москве неизменно называют «халтурой». Удивительно, что Толстому при таких дозах «халтуры» удается все-таки оставаться настоящим художником. По мнению другого Толстого — старшего, великого, Льва — небрежность есть признак слабости дарования. Небрежен, по его словам тот, кто не придает значения своим писаниям, не любит их, не способен вложить в них лучшие части души, т.е. кто не талантлив. Это одно из тех мнений, которые хоть теоретически и кажутся правильными, на деле опровергаются. Да кроме того, Лев Толстой говорил о небрежности писателя, находящегося в нормальных жизненных условиях. Того существования, на которое обречен писатель в теперешней России, он не предвидел.

В предпоследней книжке «Красной нови» был напечатан рассказ Ал. Толстого «Случай на Бассейной улице». По содержанию — чушь, мало правдоподобная и достойная журнальчиков вроде «Красного смехача» или «Коммунистического юмора». Но начало рассказа, с описанием Парижа — который, кстати сказать, Толстой описывает часто и как бы с тоской, с «ностальгией», — с апашем, стоящим у входа в сияющий кинематограф и

жадно глядящим на «восковые мордашки» пробегающих парижских «девочек», — все это прелестно, во всем этом заключены первоклассные достоинства. Пожалуй, З.Н. Гиппиус возразит с усмешкой, что это не «писательство», а лишь «описание». Что же, — согласимся. Но разве не было художников, которые всю жизнь только и делали, что «описывали» — без всякой идеологии, без всяких внутренних, двойных или скрытых смыслов — и в конце концов оказались подлинными и великими писателями? Писатель ведь должен только *показать*. Выводы и заключения сделают те, кто его прочтут и поймут.

В первой книжке «Нового мира» за 1927 год помещен новый — и совсем не «халтурный» — рассказ Толстого «Василий Сучков», со скромным и старомодным подзаголовком «Картинки нравов Петербургской стороны». Этот подзаголовок кажется несколько лицемерным. Рассказ больше его, во всяком случае, значительней. «Нравы», действительно, продемонстрированы Толстым. Но не только нравы, не только быт. (А главное: при чем тут Петербургская сторона?) Люди, движущиеся и живущие в этой повести, запечатлены с исчерпывающей зоркостью. Как большей частью бывает в последнее время у Толстого, тема его новой вещи — уголовная. Муж-шпион убивает свою жену, узнавшую о его тайне. Не ново, казалось бы, — и, следовательно, неинтересно. Но как это рассказано! Начиная с разговора двух рабочих в пивной, — разговора, имеющего к действию отношение весьма отдаленное — до последней страницы, когда убийцу арестовывают, — нельзя оторваться. Кончив чтение, не жалеешь о потерянном времени, как часто случается после чтения новейшей беллетристики. Знаете ли вы это чувство: какое мне дело до всех этих Иванов Ивановичей и Наталий Петровн, о которых мне так подробно рассказывал автор? Героев Толстого ощущаешь и понимаешь, с ними живешь их жизнью и, выходя из этой жизни, т. е. закрывая книгу, — чувствуешь себя обогащенным, иногда даже «умудренным».

Это — страшная и смутная история, рассказ о Василии Сучкове. Мне хочется списать те строчки, в которых он достигает наибольшего напряжения.

Варвара, жена Сучкова, — добрая, простая женщина. Она поссорилась с мужем, теперь помирилась. Она радуется, что он опять ласков с ней, верит ему. Сучков заманивает ее к морю, будто бы «погулять, потолковать обо всем».

«За Смоленским кладбищем на западе лежала пустынная, голая и низменная земля, так называемый Новый Петербург...

Туда-то и шли сейчас Сучков — впереди, сунув руки в карманы, широко шагая, и Варвара, отстававшая несколько от него. Вдали низко над зеркальным морем висели облака, уже окрашенные вечерней зарей. Красноватый, золотой, зелено-водянистый свет зари мирно разливался за полосками фортов Кронштадта, за лесистыми берегами Лахты, повисшими, как мираж, над заливом.

— Вася, не беги, куда ты торопишься? — задыхаясь, повторяла Варвара. Всю дорогу до кладбища Сучков стоял на площадке трамвая. Сойдя, он взял Варвару под руку. И шел быстро, все быстрее. Маленькие глаза его бегали по сторонам, по лицам редких прохожих. Когда за поворотом открылось зеркальное море и вечерняя заря над ним и Варвара прижалась к мужу за лаской — он выдернул руку из руки Варвары и побежал вперед.

Он остановился у невысокого обрыва. Внизу ленивая пленка воды набегала на песок, на осколки пивных бутылок, на камни.

— Вот черт, нет лодки, — сказал Сучков, глядя в море, где дремали паруса заштилевших яхт. — Вот черт, придется подождать...

Он спрыгнул на песок и, не оборачиваясь:

— Ну... прыгай... Сядем...

У Варвары горячо забилось сердце. Она прыгнула, села на песок; опираясь руками — откинулась, зажмурилась на зарю. От движения синее в полоску платье вздернулось выше колен. Не поправила, так и оставила. Так ей хотелось счастья в этот теплый вечер, что с той минуты, когда убежала в спальню напудриться, и до самого конца была в обмане, ничего не поняла.

Присев на корточки, Сучков курил. Оглядываясь по сторонам, повторял: «Сейчас, сейчас, подожди немного...».



Вдали играла музыка, но это было версты за две, а здесь берег пуст.

— Вася, — проговорила, все еще жмурясь, Варвара, — мне ведь многого не нужно... Я не как другие — ревновать, мучить... Если я знаю, что ты меня жалеешь, любишь... Что же еще-то?

— Молчи, молчи, — сказал Сучков сквозь зубы.

Наверху на обрыве закрипели шаги, и голос Матти (финн, сообщник Сучкова по шпионству) торопливо проговорил:

— Кончай скорей!

Варвара выпрямилась, раскрыла рот — захватить воздуху. Крикнула. Страшнее всего было землистое длинное лицо мужа. Глядел с такой неистовой злобой, как черт...

Варвара было рванулась с песка, он схватил ее за ногу, опрокинул, живо вскочил на грудь, обхватил шею ледяными пальцами. Душил, работая плечами. Отпустил одну руку, вытащил из песка кирпич и ударил им несколько раз Варвару по голове, — бил, куда кирпич не разломился. Потом слез с Варвары, оглянулся на лицо ее, залитое кровью, и пошел вдоль воды. Матти уже шагнул далеко по пустырю к кладбищу».

Эта длинная цитата, вероятно, удивит читателя. Я привел ее не в качестве «страницы, достойной включения в антологию». Ничего исключительного в ней нет. Но она характерна для теперешнего толстовского уверенно-легкого, безошибочного письма.

## Литературные беседы

[Бетховен]

Моя сегодняшняя беседа будет не вполне «литературной». Но предупреждая об этом, я едва ли должен оправдываться. Ограничить себя суждениями о литературе лишь в узком, техническом или ремесленном смысле слова было бы бессмысленно. В эти дни Европа вспоминает человека, который, хотя и был технически или ремесленно только музыкантом, по существу является одним из самых великих творцов искусства вообще, Искусства с большой буквы, где духовность, одухотво-

рение достигает такой высоты, что вопрос о материале как бы теряет значение. Бетховен, конечно, был поэтом, — в том же смысле, что Шекспир или Рембрандт. О Бетховене можно говорить технически только как о «композиторе». Но с не меньшим правом о нем можно судить и иначе.

\* \* \*

Поэтому поговорим о Бетховене. Но не будем определять своего отношения к нему. Пусть он сейчас не в моде, пусть музыкальные властители дум сейчас к нему холодны — это не имеет никакого значения. Или, точнее: это показательно и значительно только для нас самих, но не для Бетховена. От Бетховена многие отошли, но его никто не развенчал. Не может умереть такое искусство: душа не уничтожается. Одни ее разлюбили, другие потом полюбят, но она всегда продолжает жить. Это не то что «блестящее мастерство», которое вдруг оказывается нисколько не блестящим, никому не нужным и безвозвратно бросается в груды общего хлама.

\* \* \*

Необъяснимо и таинственно, как могут звуки — т. е. нечто в самом себе лишённое смысла и содержания — передавать то, что является достоянием слова, мысли, как могут они не быть только игрой. Необъяснимо на самом простом примере: отчего мажорная гамма всеми ощущается как радость, по сравнению с печальной минорной? В чем тут дело? «Научные», материалистические объяснения, даваемые в учебниках, ровно ничего не объясняют... А уж объяснить, как сумел Бетховен создать из звуков целый мир, со своей особой судьбой, с восхождением и падением, с многозначительным концом — решительно невозможно. Однако нельзя сомневаться, что Бетховен принес в мир музыку глубоко атеистическую, заносчивую, «безбожную», и что только в этом его отличие от Баха и Моцарта. Часто говорят, что до Бетховена в музыке не было страсти. Это очень странное недоразумение. Моцарт порой так страстен, Бах так грозно-патетичен, как никто и никогда после. Моцартовские скрипки изнывают, исходят, изливаются каким-то чувственнейшим томлением... Если же чего действительно нет в них, то это лишь дерзости, гордости,

того «я, я! мы, мы!», которое ревет у Бетховена в самых ранних его вещах. Обо всем этом с величайшей пронизательностью писал Шпенглер, не стоит повторять его. Кстати: как часто теперь, везде и всюду повторяются мысли Шпенглера об искусстве, — иногда теми же самыми людьми, которые презрительно называют его книгу плоской и грубой.

\* \* \*

«Бытие определяет сознание»: сознание Бетховена, действительно, отразило современное ему «бытие». Век просвещения и разума, Руссо, мечты французской революции в ее жирондистских оттенках, наконец, Шиллер с его экстатическим гуманизмом — все это волновало Бетховена. Но он не ограничился отражением, а преломил тему, вновь прочувствовал ее и изменил до неузнаваемости, в конце концов. Бетховенская музыка начинается со звуков, «упоенных», сладостно-радостных. У Мендельсона «кружилась голова», когда он в детстве слушал раннюю бетховенскую патетическую сонату. Ему казалось, что он делает что-то «запретное, недозволенное», — как это понятно! Мало-помалу Бетховен свыкся с прославлением «радости», и эта его программная «радость» длилась долго, очень долго, вплоть до Седьмой симфонии, где он с ней как бы прощается. Но, в сущности, нечто неблагоприятное в бетховенских ликованиях чувствуется с самого начала. Опять здесь напрашивается сравнение с Моцартом. У Бетховена всегда напряжение, никогда нет беспечности. Будто: «возликуем, братия»... а там будь что будет. И чем дальше, тем все очевиднее это становилось. Одиночество человека, или, нет, — одиночество человечества в мире легло великой тяжестью на музыку Бетховена. Правда, оно ему иногда казалось свободой, и тогда-то он и «ликовал». Бесконечно повторяющаяся, утихающая и взлетающая тема сонаты Waldstein неотразима. Братство, это восхитительное и волшебное слово *fraternité*, природа, воля, прекрасный мир с прекрасным небом и солнцем, любовь, дружба — все звучит в ней. Но как-то слишком уж подчеркнуто ликование, — закрадываются сомнения, одолевают опасения. Не деланно ли, не нарочито ли? Это не отдых после труда, не спокойное веселье счастливого человека: это бешенство,

не знающее удержу, с отдаленным привкусом «argès nous le déluge».

В лирической форме мечты об «освобожденном человечестве» и весь жан-жако-шиллеровский бред обнаружил яснее всего свою сущность.

\* \* \*

От Waldstein Sonate и ее мрачной сестры Аппассионаты, от Пятой и Седьмой симфоний, — минуя прелестную Восьмую, это «улыбчивое чудо» — приходим наконец к Девятой. По общему признанию, это величайшее создание Бетховена, — и с этим нельзя спорить. Настолько ощутимо, что это одна из вершин всемирного искусства, что самое объявление об исполнении Девятой всегда звучит торжественно, — как объявление о «Страстях» Баха или о «Тристане». На «Девятую» до сих пор идут с некоторым трепетом, не только послушать, но и «приобщиться».

Мне часто вспоминается Петербург и, в последние годы перед войной, концерты в Дворянском собрании. Еще чаще — утренние репетиции, в девять часов в полутемной, странно-будничной зале, с холодком и снегом за окнами. Утром иначе слушаешь музыку, чище и яснее понимаешь ее.

На эстраде стоял Никиш — воплощение «духа музыки». Шел финал Девятой симфонии. Никиш, как всегда, был бледен, сдержанно-меланхоличен и, как всегда, медленно поднимая руку, то и дело поправлял седую прядь на лбу. Оркестр играл прекрасно, певцы пели отлично. Но Никишу что-то не нравилось. Он останавливался, нервно стучал по пюпитру, приговаривал «Nein... nein» и недовольно качал головой.

Наконец он резко взмахнул палочкой и без остановок довел симфонию до конца.

Что не нравилось ему? Мне думается, сама симфония, самый этот прославленный финал. Прошу прощения у музыкантов, если я говорю ересь. Но ведь и профану можно иногда высказать свое мнение: он ужасен, этот финал в своей безнадежно-размеренной мертвенности, с вскриками хора, с «ариями» солистов, со всей этой грубой бутафорией всенародного братского ликования. Нельзя слушать его без глубочайшей грусти.

В последний раз Бетховен попытался прославить «свободу и радость» и на высоте сил сорвался, как никогда. Это подлинная катастрофа, неудача полная и трагическая. И какая фальшь!

Конечно, истинным эпилогом Бетховена является не заключительная часть Девятой симфонии, даже не «Месса», а те удивительные последние квартеты, за которые его долгое время считали сумасшедшим. Там — программа выполнения замысла, внутренне уже потерпевшего крушение. В квартетах — исповедь, подведение итогов, разговор с самим собой. И надо еще раз повторить, что более суровой, скорбной, как бы беспощадной музыки нет на земле. Хочется добавить еще: и более «взрослой». Никаких иллюзий не осталось, а о ликованиях смешно и вспоминать... Если Бетховен — «пророк новых эпох», и если симфонии его — «краеугольный камень нового искусства, радостно зовущего людей на объединение», то спросим все-таки: «на пороге новых времен» что же такое эти квартеты? нет ли в них некоторого предостережения, исходящего от человека, который со своих высот увидел то, что ни сыновья, ни внуки его еще не видели.

### **Литературные беседы** **[«Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака]**

В «Воле России» напечатано одиннадцать стихотворений Бориса Пастернака. Все эти стихи объединены одним названием «Лейтенант Шмидт», с подзаголовком «из поэмы “1905 год”». Представляют ли они собой законченный, самостоятельный эпизод или это случайные отрывки — решить трудно. Связь между отдельными стихотворениями крайне хрупка и неясна. Построение крайне прихотливо. Конечно, при растяжимости теперешних понятий, можно целое назвать поэмой, как это и сделала в примечании «Воля России». Но ведь в наши дни можно назвать поэмой решительно все, что угодно, — и никто не удивится.

Стихи довольно замечательны, но скорей в плоскости «интересного», чем в плоскости «прекрасного». Как почти всегда у Пастернака, они кажутся написанными начер-

но. Черновик — все творчество Пастернака. Оговорив это, следует добавить, что он — работник выдающийся. Но психологически непонятно: как при своем несомненном, очень значительном, очень живом, очень доброкачественном даровании Пастернак довольствуется удобрением поэтических полей для будущих поколений, чисткой авгиевых конюшен, вообще — самоотверженно выполняет роль чернорабочего и так редко благоволит быть поэтом. Кто-кто, а уж он поэтом мог бы быть! С гораздо меньшими силами, победнее, попроще, помельче его, Есенин все-таки поэтом стал. Хороши или плохи стихи Есенина, любишь их или нет, все-таки это — не черновики. Человек отразился в них целиком. Есенин не заботится о расширении синтаксиса, обогащении языка, обновлении приемов для будущих поколений, — или, если и заботится, то как о второстепенном деле. Лично для себя он искал предельной чистоты и предельной силы, доступной ему уже сейчас, немедленно, и эти, пусть и несовершенные, качества предпочитал выработке проблематических совершенств, которыми якобы воспользуются другие. Думается, что Есенин оказался прав даже и с теоретико-литературной точки зрения: слабоватое, но чистое и свободное от элементов упражнения стихотворение передает больше творческого опыта, чем самая изошренная, самая вдохновенная поэтическая «головоломка». Еще вернее это по отношению к Анне Ахматовой, поэту более значительному, чем Есенин. Обособленное положение Ахматовой в нашей современной литературе отчасти объясняется именно тем, что стихи ее написаны начисто, окончательно. В них «литературы» очень мало, и трудно представить себе время, когда они перестанут быть понятными. Едва ли такие времена скоро наступят. Между тем даже Блок, несмотря на свой несравненный лирический гений, вероятно, окажется непонятным через два-три десятка лет, устареет и обветшает. У Блока девяносто процентов условных, приблизительных, плохо найденных и не на месте поставленных слов. Современников это волновало и даже дарило их «новым трепетом». Потомки могут оказаться трезвее и требовательнее.

Вернемся к Пастернаку.

Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и ко-

торыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич. Пастернаку, по-видимому, кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. Некоторая правда в этом его ощущении, на мой взгляд, есть. Кажется, мир, действительно, сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир. Во всяком случае, теоретически в этом невозможного нет. Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена.

От заветов Пушкина Пастернак отказался. И это обрекает его на долгие годы стилистических изощрений и опытов, на многолетнюю черновую работу, в которой он лично, вероятно, растворится без следа. Что останется от Пастернака, если он не свернет с дороги? Несколько строчек, в которых явственно слышится подлинный редкий «голос», — но, кроме нескольких строчек, ничего. «Une promesse d'un grand poète» — и только. Лет двенадцать тому назад, когда о Пастернаке еще мало кто слышал, получился в Петербурге московский альманах, кажется, «Весеннее контрагентство муз». В альманахе было несколько стихотворений Пастернака и среди них одно, путанное, длинное, о Замоскворечье, со строчкой:

«не тот это город и полночь не та».

От этого стихотворения несколько юных петербургских поэтов почти что сошли с ума. Даже снисходительно-важный Гумилев отзывался о новом стихотворце с необычным воодушевлением. Мандельштам же бредил им.

Стихов Пастернака стали ждать с нетерпением. Стихи приходили — одно лучше, другое хуже. Но прежних восторгов они не возбуждали. Однако не было и разочарования: талант чувствовался во всем, и если порой хотелось поморщиться: «не то, не то», — все же возможность полного осуществления самых смелых надежд оставалась. Остается она, конечно, и теперь, но слабеет, уменьшается с каждым годом. Слишком задержался Пастернак на своих черновиках, пора бы ему подвести итоги, подсчи-

тать свои «завоевания и достижения», произвести отбор их и постараться использовать. Импрессионизм свой он довел до крайности — пора бы запечатлеть жизнь менее рассеянно. Звуковым ассоциациям и сцеплениям он предавался до полной потери чувств, пора бы овладеть ими; и так далее. Вообще пора бы понять, что в искусстве, гоняясь за средствами, можно потерять и пропустить цель. Средства же — слова и все словесное, цель — ум, душа, человек, сердце. Не знаю, как сказать яснее.

Это общие соображения. Они относятся ко всей поэзии Пастернака, но в частности применимы и к стихам, помещенным в «Воле России». В заключение, я позволю себе сделать одно мелкое, узколитературное замечание: обращал ли кто-нибудь внимание на сходство Пастернака и Игоря Северянина в смысле эластичности, упругости, какой-то резиново легкой нарядности стиха, и в особенности строфы? Никакого упрека Пастернаку в моем вопросе нет. Северянин ведь был тоже «promesse d'un grand poète», и у него есть чему поучиться.

## Литературные беседы

### «Новые повести и рассказы» А. Куприна]

«Чтение — лучшее удовольствие»: такую или приблизительно такую тему в доброе старое время часто предлагали гимназистам на экзаменах. И гимназисты без труда «развивали» ее. Она казалась вполне понятной и ясной.

Уверены ли вы, что и теперь этот афоризм так же бесспорен? Я далеко не уверен, — в тех случаях, по крайней мере, когда он относится к чтению новейшей «беллетристики». Допустим, что современная беллетристика необычайно свежа и остра, допустим, что она имеет многие другие качества, — удовольствия от нее мало. Читаешь, зевая и морщась, читаешь с чувством исполнения тяжелой обязанности, переходя от одной неуклюжей фразы к другой, еще более неуклюжей, от одного назойливо лезущего «образа» к другому, еще более нелепому. В конце концов иногда думаешь: «что же, это все-таки не плохо, не бездарно!», иногда даже и восхитишься — но удовольствия не получаешь. Конечно, на это можно



возразить, что удовольствие — вещь малоценная, что ничто истинно «великое» удовольствия не дает, что предъявлять к литературе требования столь легкомысленно-эпикурейские — значит, подобно Державину, отождествлять поэзию с лимонадом и т. д.

Возражение основательное, но лишь отчасти. Некоторые из «великих» произведений, действительно, удовольствия не дают, давая взамен его чувства какого-то высшего порядка, наслаждение. О Достоевском, например, никто не скажет, что его читать «приятно». Но, во-первых, это ощущение «неприятности» ни в какой мере не является обязательным спутником глубины или значительности, а во-вторых, нельзя же в самом деле думать, что рассказы из «Красной нови» или «Нового мира», из «Печати и революции» или какого-нибудь «Красного огонька», все эти вымученные, жалкие, однообразные, убогие историйки, все это — великое искусство.

Нет, это искусство самое второсортное, второстепенное, ничуть не лучше, если только не хуже, того, которое процветало на нашей родине «в глухие годы реакции», «под гнетом проклятого царизма», — и находило приют на страницах «Нивы», «Лукоморья» и «Огонька», тогда еще не красного.

Леонов или Пильняк, А. Веселый или Никитин не склонны к наивному пролетэстетизму. Зато они уснащают свои произведения всяческими словечками, приемчиками и орнаментами, сбивают и путают ход повествования, вообще ставят читателю, как скаковой лошади, множество препятствий, и читатель нередко на препятствиях и погибает, не добравшись до цели, т. е. до сущности или смысла. «В поте лица» творится наша новая литература. «В поте лица» она и читается.

Порадуемся «приятной» книге — редкому подарку в наши дни. Поблагодарим Куприна за его «новые повести и рассказы». Книга чуть-чуть усталая. Книга воспоминаний и утомленно-мечтательных размышлений. Пожалуй — закат писателя. Но вместе с тем, одна из лучших книг у Куприна, одна из тех, где творчество, ослабевая, проясняется. Куприн в прошлом — прославленный реалист, бытовик. Кончился быт, им описанный, — потеряли значение и многие его повести... Теперешний Куприн бледнее, но, думается, и глубже.

Повесть «Однорукий комендант» — самая большая вещь в сборнике — прелестна. Такой легкой простоты, такого величавого спокойствия Куприн никогда прежде не достигал. Психологически в этой повести заключена, на мой взгляд, загадка, почти «чудо»... изображен в ней старый генерал, «служака», вернее, раб «своего государя» — Николая Павловича. Изображение это безупречно правдиво. Идеализации, слащавости нет. И вот что мне кажется непонятным: как можно было после разъедающего, иронического, всюду проникающего анализа Льва Толстого вновь восстановить, собрать из осколков и праха образ императора Николая и его «бранных сподвижников»? Казалось, Толстой уничтожил все это, *все подобное этому* — навсегда. Недаром ненависть к нему со стороны «государственников» так сильна. Недаром на одной из недавних публичных лекций было заявлено, что Толстой — не «великий писатель земли русской», а е «великий позор». Ведь, действительно, Толстой (вспомните «Хаджи-Мурата») учинил такую непоправимую, незабываемую расправу над традиционным образом русского императора, что, казалось, нельзя воскресить его. Да что Николай Первый! О самом Петре Толстой написал несколько строк настолько злобных и страстных, что и Петр после них померк, померкли и пушкинские славословия ему, стали припахивать казенщиной. Толстому невозможно сопротивляться. Наполеон уцелел после «Войны и мира», но даже и он вышел из толстовских когтей довольно помятым.

Куприн рассказывает о николаевском генерале и о самом Николае не от своего лица. Но это не имеет значения. Удивительно, что ему удается как бы «миновать Толстого» и дать привлекательную, достойную всякого уважения, нисколько не безобразную картину стройной русской государственности. Не знаю, ясно ли понимает читатель то, о чем я говорю. Приведу несколько строк в качестве примера:

«Приехал государь в крепость в тяжелом расположении духа. Равнодушно поздоровался с караулом, рассеянно выслушал обедню. Погода что ли была такая особенно гадкая, петербургская, или дела отечественные не веселили — неизвестно»...

Чувствуете ли вы пропасти, отделяющие это идиллическое «дела отечественные не веселили» от толстовского яда? Не важно, кто прав. По-моему, прав Толстой. Но я удивляюсь Куприну, его «беззлобному простому сердцу», пытающемуся восстановить поруганное, и его уму, лишенному мятежной толстовской «гордыни». Этот ум и это сердце чувствуются на каждой странице книги.

## Литературные беседы [О Пушкине]

В одной из недавних своих бесед, говоря о стихах Пастернака, я мимоходом коснулся Пушкина. Подчеркиваю: мимоходом. Из осторожности, вполне естественной, когда дело касается такого явления, как Пушкин, я оговорился: «*Кажется*, мир действительно сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, *кажется*, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир».

Владислав Ходасевич вступился за Пушкина. Он иронически пишет по моему адресу: «Если кажется — надо креститься». Что же, крещусь, и если от второго «кажется», относящегося к пушкинскому совершенству, по совести, я отказаться не могу, т.е. не могу заменить сомнения уверенностью, то «кажется» первое отбрасываю. Да, мир действительно сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину.

И добавлю сразу, во избежание дальнейших неясностей и недоразумений: никто не имеет права на роль пушкинского защитника; никто не вправе считать, что он, именно он, Пушкина понял. Может быть, я совершенно не понимаю Пушкина. Но вполне возможно, что не понимает его и Ходасевич, сколь бы ни были обширны его познания в области «пушкиноведения». Возражения Ходасевича по существу крайне интересны. Однако признавать его каким-то особоуполномоченным по пушкинским делам и считать его суждения о Пушкине бесспорными я решительно отказываюсь.

Ходасевич пишет о весьма распространенном у нас незнании Пушкина. «Предпочитаю сказать что...

Адамович Пушкина не знает, в должной мере не занимался им, “не читал его”, или, читая, не понял. Стыда в этом нет, тут он очень не одинок, у него огромное окружение. Тот Пушкин, которого из десятилетия в десятилетие преподносили на гимназической, потом на университетской скамье, потом в пузатых историях литературы, — Пушкин Порфирьевых, Галаховых, Незеленовых, Смирновских, Сакулиных, — действительно, уж не больно глубок и зорек с его “общественными идеалами александровской эпохи” и с вегетарианской моралью».

Незеленова со Смирновским я не читал, а если и читал, то забыл. Гершензона, о котором Ходасевич пишет дальше с великим сочувствием, читал — и, признаюсь, забыл охотно бы, без особого стыда и содрогания. Но Пушкина я помню. Думая о Пушкине, говоря о нем, ничего, кроме него самого, знать не хочу. И даже не всегда его хочу знать целиком, а только *творчество* — плюс несравненно-преlestные письма. Больше ничего. Пушкин не так далек от нас, чтобы нуждаться в проводниках-комментаторах. Кроме того, он был слишком сильный поэт, чтобы не суметь сказать, что хотел сказать. В двух-трех случаях комментарии, пожалуй, кое-что и объяснят, во всех остальных они только искажут Пушкина. Когда Гершензон принимается толковать пушкинские «Бесы», глубокомысленно замечая, что тучи здесь означают то-то, а луна — другое (если не ошибаюсь, луна символизирует у него Н.Н. Гончарову), становится просто скучно. И Пушкин в таких толкованиях от нас — за миллион верст.

Обратимся к мысли о мире «более сложном и богатом, чем представлялось Пушкину». Неужели надо указывать, что никакой «великодушной снисходительности» к Пушкину в ней нет? Быть может, мысль эта была недостаточно точно выражена. Но, право, по отношению к Пушкину в русской литературе существует как бы круговая порука любви, благодарности, благоговения, и о нем можно иногда говорить отрицательно именно потому, что все безмерно-положительное уже само собой разумеется, всеми принято, не нуждается ни в каких оговорках. Конечно, Ходасевич это знает, и зачем он упрекает меня в столь низменной глупости, как «снисхождение» к величайшему русскому поэту, мне непонятно.

Порфирьев и Незеленов сделали из Пушкина «икону», на которую обязательно было молиться, но о которой размышлять не полагалось. Ничем не лучше будет, если Ходасевич с Гершензоном, перетолковав Пушкина по-новому, водрузят новый «стяг», о коем «своего суждения иметь» не следует. «Пушкин был человек», — резонно замечает Ходасевич. Это — самое бесспорное замечание в его статье. Да, Пушкин был человек, — и поэтому другие люди могут иметь свободное мнение о нем.

«Мир сложнее, чем казалось Пушкину». Правда, доказать этого нельзя. Если от нас требуют непременно доказательств — промолчим. Но поговорим с менее требовательными.

«Подозрительно» в Пушкине его совершенство. Надо же в конце концов сказать во всеуслышание, *urbi et orbi*, что такого совершенства не было в новые времена никогда и ни у кого, не только из русских поэтов, но даже у Гете, Данте, у Расина. Французы справедливо гордятся Расином — «*cette pure merveille*». Но ведь эта утонченнейшая *merveille* (подлинной чудесности которой я оспаривать, конечно, не собираюсь) по сравнению с Пушкиным настолько несовершенна, что не хочется даже их имена рядом называть. В Расине есть нечто преувеличенно страстное и преувеличенно элегантно. Он всегда патетичен, всегда куда-то «рвется» из своих стихов. Гете же отягчен глубокомыслием и «всем знанием мира»... Пушкин есть беспримерное чудо. Обладая великим поэтическим даром, он обладал и столь же великим внутренним слухом — в одинаковых размерах. Чудо не столько в величьи пушкинских даров (которые все же не величественнее гетевских!), сколько в этом совпадении пропорций, в соответствии дара внешнего внутреннему, в том, что первого хватило для второго, а второй *без остатка* уложился в первый. Это редчайший случай, как бы математически редчайшая возможность совпадения двух чисел из ряда почти бесконечного. «Пушкин, знавший о мути, говорит о ней не мутно», — пишет Ходасевич. Кто же с этим спорит? Гармония, стройность, Моцарт, — слова старые и соответствующие истине. Но...

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел...

Бедный, риторический Лермонтов, со всеми своими бесчисленными промахами, о чем-то помнил, чего не знал Пушкин. Не говорите: знал, но мудро молчал; улыбнулся там, где другой вздохнул. Нет, не знал. Только потому и удалось его «совершенство», никому другому всецело не удавшееся. Лермонтову по природе совершенство недоступно. Какие слова нашел бы он для «звуков небес»? Нет этих слов на человеческом языке. «Где-то», «что-то», «когда-то», «когда-нибудь». Пушкин с высот своего истинного классицизма усмехнулся бы — «темно и вяло!» И Пушкин, вероятно, был бы прав как художник. Искусство, по-видимому, обрывается на Пушкине (не во времени, конечно, а в смысле предела возможности). Дальше идут тропинки, топкие, все суживающиеся. Ступит на них кто-нибудь, испугается и закричит: «Назад к Пушкину!» Крик спасительный, достойный всяческого сочувствия. Но тропинки все же остаются, остается их вечная заманчивость. Ходасевич верно указывал на связь Пушкина с античностью. Это замечание сразу расширяет и обобщает нашу тему. Едва ли надо пояснять, какое сцепление мыслей вызывают слова Ходасевича. Верно одно: Пушкин по духу поэт не новоевропейский. В сущности, даже преимущество Пушкина перед Расином есть преимущество грека перед французом, «варваром». Какими судьбами случилось то, что грек явился в далекой, хмурой и убогой России, — неведомо, но самое явление несомненно. Что могут изменить в подобном представлении о Пушкине такие вещи, как «Заклинание» или песнь Председателя? Они написаны «со стороны», как бы человеком, который «знает, что другие что-то знают», но сам не вступает в заколдованный круг. Да и «перевоплощение», о котором говорил Достоевский, многое тут объясняет. Скорее мог бы смутить «Рыцарь бедный», — если бы в нем не было едва уловимого привкуса стилизации. И больше всего, две последние главы «Онегина», с их щемящей грустью, этой грустью «души веселой и здоровой», — которую Белинский уловил с такой гениальной чуткостью. В двух последних песнях «Онегина» есть то, что вообще есть в пушкинской «грусти», особенно позднейшей: как бы «ну, что же, доканали, извели, добились своего!» или «не могу больше, уеду, сбегу, умру!» «Пора, мой друг, пора,

покоя сердце просит». О чем это — уехать в Болдино или умереть? Этот прекрасный аттический цветок завял не то в удушливом тепле гончаровско-бенкендорфовских салонов, не то под ледяными ветрами «мировых пространств», ему чуждых, ему ненавистных. Не вовремя он явился в мир — с опозданием на два тысячелетия.

Собравшись отвечать Ходасевичу, я имел намерение закончить свой ответ соображениями о Пастернаке и вообще о «путях русской поэзии». Но о Пастернаке мне после Пушкина говорить не хочется. А о «путях русской поэзии» читатель легко сделает все выводы сам. Я ведь в прошлый раз не выражал сочувствия пастернаковским результатам, я лишь признал некоторую законность его стремлений. Сознаю, связь их с «хулиганской разудалостью большевизма» (Ходасевич) мне представляется натянутой и случайной. Разрушение пушкинского здания, отказ от его «заветов», все это началось давно, чуть ли не при жизни Пушкина, — и показательно, что первым из бессознательно отрекшихся был Лермонтов, впервые замутивший, загрязнивший доставшееся ему хрустально-ясное наследство. Когда будет написана «история стиля» русской литературы, одиночество Пушкина в потомстве станет всем очевидным.

### **Литературные беседы**

#### **[Ю. Сазонова о французском театре. — Стихи в «Современных записках»]**

##### **1.**

Очень интересна в последнем номере «Современных записок» статья Ю. Сазоновой. То, что говорится в этой статье о французском театре, сказано, кажется, впервые, и удивляет точностью мысли и выражения. От театра легко перейти к искусству вообще, к французам, к Парижу, — и в этих обобщениях суждения Ю. Сазоновой остаются не менее верными.

Сазонова сравнивает русский театр последних десятилетий с «Комеди франсэз». Русский театр находится всецело во власти режиссера. Режиссер хочет показать себя: если это Станиславский, он стремится к тому, что-

бы все было «совсем как в жизни»; если это Мейерхольд, он старается отделить сцену от жизни глубокой пропастью... Но, так или иначе, режиссер всегда творит, всегда «мудрит».

«Французский театр совершенно не знает режиссера в нашем смысле слова. Даже простейшие формы постановочного мастерства, давно ставшие обязательными на всякой русской сцене, отсутствуют во французском театре. Всякий русский режиссер знает технику говора гостей, уличного шума за окном, нарастающего за сценой гула, всякий русский актер начинает говорить и играть за кулисами, прежде чем появится перед публикой. Во французском театре актер играет лишь на сцене, говорит то, что написано в его роли и вокруг него только те персонажи, которые указаны автором... Что сделал бы русский режиссер из второго акта “Полусвета” Дюма, какие были бы замечательные типы модников того времени, какое блестящее воспроизведение тогдашних светских приемов... Ничего этого нет на сцене “Комеди франсэз”. Ни единой подробности, раскрывающей жизнь дома, — чинно расставленные кресла напоминают гардеробную, откуда они были взяты. Нет ни одной интересной группировки персонажей, все располагаются направо и налево, как в старинной кадрили. На этом однообразном фоне необычайно ярким и значительным становится жест Сесиль Сорель, спускающей с плеч свое манто. Движения ее руки, на которой драпируется манто, весь ритуал ее поз и туалета несколькими синтетическими штрихами дает то, что отсутствует в постановке. Этот жест актрисы исчез бы в суете режиссерских подробностей и русский актер не подумал бы о нем...».

Эту длинную выписку из статьи Ю. Сазоновой я сделал с целью навести читателя на общие мысли о Франции. Оставим театр, — это искусство «второразрядное». Но нет ли вообще во французском искусстве некоторой «бледности» и не является ли она его особой прелестью? Это еще яснее при сравнении с Германией, чем с Россией. Франция небрежна, беззаботна, непринужденна, как подлинная «аристократка», которая не заботится о манерах. Конечно, Франция во многом отстала, — с этим спорить было бы бесполезно. Но все-таки Париж остается столицей мира, — отчасти потому



именно, что это отсталый город. В еще чуждых ему «завоеваниях и достижениях» девяносто девять процентов пыли, мусора. Париж дышит воздухом редееющим, но чистым. В Париже не умеют и не знают многого из того, что умеют и знают в Берлине или Москве. Но в Париже и не хотят этого. Может быть, пример театра оттого так убедителен, что театр есть грубейшее из искусств, и театральные удачи или промахи яснее, чем какие бы то ни было другие. Мейерхольдо-рейнгардтовские выдумки могут удивить, даже увлечь парижан, — но остаются «без последствий». Иногда ведь и взрослые «увлекаются» на пять минут детскими игрушками. Нельзя же все-таки допустить, что французы просто-напросто еще не додумались до того, что пьеса из эпохи Людовика XIV должна быть обставлена всеми аксессуарами того времени, что толпа на сцене должна быть не группой окаменелых статистов, а живой толпой и т.д. Нельзя же серьезно считать их консерватизм в этом отношении всего лишь косностью. Во всяком случае, эта косность очень похожа на брезгливость.

Не доводить усилие до того, что оно становится заметным, не гнаться за недостижимым, или, вернее, не заменять недостижимое подделкой, не быть излишне-серьезным в делах, по существу, полусерьезных, не ослеплять, не оглушать, не поражать, избегать назойливой выразительности, ценить прелесть скромности — вот чему учит французский театр, а за ним и вся Франция.

## 2.

В том же номере «Современных записок» помещены стихи четырех авторов.

Из стихотворений З.Н. Гиппиус наиболее примечательно первое — «Лягушка» — крайне для нее характерное. Можно даже сказать, что это стихотворение — квинтэссенция гиппиусовской поэзии, своенравной и прихотливой. Свистит под окном лягушка. О чем? Мало ли что поэт может вообразить? Поэт и воображает. Но, нет

Все это мара ночи южной  
С ее томительно-бессонным сном...  
Какая-то лягушка! Очень нужно!

Второе стихотворение — об отраженном свете луны — тоже «очень гиппиусовское», но скорей по теме, чем по стилю и ритму. Один только стих выделяется, как бесспорно-подлинный:

Все это мне давным-давно знакомо!

Еще раз убеждаемся, что чем проще, обыкновеннее, чем «разговорнее» оборот фразы, который составляет стих, тем стих сильнее. Замечу мимоходом, что в этом стихотворении — так же, как и в «Подожди» — некоторые строки напоминают Сологуба, которому З. Гиппиус вообще родственна. В основе этих двух поэзий — гиппиусовской и сологубовской — лежит что-то неповторимо «странное» и в странности своей иногда перекликающееся.

О стихах К. Бальмонта лучше всего промолчать.

У Георгия Иванова в прелестном первом стихотворении образы несколько слащавые, почти щепкинокуперниковские, спасены «дыханием», которое нельзя подделать и которому нельзя научиться. Главное — налицо, а о мелочах не хочется спорить.

Не было измены. Только тишина.

Вечная любовь — вечная весна.

.....

Голубое море у этих детских ног,

И не было измены, видит Бог!

Только грусть и нежность, нежность вся до дна.

Вечная любовь, вечная весна.

Третье стихотворение, неврастеническое, которое можно было бы назвать «Invitation au suicide» — хорошо и в мелочах.

Стихи Ант. Ладинского, на мой взгляд, самые удачные из всех, какие до сих пор напечатаны этим молодым и даровитым поэтом. Интересна у Ладинского боязнь «отвлеченности»: образы у него возникают сами собой всякий раз, как надо передать чувство, ощущение, мысль. Он иллюстрирует чувство и мысль, вместо того, чтобы выразить их. Не все в мире «иллюстрируемо», — и мир Ладинского иногда похож на игрушечную лавку. Но, вероятно, со временем пелена с его глаз спадет. А пока пусть он «резвится», — мало кто в наши дни эту способность сохранил.

## Литературные беседы [«История одной любви» И.М. Гревса]

Не везет у нас в посмертной судьбе женам и спутницам великих писателей. Их судят сурово и строго. Непрошенные судьи большей частью бывают несправедливы. В одном из последних номеров «Звена» было напечатано краткое стихотворение Б. Садовского о Н.Н. Пушкиной, написанное как бы от ее имени. Напоминаю заключительные строки:

В земле мы оба,  
Но до сих пор  
Враги у гроба  
Заводят спор.  
Ответ во многом  
Я дам не им,  
А перед Богом  
И перед ним.

Меня поразило слово «враги». Оно очень удачно найдено, оно выражает мысль верную и глубокую. Именно враги, «наши враги», общие — не только лично ее, Натальи Николаевны, но и самого Пушкина — «заводят спор». Ведь если кого-нибудь действительно любить, то любить и того, кого любимый человек любит. Во всяком случае, не пытаешься разделить, разъединить их, — даже и после смерти. Пушкин умер за Наталью Николаевну, и тем, для кого Пушкин святыня, не должна была бы быть безразлична и память его жены. Принижая ее, «разоблачая» или просто отрицательно о ней отзываясь, благожелательный к Пушкину историк делает дело, которое, несомненно, привело бы Пушкина в ярость — знай он о нем. Вмешательство третьего в любовные раздоры двух человек всегда для них обоих оскорбительно. Раздор и их личные счеты — их личная тайна, и в нашей защите ни тот ни другой не нуждаются.

То же самое следует сказать и о графине Софье Андреевне Толстой. Толстовский «случай» яснее и отчетливее пушкинского. Личность графини много ярче личности прекрасной и легкомысленной Натали. Но все-таки даже и здесь доля неизвестного, невыясненного

остается (и навсегда останется) настолько значительной, что лучше воздержаться от вынесения приговоров.

О Полине Виардо — той, которая в течение сорока лет была для Тургенева «единственной и несравненной» — в нашей литературе до сих пор не существовало двух мнений: к ней относились отрицательно все биографы писателя. Отчасти в этой всеобщей неприязни сказалась своеобразная ревность. Тургеневу ведь пришлось выбирать в жизни не между двумя женщинами, а между женщиной и родиной. Он выбрал женщину и, не пожертвовав окончательно Россией, все-таки добровольно оставил ее на долгие годы. Россия взревновала Тургенева к Виардо и, как всегда бывает в подобных случаях, постаралась «очернить соперницу». Чего только не рассказывали об унижениях Тургенева в Париже: он будто бы и на побегушках состоял у знаменитой артистки, и всячески был третируем ею и ее мужем, и угла своего будто бы у него не было, и разорился он из-за Виардо. Современники сплетничали, потомки поверили — и до наших дней легенда эта сохранилась.

И.М. Гревс только что выпустил прекрасную книгу о Тургеневе и Полине Виардо — «История одной любви». В ней он попытался реабилитировать Виардо и, надо отдать ему справедливость, сделал это с редкой убедительностью. Не о фактической, узко-исследовательской стороне дела я говорю. Не берусь судить, насколько полны собранные Гревсом сведения, есть ли в его работе ошибки и недочеты. Но несомненна пронизательность Гревса, как несомненно его понимание человеческой души и человеческой любви. Лучше же всего в этой книге то, что это — как бы яснее выразиться? — благожелательная, «добрая» книга, очень просветленная. Давно сказано, что добрый человек понимает больше злого. Рассказывают, что когда-то Мериме на приеме в Тюильрийском дворце блестяще ораторствовал о литературе, критикуя всех своих современников. Наполеон III нехотя возражал ему и в конце концов заметил:

— Мне с вами трудно спорить... Но понимаю-то я больше вас, потому что я добрее вас.

Эти слова — если они действительно были сказаны — лишний раз доказывают, что Наполеон III был человек умный. По-видимому, мысль его была такова: хорошее в

человеке характернее для него, чем дурное; определяют человека — и, в частности, писателя — достоинства, а не недостатки, удачи, а не промахи; увидеть одну положительную черточку в чужой душе важнее для ее понимания, чем тысячу отрицательных.

Гревс подробно, год за годом, рассказывает историю любви Тургенева. Мне кажется, основное его положение правильно: Виардо действительно была преданным другом нашего писателя. Ей ставили в вину то, что она его недостаточно любила, — не так, как он ее. Что же было ей делать? Человек над собой не властен. Любовь Тургенева была исключительной — глубокой, страстной, длительной. Он встретился с Виардо 1-го ноября 1843 года, и день этот на всю жизнь остался для него «священным». В 1883 году, умирая, в полузабытьи увидев над собой наклонившуюся старуху — Виардо, он еще назвал ее «царицей из цариц»! Она платила ему дружбой. Но при такой нежности, какая была у Тургенева к Виардо, и ответная дружба много значит. Во всяком случае, она дала Тургеневу счастье, пусть неполное, «отравленное», но, все-таки, которое он ни на что на свете не променял бы. Это понял Гревс и написал свою книгу благоговейно. Он в предисловии и примечаниях как будто извиняется за старомодность книги, объясняет, что она написана «на старый лад», опасается суждения тех, кому она «покажется недостаточно современной», жалеет о падении интереса к Тургеневу, один раз даже упоминает о «трудящихся массах». Есть что-то трогательное в этом поневоле робком идеализме. Гревс пред лицом российских марксистов и пролеткультовцев, все знающих, все решивших, все понявших, похож на Степана Трофимовича Верховенского, напоминающего желторотым нигилистам о «любви и красоте». И, оставив вопрос о Виардо, хочется посочувствовать Гревсу в попытке «возродить» Тургенева.

Тургенев, несомненно, забываемый писатель, — если еще не совсем забытый. Это очень жаль. Ни Достоевский, ни Толстой, которые его заслонили, не по плечу еще нашему «среднему» читателю, — ни даже выше-среднему. Поэтому их мощное воздействие часто бывает разрушительно: понимаются частности, подробности, мелочи, ускользает главное и целое. А «частности» у Толстого и

Достоевского таковы, что лучше бы их не знать тем, кто не способен усвоить целое. Тургенев — первый и прекраснейший из «общедоступных» русских писателей. Пожалуй, романы его устарели из-за публицистики и боборькинских стремлений «отразить последние общественные настроения». Но рассказы и повести ничего не потеряли в своей прелести. Перечтите хотя бы «Вешние воды»: на вас повеет пленительно-холодоватым изяществом, каким-то внутренним аристократизмом, сдержанным, но глубоко одухотворенным. Это как раз те качества, которые в России теперь все больше и больше теряются, — те качества, без которых человек может быть гением, святым или пророком, но чаще всего превращается в полуживотное.

### Литературные беседы [«После урагана» Е. Кельчевского]

В ряде книг малоизвестных или совсем неизвестных русских авторов, изданных за последние два-три года за границей, роман Е. Кельчевского «После урагана» выделяется резко.

А. Куприн, написавший к роману предисловие, утверждает, что это — «одно из самых выдающихся русских произведений последнего времени». Оценка спорная: если сравнить Кельчевского не только с новичками и дебютантами, но и с уже известными писателями, если включить в понятие «русская литература» и зарубежную, и советскую, — то причислить «После урагана» к произведениям «самых выдающихся» было бы слишком смело. Но всегда, при всяких условиях книга эта останется заметной, заслуживающей внимания и — на мой вкус — исключительно приятной.

Романом можно ее назвать лишь с большой натяжкой. «После урагана» — путевой дневник скитающегося по всему свету русского интеллигента. Действие происходит в 1919—21 годах, и под «ураганом» подразумевается, очевидно, русская революция. Герой, автор записей — человек больной, скучающий, состоятельный. Он из Гавра отправляется в Америку. Оттуда в Японию. Затем в Сибирь, где застает разгром и конец белого дви-

жения. Из Сибири в Рим, из Рима в Париж — и так далее. Что он делает, и чего он ищет? Ничего. Он больше наблюдает жизнь, чем живет. Кельчевский, по-видимому, чувствовал потребность дать обыкновенный, традиционный роман, с любовной завязкой и такой же развязкой. Поэтому он ввел в свою книгу некую Елену, девицу прекрасную и гордую, очерченную довольно схематически. Герой влюбляется в Елену, теряет ее из виду, вновь встречается, женится на ее матери вместо того, чтобы жениться на ней самой, и в конце концов куда-то уезжает, жажется, опять в Америку, залечивать сердечные раны. Эта любовная интрига — наименее удачная часть романа. Она очень искусственна, книжно-надуманна, отдает чем-то скандинавским, не то Гамсуном, не то другими норвежцами, помельче. Если бы в ней была главная тяжесть романа, мы, конечно, причислили бы Кельчевского к писателям не особенно даровитым, не особенно и интересным. К счастью, это не так. Кельчевский — едва ли «художник», в общепринятом смысле слова, но это, несомненно, умный, много видящий, много понимающий человек, блестяще владеющий даром выражения своих мыслей и чувств, всего своего внутреннего мира. А мир этот — трезво-холодное мечтательство, тревожный и грустный скептицизм, яд Достоевского, разбавленный водичей Анатоля Франса, нечто довольно необычное для русского человека и всегда производящее впечатление крайней душевной утонченности.

В том, что Кельчевский по природе не «художник», убеждает почти каждая страница книги. Его герой тщательно и подробно описывает всех своих спутников по странствованиям. Описания эти неплохи — но они не нужны. Их слишком много, они заслоняют одно другое, сливаются. Отсутствие подлинно беллетристического дара сказывается не столько в бледной протокольности отдельных описаний, сколько в том, что автор не в состоянии создать из них что-либо целое, в том, что у него отсутствует чувство меры в их распределении. Образы людей — не дело Кельчевского. Гораздо лучше ему удаются картины городов — вообще природа, одушевленная или мертвая. Но подлинная его область — размышления, то облеченные в форму разговоров, то в виде личных записей.

Было бы ошибкой предположить, что размышления эти отличаются глубоким, сразу очевидным своеобразием или оригинальностью, увлекают своей страстностью. Нет, Кельчевский пишет языком традиционно-гладким, правильным чуть ли не до безличья. Внешне его книга ничем не поражает. Мысли не доведены до последних выводов, иногда даже обрываются на полуслове. Книга напоминает беседу светского и прекрасно воспитанного человека, которому хочется заинтересовать слушателя, но не желательно его взволновать... Однако в этом соединении остроты и вялости есть что-то неотразимое, и чем дальше читаешь «После урагана», тем больше этот роман пленяет. Умных книг ведь не так много в нашей теперешней литературе! Мы проповедуем, ссоримся, вещаем, негодуем, возмущаемся, восхищаемся — и во всем этом, «как посмотришь с холодным вниманьем вокруг», больше чувства, чем мысли. Элемент «ума», никогда не бывший в нашей импульсивной словесности преобладающим, теперь окончательно отступил на второй план. Будто бы это и «не важно», будто бы это и «не существенно». «Что такое “ум”? — спросит, пожалуй, читатель. — Что подразумеваете вы под этим понятием?» Определений множество, и хоть ни одно из них не является исчерпывающим, все же из суммы получается некоторое «среднее», довольно удовлетворительное. Знание людей и себя, понимание человеческих отношений, понимание причин и следствий человеческих поступков или намерений, дар предвидения, способность отличать наиболее реальное от наиболее вероятного, чувство смешного (нелепого, *ridicule* — едва ли не самое главное!), чувство обстановки и того, что данной обстановке соответствует... Ум, конечно, имеет мало общего с мудростью. Мудрость бывает и смешна, и слепа, чего с умом не случается. Может быть, мудрость по сравнению с умом есть высший дар, может быть, ум не сочетается с вдохновением и слишком похож на расчет, — с этим я спорить не стану. Но ясно одно: нельзя считать ум «вещью несущественной», не отнеся одновременно к несущественному всю жизнь, где мелкое сплетено с великим и простое с таинственным. Ум ведь есть, в конце концов, только *зрячесть* к жизни — ничего другого. У нас слишком пристрастны к «движению вслепую» — к воле



и чувству, оседлавшим рассудок. Как редкому подарку, радуешься даже *неподвижной* зрячести, даже *безвольной* умной книге.

Кельчевский в своем романе не взлетает за облака, не спускается в подземные недра и не поучает. Он анализирует явления, доступные общему наблюдению. Даже говоря о любви и о Боге, он не ищет слов громких и звонких. Суховато, деловито. Но почти всегда ему удается сказать нечто новое и запоминающееся. Политика, быт, характер и поступки людей, все, что лежит на поверхности бытия, привлекает его. Он интересен во всех своих суждениях. Сдержанно, изящно и точно он заставляет то своего героя, то своих собеседников говорить на темы самые животрепещущие, и там, где другой настаивал бы тысячи восклицательных знаков, тире и многоточий, Кельчевский ухитряется ограничиться стилем идеальной передовицы. Но ограничиться, ничем не пожертвовав: в этом прелесть его сухости, от этого книга Кельчевского приобретает какую-то особенно ценную «чистоплотность». Очень уж измельчала славянская назойливая чувствительность. «Надо бы Россию подморозить», — сказал Константин Леонтьев. Оставим в стороне вопрос, верно ли его замечание политически и государственно. Стилистически оно, во всяком случае, — истина из истин. И не следует думать, что говоря «стилистически», мы замыкаемся в область пустяков и мелочей: стиль не только отражает человека, он его и воспитывает.

Книга Кельчевского ничему цельному не учит и ни к чему единому не ведет. Она — лишь сборник «горестных замет». Но больше, чем когда бы то ни было, мне хочется кончить эту мою беседу излюбленной фразой многих критиков и рецензентов, то есть пожелать новому роману «самого широкого распространения».

## **Литературные беседы** **[«Пушкин и музыка» С. Серапина]**

Лучше поздно, чем никогда. Еженедельно «беседуя» с читателями «Звена» о литературе, я большей частью выбираю предметом беседы новые книги и из них те, ко-

торые кажутся мне лучшими. Но «лучший» — понятие относительное. Нередко в разряд сравнительно лучших попадают книги, о которых нечего сказать: чисто, гладко, неглупо — только и всего. Поэтому я искренно жалею, что пропустил, проглядел книгу незаурядную, во многих отношениях замечательную — «Пушкин и музыка» недавно скончавшегося С. Серапина<sup>1</sup>. Я хочу теперь эту ошибку исправить. Книга по прочтении оставляет впечатление смутное; смесь мыслей очень глубоких с довольно наивными; много шаткого, спорного, недообъясненного. Но дух этой книги — живой, подлинно творческий. Читается она не только с удовольствием, но местами с наслаждением. Некоторые страницы вызывают улыбку, другие — чувство досады, но многие восхищают. Не знаю, кем и чем был Серапин, сколько ему было лет, является ли его книга первым торопливым опытом или плодом долгого размышления и долгой работы. Но не сомневаюсь, что Россия потеряла в его лице настоящего писателя.

Книга его напомнила мне другую, давно вышедшую книгу, тоже о музыке. О ней мне хочется вкратце рассказать читателю.

У Розанова в «Уединенном» или «Опавших листьях» есть приблизительно такая запись: он Розанов, считает себя на редкость умным человеком, и ему никогда в жизни не приходилось встречать людей умнее себя. Несколько исключений он тут же называет. Кажется, это — Константин Леонтьев, священник П. Флоренский и кто-то еще, чуть ли не Победоносцев. Розанов добавляет, что «необычайно умным» показался ему некий Ф. Тигранов, автор книги о Вагнере, но что при личной встрече он в нем разочаровался... В то время, когда я читал розановские заметки, Вагнер владел моим воображением всецело. В непогрешимости розановского чутья — особенно насчет различения «умного» от «глупого» — я был убежден глубоко. Поэтому я немедленно принялся разыскивать книгу Тигранова («Кольцо Нибелунгов»). Помню, что найти ее мне удалось не сразу. Никто не знал ее, у Вольфа отвечали обычным и неизменным «распро-

---

<sup>1</sup> Впрочем, в «Звене» книге этой посвящена была уже статья К. Феранского (№ 198).

дано», хотя ни в коем случае книга эта распродана быть не могла.

Она меня глубоко поразила. Теперь, через пятнадцать лет, я не могу отдать себе ясный отчет, действительно ли тиграновское «Кольцо Нибелунгов» столь необычайно, как мне тогда показалось. Но я все-таки недоумеваю, как случилось, что книга эта куда-то бесследно канула, осталась совершенно незамеченной и неоцененной. Были в ней удивительные проблески и догадки, какая-то вдохновенность мысли наряду с ужасающей тривиальностью, с площадными парадоксами, — как бывает иногда у авторов, сложившихся вне общей культуры, у самоуверенных одиночек, у тех, кто ни с кем и ни с чем, кроме самих себя, не считается, никого не слушает, никого не признает. Ощущение наглости и гениальности осталось от тиграновской книги у меня до сих пор.

Книга Серапина отдаленно напоминает книгу Тигранова. Бесспорно, она много бледнее, умереннее. Никакого вызова в ней нет. Но есть редкая самостоятельность мысли, дар видения многозначительного в мелочах, одержимость единой идеей и острейшее понимание того, что можно было бы назвать «проблемой музыки», т. е. таинственного значения и места музыки в мире. У Тигранова был шире кругозор, хотя, по существу, он был менее культурен. Тигранов с варварски-жадным нетерпением сразу набросился на центральнейшие явления в искусстве последнего столетия, на Вагнера и вагнеро-нищевский разлад, каким-то неисповедимым чутьем понял их, но по пути наговорил много пошлостей. Серапин — добросовестный провинциал, русский интеллигент, слов на ветер не бросающий и довольствующийся горизонтами довольно скромными. Ипполитов-Иванов и Танеев для него великие музыканты, он их серьезно сравнивает с Пушкиным. Чайковский представляется ему почти что титаном. В области литературы Серапин проникательнее и осведомленнее, однако и здесь его понимание ограничено Пушкиным и вообще классиками. Лишь только дело доходит до так называемых «декадентов», он повторяет старый буренинский вздор. Но провинциализм Серапина надо принять и надо с ним помириться. На мой вкус, он значительно приятнее приватдоцентского никчемного всепонимания. У Серапина

мысль честна и чиста, она чужим добром не пользуется и ничего чужого за свое не выдает.

Оговорясь: основной пафос Серапина дан ему извне. Ненависть к музыке, стремление подчинить дух музыки духу логоса, жажда ясности — все это идет от Ницше. Но тут нельзя говорить о заимствовании. Ницше как бы оплодотворил эпоху своими чувствами и мыслями, они стали «носиться в воздухе», и развитие или уточнение их еще и до сих пор бывает истинным творчеством. Серапин думает, что «музыка должна быть преодолена». Музыка для него — начало темное, хаотическое. Он ей противопоставляет Пушкина, высшее проявление логоса в русской культуре, и, анализируя пушкинское творчество, показывает, как Пушкин, никогда не бывший у музыки в плену, в зрелом возрасте окончательно от ее чар освобождается.

«Пусть музыка уйдет в церковь, и пусть только церковь будет опекой парения духа».

«Нужно, чтобы традиционная борьба с музыкальной стихией стала всеобщей заботой».

«Быт русского простонародья и русской интеллигенции слишком наполнен музыкой и танцами. Глубже, чем обычно думают, было враждебное отношение старых иерархов к “бесовскому гудению и скаканию”. Иерарх русской морали сходится с ними в “Крейцеровой сонате”».

Вот несколько цитат из книги Серапина, которые помогают уяснить себе его отношение к музыке. Его особенность: практический — не отвлеченный, а действенный — трепет, готовность перейти от умозрения к делу, реальнейшее, трезво-отчетливое ощущение опасности «духа музыки» для мира и человечества.

Мало кто способен разделить столь высокометафизическую тревогу. Но и те, кто просто-напросто ищут чтения, питающего ум, пусть прочтут «Пушкина и музыку». Некоторые замечания Серапина, некоторые его суждения и оценки хочется запомнить чуть ли не наизусть. Они остроумны и глубоко верны. Не блистательна ли, например, эта характеристика пушкинского «Бориса Годунова»:

«Следуя Шекспиру, Пушкин создал бесформенную историческую хронику, но этот ряд колоритных картин — совсем не шекспировского духа: это чисто рус-

ская живопись, в манере именно “передвижников” и с большим уклоном к бытовой поэзии. Чувствуется не только историческая Москва, но уже и Замоскворечье Островского, и даже — в двусмысленности всех характеров — печальный и немощный нигилизм Чехова. Бродят глухие страсти, безумный обман перемежается с безумной откровенностью, тоскует извечной обреченностью девушка в светлице, ум и благородство сочетаются с преступлением, как истинная святость принимает обличие или глупца-патриарха, или страшного в своей невинной прозорливости юродивого. А над всем царит рок, *tegor ruscicus*, создавая успех бессмысленному и беспощадному бунту и как бы освящая и утверждая власть всяческой нелепости, юмор привносится в историю — туда, где ему не место».

Такая страница — образец критического ясновидения. И ведь в книге Серапина этот образец — не единственный.

### **Литературные беседы** **[«Эмигрантские рассказы» И. Сургучева. —** **«Семя на камне» Е. Шаха]**

#### 1.

В «Эмигрантских рассказах» Ильи Сургучева есть два элемента. Первый — размышления, поэзия, вздохи, лирика и философия. Этот элемент — качества низкого и не обнаруживает в авторе рассказов ни писательской, ни просто человеческой требовательности к самому себе. Второй элемент — бытописание, тяготение к «жанровым сценкам» в духе доброго старого времени. Способность к таким сценкам у Сургучева довольно значительна.

Трудно объяснить в нескольких словах, почему плоха «поэзия» Сургучева. Он много говорит о звездах, о ночи, о Боге, любви, вечности — о вещах возвышенных и всеми признаваемых за «поэтические». Но беда в том, что эти вещи остаются у него бутафорией. Размалевано давно знакомыми «роскошными» красками, не внесено ни единой личной, неповторимой черты: просто и гру-

бовато. А если заглянуть в то, что за этими декорациями находится, т. е. в душу и помыслы повествователя и его героев, то окажется, что и, действительно, не стоило им тревожить Бога и вечность. Они по большей части тоскуют, мечтают, вспоминают. О чем? Да просто-напросто о прежнем приятном существовании. Они не чувствуют, как невыносимо-комичен поэтический пафос, обращенный на «...столовку на Десятой линии, Зоологический сад, Народный дом, где за два пятака мы слушали Тартакова и Клементьева, ресторан Яра с шестью венскими бильярдами, чайную “Манджурия”, трактир Иванова с органом, утреннюю очередь у Мариинки» и т.д. ...Ну да, был Яр с шестью венскими бильярдами — и нет больше бильярдных. Была чайная «Манджурия» — нет больше «Манджурии». Конечно — и, может быть, навсегда. Но, право, не так уж все это было восхитительно, чтобы, вспоминая о нем, захлебываться в лиризме. Даже и потеряв это, можно хранить человеческое достоинство, которое прежде всего выражается в том, чтобы не жалеть о пустяках. Людям приходится иногда в жизни лишаться вещей и привязанностей столь действительно незаменимых, столь безмерно значительных, что надо бы поприбереечь лирику для соответствующих случаев. Не обязателен стоицизм в невзгодах. Но обязательно умение отличать мелкое от важного, венские бильярды от того, что по-настоящему человеку может быть дорого. Это относится не только к Сургучеву, но и вообще к специфически эмигрантской литературе, по крайней мере, к доброй части ее. Принято повторять, что «эти годы многому нас научили», — и позволительно надеяться, что это действительно так! Но если люди с дрожью в голосе вспоминают о филипповских пирожках, то закрадываются сомнения.

Чисто бытовая часть рассказов Сургучева большей частью очень удачна. Поэтому рассказы читаются с интересом и не без пользы. Типы эмигрантов показаны Сургучевым ярко и, кажется, показаны впервые. Пожалуй, только он слишком сгустил краски, особенно в самой большой вещи сборника, в «Реках вавилонских». Слишком уж в его героях разбушевалась «*âme slave*». Но в других рассказах есть и вкус, и чувство меры.

Евгения Шаха, автора книги «Семя на камне», следует прежде всего упрекнуть в том, что он поторопился свои стихи издать. Шах, несомненно, талантлив. Если он в будущем не бросит заниматься поэзией, если он станет поэтом, то о выпуске «Семени на камне», вероятно, пожалеет.

По-видимому, Шах еще очень молод. В стихах своих он не раз говорит об учении и гимназии. Россия и революция для него — детские воспоминания. О любви он еще и не помышляет. Крайняя молодость Шаха чувствуется в каждом его стихотворении и многое в них объясняет.

Всем известно, что юноши, одаренные поэтическим талантом, часто страдают «недержанием» стихов. Им не приходит в голову, что для того, чтобы поэзия была поэзией, недостаточно двух-трех удачно найденных рифм, одного или двух образов и пресловутого «настроения». Они пишут стихи, лишь только могут что-то написать. Чувство: «не могу не написать», «должен написать», ощущение творчества, создания нового и живого организма им незнакомо. Оттого в юности большинство поэтов пишет гораздо больше, чем в зрелости, оттого юность на обывательском наречии слывет «порой стихов». Поэт взрослый, конечно, в состоянии писать стихи ежедневно, даже по два, по десяти раз в день, но он этого не хочет, он понимает, что это занятие пустое, постыдно-праздное, никчемное. В стихах говорится о самом высоком, самом прекрасном, иногда о самом тайном, иначе не стоит писать стихи? вполне бессмысленно. Но разве так много человек чувствует или знает высокого, прекрасного или тайного, чтобы ежедневно «высказываться» на эти темы, — или хотя бы только еле заметно касаться их? О, нет. «Non, non, non enfant». Юноши просто балуются стихами. А нужно ли кому-нибудь это баловство, им безразлично.

Еще одно замечание: в юности часто кажется, что те смутно-тревожные, безотчетно-сладкие чувства, которые носятся в душе, легко передаются намеком, словами случайными, случайно пришедшими в сознание и обманчиво кажущимися общепонятными, для всех значительными. Оттого юношеские стихи порою похожи на ребус. Что, о чем, откуда? Лишь много позже поэт понимает и научается ценить по достоинству то, что можно было бы

назвать людской «тугоухостью». Намеков, шепота мало. Шепот понятен шепчущему, но невнятен для слушающего. И поэт уступает. Он начинает точить и обтачивать, заострять и обострять каждое предложение, каждый стих, от скороговорки переходя к речи чистой и медленной. Я не занимаюсь сейчас изложением произвольной, условной или личной теории поэзии. Достаточно взглянуть в рост и развитие большинства подлинных поэтов — особенно в последние десятилетия, когда у символистов пышно расцвела невнятно-непонятная поэзия, — чтобы убедиться, что таков общий закон.

К Шаху первое замечание более применимо, чем второе. На ребус его стихи похожи редко. Но почти все они довольно водянисты, как бы разжижены.

По содержанию эти стихи исчерпываются безвольно-грустными воспоминаниями о России и русской природе, сравнениями России с Западом, большей частью не в пользу последнего. По внешности они элегантно-эластичны, но часто отмечены той безличной гладкостью, которая в искусстве «смерти подобна». Это ведь о ней, об этой гладкости, люди к искусству равнодушные говорят, что «теперь все умеют писать стихи», ее называют чеканной формой, ее принимают за мастерство, в то время как она есть полная, крайняя противоположность и умения, и мастерства, и чеканки.

Я с преувеличенной настойчивостью подчеркиваю слабости Шаха именно потому, что это стихотворец, бесспорно, одаренный. Интерес к его дарованию, сочувствие ему заставляют — по Боратынскому — предпочесть «едкие осуждения упоительным похвалам». Было бы хорошо, если бы Шах ощутил ответственность за свой талант, и вместо того, чтобы писать кое-как и кой о чем, постарался бы найти лучшие слова для выражения — или хотя бы только отражения — своих лучших мыслей и чувств.

## **Литературные беседы** **[О стилистике А. Блока]**

Мне вовсе не кажется необходимым разъяснять, растолковывать, до конца «разжевывать» каждую мысль. Скучно слушать речь излишне обстоятельную. Порою



случается, что понятно с первого слова, а тебе все еще что-то развивают и излагают.

Но расчет на понимание с полуслова часто бывает и ошибочным. Мне недавно пришлось писать о Блоке — вскользь, мимоходом. Сравнивая его с другими поэтами, я высказал предположение, что Блок, несмотря на свой исключительный дар, вряд ли долго просуществует. У Блока был только голос, но не было словесной, стилистической разборчивости. В ответ на эту статью я получил длинное и довольно язвительное письмо:

«...Этот тончайший стилист, проверявший по много раз чуть ли не каждое слово на внутренних весах, не удостоился чести Вам угодить. Все у него якобы “не то и не так”, все не на месте. Не разъясните ли вы свои утверждения на примере и не укажете ли, что именно Вашему капризному вкусу у Блока не понравилось?..»

У автора этого письма, вероятно, есть единомышленники. Поэтому, и еще потому, что мне не хотелось бы оказаться «капризным» в оценке такого поэта, как Блок, я попытаюсь коротко разъяснить свои слова о недолговечности блоковского искусства.

Мой корреспондент требует примера. Приведу полностью одно из известнейших стихотворений Блока:

Все на земле умрет — и мать, и младость.  
Жена изменит и покинет друг,  
Но ты учись вкушать иную сладость,  
Глядясь в холодный и полярный круг.

Бери свой челн, плыви на дальний полюс,  
В стенах из льда, и тихо забывай,  
Как там любили, гибли и боролись...  
И забывай страстей бывалый край.

И к вздрагиваньям медленного хлада  
Усталую ты душу приучи,  
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,  
Когда *оттуда* ринутся лучи.

Прежде всего замечу, что — «рассудку вопреки» и несмотря ни на что, — стихи эти, на мой слух, почти гениальные, полные глубокой и пленительной музыки. При всех недостатках, они все-таки ценнее тысячи стихотворений гладких и безупречных. Но я сомневаюсь, — не чрезмерно ли мы чувствительны к блоковской прелести? Нет

ли в нашем отношении к ней чего-то похожего на влюбленность? Постараемся быть совсем трезвыми. Первые две строчки этого стихотворения, с реминисценцией из Некрасова — прекрасны. Хороша еще и третья строка... Но дальше начинается нечто странное, неблагополучное. Вся средняя строфа *нелепа* в полном смысле слова.

Я не думаю, что все то, что бывает иногда нужно человеку сказать, может быть выражено ясно и точно. Я совсем не думаю, что в стихотворении не должно быть ничего недоговоренного, недопроявленного... Нет, ясности нашей есть предел. Но дойдя до этого предела, надо речь оборвать, надо иметь мужество умолкнуть. Сказав все, что было в его силах, поэт должен отказаться от соблазняющей его лжи, хотя бы вследствие этого отказа поэзия оказалась внешне обедненной. Какой смысл в заполнении пустоты словами пухлыми, вялыми, ничего не значащими? Пустота зияет еще явственней, а усилия поэта лишь вызывают досаду.

Блок говорит:

... учишь вкушать иную сладость.

Какая это «сладость»? Нет сомнения, — невыразимая, или «несказанная», как любил выражаться сам поэт. Вместо того, чтобы открыто и, может быть, горестно признаться в этом, Блок придумывает какой-то челн, который плывет на какой-то полюс «со стенами из льда...» Ведь всякому ясно, что и челн и полюс — вымышлены, что их в действительности не существует и существовать не может, что они выражают нечто иное и что это «нечто» поэту не удалось назвать его настоящим именем и названием. Всякому ясно, что челн и полюс — лишь декорации. Лично мне или вам, быть может, понятно, что хотел Блок в этой строфе сказать. Но даже изощреннейший человек может ее не понять и с полной правотой отказаться от ее понимания.

Поэтические образы подчиняются тем же законам, что и прозаическая речь. Они могут иметь какие угодно «вторые», углубленные и неуловимые значения. Но прежде всего образ должен быть логичен и понятен в своем значении дословном. Образ должен быть «забронирован» от обвинений в абсурдности. Слово прежде всего должно значить то, что оно действительно значит, а не

то, чем поэту хочется его значение заменить. Торжество поэзии над «здравым смыслом» должно быть таинственно и от «непосвященных» скрыто. Иначе оно слишком дешево, иначе здравому смыслу слишком легко это торжество обратить в поражение. Если все на земле умирает, жена изменяет, друг покидает — это все же не дает никаких оснований отправляться в челне на северный полюс. По совести, тому, кто скажет, прочтя это стихотворение: «чушь!» — возразить нечего. Почему полюс и челн, а не какие-либо другие образы, раз они ничего реального не означают, раз это — слова ничего не определяющие? Риторика вообще — искусство качества сомнительного, риторика же столь случайно, столь лично прихотливая не имеет никакого оправдания.

Замысел поэта тонет в слишком обильных, «притянутых за волосы» словах, искажается ими. Остается только музыка — но одной музыки для поэзии мало. Наше поколение еще понимает блоковские условно-риторические знаки, еще чувствует, что означает путешествие в лодке на полюс, да и то! Но нет никакого основания рассчитывать, что это понимание удержится. Оно вполне произвольно по самому существу своему. Оно надоеет. Через несколько десятков лет блоковское стихотворение может вызвать лишь величайшее недоумение, — или скуку, как давно разгаданный ребус. И даже

вздрагиванье медленного хлада

образ много более сильный, чем полюс и челн, потому что менее лживый, менее нарядный, точнее передающий «несказанное», даже это еще столь многозначительное для нас «вздрагиванье медленного хлада» вызовет у наших внуков только усмешку. И окажется, что блоковский жар был растрочен даром.

**Литературные беседы**  
**[«Люди-человеки» Л. Грабаря. —**  
**«Листья» В. Диксона]**

1.

Диалог при первой встрече:

« — Товарищ Яницкий?

— Да, — изумленно.

— А я, Мария, жена Арсения, — совсем по-обыденному.

— Мария Александровна? — засуетился... — Значит, приехали? А Мишка-то где?

— Я одна. Мишка в Москве остался.

— А вы чрезвычайно симпатичная крыса... Самоварчик поставили? Ну что ж, угощайте чаем, будем знакомиться...»

Начало рассказа:

«А и чудная, братец ты мой, надо тебе сказать, ягода — морошка. Притулится, миляга, во мхах, корягу облепит — водицу пьет. И вся из скорлупушек. Скорлупушки ядреные, что твоя куриная слепота. А с бочку — алинка, где клюква на одной норке притулилась, тут и морошке надо быть. Нда...

Вишь ты, сопелка-то как хороша выходит: погоди малость, мякоть повыскребываю. Запали-ка лучше трут, огонь разведем, мошкеры одолели».

Обе эти цитаты взяты мной чуть ли не наугад из книги Леонида Грабаря «Люди-человеки». О книге Грабаря в каком-то советском журнале недавно с восхищением писали, что она «чрезвычайно своя, родная, сердечная, тутошняя». Заинтересовавшись сердечно-тутошной книжкой, я ее прочел.

Признаюсь, было у меня против нее некоторое предубеждение. Когда в России восхваляется что-либо за особенно русскую сущность, можно почти безошибочно предсказать, что дело плохо, — как, впрочем, и во Франции, когда французы говорят, что «с'est bien français».

Но книга Грабаря оказалась еще хуже, чем я предполагал. Ее не стоит разбирать, о ней даже вскользь не следует упоминать. Бездарно и фальшиво вполне, до какой-то унизости, до стыда — за человека, вообще.

Но нечто характерное для «теперешне-русского» в книге действительно есть. Например, этот диалог с «чрезвычайно симпатичной крысой». Чувствуете ли вы человека за ним, стиль, быт, повадки, уклад, всю жизнь? Право, без особого риска быть обвиненным в неврастенической впечатлительности, в капризном легкомыслии, можно сказать, что это как бы холодный душ на чувства «любви к отечеству и народной гордости». Да, мелочь, да,

случайная обмолвка. Но как она коробит, как отвращает! И дальше, — какая разверзается пропасть между «нами и ними»! По словам Кусковой, советская беллетристка Сейфуллина назвала зарубежных писателей «иностранцами». Может быть, она рассчитывала задеть или оскорбить их этим словечком? Без колебаний принимаем его, принимаем и благодарим. «Иностранцы», пожалуй, более нужны России, чем «истинно русские» люди...

От распущенности и слабоволия, от раболепия и заносчивости, от лстивой лжи и самодовольства, от жестокости и слезливости, отвыкнув от всего этого *здесь*, на все-таки чистом воздухе, на воздухе все-таки очищенном свободой, трудом, историей, можно жить «воображаемой Россией» — той, которая была или которая будет. Но лишь только мелькнет облик настоящей, нынешней — становится «и скучно, и грустно» — и страшно.

## 2.

В парижском издательстве «Вол» — вместе с книжкой А. Ремизова «Оля», которой я посвящу одну из ближайших бесед, вышел сборник Влад. Диксона «Листья».

В сборник включены рассказы и стихи.

Рассказы очень бледны. Это впечатление усиливается и подчеркивается тем, что их в сборнике всего три. Печатаая их в книге, автор, по-видимому, придает им значение, хочет сохранить их и для себя, и для читателя, — чего никак не подумаешь о большинстве рассказов, печатаемых в газетах и мелких журналах. Поэтому к рассказам в книге мы требовательнее.

Рассказы Диксона легко читаются и легко забываются. Они крайне несамостоятельны. Первый рассказ — о ребенке и его красивой «маме», в которую влюблен некий исправник, — напоминает рассказ Сологуба. Второй — о добром учителе рисования и его злых, но в конце концов раскаявшихся учениках — напоминает столь многое и в русской литературе, и в иностранной, что всего и не перечтешь. Этот «этюд» был бы на месте в журнале для детей среднего или даже младшего возраста. «Холера» — просто-напросто анекдот.

Много интереснее, живее и значительнее стихи. Помнится, года три тому назад Диксон выпустил сбор-

ник стихов довольно слабый. Было там кое-что от Блока, но больше — от Дмитрия Цензора.

В новой своей книге Диксон кажется выросшим, окрепшим, обострившим слух и зрение. Мне думается, что теперешние стихи его — лучшее, что он вообще способен дать. Хороши ли они или плохи безотносительно — вопрос особый. Но в них поэт как бы договорился до последнего слова, нашел наиболее выразительный для себя ритм, наиболее близкие себе образы. Стихи его очень личны и отличимы от других. По вкусу ли нам их сладость, их сусальная красивость, их слишком легкий лиризм? Ответить на это можно лишь судя вместе с поэтом и человека. От этого я отказываюсь. Но уже одно то, что поэт в книге Диксона неотделим от человека, доказывает, что книга эта не пустая.

### Литературные беседы [«Оля» А. Ремизова]

Новая книга Ремизова «Оля» не совсем нова. Первая часть ее «В поле блакитном» вышла четыре года тому назад отдельным изданием. К ней теперь добавлены еще две главы. Четвертая и последняя часть «подготавливается», как сказано в примечании.

Ремизов пожелал дать жизнеописание. Его Оля на первых страницах — маленькая девочка. К концу книги она курсистка-революционерка. В последней части романа Оля, вероятно, будет представлена человеком вполне сложившимся. Жизнеописание полно мельчайших подробностей, нередко отвлекающих внимание от главного. Иногда думаешь даже, что подробности эти, эти постоянные отступления, замечания в сторону, вся эта лукаво-добродушная, хитро-простоватая болтовня, — и есть главное. Образ Оли — бледноват. Да и мог ли не оказаться бледноватым образ увлекающейся, чистой, порывистой, готовой на самопожертвование девушки, образ, задуманный вполне традиционно, чуть-чуть что не по-семидесятичестки, с общественными идеалами, с народническим пафосом, — мог ли он не оказаться бледным после всего, что написано на эту тему в русской литературе? Сказать «клише» было бы несправедливо.

В образ Оли Ремизову удалось все-таки вдохнуть жизнь — и там, где ему изменяет вдохновение, помогает умение и находчивость. Но что-то слишком знакомое, как бы стереотипное в Оле есть. Автор мог бы не трудиться над тем, чтобы нам этот характер раскрыть. Довольно двух-трех слов, и мы сразу понимаем, какой из готовых литературных типов он желает нам представить... Мне возразят, пожалуй, что таких Оль имелось и имеется множество в русской жизни, что это тип не литературный, а жизненный. Соглашаюсь. Но это доказывает только то, что человеческие души, при всем их разнообразии, способны принимать одно и то же состояние, как солдаты или школьники надевают одну и ту же форму. Не «состояние» есть все-таки предмет наблюдения художника, и не форма, — а то, что за ними.

Подробности и отступления, короткие рассказы, вкрапленные в большой общий рассказ, часто прелестны, почти всегда остроумны. По легкости чтения и легкости письма «Оля» — одна из редких книг Ремизова. Его изобретательность пошла в ней не на словесные узоры, а на узоры тематические. Сколько тем, людей, типов, случаев, речей, положений в «Оле» — сосчитать невозможно. Обычное стремление романиста — выделить из жизненной путаницы нечто законченное — Ремизову осталось чуждо. У него одно тянется за другим, одно за другое цепляется, воспоминание за воспоминания, как в разговоре. Появление новых людей в романе ничем не оправдано и не вызвано — разве что явным увлечением рассказчика, удовольствием его от рассказа. Так, в журнальных статьях и «мемуарах» Ремизов последнее время без всякого повода рассказывает о своих знакомых, — все, что вспомнится, что было и чего не было. Иногда забавно, иногда и скучновато. Кое-где улыбнешься, кое-где недоумеваешь...

Что сказать о том, что действительно является самым «главным» в книге, — о тоне ее, о внутреннем содержании ее, о ее поэзии? Приведу цитату. Эти строки писаны с такой страстью, с таким неподдельным жаром и так неподражаемо по-ремизовски, что нельзя не насто-рожиться:

«...Но неужто, как и тогда, в допотопное, дореволюционное время, и вот теперь, при всех самых неожиданных

ных обстоятельствах и потрясающих переменах, есть еще легковверные люди, которые слушают, одобряя и сочувствуя, и неужто ни война, повалившая уверенную гордую Европу, оправляющуюся с таким непомерным трудом, с таким отчаянным усилием пробующую встать на искалеченные обескровленные ноги, ведь нищета лезет из всех углов и прорех, и эlegantный француз только необычайным искусством, математическим мастерством — какой-нибудь яркий платок или разноцветный пошеть! — прикрывает лохмотья, а расчетливый немец старается не обращать внимания, что вместо душистого традиционного кофейного духу с утра по Берлину подымается дохлый пар эрзацев, и неужели ни эта война — ведь, кажется, и дураку ясно! — ни революция, ни беда беженцев, а беженцы засорили весь мир, ни труд покорно несущих строй жизни, а жизнь стала еще тяжелее (знаете, в Европе можно просто пропасть у себя в комнате и без всякой огласки и шума, и никто не схватится, и никого не удивишь!) да! все это — ничто из этой мировой катастрофы, которая у всех на глазах, за эти годы, за эти столетия, прошедшие в годах, не перевернуло хоть столечко в мозгу человеков, чванящихся развитием своего мозга перед безмозглой обезьяной — и самое роковое событие, и самый искреннейший поступок человека (никто не уберется!) залепят грязью!»

Бывает иногда, что человек шутит, балагурит, «болтает» — и вдруг, ни с того ни с сего вспылит. Или без повода заплачет, или вдруг глубоко задумается... По этим мгновениям — особенно у людей сдержанных, склонных или склоненных жизнью к притворству, — только и можно узнать человека. По этой удивительной цитате, по неистовому ритму ее, мы и Ремизова узнаем. В сущности, его томит старая русская тоска о бунте, всепожирающий «огнь возмущения», неутолимое неудовольствие, полуиноческое, полуразбойничье. От монаха — умиление, славянское францисканство, «березки, лужицы, рошцы», нестеровско-зосимовская «Святая Русь», и дальше, глубже — подвижничество; от разбойника — дерзость, вызов, озорство, нигилизм к культуре. То и другое скрыто, притушено и только изредка прорывается. Но прорывается с такой силой, что ни ласковой воркотне, ни вкрадчивому говорку, ни безобидным анекдотцам боль-



ше не веришь, а слушая все это, только со смущением вспоминаешь, что недаром же Ремизов издавна слышет великим притворщиком, смутьяном «себе на уме». Любовь и ненависть его затаены, приручены, а дай он им волю, не сдержит он их диких порывов, он в мире камня на камне не оставил бы.

### Литературные беседы

**М.А. Алданов. — Молодые поэты. —  
Всеv. Иванов. — Анри де Монтерлан. —  
Г-жа де Ноайль**

#### 1.

В «Современных записках помещены последние главы «Заговора» М. Алданова. Роман печатается только в отрывках. Но и по отрывкам можно безошибочно судить о нем: ведь романы Алданова по природе своей «отрывочны». Они составлены из ряда ярких картин или эпизодов; каждый из эпизодов живет самостоятельной жизнью, все вместе они складываются в нечто цельное, — складываются, но не сливаются. Это отличительная черта алдановской манеры.

Несомненно, «Заговор» — лучший роман Алданова. О нем можно бы сказать то же, что обычно говорится о гетевской «Ифигении»: он перегружен достоинствами. Все удалось. Ни одного промаха, ни одной слабой или небрежной страницы. Читаешь с недоумением, то восхищаясь, то чуть ли не раздражаясь: ведь не машина же человек, должны же в его работе быть перебои? Наши русские писатели не напрасно же нас к этому издавна приучили? Но Алданову дела нет до русской традиции «падений» и «взлетов». Он движется уверенно и равномерно, на большой высоте держась без утомления и почти никогда с нее не спускаясь. При всем уважении к имени Алданова, у нас все-таки не вполне отдают себе отчет в степени его мастерства. По дурной русской привычке искать душу, одушевление, жизнь на поверхности художественного произведения, судить о «душе» чуть ли не по внешности печатной страницы, по количеству многоточий, восклицательных знаков и скобок, — коро-

че, по стилистической распушенности, — у нас Алданова склонны считать умелым, трезвым, многоопытным «описателем» и только. Это крайне близорукое суждение. Брезгливость к дешевому «одушевлению» соединяется у Алданова с редким даром живой изобразительности. Ему пришлось не по вкусу советы писателя из «Чайки» — по одной какой-нибудь мелочи дать представление о целом. Целое для него остается целым. Как он его воспринимает, так и передает, — освещая все ровным светом, достигая в конце концов впечатления если и не наиболее острого, то наиболее длительного, наименее случайного. Бывают «*éditiones définitives*». «Окончательным» хотелось бы назвать и роман Алданова. Нужна крайняя смелость, чтобы после него взяться писать о павловской эпохе.

Обращаю особенное внимание на главу об убийстве императора. В ней удивительно передана тревога той ночи, суматоха, суетня, безумие. Нет никакого интереса к самому действию, давно знакомому. И все-таки нельзя противиться овладевающим при чтении «ужасом и жалостью».

## 2.

Если вы войдете в русский магазин и спросите:

— Нет ли чего нового?

— вам наверно покажут две-три тоненькие книжечки: стихи. Не оскудевает русская поэзия! Ничего не выходит в свет, нет ни романов, ни повестей, ни журналов, ни даже учебников — ничего. Но стихи выходят. Это тем более трогательно и удивительно, что стихов никто, или почти никто, не покупает. Среди немногочисленных любителей новейшей поэзии одна книжка ходит по рукам и удовлетворяет общее любопытство.

Любопытство? Да, не более того. Никто не ждет от книжки молодого поэта наслаждения, или хотя бы удовольствия, или хотя бы только развлечения. Любопытно, кому новый пришелец подражает, Бальмонту или Пастернаку, нет ли у него чего-либо такого, над чем можно было бы посмеяться, — и только. Надо признаться, что такое отношение к себе наши молодые поэты заслужили всецело, и кого-либо укорять за безразличие им не при-

ходится. Один поталантливее, другой бездарнее, один глупее, другой умнее, но все вместе — что они пишут, о чем они пишут, как они пишут! Руки опускаются.

Вот тоненькая книжка Кобякова. Таких книжек он выпустил за последние годы несколько. Та, что лежит передо мной, называется «Горечь». Слова как слова, по средней московской моде, довольно литературно, довольно затейливо. Читаешь без удивления. Но существует ли на свете хотя бы один человек, которому эти стихи могли бы что-нибудь дать? Сомневаюсь. Притом не сомневаюсь, что у Кобякова какое-то «содержание» есть, что дать своему читателю он что-либо и мог бы<sup>1</sup>. Но он бессилен это сделать. Безразлично, кому Кобяков подражает, футурист он или акмеист, имажинист или неоклассик, и, право, не так уж важны эти формальные раздоры. Но поэзия начинается лишь с того момента, когда человек впервые оживил слова своим дыханием, заставил по-своему зазвучать все те же, всеми ежедневно повторяемые слова, как бы передавая в них частицу самого себя... Тут молодому стихотворцу легко обмануться. Он сам, конечно, слышит «свое», неповторимое в своих стихах, и ему кажется, что и другие должны слышать. Но не слышно ничего. «Темно и вяло». Если бы заострить, если бы обточить! И если бы поэт ощутил свое творческое безволие и полную, абсолютную ничемность таких строк:

Последний свист — гремющая стезя.  
Я не напрасно в эту жизнь верил.  
И слово горькое — его забыть нельзя,  
И гром, и блеск, и дым дебаркадера.

Лететь бульварами в знакомые места:  
Вчера, вчера! О, сколько лет осталось.  
Кто о любви далекой не мечтал,  
Играя в нежную, покорную усталость...

Повторяю, это совсем обычные в наши дни стихи. Их читаешь без всякого удивления. Но если бы они и все им подобные произведения привели к тому, что стихов никто не стал бы больше ни читать, ни слушать, — это было бы вполне естественно.

---

<sup>1</sup> В первой его книжке — «Керамике» — чувствуется нечто, смутно похожее на «вдохновение».

### 3.

В майской книжечке «Красной нови» — крошечный, в три странички, рассказ Всеволода Иванова.

Чем больше Вс. Иванова читаешь, тем больше убеждаешься, что это настоящий художник. Каким образом удалось ему в последние годы так «выписаться», так вырасти — почти непостижимо.

«Сервиз» — вещь не вполне удавшаяся, если сравнить ее с рассказами из книги «Тайное тайных». Но след большого и глубокого дарования есть и в ней — это чувствуется сразу. Мне бы хотелось обратить внимание на то, что из всех молодых русских писателей только у Всев. Иванова есть что-то действительно «новое». О «новизне» в эти года писалось и говорилось чрезвычайно много вздора в России. При самом горячем желании, ее нельзя было отыскать ни у Пильняка, с его несносным жеманством, ни у кого вообще, кто ограничивался лишь заменой живой речи «художественным», «образным» волапуком, а по существу ничего нового в мире не увидел. Об этом я много раз писал и повторяться не стану. Всев. Иванов первый «добавляет» что-то к русской литературе, и про него с полным правом можно сказать, что он обогащает душу и ум читателя. Пришла старуха из церкви, легла на кровать и померла. Казалось бы, писать не о чем. Но настоящий талант видит то, чего «не поймет и не заметит» простой наблюдатель. Ткань жизни, которая взору обыкновенного человека доступна лишь в самых грубых чертах, для него не имеет тайн.

### 4.

На мой взгляд, Анри де Монтерлан — самый даровитый из молодых французских писателей. После «Bestiaires» это стало ясно. Какая была жизнь в этой книге, какой огонь и какой свет! Монтерлана многие сравнивают с Барресом. Но он проще и крепче Барреса — и больше в монтерлановском таланте «Божьей милости».

Прошлой осенью в газетах появилось сообщение, что Монтерлан уехал в Тунис. Ждали нового романа, блистательных путевых заметок, описаний Востока и

пустыни. Вместо этого в парижской «Биржевке» — в вечернем «Энтрансижане» — стали изредка появляться короткие рассуждения. О смерти, о судьбе, о суете сует, о скуке. Были они написаны очень смутно, как бы нехотя. Казалось, с жизнерадостным спортсменом Монтерланом что-то происходит: не то он болен, не то не знает, что с собой делать... Теперь в «Nouvelle Revue Française» помещена большая его статья в том же роде. Ее стоит прочесть. Человеку все надоело, все сделалось чуждо и постыло. Только об этом он и говорит, по-байроновски, упиваясь собственным отчаянием, убаюкивая себя своим стоном, прелестью своей печали, горечью иронии. На последней странице Монтерлан пишет: «On croit peut-être, que je fais de phrases. Et tout ceci à été crié».

Верим. Однако фраз и декламации в монтерлановских признаниях еще много. Процитированные мною слова — тоже «фраза», довольно пышная притом. Такова литература — ничего не поделаешь! Но вот что интересно: вся эта тоска не имеет внешнего повода. Как в начале прошлого века она поднималась всюду — так и теперь. Кажется, нас ждет новый, очередной взрыв романтизма в искусстве, с помрачением Расина и Пушкина, с низложением разума, не оправдавшего надежд, порядка, не давшего удовлетворения, и дальше — окончательная сдача позиции «ясности», реванш «загадочной» Азии, торжество голубого Тибета над Афинами. С каждым днем все больше живых сил тянется на эту сторону, не стоит себя обманывать. Монтерлановский плач — не только личный документ, но и показатель веяний. По-разному и от разных причин европейцам опять хочется во всем усомниться, все уничтожить и — как мечтают иногда неудачники — «начать новую жизнь».

## 5.

Декламация, склонность к звонкой фразе — одна из неискоренимых черт французской литературы и, кстати сказать, одна из причин затаенной русской неприязни к этой литературе. Особенно к поэзии. В поэзии мы привыкли к иным звукам и по привычке ищем их и у Гюго. Тщетно! Даже Бодлер слишком красив и наряден, слыш-

ком эффектен и красноречив. Часто кажется, что если бы Бодлера кое-где подсушить, кое-где ретушировать, он решительно был бы «поэт в поэтах первый» за последние сто лет — по глубине темы, по дару одухотворения, просветления той жизненной мути, которой обыкновенно поэты даже и не замечают.

Недавно вышла новая книга стихов графини де Ноайль «L'honneur de souffrir». Госпожа де Ноайль имеет во Франции неисчислимое число поклонников. Ее нередко называют гениальной и великой, ее сравнивают с Сафо и прочими историческими знаменитостями, ей предсказывают поэтическое бессмертье. Правда, наиболее взыскательные поэтические круги настроены к ней довольно скептически. Недавно стихи графини не были включены в какую-то «передовую» антологию, что вызвало горячие споры и негодование. Составителей антологии обвинили в «пустом снобизме».

Истина еще и на этот раз оказалась посередине. В том, что у госпожи де Ноайль подлинный и большой поэтический талант, сомневаться может только человек совершенно глухой. Но не менее несомненно и то, что она свой дар развеяла по воздуху, прельстившись легкостью, с которой удастся ей находить слова, быстрой, с которой эти слова долетают до сознания читателей. В госпоже де Ноайль чувствуется сильно усовершенствованный Эдмон Ростан. «Фраза» если и не погубила ее, то на три четверти обесценила. Она способна писать длинейшие стихи о смерти или молчании, не ощущая фальши, внутреннего противоречия. Она увлекается звуковыми и словесными повторениями, не всегда чувствуя момент, когда они перестают быть искусством и становятся риторикой, умелой, но мертвой. Ей вредит еще и отсутствие скромности, душевного целомудрия.

Но со всем тем у нее попадают строки, строфы и изредка целые стихотворения, полные самой настоящей «поэзии», почти незабываемые. Надо только иметь терпение отыскать их в ворохе матерьяла для «Чтеца-декламатора». Нашедшего она вознаградит за труды.

**Литературные беседы**  
**Марина Цветаева. — Сергей Ауслендер. —**  
**Петербургские сборники стихов. —**  
**Литературное западничество**

1.

Имеет смысл только та литература, в которой нет или, вернее, не осталось «литературщины» и где за словом чувствуется человек.

Это — трюизм. Читатель улыбается — зачем ломиться в открытую дверь? Зачем повторять то, что давно известно? Но дело вот в чем: понимание необходимости для литературы быть лично-одухотворенной дается как намек, как проблеск человеку в начале его «пути», затем, при развитии в человеке ума и вкуса, исчезает и только много позже, к концу, к «закату», целиком и во всей полноте к нему возвращается. Настаиваю на естественности перехода от первого состояния ко второму, от обладания, хотя бы и призрачного, к потере. В юности — чувствительность, дилетантизм, невнимание к материалу, формальная беспомощность, — в лучшем случае, торопливость достигнуть последней цели, каких-то неясно-блаженных последних целей и полет к ним кое-как. Огромное большинство людей остается навсегда на этой ступени: романсы, стишки, картинки «с настроением»... Некоторые развиваются: работа, ученье, «не что, а как», «святое ремесло», исследования и цехи, чувство слова, чувство ритма, чувство краски. Но, в конце концов, неизбежно приходит сознание, что все это — суета сует, все напрасно, тщетно и просто-напросто глупо, если ко второму не прибавить чего-то из первого и не утвердить за этим первым вечного и неоспоримого главенства.

Описанию роста художественного сознания человека надо бы посвятить многие и многие страницы. Эта тема почти еще не разработана, едва ли даже мимоходом затронута (только у Вячеслава Иванова, насколько мне помнится). Моя схема, конечно, груба и прямолинейна. Но я все-таки надеюсь, что люди, уже соскользнувшие с первой ступени, хотя бы только на волосок, поймут, о чем идет речь. Более общедоступным в нескольких

строчках можно было бы быть только ценой окончательного искажения сути дела.

Оставив в стороне соображения и возражения узколитературные, признав «несущественным» все то, что хотелось бы заметить в этой плоскости, на одно махнув рукой и закрыв глаза, к другому привыкнув, — нельзя все-таки «без волнения внимать» голосу Марины Цветаевой: читать статью ее «Твоя смерть» (в последнем выпуске «Воли России»<sup>1</sup>).

Цветаева обращается к Рильке и о его смерти говорит. Попутно она рассказывает еще о двух смертях — старой француженки-учительницы и большого двенадцатилетнего мальчика. Рассказ крайне прихотлив, неподражаемо личен и очень увлекателен. Над обычной журнальной литературой он возвышается как Монблан. В нем исключительно много содержания, хотя, собственно, нет идей и мыслей. Его устремление не логическое, а психологическое. Цветаева подмечает в одном, якобы простом, чувстве или душевном движении множество спорных подразделений. И чем дальше за ней идешь по этому пути, тем яснее видишь, что это путь бесконечный: внутренняя жизнь человека не упирается в нечто неразложимое, а разветвляется и утончается настолько, насколько зрение способно эти деления уловить.

Кроме «психологии», в цветаевском надгробном слове убедителен тон. Очень редко пафос писателя бывает до конца оправдан и совершенно не смешон. Очень редко за ним не ощущается пустоты и не хочется о нем сказать: «Слова, слова, слова!» У Цветаевой лиризм по настоящему лиричен.

Поэтому, как вывод: несмотря на несочувствие Цветаевой-литератору, несмотря на его полную, глубокую и бесповоротную для нас неприемлемость, порадуемся все-таки «встрече с человеком», — что в наши дни редкость.

---

<sup>1</sup> Одно замечание сделаю: Цветаева непрерывно «форсирует» стиль. Порой она говорит вещи совсем нехитрые с таким видом, будто вещает нечто неслыханное. Оттого, когда она о действительно неслыханном пишет (а это бывает), ей не сразу веришь, — как в басне о мальчишке и волках.



О Сергее Ауслендере очень давно ничего не было слышно. Имя его почти забыто, и последние поколения едва ли даже знают его. А когда-то оно если и не «гремело», то было окружено вниманием и любопытством.

Это были годы между 1905 и 1914, годы легкомыслия в русской литературе, годы «Régence»: вздох облегчения после суровостей одряхлевшего Короля-Солнце и еще мало кому доступные предчувствия, что «после нас» настанет потоп... У нас ментеноновскую строгость поддерживали символисты, а что стало потопом — объяснять не надо. В промежутках — резвились и увеселялись. У этой изящно-пустоватой, пленительно-беззаботной литературы был свой учитель, «мэтр» — Кузмин, которого многие досужие люди возводили в мудрецы и пророки; он якобы «выстрадал свое солнечное мировоззрение». Утверждали это наперекор его собственным желаниям и заявлениям. Кузмин признавал только «малое искусство» и был высокомерно враждебен всякое рода «проблемам». Кузмин терпеть не мог Льва Толстого и усмеялся, когда при нем называли поэтом Лермонтова. Он пел шаловливые песенки, писал искусно-небрежные стихи и во всех важных спорах русской жизни и русской мысли по-онегински «хранил молчание». Нет сомнения, что Кузмин был настоящим поэтом, но к нему органически льнула всякая мелочь, и «кузминство» в нашей литературе — явление довольно жалкое. Кузмину — в большей степени, чем кому-либо из его современников, — был дан от природы стиль. В его жилах текла голубая кровь искусства, и какой-нибудь утонченнейший триолет он писал шутя, — повергая в изумление и восхищение Брюсова или Гумилева, вечных работников. Но Боже мой, что получилось, когда половина наших отечественных стихотворцев принялась вслед за мэтром сочинять триолеты и бержеретты!

Сергей Ауслендер был первым из птенцов Кузмина — прозаического стана. Стихов Ауслендер, кажется, никогда не писал, но сочинял повести о порочных пастушках и невинных пастушках, о маркизах и аббатах восемнадцатого века, о молодцеватых гвардейцах александровской эпохи. Про Ауслендера неизменно говорили:

«Прелестно!» И действительно, в его сочинениях была прелесть. Ауслендер был самым даровитым из учеников учителя. Если он и уступал ему в легкости и своеобразии выдумки, то казался способным выбраться из-под его опеки и жить самостоятельно. Короче, у Ауслендера были большие задатки.

Увы! увы! После десяти лет молчания Ауслендер подарил нас повестью «Оля», только что изданной в Москве издательством «Пролетарий».

Некая бойкая девочка, Оля, из советского приюта в Сибири попадает в киргизские степи, оттуда к каким-то бандитам, оттуда в русскую деревню и, наконец, в Москву, «к свету и знанию», где, конечно, поступает работницей на фабрику, конечно, записывается в партию и в местном клубе, конечно, читает доклады. Начинается для нее разумная и осмысленная жизнь. Вот и все. В доброе старое время критик написал бы: «Sic transit...» И, право, — как не настроиться элегически при виде превращения русских денди в работников на ниве коммунистического просвещения.

### 3.

Несколько новых сборников стихов, изданных петербургской «Academia».

Первое впечатление при перелистывании, при беглом просмотре — удовлетворение за Петербург: особый петербургский патриотизм. Уже по одному только виду, по одной только внешности — это настоящие стихи. Нет в них того разгильдяйства, которое бьет в глаза со стихотворных страниц любого советского журнала, любого столичного издания: одно слово внизу, другое — наверху, одна строчка в один слог, другая — в сто, тире, тире, тире и восклицательные знаки. Петербург еще что-то сохранил, что Москва окончательно растеряла. Гладкость? — презрительно спросит какой-нибудь футуро-пролеткультивец. Нет, молодой человек, не только гладкость... Но если бы даже только ее, нечего вам усмехаться! Не от гениальности же вы все так растрепаны и взъерошены, не от избытка же чувств и мыслей вы во всю глотку орете, не от буйства сил неистовствуете. Дарования вам отпущено не более или не менее, чем вся-

кой другой толпе, в среднем на тройку с минусом, и поверьте, ученики Маяковского ничем не лучше учеников Ратгауза.

А петербургские поэты, представленные «Академией», учились не у Ратгауза, но у подлинных учителей, которые вместе с ямбами и цезурами научили их духовной выдержке. Поэтому петербургские стихи — оазис в пустыне медленного одичания. Не дарованием они противопоставляются всему остальному, а тем, что довольно расплывчато обозначается словом «культура». В них нет того плебейства духа, которое выражается в отречении от всего, от чего можно отречься, той трусости духа, которая боится всего, *даже влияний*, той безграмотности духа, с уменьшением которой поубавилось бы и заносчивости.

«Ларь» — сборник стихов восемнадцати поэтов. Из них Тихонов — наименее характерен для общего направления. Это поэт сложившийся, о котором в последние годы много писали и говорили. Его из списка надо выделить. Выделим и Всев. Рождественского, не столько по особенностям его творчества, сколько по возрасту. Рождественский — поэт с неба звезд не хватающий, но всегда приятный, умелый и неглупый. Остальные мало кому известны: В. Алексеев, П. Азбелев, Н. Белявский, Н. Бутова, К. Вагинов, Н. Дмитриев, В. Кровицкая, П. Лукницкий, В. Мануйлов, Л. Подольский, Л. Попова, В. Ричиотти, Н. Рыкова, В. Смиренский, М. Фроман, Н. Чуковский.

Конечно, все они еще подражают, заметнее всего подражание Анне Ахматовой и Анненскому. Резко своеобразен Вагинов, беспутный, бестолковый, сомнамбулический поэт, которому едва ли суждено оставить какой-либо след в русском искусстве, — кроме бархатных, виолончельных звуков, кроме удивительной певучести, этого «дара неба»...

Два отдельных сборника: М. Фроман «Память»; Надежда Рославлева «Ветер и ночь». Оба заслуживают внимания.

В первом довольно слаба и немощна самая ткань стихов, и вялость их порой наводит скуку. Но это стихи, в которые стоит вчитаться и которые можно даже полюбить.

О стихах Надежды Рославлевой один известный поэт заметил в частном разговоре: «Комсомольские писания!» Замечание это было осуждением, — и оно едва ли справедливо. Рославлева заморожена «Двенадцатью» Блока. Ветер, ночь, пурга, голод, святость, чистота, революция, Россия. Эти темы сплетаются в ее поэзии. Но ими она не исчерпывается, и голос у Рославлевой не земный. Он еще срывается, но иногда взлетает высоко и свободно. Новое имя это, вероятно, нам еще встретится.

Теперь — общее. Перечитывая все эти доброкачественные стихи, я в сотый раз задумывался о поэтах тамошних и поэтах здешних, о «здесь» и «там». Как ни убеждай себя, что русская литература одна и никакого раздвоения в ней нет, от этих мыслей не отделаешься. И сравнивая петербургских поэтов с парижскими, я не мог не отдать предпочтения первым: общий уровень там гораздо выше, двух мнений быть не может. Не талантами затмевают те этих, а чем-то другим, что труднее здесь, в здешних условиях найти. Легким дыханием, легким ощущением жизни, — да, легким, несмотря на цензуру, гнет и все остальное...

Дело не в цензуре, а глубже. Здесь, в эмиграции развитие человека, естественно, идет самыми трудными колеями. Здесь привольно дышится только избранным, Богом отмеченным *героям*, — говорю это без иронии. Здесь воздух для Брандов. Здесь каждый целиком за самого себя отвечает, здесь нет погружения в общую, животворящую, мутную, родную стихию, где не остается никаких отличий, все во всех и все за всех. Одним словом, здесь за человеком нет народа. И зияющую пустоту эту человек обречен заполнить сам собой, в одиночестве.

У старших, даже у самых слабых, есть память. Но молодежь чахнет и вянет, потому что ее собственных сил не хватает для выработки настоящей личности, а помощи ей ниоткуда нет. Без личности же нет искусства.

Поэтому если здесь явится новый русский поэт, то это будет лишь действительно большой и мощный человек, с большой и мощной душой — с душой героической, «полной до краев». Будем надеяться и ждать. Но не будем обольщаться насчет возможных успехов нашей средней поэтической молодежи.

В здешних разговорах о поэзии и литературе — скорее в устных признаниях, чем в статьях — иногда слышится смущение. Его можно было бы назвать «кризисом западничества», если придерживаться официальной терминологии. Но скажем проще: не кризис, а сомнение.

Брюсов давно писал, что все передовое русское литературное движение последних десятилетий — т.е. декадентство, символизм и т. п. — было всего-навсего лишь «последовательным литературным западничеством». Это очень верно, особенно в отместку конца девяностых годов, когда символисты подлинно открывали европейскую культуру, под издевательства и улюлюканья Бурениных всех лагерей. Но и до наших дней мы в основном и главным были учениками.

И вот, попав в Европу на долгое время, присматриваясь, приглядываясь, мы с недоумением видим, что она сама, в лице множества своих представителей, отказалась от своих «заветов», что она созрела для своего особого евразийства и считает устарелым, иссякшим то, что нам казалось в ней наиболее долговечным. Но это бы еще не беда. Это можно объяснить как «временное заблуждение».

Однако видим другое: прекрасное, стройное, величественное европейское искусство ни к чему все-таки не привело, ничего в мире не изменило. Столько порыва, столько гения, надежды, страсти, любви, да и эти «дорогие могилы», к которым хотел с плачем припасть Иван Карамазов: Данте и Паскаль, Руссо и Ибсен, — все это сошло на нет, сплыло, будто и не бывало, и на руинах этого великолепия течет и тянется мелкая, грубая жизнь, на которую ничто не повлияло, которую ничто не «преобразило». Ведь, в конце концов, в России мы спорили о стихах, стремились писать не так, а иначе, переводили на наш еще сырой язык (да, «великий, могучий», но еще сырой!) какую-нибудь заморскую, райскую птицу, Расина или Андрея Шенье, — не из эстетических же только соображений, а веря, что где-то, в отдалении, может быть, через века, от этого получится смысл и польза. «Красота спасет мир». И мы хотели хорошей красоты, превосходной, лучшей, какую в мире можно было найти. Вот пафос европеизма. «Снобов» из «Мира искусства» или

«Аполлона» одушевляла та же тревога, что и учеников Чернышевского, только по-разному они понимали ее и разными дорогами шли. До самых последних лет, среди пролеткультов и пролетпродукций, были в России люди, которые под насмешки худшие, чем во времена Буренина, окруженные со всех сторон ежеминутными предательствами и самыми невероятными отступничествами, берегли огонь «дорогой Европы».

Но тут — в центре мира, во Франции — их одолевают сомнения. Стоило ли? Стоит ли? Если и здесь, где все это возникло, сияло и еще не совсем померкло, если и здесь «ничего не вышло»?

Хочется ответить: «Да не смущается сердце ваше!» Как связано искусство с жизнью — неясно. Как они друг на друга влияют — неведомо. Но, вероятно, они друг от друга не совсем оторваны. Если для вас мало всего того, что дал Запад, — не в искусстве, а в жизни, — то вы невозможного требуете. Не вечного же горения вы ждете? Все живое умирает. Примиримся. И если бы хоть сколько-нибудь могло русское «последовательное литературное западничество» посодействовать тому, чтобы Россия прожила той великой, полной и достойной жизнью, которую прожила Европа, то труд ваш был бы не напрасен.

## Литературные беседы

### Новый человек. — Поучения Горького. — Природа-враг. — В Проточном переулке

#### 1.

В советской России критика уже давно жалуется на неудачи современных авторов в изображении «положительных типов» — прежде всего убежденных и героических коммунистов, «строителей нового светлого быта». Разумеется, без добродетельного большевика не обходится ни один роман. Но эти светлые личности так однообразны и ходульны, что даже архимарксистское «На посту» морщится.

Изображается ли кассир-растратчик, малолетний бандит, какая-нибудь выжившая из ума замоскворецкая

старуха — современный беллетрист нередко оказывается на высоте задачи, пишет картинно и бойко. Но чуть дело дойдет до строителя нового быта — внезапный крах: ни одной живой черты. Предфабзавком Иванов похож на комбрига Петрова, как две куклы из одной коробки. Конечно, коммунизм ведет ко всеобщему уравниванию, — кто этого не знает? Но даже Лелевичу не верится, чтобы эта цель уже была достигнута и чтобы род людской уже «воскрес с Интернационалом», как поется в коммунистическом гимне. Идеализация слишком грубая и однотонная даже и его не удовлетворяет.

Нетрудно понять, почему новый человек не дается новым авторам, упорно и настойчиво пытающимся его «уловить», «выявить» или «отобразить». Один из здешних, зарубежных критиков недавно воскликнул:

«Почему звание коммуниста лишает права на вход в сады российской словесности, а звание монархиста нисколько не служит тому помехой? С каких это пор справка о политической благонадежности необходима для выдачи аттестатов литературной зрелости?»

Критик этот, человек явно недалекий, вероятно считал, что он наносит решительный удар политическому ослеплению эмиграции, борется с ее «обскурантизмом». Если бы это было так — ему можно было бы сочувствовать. Но это совсем не так. Критик не додумал своей мысли, — хотя мысль была коротенькая, и додумать ее было легко. Коммунистическая идеология ведь безоговорочно перечеркивает целый ряд понятий, которые для нее лишь бред, мистика и «религиозный дурман, выгодный классу поработителей». Он признает только непосредственно полезное. Коммунизм *категорически предписывает человеческому сознанию программу* не только политическую, но и душевную, притом программе настолько жесткую и прямолинейную, что никаким личным толкованиям она не поддается. Программа эта исключает всякое сомнение: в бухаринской «Азбуке» на сорока страничках даны ответы решительно на все «проклятые» вопросы. Если бы наш критик об этом подумал, он едва ли стал бы утверждать, что коммунист — человек, принявший предписанную ему свыше, готовую, не подлежащую изменениям форму духовной жизни, — имеет в искусстве те же возможности и те же права, что и дру-

гие люди. Если бы он об этом подумал, он понял бы, что, становясь коммунистом, человек для искусства умирает. «Все выяснено. О чем писать и что писать — кроме популярных руководств».

Быть может, и настанет когда-нибудь на земле прочный муравейникоподобный рай, — но это наверно будет рай без поэзии. В лучшем случае, только какой-нибудь новый Мейерхольд поставит «Ревизора» в окончательно созвучных эпохе тонах.

Но вернемся к новому человеку и его изображению. Тип не есть схема. Одно из двух: или образ большевика оказывается «художественно неубедительным», или он «идеологически не выдержан», у талантливых писателей почти всегда второе. Марксистская критика сетует: «Да, буйно, свежо, и захват есть, и запах почувствован, но что-то не то, не наше. Когда же придет наше?»

Никогда не придет, господа.

Что коммунизм! История литературы знает попытки схематического, программного творчества на «платформе» поглубже и почеловечнее бухаринской. В пятидесятых годах прошлого века некий французский писатель хотел доказать, что можно написать роман «об истинно христианских героях, с христианскими чувствами и христианским языком». И такой роман он написал. Папа одно время думал даже занести эту книгу в Индекс, надеясь, что хоть после этого ее кто-нибудь прочтет.

## 2.

Максим Горький в большой статье, скромно озаглавленной «Заметки читателя» (альманах «Круг»), тоже убеждает молодых беллетристов заняться «положительным типом». Статья эта есть обстоятельное и кропотливое развитие старого горьковского положения: «Человек — это звучит гордо!»

Горький скорбит о том, что «ветхий Адам более понятен и более интересен молодой литературе, чем Прометей, похититель небесного огня и враг богов».

Прометей к большевикам он не приравнивает. Он даже не произносит этого слова вовсе. Его рассуждения шире и расплывчатее. Горькому грезится «человек-товарищ», который «имеет право гордиться собой», «са-



мое загадочное из всех, населяющих землю, существо, одаренное безграничной силой воображения, неутомимой жадной творчеством, дерзкой страстью к разрушению содеянного им и т. д.», «враг природы, окружающей его, создатель второй природы на основе познанных и поработанных им сил первой»... Но, обращаясь к писателям, живущим в России, хорошо зная, что им позволено и что запрещено, утверждая тут же, что «в России возникла форма государства, цель которого дать свободу творческим силам всей массы народа» и что «еще не было и нет государственной организации, которая заботилась бы о культурном воспитании народа так умело и усердно, как это делается в России», — Горький должен был бы поставить точку над *i* и объяснить, чего, собственно, он хочет от молодых беллетристов и к чему их зовет. Какого Прометея надлежит им изображать? «Гордись, человек!», наперекор поучению Достоевского «смирись, человек!», — это у Горького ясно. Но каково должно быть реальное, конкретное, повседневное содержание этой гордости, должен ли Прометей надеть кожаную куртку — об этом Горький молчит.

Статья очень запальчива по тону. Горький с ядовитой иронией пишет о «любителях духовной чистоты, кротости и покорности», будто он полемизирует с каким-нибудь неугодным ему второстепенным журналистом и забыл, какие были имена в списке этих «любителей». Он заявляет, что у него «нет желания убеждать в чем-либо людей, униженных и оскорбленных собственным их бессилием». С притворством он говорит: «Наивность — мой горб, его несомненно исправит могила»...

Любопытная статья. Любопытно, что под столь полинялыми, потрепанными, много раз битыми знаменами, как «человек — это гордо!», Горький еще рвется в бой. Подивимся «безумству храбрых».

### 3.

Почему «человек — враг природы» и «природа — главный враг человека», — как настойчиво повторяет Горький?

Это, впрочем, распространенный взгляд. Когда Линдберг прилетел в Париж, половина французских га-

зет вышла с заголовком: «L'Atlantique est vaincu». В этой фразе был горьковский привкус: природа-враг.

Ничем этот взгляд не оправдан. Ни на чем он не основан. Пусть Горький сколько угодно твердит о прогрессе, — если прогресс привел его к этому ощущению, не велика прогрессу цена. Люди знали и другое:

Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Тот, о ком сказаны эти слова, стоял на высшей ступени человеческого развития. Но и на первой ступени возможно то же чувство. Вспомните наших «пустынников», с темным лесом за спиной и медведем у ног.

Как бы ни гордился, чем бы ни гордился человек, если ему кажется, что природа — враг его, он в конце концов неизбежно придет к отчаянию. Одиночество наполнит душу его страхом. И тогда, вероятно, он пожалеет, что не был доверчив.

#### 4.

Об Илье Эренбурге я когда-то слышал анекдот. Известнейший из молодых московских поэтов восторженно говорил:

«Эренбург! Какой умный человек... какой образованный человек! Везде побывал, все знает, обо всем говорит... И ведь какой талантливый! Ну, вот подите — прошу, прошу его, напиши, наконец, что-нибудь порядочное! Нет, не хочет!»

Прочел я новый эренбургский роман «В Проточном переулке» и вспомнил лукавого московского поэта: «Нет, не хочет». Даже еще сильнее упирается в своем нежелании: «Проточный переулок» совсем плохой роман, хуже прежних. Изображается в нем глухой уголок Москвы и его обитатели. Купцы, мелкие служащие, беспризорные дети, бывшие люди. В центре некий Юзик, задуманный до того неоригинально, что даже удивляешься, как это ловкий Эренбург, всегда гонящийся за остроотой и новизной, не почувствовал скудости своей выдумки. Юзик, горбун-скрипач, нищий и влюбленный, мечтательный и несчастный, не

находящий в мире приюта, безумец среди трезвых — знаком по тысяче книг. Это обычный, графариетнейший романтический образ. Есть в романе и традиционная «славная девушка», Таня, обращающаяся в конце повествования, после многих перипетий, к Юзику с прочувствованным письмом. Он томится, она томится. Таня вышла замуж за коммуниста, муж ее «добрый, умный, честный», — но он ее не понимает. У него на все один ответ: «Это от нашей экономической отсталости». А Тане хочется плакать, поговорить «по душам»...

Из этого материала мог бы все-таки получиться роман. Но пряничность и бумажность эренбургских героев до того ощутима, что ими невозможно заинтересоваться. Полное отсутствие дара творить «живых людей» Эренбург мог бы на крайность заменить другими качествами. Но и их нет. Стиль безличен и текуч, как вода. Фантазия «трепещет крылышком, как слабенький птенец». С натурализмом покончено, но еще ничего другого не найдено. Это какой-то Боборыкин, начитавшийся Жироду.

А лирические отступления! Бредут мальчики по шпалам: «...И сдается мне, идет это наша Россия, такая же ребячливая и беспризорная, мечтательная и ожесточенная, без угла, без лавки, без попечения, странадитя, уже все испытывавшая, идет она от Скуратова до Выполкова, от Выполкова еще куда-нибудь, все дальше и дальше, по горячей пустой дороге, среди чужих колосьев, чужого богатства. Кто встретится ей — скуратовские пассажиры или сердобольный помлекарь и — сердце здесь останавливается, сил нет спросить — и дойдет, дойдет ли она?..»

Читатель! Не совестно ли вам за автора, предполагавшего, очевидно, что вы — после Гоголя и Руситройки! — не разберете, какую слащавую дребедень он вам подносит в качестве «духовной пищи», какой жалкий копеечный лиризм? Правильно говорят: бумага все терпит. Если бы не это долготерпение, она под эренбургским стихотворением в прозе рассыпалась бы от стыда и от злости.

## Литературные беседы Николай Ушаков. — Советские прозаики

### 1.

Из появившихся за последние месяцы в Москве сборников стихов один надо выделить. Это — «Весна республики» Николая Ушакова.

Книга вышла с предисловием Н. Асеева. Неизвестно, зачем оно понадобилось. Ничего в нем не сказано, кроме того, что Асееву стихи Ушакова очень нравятся. Так когда-то Сологуб рекомендовал новичка Игоря Северянина. «Люблю грозу в начале мая... Люблю стихи Игоря Северянина!» Но то был Сологуб. Асеев же сам поэт второстепенный, и едва ли кому-нибудь интересно знать, что ему нравится и что не нравится, едва ли заявление Асеева, что стихи Ушакова «заставляют вздрогнуть мое сердце», для кого-нибудь имеет значение. Разве что только для молодых людей, примыкающих к «Лефу» или «Новому Лефу».

Как известно, Асеев является одним из главарей этой группы. Командует ею Маяковский, Асеев же его помощник или адъютант. Группа насаждает в России революционную поэзию и борьбу ведет «на два фронта»: с косностью пролеткультовцев, которые до сих пор дальше «народ — завод — вперед» не подвинулись, и с мелкобуржуазными уклонами индивидуалистов, которые еще не могут отделаться от «мистики и прочей рухляди». Идеологию Лефа я разбирать или критиковать не намерен. Это типическая крошка из обрывочков всякой левизны: политической, художественной, моральной. Для душ неустойчивых такая крошка всегда привлекательна. Этим отчасти и объясняется успех Лефа в России. Но надо признать, что в узкой области стихотворчества успех этот имеет и другие причины. У левовцев довольно высоко стоит обработка стиха. И Маяковский, и Асеев — умелые люди. Маяковский ослабел в последние годы. Он, как избалованная примадонна, решил, что ему все сходит, все удастся. Удастся Маяковскому, увы, далеко не все! (Впрочем, он еще и до сих пор головой выше всех своих бесчисленных, многообразных, не всегда признающих свою зависимость от него последователей).

Асеев неизмеримо менее талантлив, зато много требовательнее к себе. Все, что он мог дать, он дал, — не в пример большинству русских литераторов. Вдохновения мало, но работа чистая. В наши годы, когда критика — провозгласившая «засилье формы», уверившая простодушных людей, что «теперь все умеют писать стихи», — почти окончательно заглушила слабые всходы русского литературного мастерства, к стихотворцам, худо ли, хорошо ли эти ростки поддерживающим, инстинктивно тянется «поэтическая молодежь», как к Брюсову четверть века тому назад, как к Гумилеву совсем недавно. Из этой молодежи может что-нибудь выйти, — из той, которая следует за Есениным, не выйдет ничего никогда. Не всякий мечтатель ведь поэт. Желание «излить свои чувства» имеет мало общего с искусством. Гораздо более верным залогом возможных успехов в этой области является готовность принести в жертву ремеслу и работе первоначальное безотчетное мечтательство, — как и гораздо более значительным доказательством истинной любви к тому, на что обращены ранние мечты человека.

В стихах Ушакова пленяет их крепость, стройность, ловкость. Не беда, что Ушаков еще не в силах подняться над навязанными или внушенными ему, «социально заказанными» ему темами. Не беда, что он послушно воспекает «строительство Республики». Не заподозривая его в двоедушии, даже допуская, что «строительством» Ушаков увлечен вполне искренно и ничего трагикомического в нем не замечает, все-таки скажем: не беда! В России очень трудно не поддаться тем иллюзиям, которые нам здесь кажутся очевидным обманом. Требовать здешней зрячести, осуждать за романтическое сочувствие революции и ее «музыке», мерить здешней меркой людей, живущих там, — было бы «немилосердным» (по недавнему выражению З.Н. Гиппиус) и неумным делом. Там все тронуты этим поветрием. Поговорите пять минут с только что приехавшим оттуда человеком — вы в этом тотчас же убедитесь. Побеседуйте с эмигрантом — вы безошибочно определите, прожил ли он при большевиках несколько лет или уехал из России сразу после переворота. Выводы отсюда напрашиваются печальные, и касаются они исключительно природы человека: слаб человек, неразборчив и податлив. С полной искренно-

стью, вполне бескорыстно он защищает в одной обстановке то, с чем в другой «горячо» боролся бы. Но это совсем особое дело, нисколько не «литературное»...

Приведу полностью первое стихотворение из «Весны Республики»:

Была распутица и грязь,  
И ветер песни пел в соломе.  
Весна украдкой родилась,  
Как сизый день в казенном доме.

Великопостный смутный плач  
Катился каплями по крышам,  
В мансарде грохотал трубач  
И ход весны он не расслышал.

Он думал: «голых веток вой  
И в мокром дворике сугробы —  
Последний дружеский конвой  
И похоронный марш у гроба».

Но зоркая его сестра  
Весну суровую признала.  
Она топила печь с утра  
И жаворонков выпекала.

Что делать: черный снег и мрак,  
Ручьев и ливней окруженье —  
Не каждому приметный знак  
В снегах живущего движенья.

Конечно, здесь не все удачно, — особенно вторая и третья строфы. Но в стихотворении есть скелет, есть ось, это живой организм. А «жаворонки» очаровательны! Было такое веяние подлинной свежести в ранних стихах Тихонова, — но сбивчивее, слабее. От Ушакова, кажется мне, можно большего ждать.

Не улавливаете ли вы в приведенном мною стихотворении отдаленное сходство с Анненским? Оно есть во всей книге. Эпиграф из «Кипарисового ларца» доказывает, что оно не случайно. От «последнего из царскосельских лебедей», хмурого, одинокого, изысканнейшего поэта тянутся к московскому квазикомсомольцу соединительные нити. Мне недавно пришлось слышать упрек, будто я влияние Анненского вижу везде и всюду

и вообще переоцениваю его значение. Думаю, что упрек этот — несправедливый. Медленно и верно Анненский овладевает сознанием русских поэтов. Незамеченный современниками, он воскресает для потомков. Говорят: Анненский — отравка. Ничего! Сладкой водичкой поэзия никогда не была, а от яда она еще никогда не умирала.

## 2.

Если в сборниках стихов и удастся иногда отыскать что-либо не совсем ничтожное, то от советских прозаиков радости мало. Говорю я сейчас не о корифеях, а о начинающих. Пожалуй, главный враг молодых русских писателей — это их торопливость. Чуть пришла в голову темка, хотя бы самая коротенькая, хотя бы самая жалкая, — сейчас же написать, отделать, издать! Они забыли, что роман вынашивается годами, что если Достоевский от нужды и диктовал свои вещи прямо начисто, по множеству листов в день, то перед тем он достаточно промолчал и продумал в сибирские темные зимы. Неважно, что у Достоевского от поспешности не все сходится или объясняется, — важно, что его романы вырастают естественно и неодолимо, как бы из созревшего зерна. Можно было бы и теперешним беллетристам простить их промахи, если бы это были промахи внешние, если бы они лишь торопились написать то, что выносили терпеливо. Но этого нет. Чаще, наоборот, замечаешь, что написана вещь недурно и что убог в ней именно замысел.

За современными стихами несомненно скрыта та же поспешность. Поэзию в ее целом это губит так же, как и прозу. Нет фона, нет основной, личной темы. Но все-таки поэты, особенно лирики, в лучшем положении: им не нужен план. Одно мгновение, вспышка — им иногда и этого хватает. Обуреваемые спехом поэты, вероятно, не оставят по себе единого долговечного памятника — поэзии, замысленной и завещанной как единое, пронизанное одним светом жизненное дело. Но отдельные стихотворения, «разные стихи» от них, вероятно, останутся — разрозненные части нежившего целого, листья с неизвестно какого дерева, развеянные по ветру лепестки. В прозе, и тем более в крупных прозаических произведениях, в романах, отдельные моменты целого не

спасают. Единство замысла в романе требуется видимое, явное, дословное, а не лишь смутно ощущаемое, как в лирическом творчестве. Поэтому умственно-душевное банкротство наших молодых писателей — зрелище, доступное взору каждого! Поделюсь, кстати, недавним впечатлением. После долгого перерыва я этим летом принялся читать Стендаля. Признаюсь с некоторым стыдом, что я этого писателя не люблю. Но, привыкнув за последние месяцы к чтению новейших авторов, я с первых же страниц «Rouge et Noir» был поражен и обворожен устоявшимся, полновесным, доброкачественным искусством Стендаля. Какая чистота и какая стройность! Несомненно, за всю жизнь человек может написать лишь две-три такие книги, но разве этого мало, разве в этом дело? Да, все изменилось за сто лет — другие нравы, другая жизнь, другие люди. Но только по лени или малодушию писатель может искать в этом предлог для самооправдания. Вина в нас самих, а не вовне, — значит, в нас и возможность положение исправить. Не о возврате к прошлому идет речь и не о подражании старым образцам, а лишь о единственно-действенном художественном методе, о единственно-правильном — я едва не написал праведном — отношении к своему искусству. Конечно, Стендаль писал бы теперь иначе, чем сто лет тому назад, — это азбука, никто с этим не спорит. Но он и в новой оболочке остался бы самим собой. На слышащиеся же иногда заявления о «послевоенном ритме жизни», о всеобщем ускорении, о влиянии аэропланов, спорта и кинематографа, на пошлости вроде того, что «нам некогда, мы захвачены стремительным и головокружительно-прекрасным темпом эпохи», или «нас кружит механическая культура мировых городов», — на весь этот модный вздор можно, думается мне, не отвечать. Лучше промолчать и слов попусту не тратить. Договориться надежды мало.

От общих рассуждений и осуждений перейдем к рассмотрению доходящих сюда из России книг.

Вот «Баклажаны» — повесть Заяицкого. Вещь сравнительно приятная по полному отсутствию каких-либо претензий. Но хвалить за скромность приходится ведь только тогда, когда больше хвалить не за что. «Баклажаны» — жанровая картинка, будто с передвиж-



ной выставки. Маленький малороссийский городишко, вроде Миргорода. Приезжает туда погостить молодой и обаятельный москвич, покоряет несколько сердец и уезжает обратно в столицу. Фабула повести этим исчерпывается. Но внимание автора направлено не на фабулу, а на мелкие житейские подробности. Провинциальные девицы, местный врач, священник, бывшие помещицы, дрязги, сплетни, скука, давно знакомое и давно описанное болото, всколыхнутое революцией — все это продемонстрировано Заяицким довольно успешно. Однако мне и в голову не пришло, что его можно счесть художником, пока в одном из московских журналов я не прочитал, что «Заяицкий принадлежит к числу самых талантливых наших бытовиков...»

Вот «Вишни для компота», роман Павла Сухотина. Причудливое название имеет к самому роману отношение вполне случайное. Действие этого произведения происходит в Париже. У четы добродетельных, чопорных и чванных парижских буржуа нанимает комнату некая Марина, загадочная русская девица, типичная *âme slave*, шалая, порывистая, готовая и на преступления, и на самопожертвование. Девица ведет себя престранным образом, вызывая неудовольствие и тревогу хозяев, но приобретая в лице горничной преданного друга. Действует, очевидно, классовое самосознание. В конце повести, после множества малозначительных происшествий, появляются два матроса, один русский, другой француз, оба оказываются большевиками, — «и две сильных руки обмениваются в крепком пожатии». Марина — тоже большевичка, невеста русского матроса. Но он от нее отказывается и немедленно уезжает со своим товарищем неизвестно куда, верней всего — раздуть пламя мировой революции. Слишком взбалмошная Марина остается ни с чем. На обложке книги изображена Эйфелева башня, собор Нотр-Дам, покряквившийся, как башня в Пизе, и несколько вышек. Издана книга Государственным издательством, следовательно, признана властями полезной и нужной.

Вот «Петушиное слово» Якова Коробова. Роман деревенский. Первые строки дают достаточно ясное представление о целом:

«Отец у Женьки дворником служил, когда Татьяна с брюхом ходила, а родить приспичило — хозяйка ее в

больницу отправила, а когда Татьяна оттуда с парнишкой вернулась, в кумы напросилась».

Все произведение написано таким элегантным истинно русским стилем. У кого хватит терпения и мужества прочесть эти двести пятьдесят страниц «убористого шрифта», тот узнает про Женьку разные разности. Вырос Женька и начал баловаться. «Девкам от него житья-проходу не было». С одной из них у него произошла хлопотливая история, но девка была беззащитная, Женька несовершеннолетний, и венчаться — или, точнее, «записаться» — его не принудили. Однако повесть Коробова — повесть революционная, и закончиться она поэтому должна бодрым, мощным аккордом. Обиженная девка родила ребенка, ушла в город, поступила в партию, сделалась видной партработницей. Женька перебесился, остепенился, опять встретился с той, которой пренебрегал раньше, — и тут разыгрывается нечто похожее на финал «Евгения Онегина». Ослепленный блеском и величием Клавки, Женька бросается к ее ногам. Клавка оказывается сговорчивой, и для них обоих наступает разумная, светлая, трудовая жизнь.

Вот «Таежная жуть» Ивана Новокшенова. На первой странице курсивом: «Десятилетию Октябрьской революции посвящаю я эту книгу. Автор». Повесть с идеологической стороны безупречна и безукоризненна. Никакой Ионов ни в какой микроскоп не усмотрит в ней соглашательства. Правовойнейший классовый подход. Описывается борьба большевиков в Сибири с Колчаком и чехами. Все большевики как один — герои и подвижники. Все белые — проходимцы и трусы. Васильев — главное действующее лицо — скрывается от контрреволюционеров во время недолгого их торжества, оставляет семью, которая стоически переносит разлуку, попадает в плен и тюрьму, чудом спасается, соединяется с красными и вместе с ними торжествует окончательную победу. «Бей их, бей!» «А что их, сукиных детей, жалеть... они наших жалели?» «Он выхватил наган...» «Кровь хлынула горячим фонтаном...» «Расстрелять всех немедленно!..» «Придется буржуазию вывести в расход...» «По затылку его, по затылку...» — я списываю наудачу, раскрывая книгу где попало. «Таежная жуть» есть редкий (даже и по теперешним временам) и совершенный образец озве-

рения. Конечно, и в этой повести есть заключительный бодрый аккорд. Его стоит процитировать, настолько он хорош:

«...Песню, товарищи, — крикнул Васильев, и вскоре по гладкой равнине понеслись *могучие слова* (курсив мой, конечно. — Г. А)

Если не хватит патронов,  
Если согнутся штыки, —  
Будем душить фараонов  
Пальцами голой руки».

На этом вдохновенном аккорде остановлюсь пока и я. Список можно было бы продолжать бесконечно. Но не довольно ли?

## Литературные беседы

### Вячеслав Аверьянов. — Новая книга Шмелева

#### 1.

В прошлой своей беседе я оказался настроенным очень пессимистически. Говоря о советских «новинках», о романах и рассказах, подписанных неизвестными или малоизвестными именами, я утверждал, что все эти произведения качества самого низкого, почти что ниже критики и вне литературы. Продолжая поиски, просматривая и прочитывая русские журналы и отдельные издания, я неожиданно-негаданно набрел на книжку прелестную, написанную человеком, действительно, даровитым. Она бледновата, но, кажется, имя ее автора еще нигде не встречалось, — а ведь для «пробы пера» бледность не только простительный грех, но и естественное свойство. Книжку эту мне хочется «порекомендовать» читателю.

По шаблону и трафарету о новых удачных произведениях принято говорить: «радость» или «подарок». Есть в этих выражениях доля правды. Действительно, радуешься таланту: неожиданности находки, своеобразию ощущения, собственному своему обогащению от него. И, воздерживаясь от предсказаний, все же со-

знаешь, что воздерживаешься только по осторожности, потому что «мало ли что может случиться» и что может помешать развитию, раскрытию дарования, — но в самой возможности развития не сомневаешься и слово «многообещающий» произносишь без всякой иронии. Так в прошлом году я читал в «Красной нови» повесть В. Катаева «Растратчики». Имя автора мне было совершенно неизвестно, — но можно ли было не запомнить его, сразу же, после нескольких страниц чтения, можно ли было не связать с этим именем надежд? Не знаю, какой выйдет из Катаева писатель, но *si fata sinant*, должен бы выйти большой и настоящий. То же чувство — но еще более сильное — вызвала три года назад напечатанная в «Недрах» повесть никому тогда, кажется, неведомого Булгакова «Роковые яйца». И, кажется, теперь ясно, что ошибки не было и ожидания оправдались. Булгаков — блестящий и острый художник. Конечно, оттуда, из-за рубежа нам возразят, что мы выделяем Булгакова потому, что он «отъявленный белогвардеец». Но это вздор, и те, кто говорят это, знают, что говорят вздор. Белогвардейство Булгакова само по себе, т.е. вне или до его таланта, нас нисколько не интересует. Слава Богу, мы «на посту» не стоим и своим тупицам, каким-нибудь Семеновым, Гладковым, Либединским или Безыменским, покровительствовать не собираемся. Да, в сущности, и «белогвардейство» Булгакова слишком уклончиво, слишком двусмысленно, чтобы нас прельстить. Если что и важно, то лишь то, что писатель, едва ли не самый зоркий из всего поколения двадцатых годов, не оказался ни «созвучным» эпохе, ни ее «попутчиком». Нас это нисколько не удивляет.

Книга, на которую я хочу обратить внимание, — сборник рассказов Вячеслава Аверьянова «Человек без костылей». Рассказов в книге всего восемь, и они небольшие. Обстановка в них исключительно крестьянская. Советская деревня — но не столько в плане бытовом, сколько в психологическом: темные советские головы, смущенные великими потрясениями и бедствиями, им представившимися, и не имеющие сил что бы то ни было понять. Единственная, неизменная тема Зоценко, одна из постоянных тем А. Толстого. Но Аверьянов не походит ни на того, ни на другого; у него нет ни зоценковского

грустного юмора, ни лиризма Толстого. Он более холодный наблюдатель. Первый из его рассказов называется «Золотая сковорода». Старый, полуграмотный мужик, сапожник Черемухин, умирающий от рака, медленно и упорно, с великим трудом пишет книгу «о душе и вообще природе на основах причины фактической жизни человека». Бога больше нет, царя больше нет, нет прежних законов, нет прежних порядков, — мир лежит перед взором Черемухина распавшимся и таинственным. Он пытается его осмыслить. Он пишет о самых разнообразных вещах — «о подкове», «о цветах», «о многоводной реке», «о дерьме или человеческом счастье», «о лунном цветке», «о кобыльем хвосте», «о евреях и других народностях», «о мужиках и бабах», «о мышинном царстве», «о собаках», о многом другом. Чувствуя близость смерти, он решает прочесть еще неоконченное сочинение крестьянам своей деревни, непоколебимо веря в то, что он их осчастливит и просветит. Собирается крестьянский сход. Черемухин сознает, что настал главный час его жизни, и волнуется. «Он обернулся, встал лицом к народу, увидел страшную пестроту разноцветных лиц и рубах, растерялся, слова, приготовленные еще накануне для начала, выпали из головы, и неожиданно, против воли своей, он косноязычно забормотал, брызгая слюной: — Я мужик, сами знаете... Да нет... Скажу — в одну точку планировал... И то, пред всем миром честным. Да, значит... А как, почему? Потому — религия народный опиум. И, значит...

— Эй, Илья! Сочинитель! Чего там! Непонятно! Давай по книге!»

Начинается, наконец, чтение. Никому не понятно, никому не интересно. Сначала посмеиваются. Потом один за другим слушатели расходятся. Перед увлекшимся чтецом остается два человека. Его прерывают: «Пустяки ты все писал, Илья Пантелеич!»

Черемухин видит, что его надежда была напрасна. Все кончено для него. Через два дня он умирает. Одна из последних глав его книги — «О смертельной тоске» написана на рассвете:

«Изба. Под ногами пол, над головой потолок, на кровати Григорий с Пелагеей храпят, обнявшись. И вот, что им до меня? Днем работают, ночью спят, свое потомство, своя жизнь. А как у меня рак безысходный, мукой му-

ченской под ложечкой скарбит, к чему тогда, скажу, толк писаний моих и сады республиканские жизни новой? И выходит, один я в избе и под всем небом звездным один разъедин, и ниоткуда нет мне опоры, как отдан я на растерзание коршунам судьбы.

Такой вопрос задам. Какими гвоздями, к какому голенищу природы подшить мою жизнь Ильи Черемухина, чтобы навеки она не отрывалась вовсе? Нет такого предмета и гвоздя такого нет, сносится, спорется, на волоске безвоздушного пространства только и останется это имя мое, дерево пахучее — черемуха.

И приходится, значит, погибать мне в могиле песчаной, без санитарного предупреждения науки, потому как даже в энциклопедическом словаре не найду себе медицинской помощи.

А кругом оглянуться страшно — стены тугие, холодные, и безработному сердцу одиноко, тоска и ночная смерть».

Накануне смерти он пишет завещание сыну:

«... Хотел я сады яблоневые по всему свету цветущие видеть, к тому шла логизма моя. А что стало? — Череду черед. Я отвел свой в равнодушии, невнимании, по причине невоспитанности сознания. Твой же черед на костях моей смерти возвеличить счастье сицилизма по всем правилам коловращения земли... Книгу мою трудовую на расход не теряй, оставь, сбереги ее, может, кто и прочтает мысли мои деревенские, может пользу принять от них, а нет, так и взыскать нечего, учение мое простое, самодельное.

Живите. С тем и конец. Прощайте навеки. Трудовой крестьянский пролетарий, отец ваш Илья, сын Пантелеев, Черемухин».

Никаких выводов, никаких заключений в рассказе нет... Но читатель остается смущен, как смущает только истинная поэзия. Не менее значительны и другие рассказы. Они все очень «человечны». Боюсь быть неверно понятым: я не восхищаюсь безоговорочно новой книгой, не превозношу до небес новый талант, я только радуюсь открытию. Талант у Аверьянова, может быть, и не крупный, — об этом еще нельзя судить, — но он хорошего качества, «чистой воды». Если бы критику позволено было быть настолько самонадеянным, чтобы время от време-

ни составлять список того, что прочесть стоит и чего не стоит, я, не задумываясь, включил бы Аверьянова в ряд «стоящих», — в этот, увы, очень короткий перечень.

## 2.

К рассказам Шмелева — «Про одну старуху» — естественнее всего применить одно слово: патетические. Они пронизаны и полны «достоевщиной», той страдальческой стихией, где сплетаются и ядовитая усмешечка, и неожиданный, страстный, гневный взрыв красноречия, и сомнительный анекдот, и неутолимая скорбь. У Достоевского чуть ли не в каждом романе есть персонаж, говорящий родственным Шмелеву языком. Мармеладов, под конец своей исповеди взывающий: «Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!»

Пьяница, который каждую ночь молится Богу за упокой «душеньки» графини Дюбарри, ибо что она перенесла, когда кричала: «Encore une moment, monsieur le bourgeois», — весь этот витиеватый, чуть-чуть хмельной, всегда мучительный бред, весь этот разрыв «круга меры», все это преувеличение, «экзажерация», которая удивляла Льва Толстого (не помню, чья запись его слов о Достоевском: «не так... не совсем то бывает в жизни»), — достались по наследству от Достоевского Шмелеву. И Шмелев как бы упивается наследием. Он не столько пишет, сколько «голосит». Если мало быть знакомым с его писанием, можно принять его цветистую, исключительно густую, донельзя уснащенную речь за манерничество. Но это было бы совсем ложным впечатлением. У Шмелева, как иногда в музыке, фиоритур и трели сопутствуют высокому подъему. Чем рассказ его внутренне напряженнее, тем внешне он прихотливее. Несомненно, в новой книге Шмелева лучшая и самая значительная вещь — первая, давшая название всему сборнику. Во всех рассказах говорится о России, о ее судьбе и ее жизни. Всюду описывается теперешний русский быт. Описания чрезвычайно живые, до какой-то волшебной наглядности, как, например, в «Голубях». Но такие «картинки с натуры», как «Голуби», по замыслу, по теме слишком однотонны и как бы плоски, т. е. во всех сво-

их элементах переходящи, чтобы стать искусством. Нет «подводного течения». В рассказе о старухе, поехавшей в голодные годы за хлебом в далекое, тяжелое путешествие, в изложении этого, казалось бы, мелкого, обыкновенного случая Шмелев дал нечто навсегда запоминающееся и величественное. Пройдет время и забудется быт рассказа. Трудно будет людям вообразить, как это могла поездка за несколькими мешками ржи превратиться в настоящее мучение. Но сущность рассказа уцелеет, и, не узнавая обстановку, условий, образов, мелочей, нигде не видя их больше, читатели ужаснутся горю шмелевской старухи. Я не передаю содержания рассказа и не говорю о нем подробнее, потому что «ткань» его слишком изощрена. Ее надо видеть своими глазами, т. е. рассказ следует прочесть. Одно только замечание: мне кажется ошибкой его развязка. Слишком под занавес, слишком мелодраматично. Рассказ настолько напряжен, что никаких эффектов — как встреча матери с разбойником-сыном — не требовалось. Без этой сцены целое было бы суровее и правдивее. Вероятно, уклонившись здесь в сторону «лубка», Шмелев хотел дать подобие легенды, вроде тех, что долго бродят в народе, перекладываются в песни, ложатся в основу «житий». Этой цели он достиг.

**Литературные беседы**  
**«Дни Турбиных» М. Булгакова. —**  
**О русском языке и споре**  
**кн. Волконского с П. Бицилли**

1.

В Париже издана первая часть романа Мих. Булгакова «Дни Турбиных». Вторая часть выйдет в ближайшие месяцы.

Надо отложить окончательное суждение о романе до появления последних глав его. Надеюсь, эти главы нас не разочаруют: в первой половине «Дней Турбиных» встречаются страницы небрежные и не совсем удачные, но целое на редкость талантливо и в смысле «надежд» и «обещаний» дает больше, чем какая-либо другая русская книга за эти годы. В «Днях Турбиных» есть широкий и



свободный размах, уверенность настоящего дарования, что оно с чем угодно справится, и та расточительность, на которую только большое дарование способно.

О Булгакове говорили — да и сам он о себе это писал, — что его учителем является Гоголь. Если это и верно, то лишь отчасти. В «Днях Турбиных» ощутительнее гоголевского влияния — толстовское. В первой сцене, где усталые, сбитые с толку офицеры вместе с Еленой Турбиной устраивают попойку, в этой сцене, где действующие лица не то что осмеяны, но как-то изнутри разоблачены, где человеческое ничтожество заслоняет все другие качества — сразу чувствуется Толстой. Гоголь много резче, одностороннее, и в гоголевских писаниях меньше желчи. У Гоголя карикатура настолько очевидна, что ее за образ живого человека никто не принимает. Только Толстой умел изобразить человека вполне реально, — не общий тип, а одно из всюду встречающихся существ, — и изображая, подорвать его множеством мелких, еле заметных черт, из которых каждая неумолимо подчеркивает его слабость. У Булгакова приблизительно такое же отношение к героям.

Не следует думать, что он их судит строго потому, что это — «белогвардейцы». По-видимому, эта строгость отражает общее отношение Булгакова к людям. Никакого искажения, ни малейшего привкуса фальши в его очерках и обрисовках нет, — как это ни удивительно для «советского» писателя! Его люди — настоящие люди. Иногда он даже изображает с явным и, опять скажу, слегка толстовским сочувствием их простой, порывистый героизм: полковник Малышев, Николка, напоминающие некоторые образы «Войны и мира». Но с высот, откуда ему открывается вся «панорама» человеческой жизни, он смотрит на нас с суховатой и довольно грустной усмешкой. Несомненно, эти высоты настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое, — во всяком случае, эти различия теряют свое значение.

Булгаков пишет о людях, захваченных гражданской войной, но сам он не ослеплен тем, чем ослеплены они. Поэтому мне его роман кажется первым действительно «художественным» произведением, имеющим отношение к революции. В том, что до сих пор доходило к нам из России, попадались, конечно, вещи хорошие и даже

очень хорошие, но это были повести и рассказы «вообще о людях», без внешней связи с эпохой. Все, что описывало или изображало борьбу красных с белыми, было до самой крайней крайности лживо, глупо и плоско. Булгаков первый понял, или, точнее — вспомнил, что человек есть всегда главная тема и предмет литературы, и с этим сознанием он коснулся революции, в которой до сих пор полагалось видеть только «массы». Испытание революции человеком дало печальные результаты: революция потеряла привлекательность, человек предстал измученным и ослабевшим. С жадностью настоящего художника Булгаков обратил все свое внимание в сторону побежденных: в несчастиях и поражениях человек душевно богаче и сложнее, щедрее, интереснее для наблюдателя, чем в торжестве и успехах. Мне кажется, «Дни Турбиных» имеют ценность не только художественную, но и как свидетельство о времени. Это роман не исторический, — но он с историей связан, и комментирует он ее умно, зорко и с той «горечью», которая лежит в основе всех несусловных рассуждений, наблюдений и писаний о жизни.

## 2.

Спор П. Бицилли с кн. Волконским о языке чрезвычайно интересен. Оттого ли, что развитие русского литературного языка дошло до какой-то черты, дальше которой ему идти опасно или невозможно, оттого ли, что здесь, за границей, вопрос о нашем языке особенно всех тревожит, — спор этот оказался остросовременным, почти что злободневным. П. Бицилли с кн. Волконским заговорили на тему, давно носящуюся в воздухе, нарушили молчание, уже с трудом сдерживаемое. У каждого русского человека, прочитавшего статью П. Бицилли, явилось, вероятно, множество соображений, в доказательство или опровержение его мыслей. И потому в спор этот хочется вмешаться.

По существу П. Бицилли, несомненно, прав. Никаких непреложных законов в языке нет, все условно, все шатко. Ошибки и погрешности против общепринятой грамматики встречаются решительно у всех наших писателей, даже у Пушкина (например, в

«Выстреле»: «...имея право выбрать оружие, жизнь его была в моих руках»).

И хотя Пушкин свою ошибку, вероятно, признал бы именно ошибкой, опiskeй, и, таким образом, нет речи о столкновении авторитета Пушкина с авторитетом Смирновского, все же пушкинский промах доказывает, что язык рвется из поставленных ему рамок, что эта живая стихия плохо укладывается в схемы. Но П. Бицилли делает отсюда странный вывод: он считает нужным рамки упразднить. Здесь мы сочувствовать ему перестаем. Все человеческие законы условны, всякая организованная жизнь основана на условности. Никаких заповедей ни с какого Синая нам по части языка никто не давал и не даст. Надо их выработать и установить нам самим, если мы хотим иметь язык-орудие, а не бесформенное словесное плетение, — и, установив, надо подчиняться. Кн. Волконский к этому и призывает. Некоторая слабость его позиции, по-моему, только в том, что он явно связывает свой призыв с общим «стоянием на страже заветов», с принципиальным обереганием «нашего славного прошлого», в том, что его брезгливость к словесным вольностям или новшествам похожа на брезгливость к дурным манерам, — и еще в том, что тургеневское изречение о «великом, могучем» ему представляется аксиомой, не менее непреложной, чем правила грамматики Смирновского. «Великий, могучий», совершенный и законченный — таков тезис кн. Волконского. Вполне ли основателен этот тезис? Не думаю.

Вопрос о языке есть, конечно, вопрос о духовной жизни народа. Не кажется ли вам, что петровское начало в русской культуре оттого не может достичь окончательного торжества, оттого (или хотя бы отчасти оттого) терпит крушение, что ему сопротивляется наш язык, слишком торопливо и слишком поверхностно европеизированный, и что в этом деле Пушкин невольной виной повинен более, чем кто-либо другой? По природе своей русский язык не подходит к западному образу мысли и чувствования, не соответствует ему. Не знаю, как обосновать это филологически, не берусь это сделать, передаю только свое ощущение: русский язык в самой структуре своей глубоко чужд языкам античным, особенно латыни, образовавшей европейские наречия, и, поистине, та-

кой язык мог быть дан только «самому неклассическому народу в мире». Его пытались направить в общеевропейское русло, и слава Богу, что попытка эта была сделана, мы не отрекаемся от нее, мы за нее благодарны. Но попытка, очевидно, была слишком рано признана удавшейся и окончательной: то орудие, которое она нам дала, бедно и недостаточно. Боюсь, что меня плохо поймут, опасаясь упреков со стороны хранителей заветов: «Пушкину хватало, Толстому хватало, а ему, видите ли, бедно и недостаточно!» Господа, не в этом дело, оставим в покое авторитеты. Быть может, потому, что теперь некоторый слой, некоторая часть русской культуры почти достигла западного уровня и возможности жить на этом уровне свободной, истинной жизнью; потому, что ни на какие евразийские прелести мы этого променять не хотим, то есть именно во имя единой культуры и, если угодно, во имя Петра, — приходится признать, что русский литературный язык, по сравнению, например, с языком французским, неповоротлив, не точен, не гибок и под внешней законченностью, внешней крепостью и стройностью обнаруживает рыхлость и прелость. При действительно «великом и могучем» избытии слов и первоначальных средств, он скуден сочетаниями и оборотами, особенно в области глаголов. Его губит тирания плохо проработанной, неосновательно-капризной грамматики. Есть оттенки чувств, есть ходы мысли, вполне непередаваемые, если оставаться верным школьной языковой традиции, и «передаваемые» ею при их выражении. Острые мысли и чувства иногда как бы лучше отточено, тоньше, длиннее, пронзительнее, чем «наконечник» прикрывающего ее словесного оборота. Да что это! Вспомните знаменитое и прекрасное некрасовское стихотворение:

Внимая ужасам войны,  
При каждой новой жертве боя,  
Мне жаль не друга, не жены...

В первых трех строках его заключена грубейшая грамматическая «ошибка». Но варварством было бы исправить ее: некрасовский оборот неизмеримо выразительнее оборота «правильного». Читая Розанова или Ремизова, мы нередко морщимся — признаюсь откровенно, лично мне их язык не нравится. Но тут играет

роль тон, — и удивительно, что истинно богатая русская речь неизменно с этим лукаво-виляюще-заискивающим тоном соединяется, даже у Лескова. Почему — не знаю. Однако язык Розанова и, особенно, Ремизова, конечно, восхитителен в своей послушливой гибкости. Он еще уступчив и мутен, он внутренне проникнут противоположностями пушкинскими и антиевропейскими стремлениями, но из него можно было бы выделить то, что нам нужно, забыв скудные каноны и нелепые окрики Смирновского. Я понимаю, что сейчас не «момент» для этого. Многие сейчас берегут грамматику, как берегут старую орфографию, — по соображениям отнюдь не грамматическим. Есть на это основания, — кто их не знает? Но если бы у кого-нибудь хватило смелости пожертвовать не вполне совершенными, но реальными ценностями ради ценностей проблематических (потому что — позволит ли история, время или наша судьба их достигнуть?), но более высоких и прочных, — тот решился бы посягнуть на русский синтаксис. Только начать, — а на приведение его в «надлежащий вид» потребовались бы не годы, а десятилетия и даже века. Но это было бы, действительно, работой на пользу *живой* культуры, работой черной и бескорыстной, «для будущего», работой в петровском направлении и во имя его торжества. Надо было бы развалить кривое здание, с сознанием, что оно нами же построено и никакого кощунства в его уничтожении нет. И медленно построить новое, с сознанием, что без стройного построения нам жизни нет. То есть, к основному беспорядочному положению П. Бицилли применить метод кн. Волконского, отказавшись от безразличья первого и консервативной непримиримости второго.

1928



## Литературные беседы Владислав Ходасевич. — Борис Зайцев

### 1.

В «Собрание стихов» Владислава Ходасевича включены стихотворения с 1913 года до последних дней. Книга большая, и требует она чтения долгого и внимательного. Стихи Ходасевича принадлежат к тому роду искусства, где «словам тесно, а мыслям просторно», да и не только мыслям, но и всему, что определяется понятием «содержание». Поэтому перелистать или рассеянно просмотреть сборник было бы делом напрасным, бесплодным. В этом случае стихи Ходасевича, понравились они или нет, наверно остались бы непонятыми. Нельзя сказать, чтобы к пониманию их имелись внешние препятствия: наоборот, стихи ясны, почти прозрачны. Но их ясность обманчива, и автор как будто даже хочет обмануть ею читателя торопливого, невнимательного: «пусть думает, что понял». В этом противоположность Ходасевича поэтам-символистам, которые отпугивали простодушного читателя нарочито высокими словами и неожиданными словосочетаниями. У Ходасевича все просто и логично, все разумно и общедоступно. Но в основе и в истинной сущности своей поэзии Ходасевич так же «труден», как самые трудные из символистов, — только обнаруживается это не сразу.

Надо было бы прежде всего сказать несколько слов о мастерстве, если угодно, даже о «технике» Ходасевича, — и, признаюсь, мне бы очень хотелось это сделать. Но я чувствую, что, к сожалению, придется ограничиться вы-



ражением этого желания. У нас был недавно период повышенного интереса к техническим вопросам, и с формалистами это увеличение дошло до таких пределов, что ради спасения самого понятия «искусство» пришлось бить отбой. И отбой раздался, и уж нельзя было остановить его! Сейчас технический разбор произведений поэта показался бы неуместным и был бы неправильно истолкован. Несомненно, опять раздались бы вопросы: да зачем? да к чему? да будто в этом дело? И опять пришлось бы отвечать, что «дело и в этом, хотя и не все дело в этом», т. е. — азы и дважды два. Формальный разбор стихов Ходасевича показал бы, до какой степени одно верно найденное слово, один перебой размера могут углубить и вскрыть содержание. Бесспорно, ничто не может заменить или «создать» содержание, т. е. душу поэта, — и даже ничто внешнее не может обогатить ее. Вдохновение и тайна остаются в основе искусства. Но ведь вдохновение как-то пробивается наружу, и неужели неинтересно следить за ним в его блужданиях? И еще: неужели, после полутора десятилетий существования русской поэзии, не ясно, что мастерства чисто внешнего, голого, бездушного не бывает и никогда не было и что в этом параллелизме заключена такая же тайна, как и в самом существе вдохновения? Не ясно ли, что великая и подлинная власть над словом всегда соединялась с величием и богатством содержания, — как у Пушкина, Тютчева, у Боратынского, которые не только самые значительные русские поэты, но и самые умелые русские стихотворцы? Ну, а рифмоплетам, сочинявшим с «неподражаемой виртуозностью» всевозможные пошлости, мы цену хорошо знаем, и не только им самим, но и «виртуозности» их. На стихах Ходасевича можно учиться поэтическому искусству. Но надо дать себе слово никого в поэзии не обманывать. Надо иметь бесстрашие все договаривать до конца. И надо верить в себя, лучше — доверять себе. Если ученик на это способен, — и если читатель в силах себя хоть на время к этому принудить, — учение и чтение пойдут впрок. Иначе бойтесь — ученик и учитель! — этой сухости в обращении со словом, бойтесь, как бояться света, когда не все хотят освещать. Даже Ходасевич платится за качество своего стиля некоторой бедностью своего поэтического облика. Первые впечатления: бед-

ность, скромность. Однако он свой стиль выдерживает, выносит, и как бы мы долго в него ни вглядывались, беднее уже он не становится. Это не то что «ржавый гвоздь, на который повешены пестрые тряпки», как сказал об одном знаменитом поэте Розанов. Но Ходасевич выдерживает, а другие сразу могут превратиться в ничто, перестать быть, что с некоторыми из его последователей почти уже и случилось.

Одна из давних книг Ходасевича называлась «Путем зерна». Стихотворением о смерти и воскресении зерна открывается и новый сборник его. «Не оживет, еще не умрет», как сказано в Евангелии, или «Stirb und werdel!», как послушно повторил Гете, не часто в чем-либо с Христом сходящийся. Это таинственный закон жизни. Чем больше, чем дольше и пристальнее в жизнь вглядываешься, тем несомненнее видишь, что все в ней ему подчиняется, и можно было бы назвать его законом «вечного возвращения» к первоначальному состоянию (или видению? или замыслу?), но преображенному и очищенному, — законом «3», восстанавливающим из праха «1» сквозь «2». Не соединение первого со вторым, а именно воскресение первого.

Метафизично и бездоказательно, — улыбается читатель. Что ж, d'accord, — пойдём дальше.

Ходасевич начал свою поэзию с «приятия мира», как выражались символисты. Приятие было легковёрным, и самый «мир» был хрупким. «Но страшно мне: изменишь облик ты», — писал юный Блок. Ходасевич мог бы эти слова повторить. Мир действительно изменился, но, в противоположность Блоку, Ходасевич не бросился к нему, пытаясь в искаженных чертах узнать первоначальное, а ушел, закрыв глаза рукой. Здесь начинается период «два», почти всегда самый обольстительный в искусстве, самый «очаровательный», тот, о котором жалеют поклонники поэта, когда поэт его оставляет. И как расцветает в нем Ходасевич! Как прелестны его стихи, где поэт открывает новую вселенную, им воображенную рядом с миром грубо реальным, и где отныне он только и хочет жить:

Друзья, друзья! Быть может, скоро —  
И не во сне, а наяву —  
Я нить пустого разговора  
Для вас неожиданно оборву.

И повинуюсь только звуку  
Души, запевшей, как смычок,  
Вдруг подниму на воздух руку  
И затрепещет в ней цветок,

И я увижу и открою  
Цветочный мир, цветочный путь.  
О, если бы и вы со мною  
Могли туда перешагнуть!

Ходасевич делит мир на «ваш» — невыносимый ему и чуждый, и «мой», «цветочный» — сияющий, стройный и прекрасный. Вероятно, поэту казалось в годы этого открытия и этих делений, что для него начинается настоящее существование. Но «цветочный» мир был всего лишь мечта — старое, грустное, всегда обманывающее людей слово! Произойдет или нет то, что должно произойти, — как знать? — но если Ходасевич в своем развитии не остановится, он неизбежно окажется у черты, где придется ему обменять «цветочные», нежнейшие, обольстительнейшие соблазны на грубую, нищую, «мнимо-реальную» и все-таки единственно реальную жизнь.

По сравнению со стихами, написанными лет десять, восемь или шесть тому назад, его теперешние стихи выдают уже начавшееся исчезновение призраков, и вот «входит жизнь в свои права» и лишает поэта его утешений. *Начинается расчет* — и, может быть, он кончится трагически. Всякие бывали концы. Примирение и просветление ничем не предудказано. Но только этот «конец», каков бы он ни был, и будет воскресением, хотя бы коротким.

Сейчас для Ходасевича мир, от которого он хотел уйти и который его настиг, ужасен. И он рассказывает об этом с действительно неподражаемым искусством. Чувствуете ли вы дыхание «всемирной, бессмертной скуки» над этой картинкой:

Сквозь ненастный, зимний денек  
— У него сундук, у нее мешок —

По паркету парижских луж  
Ковыляют жена и муж.

Я за ними долго шагал,  
Жена молчала, и муж молчал.  
И пришли они на вокзал.

И о чем говорить, мой друг?  
У нее мешок, у него сундук...  
С каблуком топотал каблук.

И прислушивались ли вы к этому сдержанно-гневному шепоту:

Всегда в тесноте и всегда в темноте,  
В такой темноте и в такой тесноте!

Здесь требуется какая-то поправка. Здесь преувеличение. Хочется сказать: не то, не так... Разве уж так «темно и тесно»? Изменит ли свой приговор поэт? Если нет — то нет и сомнений: мы будем свидетелями гибели поэта, потому что в поединке с жизнью — если вовремя поэт не попросит мира — исход бывает только один.

... О чем все это? — спросит, пожалуй, кое-кто из читателей. О самой сущности поэзии, надо ему ответить, и без всякой усмешки попросить извинения за невнятность речи. Иначе говорить нельзя, оттого, большей частью, об этом люди и молчат. Некоторым облегчением во взаимном понимании могло бы явиться только сознание, что, в сущности, со всеми настоящими поэтами происходило в жизни одно и то же, и, думая о разных поэтических судьбах, находишь в них единую нить. Об этом мы вспоминаем, читая Ходасевича, — и лучшего о нем ничего сказать нельзя.

## 2.

Отличительная черта Бориса Зайцева — откровенность лиризма. И если отсутствие чего-либо может тоже быть отличительной чертой, то признаем, что Зайцева отличает отсутствие иронии.

Обе черты эстетически опасны, особенно первая.

Простая, житейская чувствительность, ничем не управляемая и ничем не сдерживаемая, не подмороженная «ясным холодом вдохновения», рождает большей частью литературу уныло-безжизненную. При изобилии

лиризма читатель, сразу пресыщенный, ему сопротивляется, и если лиризм недостаточно обоснован, он отказывается его принять. Образцом такого нестерпимого и неоправданного преизбытка чувствительности может служить последняя книга Чирикова.

Отсутствие иронии опасно не для всех. Оно опасно лишь для литературы, хотя бы в малейшей доле недоброкачественной, — и не столько словесно, сколько душевно недоброкачественной. Ирония, как известно, — приправа, перец. Если обращаться с ней искусно, если знать, когда, куда и сколько этой пряности припустить, — Бог знает что, последняя труха и рухлядь может сойти за нечто «остросовременное» и «дразняще-волнующее».

Зайцев — писатель будто бы не хитрый, не мудрствующий лукаво, — в действительности преодолевает тягчайшие препятствия. И то, как легко он это делает, лишний раз убеждает нас, что он — истинный художник, один из пяти-шести — самое большое, восьми — «истинных» в нашей теперешней литературе. Употребляю здесь слово «художник» в значении самом широком, общем, и все-таки верном, — почти в значении «мечтатель», но с заменой пустой и беспредметной мечты уверенно-отчетливым воспоминанием или предчувствием. Зайцев пишет всегда лирично. Его пейзаж не бывает описанием природы — в него вплетаются обрывки чувств, дум, тревоги. Зайцев говорит:

«Белый снег. Слегка уже синееет. Галки дико орут над золотым крестом церкви Георгия... Бледный шар зажегся у подъезда. Вечереет. Снег, мгла, Россия».

Это неожиданное и сразу становящееся здесь необходимым, незаменимым слово «Россия» ничего не прибавляет, конечно, к картине провинциального городка, но оно «индивидуализирует» ее. Таковы все замечания, описания, характеристики у Зайцева — все пронизано личным светом. Кому бы мы это простили? Чье «личное», столь навязчиво следующее за читателем, не оставляющее его ни на страницу, ни на строчку, не показалось бы в конце концов скучным и мелким? На мое ощущение, на мой «внутренний слух», Зайцев никаких упреков не заслуживает. Пустоты за его волнением не чувствуется никогда. Подделки и притворства нет. И поэтому он имеет право быть умиленным, говорить многозначительными наме-

ками и как бы «ориентироваться» на таинственность — дна этой таинственности вы не почувствуете ни разу, не придется вам усмехаться над тайной, оказавшейся лишь расцвеченной и разукрашенной пошлостью. Зайцева можно не любить — пристрастия и вкусы у людей разные. Можно не соглашаться с его приемами, не ценить его повествовательной манеры. Но нельзя отрицать его принадлежность к «избранным», и суд людей должен был бы, в сущности, только склониться и «принять к сведению» столь несомненное решение судьбы.

Ирония Зайцеву, конечно, не нужна. Не чувствуя к ней влечения, он никогда не бывает ироничен. Ирония могла бы явиться незваной-непрошеной, как явилась она к Блоку. Быть может, зайцевское творчество стало бы от этого богаче и трагичнее, изменив своей однообразной сладости. Но сама ирония не пришла, а искать ее или делать вид, что она присутствует, — этого Зайцев не хочет. Зайцев вообще никогда не смеется — редкий случай в нашей литературе, слишком уж склонной к «здоровой шутке». «Здоровая шутка», «беззлобный юмор»... Трудно объяснить, почему, но это совсем не русское дело. Вот, например, — Владимир Соловьев, замечательный русский человек, глубокомысленный писатель. Но ведь нельзя же читать без «горестного удивления», без чего-то близкого к брезгливости его «шутки», эти пародии, эти стихотворные послания к друзьям, где не знаешь, что хуже, — стихи или остроты, — и разве этот мелкоскверный хохоток не искажает облика Соловьева? За исключением немногих «великих» (смеявшихся мало, или уж, как Гоголь, смеявшихся неотразимо, непобедимо, а главное, ничуть не «здорово» и не «беззлобно») русские писатели хохотали слишком много, слишком неудачно и, надо сознаться, без всякого «объективного» повода. Поэтому серьезному и грустному Зайцеву мы радуемся.

В новый сборник Зайцева «Странное путешествие», кроме повести, носящей это название, вошло семь беллетристических вещей и заметка «Странник». Мне кажутся наиболее удачными повесть «Авдотья-смерть», о которой я уже писал после того, как она появилась в «Современных записках», и особенно «Атлантида» — рассказ о первой любви, вернее, о первом желании любить.

Это прелестная вещь, и хорошо, если бы ее прочли там, в России, хотя бы попеременно с П. Романовым и Артемом Веселым, для «улучшения нравов», для просветления умов и душ.

Post-scriptum: в «Страннике» у Зайцева есть замечание, не знаю откуда взятое, будто Лев Толстой перед смертью «плакал старческими слезами» над стихами Пушкина:

И с отвращением читая жизнь мою...

и считал эти стихи «лучшими во всей мировой литературе». Помнил ли Толстой, — и помнит ли Зайцев, — что Некрасов, умирая, повторял те же самые стихи, так же называл их «лучшими», о чем есть запись в его дневнике?

**Литературные беседы**  
**Кончина Ф.К. Сологуба. — Тэффи. —**  
**Тихонов**

1.

Во всех советских статьях и заметках по поводу смерти Сологуба встречается одна и та же мысль: Сологуб умер для читателей задолго до своей физической смерти, Сологуб — обломок прошлого, чужд широким массам. В той форме, в которой они были высказаны, эти утверждения коробят и даже ужасают своей беспредельной самодовольно-самоуверенной (хотелось бы думать, притворной) глупостью — всем тем, что составляет тайну наиболее рьяных из московских журналистов. Но в обозвании Сологуба «обломком» есть какая-то правда. Только она нисколько не унижительна для покойного поэта. Всякий человек есть одновременно нечто отдельное, обособленное, и часть целого — член какого-то «коллектива», говоря по-советски. Это относится не только к принадлежности национальной или сословной, но и к духовной сущности человека. Бывают эпохи, когда к смерти человека его «коллектив» не разрознен, — это случается большей частью с «коллективами», широкими по составу, растяжимыми, имеющими простые и популярные задачи. Над такими могилами произносятся

бодрые речи о «продолжении заветов» и слышатся восклицания: «Он умер, но дело его живо!». Дело же всегда есть дело общее, т. е. общественное. Сказать о Сологубе, что «дело его живо», было бы такой грубой фальшью, такой явной насмешкой, что даже стилистически эти слова прозвучали бы нестерпимо. Поэтому, как вывод, напрашивается одно из двух: или у Сологуба никакого дела не было, или оно умерло вместе с ним.

Если быть вполне правдивым, вполне и беспощадно искренним, придется признать первое: никакого «дела» у Сологуба не было, как вообще его не бывает у поэтов. Они выдумывают его порой для самооправдания, для опоры в жизни, его им порой навязывают и прикрывают видимостью «дела» их душевную наготу, как в библейском рассказе о Ное. Но, по существу-то, давно ясно: поэзия гораздо больше смущает людей, чем руководит ими или учит их, поэзия есть последний, обольстительнейший, сладчайший обман. Об этом нельзя и не стоит говорить мимоходом. Скажу только, что почти все настоящие поэты это сознавали и по-разному пытались примирить непримиримое.

Будучи человеком своего времени, и не только сочиняя стихи, но и принимая в жизни участие, встречаясь с людьми, беседуя, слушая, споря, думая, дружась, ссорясь, — Сологуб должен был так или иначе войти в какой-то «круг», и вот круг оказался к годам его старости распавшимся, и в этом смысле Сологуб, действительно, был обломком. Его кругом был символизм, и символисты были его «соратниками». Никогда еще русскому искусству, с тех пор как оно существует, не было поставлено задачи более трудной, чем поставил ему символизм. «Преображение жизни» — не больше, не меньше. Достаточно оглядеться вокруг и присмотреться, — не к быту, нет, — но к умам и душам наших современников, чтобы оценить размеры крушения этих надежд. В последние годы, на литературных вечерах и собраниях всевозможные лефовцы и напостовцы, а то и просто «рядовые слушатели, освободившееся от мистических предрассудков», поучали Сологуба правильному, «соответствующему нашей эпохе», отношению к жизни. Он упорно молчал, но что он в такие минуты думал? Есть особенная грусть во всех смертях этого поколения



русских поэтов — в смерти Блока, в смерти Брюсова. Большевики большевиками, холод холодом, одиночество одиночеством — не все дело в этом. Есть еще язвительное, вкрадчивое торжество ничуть не «преображенной» жизни, последний ее, предмогильный, слегка насмешливый, вполголоса, вопрос:

Сладко ль видеть неземные сны?

И вот когда мы читаем о Сологубе, что он «для современности не представляет больше интереса», то, чрез всю пошлость этого тона, хочется сказать человеку: да, правильно, верно. Но дай вам Бог, товарищ, оказаться когда-нибудь таким «обломком», и если вы еще не окончательно сбиты с толку, если не окончательно одеревенели и окаменели, вы не можете этого не понять.

Не прошло еще и недели со смерти Сологуба, как уже начался спор: великий поэт или не великий? Больше Блока или меньше Блока? Первый из современных поэтов или не первый? По-видимому, нет никакой надежды, что когда-либо подобного рода споры прекратятся. А ведь стоит хоть сколько-нибудь вдуматься в эти «сравнительные оценки» поэтов, чтобы убедиться, как они нелепы: чем измерять? как измерять? что измерять? с какой точки зрения? в каком отношении? — и так далее, вопросы возникают сами собой, без конца. Эту нелепость все чувствуют, она настолько очевидна, что ее даже не приходится никогда никому доказывать. Но «привычка свыше нам дана», и мы так привыкли еще в школе спорить, «кто выше, Пушкин или Лермонтов», что той же фантастической линейкой измеряем все и вся... Итак, был ли Сологуб «первым» поэтом нашего времени? Кажется, обыкновенные читатели и «широкая публика» никогда не уделяли ему первого места. Но поэты и близкие к поэтам люди нередко признавали Сологуба избраннейшим, лучшим, первым. Здесь резко сказалась разница отношений одних и других к поэзии и, на мой взгляд, сужение, упадок, даже порча восприятия поэзии поэтами, т.е. профессионалами. «Публика» прислушивается к поэзии слухом и старается понять ее умом, — случается, конечно, что она ничего не слышит и мало понимает. Поэты же все настойчивее, все исключи-

тельнее слушают стихи, только слушают — их звук, их тон, голос. Бесспорно, голос в поэзии самое важное, но он — не все. В исключительном внимании к нему все еще видны следы реакции против восьмидесятилетия, когда стихи были рифмованной прозой. Слушая стихотворение, поэт в наши дни воспринимает только сцепление звуков, и, если это сцепление его убеждает, он говорит «да», забывая обо всем другом. Отсюда узкая, но глубокая слава Сологуба: такой чистоты звука, какая была в его стихах, нет ни у кого из новых русских стихотворцев. Лет двадцать тому назад Сергей Городецкий сказал, что это «будто скрипка при луне». Декадентская прихотливость этого образа верно передает впечатление, оставляемое сологубовскими стихами: пронзительная певучесть звука и лунный «холодок» его... Вообще, неподражаемый, незабываемый, неповторимый напев, — если не всегда, то в некоторых строфах покоряющий. Но бедность тем, бедность слов и какая-то водянистость стиля, которую Сологубу не удалось преодолеть никогда и которую не следует называть «прозрачностью». У Блока в его лучших вещах слово как бы умирает и оживает, падает и взлетает, бьется, страдает, трепещет, и внимать ему нельзя равнодушно. У Сологуба слова льются одно за другим, и сладкий плеск их мало похож на человеческую речь. Мы часто очарованы, но мы редко взволнованы. Если можно сказать о поэте, что он «чуждый гость среди людей», то вернее всего это было бы сказать о Сологубе. Оттого «профессионалы» слушали и слушают его с изумлением: невозможно его искусству научиться, нечего в нем перенять. Что-то совсем нездешнее, никогда прежде не слыханное. Почти «потусторонняя» песнь, ничего общего не имеющая со «скучными песнями земли». Но оттого же Сологуб никогда не станет поэтом всенародным и подлинно великим. Слишком слаба была его связь с человеческой, с общечеловеческой жизнью и слишком мало вобрала его поэзия «людского горя, радостей людских».

Договорившись до этого, мы как будто отрекаемся от всей эстетики последних десятилетий и над сологубовской могилой протягиваем руку Надсону. Ну что же, не надо бояться слов: отрекаемся, — хотя лучше было бы сказать: «оставляем». Но храним от того, что

теперь оставляем, воспоминание настолько глубокое и действенное — от декадентства и символизма, от ранних мечтаний и раннего бреда, от всего героического русского эстетизма, с его героически-наивным стремлением «красотой спасти мир», — что нет, Надсону мы руки не протягиваем. Совсем не об этом речь, и не так далеко заходит отступление. Только бы немного меньше брезгливости в «искусстве для искусства» последних десятилетий — и до сих пор оно было бы живо. Надеюсь, никто не подумает, что я в чем-либо упрекаю Сологуба или поучаю его уму-разуму: скорей я делаю выводы из его собственной поэзии и его жизни. Это ведь Сологуб на старости лет, в годы войны и революции принялся петь бесконечные похвалы жизни, будто прося у нее прощения за прежнее равнодушие и клевету. И среди его стихов нет лучших, чем те, которые написаны рукой одряхлевшей, почти бессильной. «Оправдание добра» — так можно было бы озаглавить все последние стихи Сологуба. Кончены демонизмы, развенчан «прекрасный грех», оказавшийся скучным и убогим, кончена вообще игра в жизнь, в красоту и искусство, — и простые вещи простыми словами принялся славить Сологуб. Эти светлые старческие стихи, действительно, достойны занять место рядом с лучшими стихами наших лучших поэтов, со стихами, где видно сознание ответственности поэта пред миром за каждое произнесенное слово.

## 2.

На обложке новой книги Тэффи нарисованы самовар и Эйфелева башня: русский Париж. Книга иронически названа «Городок».

Тэффи рассказывает о русско-парижской жизни и сдержанно посмеивается над ней. Рассказы совсем короткие, в две-три странички. Тэффи, вероятно, чувствует «болезненность» своих тем и не хочет ставить точки над і, не все договаривает. Легкий рисунок обрывается как раз там, где, казалось бы, должно начаться развитие. Не вполне ясно даже отношение изобразителя к изображаемому: отождествляет ли Тэффи себя и свою жизнь с существованием растерянно-прекраснодушных обитателей «Городка» или смотрит на них со стороны?

Скорее, первое. И самое острое впечатление от книги — это то, что Тэффи совсем не хочет смеяться. В ней всегда чувствовалось некоторое пренебрежение к ремеслу прославленного, профессионального юмориста. Свои шутки и анекдоты она всегда бросала, как подачки, которых жадно ждали от нее читатели, — бросала, а сама как будто «отсутствовала». Теперь это сделалось еще очевиднее.

Конечно, Тэффи с прежней зоркостью видит и подмечает все, над чем можно (или можно было бы) посмеяться. Конечно, Тэффи с прежним искусством исполняет даваемые ей читателями «заказы» — сочиняет юмористические рассказы. Но все чаще прорезываются эти рассказы «темными нитями грусти», и гоголевская сущность ее юмора все явственнее обнаруживается — то в отступлениях, то в случайных замечаниях, то в заключениях. Книга насмешливая, но совсем не веселая книга.

Да ведь не с чего и веселиться теперь. Тэффи с безошибочным чутьем нашла «границу дозволенного» и ни разу не переступила ее. Она поняла, что в теперешнем быту, в теперешних условиях многое и многие нелепы поневоле, сами это сознавая, но не будучи в силах что-либо изменить. И она нашла верный, не оскорбительный тон комического. Книгу Тэффи можно прочесть для отдыха и развлечения, но вместе с отдыхом и развлечением читатель чем-то обогатит свою душу, как в беседе с человеком умным и полным жалости к участникам «трагикомедии, жизнью именуемой».

### 3.

Сборник рассказов Николая Тихонова «Рискованный человек» достоин всяческого внимания. Тихонов — писатель еще молодой и, несомненно, очень способный. Давно существует мнение, что настоящее призвание его — проза, а не стихи: все достоинства его стихов были достоинствами типично беллетристическими. Повидимому, это мнение не было ошибочным. Тихонов в прозе как бы вырастает, освобождаясь от чуждых ему словесных форм.

Напомню в двух словах литературную «карьеру» Тихонова.

О нем впервые заговорили в 1920 или 21 году, в петербургских литературных кружках. Единодушия в оценке Тихонова не было. Восторженно отзывался о нем Замятин. Гумилев, незадолго до смерти, подарил ему одну из своих книг, с надписью, содержащей какие-то очень лестные предсказания. Но Ахматова и, если не ошибаюсь, Ходасевич отнеслись к «восходящей звезде» довольно холодно.

Звезда не только была «восходящей» — она действительно взошла. Года через два после того, как было напечатано первое стихотворение Тихонова, он был одним из самых популярных и влиятельных в России стихотворцев. Имя его произносилось как равное наряду с именами других советских поэтических теноров — Маяковского, Пастернака, Есенина. Тихонов увлекал российский «молдняк» своей подлинной, не притворной и не поддельной бодростью, энергией ритмов, колкостью и меткостью слов. Он многим читателям пришелся по вкусу, он был без всякой натяжки и позы «созвучен эпохе». Дарование Тихонова было широким и щедрым, но едва ли глубоким, — и в этом кроется причина разноречивых оценок его. Таинственные струны «лиризма» были ему недоступны, и недоступными для него остались те области, куда случалось иногда забрести Пастернаку или Есенину. Самый звук его поэзии был плоский, грубоватый, без отклика и длительности, — единственный порок ее, но порок решающий. Если бы не это, Тихонов был бы замечательным поэтом. А теперь мы даже спрашиваем себя: поэт ли он? К нашему времени все так отстоялось и утряслось, так «дифференцировалось», что мы почти перестали воспринимать как поэзию — поэзию сатирическую, дидактическую, даже эпическую. Поэзия стала лирикой, а все остальные, побочные роды хочется отрезать, как мертвые ветки. И хотелось увести Тихонова к прозаическому повествованию, где его природные дары могли бы расцвести, а то, чем его природа обделила, могло бы и не потребоваться, — увести от стихов. К чему в стихах верные и смелые эпитеты, яркость и неожиданность образов, к чему свежесть, легкость, находчивость, — если все это «не поет»? Если — говоря иначе — все это крепко и прочно обращено к настоящему, а не перелетает над ним, мимо него, из прошлого в будущее, из будущего в прошлое?

Тихонов теперь «нашел себя». Его рассказы иногда еще манерны, иногда сбивчивы, но в целом они очень хороши и *новы*. Мне как-то уже приходилось писать о «новизне» советских писателей, об их постоянной, назойливой заботе быть новыми и об их неудачах в этом. Новизна пустых причуд и стилистического жеманства в счет, конечно, идти не может. Написать, после сорока лет декадентства, вместо «светало» — «заря простерла свои пальцы», не только не ново, а просто глупо. Может быть, кому-нибудь и приятна такая «картинность» — но крайне сомнительно, чтобы такой человек требовал от искусства то, что оно действительно способно дать. Тихонов, вместе со Всеволодом Ивановым (последнего периода) и отчасти Булгаковым, бывает нов по-настоящему, т. е. как бы неисправимо, неизменно, при крайней внутренней простоте. В прошлом году П. Муратов затронул в статье, вызвавшей много толков, вопрос об «обновлении» русской прозы и «жизненности» как ее единственной основе. Возможность и самый характер «обновления» в прозе Тихонова намечается. Как это ни кажется парадоксально, он иногда ощутительно близок Жироду. Это, вероятно, совпадение, а не подражание.

Рассказы все из полуазиатского, закавказского быта, со степью, с беспредельной далью, с жестоким солнцем и полуазиатской тоской. Они все запоминаются.

## Литературные беседы

### Николай Оцуп. — О ненаписанной статье

#### 1.

Прелестная поэма Н. Оцупа «Встреча» — одна из самых удачных вещей в нашей поэзии за последние годы.

Но оговорюсь сразу: я пишу «поэма» только потому, что слово это поставлено автором на обложке. Мне казалось бы естественным сказать просто — стихи. Мнение, что оцуповская «Встреча» — не поэма, уже было высказано в печати. На мой взгляд, оно совершенно справедливо. Конечно, все стихи одного и того же поэта внутренне чем-то объединены, — по какому поводу, на какой случай они ни были написаны. В этом смысле можно с

натяжкой любой стихотворный сборник назвать поэмой, потому что все стихи, в нем собранные, как бы нанизаны на один стержень и отражают ум и душу поэта. Все отклонения, изменения тут могут быть сочтены и названы развитием. Оцуп искусственно соединил — или даже подогнал одно к другому — несколько десятков стихотворений, о Царском Селе и Анненском, о революции, о любви, об Израиле, и целое назвал «Встречей». В его книге есть, пожалуй, единство дневника, но не более того. Интересно, что строфы, служащие как бы переходом, соединением частей, разительно слабее остальных, особенно в разделе «Мираж», где поэт прощается с любовью. Будто не хотелось ему этих строчек сочинять, так не хотелось, что даже простое умение внезапно изменило ему...

Не видя в новых оцуповских стихах «поэмы», я не вижу и единого замысла в них. Но отдельные части книги сами по себе очень хороши: эти легкие, точные, чистые, сильные, суховатые стихи идут безупречным ходом. Иногда поэт даже пробует задержать, остановить их, умышленно вводя слова неясные, образы приблизительные, как будто тяготясь совершенством своего «механизма». И надо признать, что этими переборами стиля он достигает иногда большой выразительности. К особенностям оцуповской манеры относится постоянное смещение плоскостей, временных и пространственных.

Quasi-поэма откровенно автобиографична. Оцуп рассказывает о детстве и царскосельских садах с грустью. Его троянские мечты не менее меланхоличны. Но дальше голос крепнет, и душа становится суровее. Любовные стихи, со смутным и грустным женским образом в основе их, запоминаются почти все: их описательный реализм меток и мягок, а ирония, прорывающаяся то в напускной небрежности, то в еле ощутимом срыве тона, придает им «нежную горечь». За любовными следуют стихи итальянские, более патетические, где поэт опять вспоминает свое детство и Россию. И, наконец, самая «Встреча» — стихотворение о евреях и Мессии. Это, может быть, наиболее живые стихи из всех, написанных Оцупом. Нельзя обмануться, читая их: они внушены настоящим, высоким волнением — иначе никакое искусство не помогло бы поэту найти эти звуки, этот ритм, сразу овладевающий нами:

Вся жизнь, изнывающая без ответа,  
Все твари несчастные, все до одной,  
Молили о Нем, и пришел Он из Света,  
Из Отчего лона, из жизни иной.

Сначала неузнанный, ныне забвенный  
— Ты смертью не умер еще, не погас:  
В ненастье, и холод, и сумрак вселенной  
Безмолвный и бледный Ты входишь сейчас.

Как прежнему счастью, еще дорогому,  
Мы верим Тебе и не верим, прости!  
И все же, не правда ли, к Отчему дому  
Ты даже таким помогаешь идти.

Миражи и проблески — точно предтечи  
Того, что сегодня случилось со мной, —  
С Тобой на земле неожиданной встречи  
В суровой и нищей ночи мировой.

## 2.

Шарль Моррас когда-то писал с большой искренностью о том, какое для него мученье — ежедневные публицистические статьи. Я не помню точно слов Морраса. Но смысл их был таков: никогда в статье не удастся верно выразить мысль; промахи и отклонения при перечитывании ужасают; цель, будто бы близкая и вот-вот достижимая, не достигается... И вывод: статья должна писаться так же, как пишется стихотворение, с взвешиванием каждого слова, с постоянной проверкой, постоянным исправлением, возвращением к началу. Но это невозможно, потому что журналист почти всегда спешит.

Прошу прощения за несколько слов *pro domo*. Но то, что я хочу сказать, испытывал и знал, вероятно, не я один.

Перелистывая несколько последних книжек «Современных записок», я задумался над тем, что, пожалуй, наиболее интересно в них — над «Мыслями о России» Степуна. Пленительные мысли! Если бы в чем и хотелось упрекнуть Степуна, то лишь в излишнем, почти назойливом остроумии: иногда недоумеваешь, пишет ли он ту или иную фразу, потому что она действительно выражает его мысль, или только так, «ради красного словца»...



Но не будем на этом останавливаться. Перечитав статьи Степуна, я захотел написать к ним как бы «послесловие». Мне внезапно показалось необходимым возразить ему в самом источнике его построения, — не в том смысле, что Степун о России неправильно толкует или не понимает ее духа и сущности, нет, совсем другое...

Вот что мелькнуло у меня в сознании: не довольно ли отвлеченно «мыслить» о России? не плохая ли это служба ей? нет ли ничем не оправдываемого самолюбования в этих мыслях, потому что нельзя же сомневаться, что Россия — это, прежде всего, мы сами? не поставлено ли нам историей, как великое и тяжелое испытание, отлучение... да, от России, — не страшно и не совестно это выговорить, потому что мы говорим о том, что нас самих составляет, от себя отрекаемся, собой жертвуем? и, значит, нужен искус самоотречения, подвиг самопожертвования во имя того, что после, дальше, за...? Я мысленно сам себе торопливо отвечаю: да, да, да!

Но сразу же я ощутил ответственность и опасность темы. Тема «наболевшая». Недоговори, недообъясни в ней чего-либо, оступись или ошибись в изложении, — и сразу люди могут оказаться оскорблены, возмущены искренно и жестоко. А те, кто и не возмутятся, рады будут воспользоваться случаем, чтобы упрекнуть в снобизме, в эстетическом безразличии и брезгливости, рады будут вздохнуть о непростительном легкомыслии, «в то время, как наша истстрадавшаяся родина», «в эти годы, когда все силы должны быть напряжены» и т. д., и т. д. Слишком все это знакомо. Поэтому я хотел застраховать себя, все объяснить и возможность недоразумений предупредить. Нелегко найти слова (и тон) для такой темы.

И вот над грудой перечеркнутых листков, над развалинами нестройного построения, короче, над неудавшейся статьей, я вспомнил жалобы Шарля Морраса. Не в том беда, что спешишь. Иногда можно позволить себе роскошь и не спешить. Дело сложное, и оно труднее поправимо.

Когда человеку является истина (или то, по крайней мере, что кажется ему истиной), в момент так называемого «вдохновения», она обыкновенно приходит вместе со всем логическим путем к ней. Сознанию ясно не только заключение мысли, но и весь ход ее, от начала до

конца. Быть может, в этом и заключается вдохновение: сознание мгновенно пролетает огромные расстояния, преодолевает и опрокидывает труднейшие препятствия, и от полета, от быстроты и пространства человек бывает взволнован. Если бы можно было сейчас же, тут же все записать. Если бы существовал аппарат, воспроизводящий стремительность мысли, — чего мы только ни узнали бы!

Но проходит время. Проходит час или два, проходит день, и в сознании остается только «тезис», только заключение мелькнувшей, как молния, мысли, только содержание ее без пути к ней, только конечная станция. Казалось бы, нетрудно пути восстановить, — все ясно, с чего начать и чем кончить. Сядишь писать с полной уверенностью в простоте и легкости дела: ведь предстоит только записать готовое. И вот перечеркиваешь листок за листком, путаешься, бросаешь, встаешь, думаешь, опять пишешь и не находишь прежних, блеснувших, действительно и реально виденных линий, отклоняешься и уходишь совсем не туда, куда надо. Логика как бы издевается над рассудком и уводит его от желанного, чувствуемого заключения. Заключение висит пред «мысленным взором» в воздухе, оно сияет и манит, оно не вызывает никаких сомнений, оно по-прежнему истинно, — но не знаешь, как к нему долететь! Если бы быть уверенным в читателе, знать, что он все схватит и поймет, можно было бы оборвать на полдороге, на том месте, где как бы с перевала открывается цель. Если бы быть уверенным в читателе, можно было бы обойтись без «что же касается», «теперь нам ясно, что...», без всех скрепок и гаек мысли, от которых она нередко деревенеет. Но, увы! нельзя быть уверенным в читателе. Большой частью он ищет няньки, он хочет, чтобы его спеленали и повезли по гладкой дорожке, без ухабов, без скачков. Он требует доказательств! Он ждет последовательности и стройности. Ему и дают их в избытке. Но какой ценой! И не проигрывает ли в конце концов читатель? Его кормят лишь той пищей, которую легко приготовить. Редко-редко отваживается писатель в те области, где ему грозит опасность заблудиться...

Итак, с печалью признаюсь: мне не удалось написать возражение Степуну. Что делать! Не сомневаюсь все-

таки в правильности вывода, и не сомневаюсь, что это именно вывод, — а не выдумка, — так как реально и наяву видел пути к нему. Но не могу их найти. *Icare, Icare, ubi es? Qua te regione requiram?*

Я отчетливо сознаю, что такие «признания», как это, могут дать повод для насмешек. Но, повторяю, я писал о личном только потому, что оно представляется мне широко и подлинно общим.

## Литературные беседы Ибсен. — Молодые поэты. — «Вор» Л. Леонова

### 1.

Слова, слова, слова.

Никто не знает, что читал Гамлет, когда к нему подошел Полоний. Но как удивительно он ему ответил! Прошло триста лет, и вот, еще и теперь, читая самые различные книги, очень хорошие и очень плохие, мы почти всегда вспоминаем принца Датского.

«Слова» — это осуждение. Это значит — пустота. Порою блистательная пустота, волшебно расцветенная и разукрашенная, — но пустота. Сделайте опыт: представьте себе, что в минуту очень большого горя или сильнейшей радости, вообще, в минуты обострения и как бы обнажения всех душевных сил, вам напоминают о тех книгах, которые вы любили. Огромное большинство их вы отбросите чуть ли не с отвращением. «Зачем мне это? — подумаете вы. — К чему? Слова, слова, слова...»

Это все-таки лучшее мерило книг. Иногда говорят иначе: какие бы десять—пятнадцать книг взяли бы вы с собой, отправляясь на необитаемый остров? Все отвечают: Библию, Гомера, Гете... и дальше несколько имен менее общеобязательных.

Вот среди этих имен я назвал бы имя Ибсена. Он никогда не разочарует и не наскучит. Он никогда не покажется лишним. И, в сущности, старый спор — поэт ли Ибсен? — этим и разрешается: если бы он не был поэтом, если бы у него было «трезвое, законченное мирозерцание» и все дело его сводилось бы только к форме, —

разве он, хоть на одну минуту, не показался бы нам плоским? Разве вот в те минуты, о которых я только что говорил, — когда человек как бы от всего освобождается и остается наедине, лицом к лицу с Богом или природой, со всей непостижимой *таинственностью* мира, — разве «законченные мировоззрения» не падают без возврата в прах и пыль?

У Ибсена нет никаких ответов — ни на что. Недаром некоторые критики и комментаторы, во что бы то ни стало желавшие сделать «выводы» из ибсеновских произведений, в конце концов додумались до того, что Ибсен просто издевается над своими читателями, испытывает их долготерпение. Они были правы со своей точки зрения, Какой вывод можно сделать из «Привидений»? Или из «Гедды Габлер»? Или из «Боркмана»? То, что как будто утверждается в одной драме, решительно отвергается другой.

Но если у Ибсена нет ответов, то вопросы им поставлены, кажется, все, — все, какие знает человек. И дело его, в конечном счете, состояло в том, что он вскрыл призрачность всех возможных на эти вопросы ответов, «развенчал» их и оставил человека нищим, как в первый день творения, без опоры и помощи. «Жестокий талант» — можно было бы сказать об Ибсене с большим правом, чем о ком-либо другом.

Есть не помощь, а утешение: в глухом лесу поет Сольвейг — вечная любовь. На голос ее, во всем обманувшиеся, идут Росмер и Сольнес, Боркман и Рубек. (Кстати, как Григ, этот бедный талант, уловил и почувствовал тон песни Сольвейг, и как окрылил его Ибсен!). Бледный свет «утешения» реет над поздними ибсеновскими драмами. Но он виден человеку только после того, как человек от всех иллюзий откажется.

Быть может, кто-нибудь найдет в себе силы пройти ибсеновским путем и сберечь в себе жизне-положительные «идеалы»? Быть может, иллюзии окажутся истиной, — как знать? Трудно верить, но следовало бы верить.

Пока этого нет. Ибсена обходят, но не «преодолевают». И если Толстой в наш век был «совестью мира», то об Ибсене можно сказать, что он остается еще его «недоумением».

У «Воли России» есть большая заслуга перед литературой, и как бы мы ни относились к этому журналу в его целом, воздадим ему в этом отношении должное.

«Воля России» печатает в каждом номере много стихов, не гонится за именами, не очень придирчива и, в лице своих редакторов, не считает свой суд безошибочным. Она просто «предоставляет свои страницы» поэтам, почти не входя в оценку того, что они на этих страницах помещают. Этим она делает очень хорошее дело. Не беда, если порой появятся в журнале стихи ничтожные. Важно, что могут появиться стихи прекрасные и подписанные именем мало кому известным.

Именно здесь такое отношение к молодым писателям стало необходимо. В России оно было бы лишним. Там даровитому человеку не очень трудно было пробиться. Там были журналы академические и журнальчики передовые, где слышался «голос молодежи». Здесь же всего-навсего два-три журнала, и как бы ни был прекрасен и почтен их академизм, он при исключительности своей оказался бы губительным. А редакторский суд? Отвечу коротко, что если бы составить редакторскую коллегию сплошь из Лессингов и Сент-Бегов, то и в этом случае, по крайней мере, половина вещей, достойная обнародования и в будущем всеми признанных достойными, неминуемо оказалась бы забракованной. Ну а мы все — не Сент-Беговы.

Поэтому откровенное «невмешательство» в стихотворные дела со стороны «Воли России» — шаг умный и благородный. Конечно, подражать ему не следует: нужна была только одна «отдушина», и именно эту роль выполняет теперь пражский журнал.

В январском номере «Воли России» были представлены пражские поэты — довольно безличные, за одним или двумя исключениями. В февральской книжке журнала напечатаны стихи Вадима Андреева, Б. Божнева, А. Гингера и Б. Поплавского.

Эти стихотворцы принадлежат к отдельной, особняком держащейся группе парижских поэтов, которая на днях выпустила свой тоненький альманах «Стихотворение».

Оценка искусства не может быть совершенно беспристрастной. Но от оценивающего требуется все-таки

воля к беспристрастию, наибольшее усилие к достижению его. Именно так я постараюсь судить о предложенных нам стихах. Признаюсь, некоторые из них мне чужды и для меня лично неприемлемы. Но, насколько это возможно, я постараюсь «забыть себя».

Лучшее открытие, которое можно сделать в «Воле России» и в «Стихотворении», самый одаренный человек, самый сильный голос, — бесспорно, Борис Поплавский. От него позволено много ждать. Поплавский еще мало печатался, или даже не печатался еще совсем. Стихи его изредка приходилось слышать, изредка читать в списках. Они всегда производят впечатление «живой воды» среди потока слов никому не нужных. Это впечатление теперь подтверждается и даже во много раз усиливается. У Поплавского есть глубокое родство с Блоком — родство, прорывающееся сквозь чуждые Блоку приемы, сквозь другие влияния, уклонения, подражания и привязанности. И, как юношеские стихи Блока, его «Черную Мадонну» или «Сентиментальную демонологию» слушаешь, не все понимая, не все принимая, но очарованный.

Гингер — того же порядка, вернее, той же выучки и школы, но острее и вместе с тем, несомненно, слабее. Гингер очень своеобразен, но больших надежд не возбуждает.

О Божневе мне приходилось писать недавно. Это единственный «мастер» среди молодых парижан, самый опытный и взыскательный из них. Его сальерические стихи всегда умны.

Назову еще Влад. Познера, ограничившегося после долгого молчания только двумя стихотворениями. В них есть обманчивая простота и то, что характерно для этого поэта: чуть-чуть старомодная «задумчивость», прозрачная легкость речи.

Об остальных в другой раз.

В общем — хорошие стихи и обещающие. Но если идеологом группы является Сосинский, печатающий программную статью в «Воле России» и высказывающийся о Сологубе в «Стихотворении», то восторг мой сразу охладевает. Какой это редкостный вздор, — и даже не удало-разухабистый вздор, что было бы нормально, а вялый, прилежно-кропотливый, «в поте лица» сочиненный! У Сосинского есть только одна мысль — простая, но достойная некоторого внимания: что Пастернак «со-

товарищи» делают черновое дело, работают для каких-то будущих расцветов, приносят большую и бескорыстную жертву. Однако об этом много раз уже писалось. Все, что у Сосинского от себя, — лепет, простодушный до трогательности. Нечего отвечать: руки опускаются.

Впрочем, и вся остальная критика в «Стихотворении» пока на том же уровне. Даже по части простой грамотности не все благополучно: некая г-жа Чернова, например, утверждает в заметке о Марине Цветаевой, что в стихах этой поэтессы обнаруживается отсутствие поэтической воды, «ведущее подчас к некой сухости». Нам до сих пор казалось, что отсутствие воды ведет к сухости везде и всегда.

### 3.

Новому роману Леонида Леонова «Вор» в ближайшем номере «Звена» будет посвящена особая статья.

В нескольких словах о нем ничего не скажешь — и сейчас я хочу только обратить на него внимание читателя, который, может быть, поленится приняться за эту огромную, очень дорого стоящую, трудную книгу. На мой взгляд, это — лучшее, что дала нам до сих пор «советская» литература, и, признаюсь, мне даже неловко здесь, в этом случае, писать «советская»: нет ничего в романе Леонова, что мешало бы назвать его просто русской книгой. Некоторые страницы этой книги не то что хороши — они поразительны, по глубине, прелести, силе. Никто из молодых русских авторов не был бы способен написать их. Бабель? Булгаков? Всеволод Иванов? Тихонов? Нет, все это гораздо слабее. У Леонова еще не все концы с концами сходятся, еще не все проясняется и оправдывается, но «материал» его — первоклассный.

Роман — чрезвычайно «под Достоевского». Не хочу преувеличивать и утверждать, будто Леонов выдерживает это сравнение. Нет, — но влияние он выдерживает, не становясь ни на минуту смешным, принимая без исчезновения или растворения собственной личности стиль, страсть, мучительную зоркость Достоевского. Правда, это Достоевский первого периода — скорей «Униженные и оскорбленные», чем «Бесы» или «Карамазовы», хоть тень Ставрогина и лежит на романе. Вот это более всего и удивительно: Леонов воскрешает темы Достоевского,

он, например, продолжает «тему» Ставрогина, как законный наследник, как равный, — и есть целые главы, где темы эти почти что и не ослаблены.

Мне много приходится читать новых романов и повестей. Среди книг, присылаемых из России, за последние годы попадаются вещи увлекательные, живые, умные и честные, т. е. без подхалимства. Они читаются с удовольствием. Но знаете ли вы радость, когда ждет дома настоящая книга — не Ersatz — и когда в этой книге какой-то новый мир раскрывается? Это не удовольствие — это совсем другое. Очень редко испытывает теперь человек это чувство, все реже и реже, и, кажется, Леонов — один из тех немногих писателей, которые могут нам это подлинное «наслаждение» вернуть.

### Литературные беседы «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина. — Зарубежные прозаики

#### 1.

«Сивцев Вражек» М. Осоргина — книга, которую нельзя не заметить, от которой нельзя отделаться несколькими одобрительными или безразличными словами. Роман этот «задевает сознание» и на него хочется ответить. Это первое, непосредственное впечатление от чтения.

М. Алданов в статье о «Сивцевом Вражке» очень уклончиво сказал, что ему представляется излишним «вдаваться в утомительный спор» с Осоргиным. Но, по-видимому, Алданову поспорить бы хотелось, и если он от этого воздержался, то лишь потому, что понимал, куда спор мог бы его увлечь, в какие области, в какие дебри. Конечно, спор этот был бы не о правдивости того или иного образа, той или другой характеристики: он коснулся бы «идеологии» Осоргина. Осоргин — писатель на редкость откровенный по этой части: он не прячется за своих героев, он прямо от своего лица комментирует историю, и делает это порой в форме афористически-ясной и отточенной. Да и герои его, впрочем, не претендуют на то, чтобы хоть на одну минуту заслонить автора.

Сущность осоргинской идеологии — анархизм, если и не «мистический», который процветал у нас после



905 года, то, во всяком случае, лирический. Говорю об оттенке. Анархизм от беспредметного умиления, от добродушия и добросердия, анархизм оттого, что «нет в мире виноватых» и «все за все отвечают», оттого, что «не надо крови» и «небо над нами так беспредельно сине», — анархизм от славянского ощущения «правды», от невозможности примириться с каким бы то ни было порядком. Может быть, анархизм этот еще не прошел всех положенных ему испытаний, еще не закалился в отчаянии, есть в нем порой что-то рыхлое, сыроватое. Иногда — довольно часто — чувствуется в нем «ромен-ролланизм», гораздо реже — Лев Толстой. Но в основе его лежит все-таки видение «первоначальной чистоты»: человек, природа, свобода, счастье, — и ничему в угоду автор «Сивцева Вражка» этим видением не жертвует. Поэтому отвечать ему пришлось бы только по этой линии, иначе спор велся бы «не по существу», — как обыкновенно выражаются на публичных диспутах. Ну а по существу Осоргину возразить с общеобязательной убедительностью нечего, — и никто никогда, с кем бы ни шел спор, этого не сделал. Большей частью такие споры оканчиваются возгласами: «Неужели же вы не понимаете...», «Да ведь и ребенку ясно... да ведь речь идет обо всей культуре!..». Но признаемся: ничего ребенку не ясно, и нельзя двусмысленно-расплывчатыми доводами заменить доказательств. Ясно, в сущности, только вот что: жизнь не схематична, и соперничества различных «схем о жизни» — государственных или каких-либо иных — не дают ни одной из них решительного торжества, т.к. они все сами в себе носят будущее свое поражение. Это тоже питает анархизм, особенно если человек чувствителен к тому, что «небо над нами так беспредельно сине»: вечный укор нашему несовершенству, вечный источник лиризма.

Все это отвлеченно и сбивчиво. Но должен сказать, что меня скорее прельщает, чем отталкивает осоргинская «идеология», — и если бы я решился отвечать Осоргину, то ответ мой не был бы возражением. Однако оставлю это дело «до другого раза» (увы! почти никогда не наступающего) — и скажу несколько слов о самом романе.

Место и время действия — Москва, годы перед войной, война, революция. Короткие, отрывочные главы. Очень легкое и увлекательное чтение — иногда даже

слишком легкое. Уж слишком скользит Осоргин по человеческому бытию, вокруг него, над ним. Он видит, кажется, и глубину, но передает поверхность. Нет страсти. Думаю, что от этого роман многое теряет. Прежде всего, при отрывочности и легкости невозможно с героями сжиться: мимо них только пробегаешь, как с улыбкой пробегают и сам автор. А ведь мы любим лишь те образы, с которыми именно «сживаемся». Когда Эмма Бовари умирает, читатель как будто стоит над ее кроватью, почти что умирает вместе с нею; когда князь Андрей вспоминает об измене Наташи: — «я говорил, что можно простить, но я не говорил, что я могу простить!» — читатель содрогается вместе с ним... И потому мы с неохотой закрываем эти книги и бесконечное число раз их вновь открываем: нам хочется как бы повидаться с мадам Бовари или с Болконским. У Осоргина лица только намечены. По все приемам его письма думается, что скорее он новеллист или рассказчик, чем прирожденный романист, — и это Осоргина из современных русских писателей теснее всего роднит с Борисом Зайцевым, с которым есть у него и другие общие черты.

Отдельные эпизоды в «Сивцевом Вражке» прелестны, свежи и своеобразны.

Танюша, ее дедушка-профессор, музыкант Эдуард Львович, порывистый Вася, офицеры, солдаты, мужики, чекисты, даже кошки и крысы — таковы герои осоргинского повествования. Но не все его внимание обращено на них. Дальше тянется Россия, дальше история, природа, — Осоргин никогда не забывает целого за частностями. Может быть, потому каждая его страница оживлена дыханием настоящей жизни. Мы иногда недоумеваем, роман ли это или дневник, мы иногда удивляемся, иногда критикуем, но с первой же главы мы чувствуем, что книгу, не отрываясь, дочтем до конца, и что книга этого стоит.

## 2.

Нельзя пожаловаться, что у нас в последнее время мало говорят о молодых поэтах. Скорей даже мы зашли в противоположную крайность. Иначе как объяснить довольно многочисленные вечера и выступления, где наши надежды рекомендуют публике друг друга или ре-

комендуются сами? Их, несомненно, ободрила к этому благожелательная критика.

Обиженные прозаики, вероятно, завидуют. О них никто ни полслова. Правда, они не выступают группами, и каждый из них представляет только сам себя, только за себя отвечает. Но тем более заслуживают они внимания. Из ста молодых поэтов, взятых в любое время в любой среде, девяносто, — а то и девяносто девять, — не оставят никакого следа в литературе. Процент прозаиков окажется утешительнее. Это объясняется, конечно, не какими-либо преимуществами прозы перед поэзией, а только тем, что стихи часто пишутся от безделья, от скуки, лени или тщеславия, проза же все-таки требует какого-то усилия: совершенная чушь легко сходит с рук стихотворцу (при некоторой ловкости этих рук!) и не сойдет прозаику. Проза обязывает к честности, хотя бы и минимальной. Поэтому все те, кому решительно «нечего сказать», примыкают к поэзии: это доступнее, да, кстати, и эффективнее.

Из молодых прозаиков, появившихся в нашей печати за последние год-два, некоторые уже выделились.

Довольно часто встречается имя Гайто Газданова. Это совсем юный писатель. У него много задора и есть уже «своя» техника. Рассказ Газданова можно узнать среди других. Неприятна в нем смесь «французского с нижегородским» — влияний ультрапарижских с советскими, — но можно ли здесь молодого писателя за это упрекать? Это естественно, почти неизбежно, а главное — опасно. Газданов суховат и ироничен. Рисунок его очень четок. Мне не раз приходилось вспоминать в «Звене» статью П. Муратова о «кризисе жизненности» в нашей беллетристике, об иссякании в ней толстовского начала. Газданов, — впрочем, не он один, а многие из «молодых», особенно советских, — лишнее подтверждение основательности муратовской теории.

Георгий Песков недавно удостоился высшей чести для начинающего писателя. Его рассказ был помещен в «Современных записках», где молодых поощряют с великой опаской, с крайней осмотрительностью. Песков, по сравнению с Газдановым, безусловно традиционен, поэтому ему легко далось то, чего Газданов, если и добьется, то не скоро. Но, по правде сказать, Песков имеет и заслуг больше. Его рассказы по выполнению грубее газданов-

ских, но сильнее. Они проникнуты «настроением», которое часто захватывает и подчиняет себе читателя (прошу прощения у взыскательных стилистов за «настроение», но ничем не могу его заменить). Песков склонен к страхам, таинственности и ужасам. Почти все его рассказы с небольшими изменениями могли бы сойти за святочные, но без всякой сусальности, без лубка или подделки. Интересно у Пескова стремление скрыть свою природную взволнованность, затушевать то, что ему кажется сентиментальностью. Усилия тщетные: «душевность» песковских рассказов сквозит в каждой их строке.

Иногда Пескову удается написать вещи, которые трудно забыть. Таков, например, был его рассказ в «Новом доме», года два тому назад, «Ирочка», — рассказ ужасный по содержанию, короткий и горький, подлинная «драма».

Особое внимание мне хотелось бы обратить на Ю. Фельзена. Он напечатал всего несколько рассказов. В них почти отсутствует внешнее действие, и потому, с первого взгляда, эти рассказы кажутся «скучными». Помимо того, у Фельзена чрезвычайно прихотливый язык — неровный, изысканно-небрежный, часто совершенно неправильный, путающийся в бесконечных придаточных предложениях и не находящий из них выхода. Все это создает некоторые препятствия к чтению. Преодолейте их — и вы увидите, что у Фельзена каждое слово оправдано, каждое слово что-то вскрывает, в каждой фразе есть внутреннее содержание. Неправильности его языка большей частью для него неизбежны — иначе пришлось бы обеднить мысль, или даже пожертвовать ею ради грамматики. Насыщенность письма у Фельзена куплена ценой гладкости. Он пишет только о душевной жизни, следит за всеми ее разветвлениями, едва уловимыми переходами — и для всего находит выражения. Не без труда ему это дается, но цели он достигает.

Мир Фельзена — люди слабоватые, почти всегда безвольные, утонченные, утомленные, рассудочные. Они беседуют друг с другом о любви и о смерти, о том, как бессмысленна жизнь... Они часто влюблены, но всегда неудачно. «На время не стоит труда, а вечно любить — невозможно!». Очень много Пруста во всем этом. Конечно, это лишь частица Пруста, — его меланхолия и зоркость,

без пафоса его. Но и этого довольно, чтобы заметить Фельзена, тем более что в нашу литературу он входит, никому не подражая, никого не напоминая.

## Литературные беседы Шмелев. — Ирина Одоевцева. — Довид Кнут

### 1.

Нравится или не нравится новая книга Шмелева, прельщает она или нет, читаешь ее все-таки с тем же чувством удивления, которое всегда возбуждает Шмелев: какой большой и подлинный талант! Даже в бесконечно тянущейся «Истории любовной», одной из малоудачных своих вещей, Шмелев — что бы ни говорили — остается талантлив в каждой строчке. Читателя он утомляет, и порой читатель ропщет. Слишком витиевато, слишком узорчато и беспокойно. Каждая фраза говорком. И утомленному всей этой тревожной, как бы «страдальческой», стилистической сознанию хочется легкости, бледности, стройности — бунинской или алдановской. Но Шмелев цепко держит читателя, и пока находишься в его власти, нельзя не удивляться, как неистощимо его словесное воображение, или, говоря попросту, как «густо» он пишет, с какою расточительностью красок. Может быть, самая отличительная черта таланта — это умение заставить простить себе то, что другим не прощается. Бесспорно, шмелевский стиль ни для кого не остался бы безнаказанным: обнаружилась бы надуманность, нарочитость, безнадежно-книжное стремление «уловить самую жизнь»... И была бы невыносимой фальшь. Но Шмелеву сопротивляешься только первые минуты, а потом веришь.

В целом и в «конце концов», Шмелев, вероятно, не вполне развившийся художник, — или, вернее, неправильно развившийся. Есть в нем какой-то порок, болезнь, препятствующая внутренней свободе, остановившая рост. Но дарование у него исключительное.

«Свет разума» — сборник рассказов о России, как и предыдущая шмелевская книга. Оба сборника схожи и, по существу, равноценны. Правда, в новой книге нет такого рассказа, как «Про одну старуху», но общий уровень одинаков.

Пожалуй, в «Свете разума» нет прежней суровости тона. Это еще не безвольно-равнодушное «просветление» — сдача позиций и ликвидация жизненных счетов. Но, может быть, это предвестье.

## 2.

Ирина Одоевцева вносит с собой в нашу литературу что-то новое. Говорю, конечно, о новизне не столько литературной, сколько личной или человеческой. Одоевцеву сразу можно узнать, ее писания ни с какими другими не спутаешь. Очень странный человек, с душой причудливой, легкой и насмешливо-печальной.

Одоевцева начала со стихов. Она пишет их теперь все реже и реже, — и это очень жаль, потому что именно в стихах ее своеобразие было особенно заметно. Многие помнят ее появление в нашей поэзии. Это было, кажется, в двадцатом году, — во время расцвета гумилевских поэтических студий. Учеников у Гумилева было без счета, все они писали недурно, по акмеистической выучке, умели сочинить правильный сонет и сразу отличить пятистопную строчку от шестистопной. Но талантов среди них заметно не было. И вот пошел слух, что появилась у Гумилева ученица необыкновенная, пишущая стихи «совсем особенные». Гумилев улыбался, уклончиво твердил: «Да... да... вот сами увидите!» — и, наконец, представил свою юную ученицу публике. Это и была Одоевцева, принявшаяся на всех литературных вечерах читать свою «Балладу о толченом стекле». Баллада неизменно вызывала восторги. Вместо роз и облаков в ней говорилось про советский быт, вместо вялой певучести или певучей вялости был ритм колкий и отчетливый. И была прихотливейшая фантастика в каждом слове.

Восхитился Горький, восхитился Чуковский и даже Лев Троцкий, в одном из своих «обозрений» брезгливо брюзжавший что-то о пережитках буржуазного искусства, на минуту повеселел, заговорив об Ирине Одоевцевой. Балладный жанр быстро привился: его подхватил Тихонов и удачно продолжил.

Стихи Одоевцевой в следующие годы сделались лиричнее. Но остался в них надолго щебечущий, полуптичий звук, то грустный, то шаловливый, — всегда холодноватый, удивляющий и далекий.

Одоевцева теперь почти оставила стихи. Она написала в последнее время несколько новелл, — и, наконец, роман, который появился в «Днях».

«Ангел смерти» прелестно задуман и очень искусно написан. Как большей частью бывает у Одоевцевой, это история о девочке-подростке, еще не все знающей, но обо всем догадывающейся, история души, которая еще оглядывается на прошлые, детские сны, но уже рвется к жизни. Одоевцева не анализирует того, что переживает ее Люка. Она только короткими вспышками освещает ее существование. Она в коротких, обрывающихся словах передает ее разговоры, ее противоречивые желания, ее мысли, в которых еще много «физиологического», дремлюще-неясного. Но ни в каком случае нельзя назвать роман Одоевцевой романом бытовым или психологическим. Его трудно было бы определить каким-либо словом того же рода, столь же привычным. Как и в стихах, Одоевцева ускользает от определений, и даже слово «роман» к «Ангелу смерти» не совсем подходит. Роман ведь, как известно, «отражает жизнь». Конечно, и у Одоевцевой жизнь отражена, но не в этом прелесть «Ангела»: не знаю, правильно ли поймет меня читатель, но скажу все-таки, что, по-моему, сущность «Ангела смерти» в какой-то неопределимой «иррациональности», его насквозь проникающей. Наш мир, наша земля, наши люди — и все-таки «не совсем то». Не наше дыхание. Умение Одоевцевой ей никогда не изменяет. Но ее отталкивает жизнь, не дает ей окончательно к себе приблизиться. Как будто слишком плотен для нее земной воздух, и ей суждено только витать и летать над ним.

Повторяю, мне кажется, в этом главная прелесть романа. Но и если быть к этой стороне ее малочувствительным, надо было бы признать в нем большие достоинства: вкус, простоту, которую только самый неопытный глаз примет за небрежность, свободу, точность... Можно было бы указать, что такие лукаво-беспечные, наивно-жестокое, невинно-порочные подростки еще не знакомы нашей литературе, и что это новая в ней тема, достойная пристального внимания...

Я не останавливаюсь на всем этом лишь потому, что, по-моему, в «Ангеле смерти» есть особенности более редкие и острее радующие.

В отзывах о молодых писателях часто встречаются такие замечания: «если он будет над собой работать, то можно многого ждать...», «трудно отрицать его дарование, однако, если он не свернет с опасной дороги...» — и так далее. Это совет и предостережение. Критики расточают их очень охотно: если оказывается, что молодое дарование расцвело и прославилось, — критик это якобы предвидел; если оно зачахло — критик ведь предостерегал...

Поэтому приятнее было бы обойтись без предостережений. Но вот я перелистываю «Вторую книгу стихов» Довида Кнута, человека, несомненно, одаренного, — и на каждой странице ее мне хочется поэта увещевать. Какая «ложная дорога» у Кнута! Как настоятельна для него необходимость над собой работать! Поймет ли он это? Или предпочтет почить на скоровянувших лаврах, удовлетвориться двумя-тремя уклончиво хвалебными рецензиями, продержаться несколько лет в рядах «подающих надежды» — и наконец впасть в полное, безвозвратное небытие?

В поэзии Кнута принято отмечать буйный темперамент, задор и молодую силу. Его часто противопоставляют меланхоликам и неврастеникам, будто бы заполонившим нашу литературу. С удовольствием верю, что лично Кнут действительно таков, каким его представляют. Читая его стихи, я даже убеждаюсь в этом с несомненностью. Бурные чувства, страстное стремление жить и наслаждаться... Об этом Кнут, действительно, пишет, но пишет он без всякого одушевления. И потому Кнут не убеждает. Можно пояснить примером из живописи: на одной картине изображено сияющее небо, солнце и какие-нибудь вакхические пляски, а на другой блюдо с яблоками или рыбой. И вот оказывается, что вторая картина полна глубокой внутренней жизни, а в первой — мертвенность. Стихи Кнута похожи порой на передвижную вакханалию.

Кнут довольно прихотлив в выборе слов. Но это изысканность полуслепого человека, который не берет того, что у него под рукой, а дальше выбирает наугад.

Не буду голословным. Приведу лучше стихотворение Кнута, где он утверждает, что «не умрет» и в страшный час «оттолкнет руками крышку гроба».



...Я оттолкну и крикну: не хочу!  
Мне надо этой радости незрячей!  
Мне с милою гулять плечом к плечу!  
Мне надо солнце словом обозначить!

Нет, в душный ящик вам не уложить  
Отвергнувшего тлен, судьбу и сроки.  
Я жить хочу, и буду жить, и жить,  
И в пустоте копить пустые строки.

На первый взгляд все здесь очень энергично. Но присмотритесь: «с милою гулять плечом к плечу» — как неверно, неточно, будто солдаты; «солнце словом обозначить» — еще более вяло! А дальше — минуя «тлен, судьбу и сроки» — что это за бормотания «и жить, и жить!», наконец, что значит quasi-глубокомысленное заключение про пустоту и пустые строки?

И так почти все в книге.

Кнут и его защитники могут мне возразить: «формальный разбор». Не в чести у нас теперь формальный разбор, принято писать больше о душе, о сознании, о внутреннем голосе...

Отвечу на предполагаемое возражение: именно потому я и «придираюсь» к Кнуту формально, что душа, сознание или «внутренний голос» его, мне кажется, того стоят. Но что же делать, — поэзия есть не только тайнотворчество, но и ремесло. И плохой ремесленник в ней — плохой тайнослужитель. Это слишком элементарно и общеизвестно, чтобы подробнее об этом распространяться. Добавлю только, что успехи в «ремесле», конечно, идут параллельно с успехами в духовном развитии и что «голой техники», от всего отделенной, от всего обособленной, не существует, — или же эта техника к настоящей поэзии никак не относится.

Пусть же забудет Кнут все, что узнал до сих пор, пусть постарается как бы во второй раз родиться, пусть оставит свои пышно-пустословные оды и дифирамбы, пусть во всем усомнится, пусть, наконец, «потеряет душу», — и тогда, может быть, ему удастся написать стихи, которые не только будут снисходительно одобрены в кругу друзей, — но и «пройдут веков завистливую даль». У него — одного из немногих — есть эта возможность. Но он еще далек от ее осуществления.

# Приложения



CAVE. [Мочульский К.В.]

### Из наших архивов: Автобиография «Звена»\*

Я родился в Пасси<sup>1</sup> 5 февраля 1923 года. Помню, был слабеньким, серьезным и не по летам развитым ребенком. Знакомые покачивали головами и говорили: «Не жилец на этом свете. Такой умный ребенок! Не шалит и все рассуждает о культурных проблемах».

Ставили мне в пример моего старшего брата «Дернуведа»<sup>2</sup>, у того чрезвычайно общительный характер: всем интересуется, увлекается политикой, имеет собственную платформу<sup>3</sup>, со всеми спорит. А я рос тихим и задумчивым. Брат каждый день выходит в свет, со всеми знаком, обо всем поговорить умеет; а я больше дома сижу: выхожу раз в неделю и то с неохотой.

Долго у меня не прорезывались зубы. Помню, меня лечил доктор Юниус<sup>4</sup> — известное светило. Впрыскивал мне какую-то политико-экономическую сыворотку. Но он был очень раздражительный, и сыворотка сворачивалась. Мама плакала, а папа ходил нервными шагами по кабинету.

Пригласили профессора Алданова<sup>5</sup>, ординатора больницы святой Елены. Он заявил: «Дурная интеллигентная наследственность. *Morbus Academicus*. Если не примете решительных мер, станет неизлечимым приват-доцентом».

---

\* Примечание редакции. Печатаю настоящий исторический документ, редакция сочла своим долгом предпринять ряд археологических изысканий и снабдить рукопись необходимыми научными комментариями, помещенными ниже в выносках, после текста документа.

Мое детство было счастливым, хотя у нас в доме не все было благополучно. Я многого не понимал и мучился. Раз я спросил маму: «Мама, почему у других детей по одному папе, а у меня — два?» Она побледнела и сказала: «Не надо спрашивать. Это — страшная тайна улицы Бюффо<sup>6</sup>. Подрастешь — узнаешь».

А я все видел, все.

Мой первый папа с белыми волосами и в пенсне всегда страшно занят, со мной почти никогда не играет. Он постоянно сидит в кабинете, первой комнате на улице<sup>7</sup>, пишет обзоры и получает телеграммы<sup>8</sup>. Во внутренние апартаменты никогда, никогда не заходит. Там в двух комнатках живем мы со вторым папой<sup>9</sup>. Он очень строгий, но добрый: иногда показывает мне карикатуры.

Самая интересная в нашей квартире — последняя комнатка, во дворе. Это у нас вроде канцелярии. Там какой-то дядя<sup>10</sup> постоянно играет в шахматы и ни с кем не разговаривает. А другой все отщелкивает на счетах — и доллары и фунты<sup>11</sup>. Мама мне шепнула, что он играет на бирже, я не знаю, что это такое, но, наверное, это очень опасно. Когда вырасту, тоже буду играть в шахматы и в биржу.

Как теперь помню картинки, которые висят в этой комнате. Могу все описать. Вот, например: барышня с бутылкой, зовут ее смешно: River, и у нее есть не только духи, но и мыло. Потом мальчик, важничавший своим непромокаемым кожаным пальто за 75 франков на байковой подкладке. Я ему немножко завидую.

А сколько надписей — посмотрите: «А. Золотницкий. Драгоценности, старинные вещи, русское искусство. Покупка, прием на комиссию». Вы подумайте, что за человек: русское искусство берет на комиссию! Или еще: большими буквами J. Povolotzky, а под ним чуть поменьше: rue Bonaparte. В этом сочетании есть что-то царственное.

Или еще одну помню: Киевский портной д. Матлин. Трамвай: 5, 6, 7, 11, 14, 20, 25, 123. И мое детское воображение рисует себе картину: необозримая трамвайная сеть Парижа, и все трамваи бегут к центру, а в центре сидит он — портной Матлин из Киева.

Странно, какие мелочи запомнил!

По воскресеньям у папы собирались разные люди и долго обсуждали мое будущее. Приносили книги, бумаги, составляли проекты. Папа записывал карандашом, но он был один, а их много, и ему было трудно все записать. Тогда он решил выписать из Берлина дядю Мишу<sup>12</sup>. Он очень добрый и любит детей. На меня никогда не кричит, а всегда старается лаской. Водит меня в кинематограф и объясняет, что в кинематограф ходить не стоит. Он составляет мне расписание уроков и следит, чтобы учителя ходили аккуратно. Со времени его приезда мое воспитание стало более систематичным, немного по-английски. Я про него знаю одну тайну, только Вы, ради Бога, ему не говорите: он тайком пишет стихи — и, кажется, про любовь.

Из моих воспитателей (их было очень много) помню я особенно троих: один — в пенсне, рассеянный и непричесанный — всегда опаздывает и путает адреса<sup>13</sup>. Занимается с папой два года и все мое имя забывает. Но он очень добрый и образованный. Следит за моим музыкальным образованием. Объясняет, кого нужно любить, а кого ненавидеть. Как-то раз я ошибся — вышел ужасный скандал: я сказал, что Бетховен мне нравится более, чем Бах. Он так закричал! Да, не забыть бы его спросить, следует ли мне ненавидеть Верди? А то опять неприятность выйдет.

Второй — представительный и с большим достоинством<sup>14</sup>, говорит художественно и шутит медленно. Он возил меня в балет и в Лувр. Любит классические танцы (т. е. как в старину танцевали) и учит меня ритмизировать словесные жесты в тесситуре бытийственных конфлаграций, — но теперь уже не учит — я что-то такое сделал, и он во мне разочаровался.

Третий — тоже в пенсне, разговаривает о стихах и о дамах, пишущих стихи<sup>15</sup>. У него нет педагогической системы, и поэтому он предпочитает псевдонимы. Недавно, говорят, он занялся извозом и поступил кондуктором на автобус АВ.

Быстро промелькнуло детство: юности мятежной пришла пора, и я пережил мое первое сильное увлечение. Виноваты сами воспитатели: повели меня в Камерный театр — ну я и влюбился в Федру. Все во мне закипело: бурно. Из тихого мальчика я превратился в пылкого

юношу. На месте не мог усидеть — спорил, декламировал, напевал из «Жирофле» и приплясывал из «Жирофля»<sup>16</sup>: словом, была сказка; только скоро кончилась. Папа решил, что я развиваюсь слишком быстро, забеспокоился и созвал консилиум. Профессор Метальников сделал анализ моей крови. Мама очень плакала — брату в Англию<sup>17</sup> послали телеграмму. Целый день звонил телефон. Наконец созвали консилиум. Меня подтянули и приструнили. Наняли мне репетитора — молодого человека — худенького и гладко причесанного<sup>18</sup>. Он еженедельно ведет со мной литературные беседы и развивает мой вкус. Я к нему привык — он такой сдержанный и приятный.

У него есть поразительное свойство — это чуткость. Что бы где ни произошло, он на все откликается. Он всем нашим понравился.

Занятия иностранными литературами у меня теперь тоже налажены; один строгий профессор-лингвист<sup>19</sup> переводит мне рассказы разных народов. Оказывается, если присмотреться поближе, у всех народов можно отыскать литературу. Это очень любопытно. Вот недавно он мне перевел одну историю с гондурасского языка. И право, совсем даже сразу не догадаться, что это с гондурасского. Он же меня учит орфографии: объясняет, почему так, как я пишу, писать не следует.

А по искусствам со мной занимается уже не представительный, а другой — тонкий и с хорошими манерами<sup>20</sup>. Мы ходим с ним по выставкам и потом делаем синтез. Мне это очень нравится.

Да, чуть было не забыл: с осени я уже стал брать уроки философии у одного отставного унтера и легионера<sup>21</sup>, он очень сердитый и не любит большевиков и Марселя Пруста. Но если об этих предметах не заговаривать, тогда с ним очень интересно.

Подошла мама и спросила, что я делаю, я сказал, что пишу статью (я от нее скрываю, что пишу мемуары).

— Мама, — окликнул я ее. — Почему к другим детям приходят феи, а ко мне не приходят?

— И к тебе приходят, миленький; неужели ты не помнишь? Одна — полненькая такая, с кудряшками, — рассказывает тебе смешные фельетоны; веселая<sup>22</sup>.

— А другая?

— Другая — высокая, худая, глаза зеленые, в губах огонек — и дымком попыхивает<sup>23</sup>. Раз чуть тебя не сглазила: как закричит: «Он по сю сторону или по ту сторону? С нами или с ними?»

— А на самом деле, мама, я с ними или с нами?

— Не твоего ума дело.

Я вздохнул и опять за свое.

— Мама, — говорю, — почему другие у нас наверху сидят, а когда важные гости — генерал Иван Алексеевич<sup>24</sup> или генеральша Зинаида Николаевна<sup>25</sup>, так те сразу в подвал<sup>26</sup> спускаются?

— Это они ходят на товар смотреть. У нас колониальные товары — из Бразилии, Аргентины или там Мексики — все в подвал сваливаются. Ну им и любопытно.

— А там в подвале, наверное, привидения?

— Привидения не привидения, а тени кое-какие, действительно, бродят. Китайские<sup>27</sup>... За всеми не уследишь. Вот давеча чуть было не доглядела: смотрю, а по черной лестнице Ремизов<sup>28</sup> узелок тащит. «Это вам, — говорит, — парочка коловертышей, что жильем пахло».

— Мама, а кто такие «ифы» у меня развелись: Сизифы, Спортифы<sup>29</sup>? Это же опасно?

— Не опасно, милый, мы их так к тебе не пускаем: их сперва дядя Миша стерилизует.

— А книжные черви<sup>30</sup>?

— Все от Бога. Спать пора.

— Сейчас кончаю.

Так вот: новый режим мне на пользу. Я вышел из переходного возраста. Теперь я почти совсем взрослый (у меня баритон). В мае надеюсь сдать экзамен «на конкурс»<sup>31</sup> и получить аттестат зрелости.

---

<sup>1</sup> Пасси — 10 аррондисемент Парижа.

<sup>2</sup> Дернувед — «*Derrières Nouvelles*», известная парижская газета начала XX века.

<sup>3</sup> Платформа — франц. *plate forme* или *forme plate*.

<sup>4</sup> Юниус — известный публицист.

<sup>5</sup> Известный писатель — Алданов.

<sup>6</sup> Улица Бюффо — на ней в двадцатых годах помещалась контора «Звена».

<sup>7</sup> Четыре комнаты — следует понимать: четыре страницы газеты «Звено».



- <sup>8</sup> Папа из первой комнаты — П.Н. Милюков.  
<sup>9</sup> Папа из второй и третьей комнаты — М.М. Винавер.  
<sup>10</sup> Шахматист — Е.А. Зноско-Боровский.  
<sup>11</sup> Господин, играющий на бирже — П.Н. Апостол.  
<sup>12</sup> Дядя Миша — М.Л. Кантор.  
<sup>13</sup> 1-ый господин в пенсне — Б.Ф. Шлецер.  
<sup>14</sup> Представительный господин — А.Я. Левинсон.  
<sup>15</sup> 2-ой господин в пенсне — К.В. Мочульский.  
<sup>16</sup> Федра, Жирофле-Жирофля — пьесы из репертуара Московского Камерного Театра, гастролировавшего в Париже весной 1923 г.  
<sup>17</sup> Евг. М. Винавер, уезжавший для чтения лекций в Оксфорд.  
<sup>18</sup> Репетитор — Г.В. Адамович.  
<sup>19</sup> Строгий профессор — Г.Л. Лозинский.  
<sup>20</sup> Учитель истории искусств — В.В. Вейдле.  
<sup>21</sup> Учитель философии — Н.М. Бахтин.  
<sup>22</sup> 1-ая фея — Н.А. Тэффи.  
<sup>23</sup> 2-ая фея — З.Н. Гиппиус.  
<sup>24</sup> Генерал Иван Алексеевич — И.А. Бунин.  
<sup>25</sup> Генеральша Зинаида Николаевна — З.Н. Гиппиус.  
<sup>26</sup> Подвал — нижняя половина газетной страницы, отведенная для фельетонов.  
<sup>27</sup> Китайская тень — Г.В. Иванов.  
<sup>28</sup> Ремизов — Ремизов.  
<sup>29</sup> Сизифы, Спортифы — остались невыясненными.  
<sup>30</sup> Книжный червь — насекомое.  
<sup>31</sup> Конкурс — знаменитый конкурс на лучший рассказ, о котором до нас дошло столько восторженных отзывов современников.

*Г. Адамович*

**[Памяти М. Винавера]**

Когда умирает человек, то в путанице чувств, вызываемых его смертью, бывает иногда одно, особенно острое: сознание, что не успел сказать ушедшему всего, что хотел бы. Многого в жизни не успеваешь. Откладываешь со дня на день, «после», «потом», «когда-нибудь», и вдруг оказывается поздно...

Это первое, что я подумал, узнав о смерти Максима Моисеевича Винавера. Я видел его в последние годы часто. Я с ним подолгу беседовал. Но это были одушевления. Невозможно было заговорить о нем самом, и даже не только о нем лично, а хотя бы издали, отвлеченно, о его жизненной работе, например. Не тот был тон отношений. Признаюсь, мне это нравилось. Этот тон ведь не

исключал умственного и сердечного внимания, но он не допускал ничего лишнего. «Теплота» отношений была, но где-то далеко спрятанная. Иногда я спрашивал сам себя: не огорчает ли его, в глубине души, излишняя сдержанность со стороны ближайших сотрудников, ощущает ли он в этой сдержанности некий молчаливый договор, вроде того, что «о главнейшем не говорить», или по-брюсовски: «сами все знаем, молчи!», не толкует ли его, как безразличие к себе или непонимание? Все чаще мне думалось это в последнее время — и беспокоило. Я почти уверен, Максим Моисеевич существование «договора» чувствовал. Но, может быть, была ошибка с моей стороны? Может быть, была только недоговоренность, и не следовало бояться внешней поверхностной теплоты, и все сказать ему, что хотелось? Никогда я теперь этого не узнаю. А сказать Максиму Моисеевичу мне хотелось бы многое.

Меня восхищала и трогала в нем его любовь к мысли, к идее, духу и его вера в них. Я сознаю, что пишу слова, которые потеряли всякую силу выражения. Слишком часто их трепали, заполняли ими пустоту, вспоминали по ничтожному поводу. Но не могу найти других слов и думаю, что других слов и нет. В применении к такому человеку, как Максим Моисеевич, они вновь приобретают свое значение. Любовь к мысли... Максим Моисеевич не был слугой исключительно своей мысли, своей идеи или своего духа. Узкого фанатизма в нем не было. Нетерпимость была ему совершенно чужда. Он лишь присматривался и прислушивался ко всему, в чем была духовная жизнь, и заранее всему этому сочувствовал, шел вперед, все принимал. Близко ли ему, родственно ли ему — не было важно. Ему это казалось признаком второстепенным, он только прислушивался к «пульсу» чужой мысли и верил в нее, если по пульсу угадывал, что она жизнеспособна. Тютчев сказал, что «старческой любви позорней сварливый старческий задор», — говоря о споре «отцов и детей». Не было человека, который способен был бы лучше понять тютчевское двусишие, глубже и искренней на него отозваться. Максим Моисеевич был вообще наименее ограниченным (в смысле кругозора) из людей, и в его редакторстве это было обязательно. Сам-то ведь он был челове-

ком иных традиций, иных стремлений, чем теперешнее искусство или литература. Казалось бы, тяжела должна была быть подчас его редакторская рука. Но рука была легчайшая, думаю — единственная в легкости. Часто я удивлялся, читая некоторые из одобренных им статей: неужели *он* с этим согласен? Неужели *он* этому сочувствует? Неужели *ему* — как большинству искренних и вдумчивых людей его поколения, школы, круга — не кажется баловством и пустяками теперешнее искусство? Разгадка была совсем не в том, что Максим Моисеевич «одобряет» стихи какого-нибудь двадцатилетнего поэта, а в том, что из всех «старинных» традиций он сильнее всего, всем существом своим, воспринял традицию свободы и глубоко понял, что без свободы ни искусства, ни литературы нет. Приняв человека, он давал ему свободу и, доверяя ему в целом, доверял и в мелочах, с которыми далеко не всегда был согласен, но которые все же без условий допускал и право на существование которых с убеждением отстаивал.

Он знал, что различия между прежним и новым творчеством скорей различие слов, оболочки, чем сущности. Иначе о том же: такой казалась ему новая литература. Он радовался, когда ощущал совпадение чужого со своим, когда убеждался, что никакого спора отцов и детей нет, а есть только ничтожная размолвка. И, действительно, он — один из немногих — имел право говорить о «бессмертии идеи», «вечной силе мысли», потому что верил в преемственное творчество духа, а не в преходящие, скоропортящиеся идейки одного поколения.

Знаменитый юрист, оратор, политический деятель... Может быть, самой скромной частью этой жизни было время руководства маленьким литературным журналом. Но это — точка над *i*, объяснение человека, дополнение его. Он вложил в это дело много любви, — столько, сколько едва ли вкладывал в другие дела, более громкие и блестящие. Это было его создание, «детиче», которым он дорожил и которое берег. Он как будто чувствовал, что это — эпилог его жизни, последняя тихая пристань, единственное, что не обманет: мысль и искусство. Этот выбор был чист и прекрасен, и как хотелось бы, чтобы он знал, что те, кто нежданно-негаданно оказались его сотрудниками в эти последние годы, его понимали и любили.

Цветник  
«Звено» за 1925 г. «Литературные беседы»  
Г. Адамовича

Адамович о музыке

В живом стихотворении первоначальная хаотическая музыка всегда прояснена до беллетристики. Воля поэта поднимает музыку до рассказа. Это только оболочка стихотворения, но это и один из элементов его, того же качества, что и целое. Если невыносимо содержание стихотворения, то невыносимо и оно само.

Фет, например, есть типичный образец второразрядного поэта. Он весь в непроясненной еще музыке, и стихи его, разбитые на прозу, кажутся слащавым и жалким набором слов. О многих фетообразных поэтах можно было бы сказать то же самое.

О Маяковском

Это обычная для него вещь, не лучше и не хуже прежних. У меня нет никакого влечения к поэзии Маяковского. Никогда ни одна вещь его мне не нравилась. Это, на мой вкус, скучная поэзия, искалеченная и часто фальшивая...

и — через 1/2 строчки:

...Но читая его новые стихи я все время думал: какое редкое дарование!<sup>1</sup> Надо любить самую плоть стихов, костяк их, чтобы почувствовать, как складываются у Маяковского строфы и каким дыханием они оживлены. Язык у него еще манерный, на советско-футуристический лад. Но в отдельных строчках прекрасный, меткий, сухой, точный — настоящий язык поэта.

...Решительно это какой-то новый Гоголь, которому не удастся ничего положительного.

Сейчас повсюду восхваляется Есенин, дряблый, вялый, приторный, слащавый стихотворец. За ним идет Тихонов, который все же скорее беллетрист<sup>2</sup>, чем поэт, Асеев, Пастернак, над которыми все еще стоит вопросительный знак.

...Между тем, это все-таки единственный поэт среди них, решительно не сравнимый с другими по ритмическому разма-

<sup>1</sup> Сличить с первой строкой.

<sup>2</sup> «В живом стихотворении первоначальная хаотическая музыка всегда прояснена до беллетристики» Г. Адамович.

ху, ни по зоркости глаза. Отрицать это может только человек предвзято настроенный или путающий искусство с тем, что к нему никак не относится.

(NB! сравнить с началом.)

Оговорка

...Я не поклонник Блока...

О Волошине

А стихи Волошина — как трещотка или барабан.

О Пушкине и о Тютчеве

(Автор только что говорил о насыщенности Баратынского.)

У Пушкина и Тютчева отдельные гениальные строки переплетены, скреплены строками пустыми и незначительными, образы редкие, точные смешаны с образами «приблизительными». Их искусство держится на вспышках, и эти вспышки ослепляют. Вероятно, в этом сказалось их поэтическое чутье.

О Лермонтове

...А лермонтовские «райские звуки», подлинно-райские, но тонушие в волнах неумелой и грубой риторики...

О Брюсове (вывод из статьи о Брюсове — Ходасевича)

Если Брюсов и был влюблен в литературу, то как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв. Так Брюсов комбинирует рифмы и размеры.

(В принадлежности такого сравнения Ходасевичу — сомневаюсь.)

Обо мне

Что с Мариной Цветаевой? Как объяснить ее последние стихотворения — набор слов, ряд невнятных выкриков, сцепление случайных и кое-каких строчек... Ц-ва никогда не была разборчива или взыскательна, она писала с налета, от нее иногда чуть-чуть веяло поэтической Вербицкой, но ее спасала музыка. У нее нет, кажется, ни одного удавшегося стихотворения, но в каждом бывали упоительные строфы. А теперь она пишет стихи растерянные, бледные, пустые — как последние стихи Кузмина. И метод тот же, и то же стремление скрыть за судорогой ритма, хаосом синтаксиса и тысячью восклицательных знаков усталость и безразличие «идушей на убыль души»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Чей стих — не знаю.

...Оцуп — поэт своеобразный и упорно работающий. Его стихи — полная противоположность Цветаевским.

### Еще о Лермонтове

...Но Лермонтову за пять-шесть стихотворений, за несколько отрывков из Мцыри и Демона прощаешь все.

### О Фете

...Он даже и не пытается взглянуть на мир глазами поэта и понять, что для поэта роза ничуть не прекрасней, чем присоавшаяся к ней улитка...<sup>1</sup>

...Его стихи льются, как теплая вода<sup>2</sup>. Это тоже одна из причин, почему он так многим пришелся по вкусу. Его нетрудно читать, он не утомляет и не удивляет. Образы в его стихах привычны и повторны, ритм сдержанный.

...Замечу в заключение: я не оспариваю того, что Фет был человек высоко-настроенной души и не сомневаюсь, конечно, в этом. Но как «творец не первых сил» он не выдержал литературного одиночества и зачах, без культуры, без критики. Нужно быть близоруким или снисходительным, чтобы принять этот тусклый огонек за один из светочей мировой поэзии<sup>3</sup>.

### О Шинели

В отношении Шинели закрадывается сомнение. После Достоевского и даже после Чехова ее достоинства могут показаться тусклыми, не потому, чтобы это была литература более низкого качества, а так же, как никому не понравится Глинка после Мусоргского. Шинель, сыгравшая такую огромную роль в русской жизни прошлого столетия, одно из тех произведений, которые теряют половину своего очарования вне эпохи и среды.

### О Краснове

Мне кажется, что только предвзято-настроенный человек может отрицать беллетристического дарования у Краснова. Оно — значительно выше средне-писательского уровня. В I ч. его романа «От двуглавого орла к красному знамени» есть страницы, написанные легко и свободно, с той широтой, от которой мы уже начинаем отвыкать. Конечно, Краснов все время подражает «Войне и Миру», но во-первых, в этом нет ничего

---

<sup>1</sup> Защита Адамовичем улитки — в данном случае — явная самозащита.

<sup>2</sup> Всякая вода, кроме сельтерской, льется одинаково.

<sup>3</sup> Так Фета никто и не зовет.

плохого, а во-вторых, Краснов — далеко не такой умелый человек, чтобы копировать или стилизовать, — он просто перенимает толстовскую манеру<sup>1</sup>.

(И, чуть ниже)

«Единая, неделимая» слабее, но и ровнее, чем «От двуглавого орла». Если этот роман и не разочаровал прежних поклонников Краснова, то тех, которые смотрели на него до сих пор с некоторым недоумением и — как это ни странно — с надеждой, он убедил, что все-таки Краснов — не писатель и что ждать от него нечего.

Это самоуверенный и ограниченный человек. Он умеет занимательно и связно рассказывать — но и только.

NB! Сличить с началом!

О современной прозе

Я должен признаться, что чтение «самоновейшей» русской беллетристики, начиная приблизительно с Замятина, вызывает во мне легкое раздражение и сильнейшую скуку. Я сказал бы безразлично, если бы не опасался быть неверно понятым.

(Брезгливость: брезговать, чего же тут понимать? Может быть — брезгливость?)

О моем «Мблодце»

«Молодец» — только что вышедшая сказка Цветаевой — вещь для нее очень характерная. Она кажется написанной в один присест. Есть страницы сплошь коробящие, почти неприемлемые. Все разухабисто и лубочно до крайности.

(и через три строки)

...Она дыханием оживила стилистически-мертвые стихи<sup>2</sup>.  
...Сказка Ц-вой написана языком не разговорным, не литературным, а «народным»<sup>3</sup>. Я отдаю должное изобретательности Ц-вой, если она изобрела большинство встречающихся в ее сказке оборотов и выражений. Я преклоняюсь перед ее знанием русского языка, если она все эти речения взяла из обихода, а не выдумала. Не берусь судить, какое из этих предположений правильное.

---

<sup>1</sup> Словом, «fait du Tolstoi sous le savoir».

<sup>2</sup> «В один присест», «коробящие», «неприемлемые», «разухабисто», «лубочно», — все это приметы небрежности, но никак не мертвости стиля. («Стилистически-мертво» — либо штамповано, либо замучено).

<sup>3</sup> «Народным», в кавычках, то есть: лже-народным. Какое же тут должное и перед чем тут преклоняться?

(Судья, а «не берусь судить». «Не берусь судить», а судишь. «Преклоняюсь» и «стилистически-мертво» —?)

О Розанове

Розанов почти ничего не понял в Толстом, очень «приблизительно» разобрался в Достоевском...

(Кавычки авторские. С кавычками у автора, действительно, неладно.)

О Белом

(О первой главе нового романа Андрея Белого «Москва»)

Читал я эту бесконечную главу с тоской и недоумением. Не буду конечно сравнивать Белого с современной писательской мелочью: словесная изобретательность его неистошима, вывернуты его мысли, полеты его полубезумного воображения — величественны!

(NB! Выверты — величественны!)

...У Белого в руках не кисть, а помело, и мажет он им хоть и не без вдохновения, но как попало и куда попало. Не знаю, где истинное призвание Белого: не стихи, вероятно — хотя два три его стихотворения, написанные в далекой молодости, удивительны и в своей блоковской музыке выразительнее самого Блока; но, кажется, и не романы.

...Нет «воздуха»<sup>1</sup> в этом романе (Петербург) и целиком его можно отдать за одну повестушку Алексея Толстого, за короткий рассказ Бунина. Об «Эпопее» не хочется даже и говорить. Теперь перед нами новый роман «Москва», задуманный, по видимому, очень широко. Но как прочесть его, как осилить, да и стоит ли обречать себя на этот тяжелый труд?

Не думаю.

(Если так говорит критик, то чего же ждать от читателя?! — Напрасно. Ибо читатель «Москву» читает. В том-то и тайна, что читатель уже опередил критика, что критик идет в хвосте, не говоря уже о тех, коими под предлогом недоступности для среднего читателя отвергается — Шестов! «Средний читатель» (отпускной козел всех редакций и издательств) — миф. А средний критик, увы, был. Образцы налицо.)

Эти романы, это какая-то катастрофа, и как в катастрофах в них есть величие. Но от них «воняет литературой» — как сказал бы Тургенев.

<sup>1</sup> Опять кавычки!



(Что бы Тургенев сказал об Адамовиче? — Конкурс.)

Объединен роман только истерически-хихикающим тоном, в который врывается тон глубокой меланхолии, а то и отчаяния.

О стилизации

Стилизация всегда холодна и аляповата.

(«Рондо» Кузмина, «Манон Леско», Брюсовский «Огненный Ангел», Сологубовская «Барышня Лиза», например.)

Это обман, рассчитанный на сильно-близоруких. В лучшем случае это замена живописи цветной фотографией: все точно, все «совсем как в природе», но — какая скука!

(Так, критиком оправдан Краснов, который «просто перенимает толстовскую манеру» и осужден — явная стилизация! — «Огненный Ангел» Брюсова. Кроме того — в поучение — стилизация не обман, а явное задание одеть (или раздеть) свою душу так, как ее одевали (или раздевали) в таком-то десятилетии такого-то века.)

О Розанове — «Опавшие Листья»

Убаюканный недавнею славой, соображая, вероятно, что славой этой он — как когда-то Суворов — наполовину обязан своим «штучкам» и вывертам (? — М. Ц.), он на них и приналег: не только пустился в крайние откровенности, часто ленивые, совсем не «острые», но и решил обставить все свои мысли — для вящей значительности восклицательными знаками, междометиями и многоточиями.

...Но все-таки в Розанове есть что-то, что мешает ему стать писателем вполне первоклассным или — по шаблону — великим... Бедна ли вообще душа человека, бедна ли была душа Розанова — как знать? Но когда она все «выболтает» до конца, без остатка, на нее смотришь с жалостью: только-то всего? Розанов — если вдумываться — почти плоский писатель, со своим постоянным «что на уме, то и на языке». Навсегда к нему не привяжешься.

...Это та «музыка» — высшее качество человеческой мысли — которой не было в Розанове.

(Итак, «музыка» — «высшее качество человеческой мысли», но... «воля поэта поднимает музыку до рассказа»<sup>1</sup>) —?

---

<sup>1</sup> См. первый цветок «Цветника».

## О Блоке

Четыре года, прошедшие со дня смерти Блока — 7 августа 1921 г. — успели уже приучить нас к этой потере, почти примирить с ней.

(Плохо же тогда дело обстоит с Пушкиным (+ 94 года назад), не лучше с Шенье (+ 133 года назад), совсем безнадежно с Орфеем (+?).)

Смерть поэта — вообще незаконна. Насильственная смерть поэта — чудовищна. Пушкин (собирательное) будет умирать столько раз, сколько его будут любить. В каждом любящем — заново. И в каждом любящем — вечно.)

Блоковские стихи никогда не бывают «вне времени и пространства».

(Блоковский «Демон» например.)

...Неужели можно еще сомневаться, можно еще не чувствовать, что Блок есть великий, величайший поэт человеческой скуки, самый беспросветный, несравненный с Надсоном или Чеховым, потому что у Надсона были спасительные идеалы.

...Блок на первый взгляд кажется поэтом довольно богатым по темам. Но он не способен подняться над уровнем средне-поэтических упражнений, рассказать о чем-либо или рассуждать. Зато зевающий — не плачущий! — Блок неотразим. Скука — единственно поющая струна его «лиры». Остальные натянуты только для вида, из грубой веревки. Вспомним большое и программное стихотворение «Скифы»... Что получилось? Мертвая, плоская, вялая риторика по брюсовскому образцу, но без брюсовского звона.

## Об одиночестве

Одиночеству ведь никто никогда не радуется, кроме лгунов и снобов. Оттого, кажется мне, и Пушкин на необитаемом острове написал бы только несколько стихотворений, да и то не самых лучших.

(Ты царь: живи один. — Пушкин.)

## О Шестове, Вячеславе Иванове и Гершензоне

Возможно, что мысль Шестова столь своеобразна, сильна и глубока, как и мысль Вячеслава Иванова. Но природа этой мысли не та. Она доступна искажению, опошлению и, в искаженном виде, она по вкусу духовной черни

(Всякая мысль доступна искажению и опошлению: чем нагляднее — тем искажаемое, чем сложнее — тем опошляемое. Не доступна искажению только геометрическая формула — по нечеловечности своей. Везде, где мысль — враг ее — кривотолк).

(Речь о «Переписке из двух углов».)

Когда читаешь «Переписку» Вячеслава Иванова с Гершензоном, этот аристократизм, эта незыблемость ивановской мысли становятся вполне очевидными. Гершензон вьется, змеится, бьется вокруг нее, всячески подкапывается, но внутрь не проникает. Кроме того, не ясно ли, что в этой книге мелодия дана и все время ведется Вячеславом Ивановым, Гершензону же остается только аккомпанемент, да и то по нотам Шестова.

О новейшей русской беллетристике

Иногда впадаешь в отчаяние, собираясь писать о новейшей русской беллетристике: как показать, доказать, как убедить, что она действительно очень плоха, что никакой предвзятости по отношению к ней нет... Эта беллетристика нелепа в своем желании быть во что бы то ни стало «новой», а разве ново то, к чему она пришла: пышная, вернее пухлая, образность, полуритмическое построение прозы, скрытое стремление превратиться в плохие недоделанные стихи.

Ведь и раньше порой писали плохо: Марлинский, Загошкин, Бенедиктов<sup>1</sup>, столь похожие на некоторых наших современников<sup>2</sup>! Но раньше, кажется мне, не было еще в воздухе той стилистической эпидемии, которая явно свирепствует в современной России и заставляет Бабеля писать, как пишет Леонов, Сейфуллину, как Бабель, или как Замятин, или как Серапионы, с различиями, видными только в микроскоп.

...Но останемся честны сами с собой, когда нас никто не подслушивает: очень плохо пишут наши молодые писатели, льстиво, заискивающе, всегда будто с похмелья или в жару.

НВ! «Льстиво» — и «в жару», «заискивающе» — и «с похмелья». И все в одну строчку, из «льстиво» и «заискивающе» выводятся похмелье и жар.

О романе Леонова «Барсуки»

...Можно пожалуй добавить, что роман этот не скучен... (и, в конце столбца) ... Нет в его книге, кажется, ни одной страницы, которую читаешь не то что с удовольствием — где уж тут до удовольствия! — а хотя бы с удовлетворением (хорошо — «хотя бы!»), как после вещей трудных, громоздких, но внутренне-оправданных. (Стало быть, удовлетворения нет!) Нет, читаешь как наказание. Прочтя же чувствуешь, что прочесть все-таки стоило, что вещь не пустая и не плоская. (Стало быть, удовлетворение — есть? Думаю, по всему вышесказан-

---

<sup>1</sup> Бенедиктов не прозаик, а поэт.

<sup>2</sup> Кого, например?

ному, что имя этому удовлетворению — конец). Только тесто в ней совсем еще сырое и, несмотря на сырость, уже скисшее.

«Совсем еще сырое» (*т. е. недопекшееся*) «и несмотря на сырость (*недопеченность*) уже скисшее». Скисает тесто до того, как его пекут (*закваска, дрожжи*). Больше скажу: не скисши не станет хлебом. Разве что — библейские опресноки, православные просфоры и католические облатки. Не о них же говорит автор?

### О Гоголе

Это решительно возвышает их (Пушкина и Толстого) над Достоевским, Тютчевым, даже над Гоголем, у которого есть что-то «небожественное» в его искусстве и который поэтому так ужасно иногда фальшивит. Разве Толстой написал бы Тараса Бульбу?

...Он (Толстой) честен той высшей честностью, без которой самые исключительные, даже гоголевские силы создают в искусстве только прах.

### О Марциале, Пушкине и Ходасевиче

Этот старый пройдоха (Марциал) ничуть не поэт, конечно, но стилистически какое волшебство — его эпиграммы, по сравнению с которыми даже Пушкин кажется писавшим «темно и вяло». Не знаю, учился ли Ходасевич у римлян. Похоже, что да.

...Стихи Ходасевича — в плоскости «что» далеки от Пушкина настолько, насколько вообще это для русского поэта возможно. Прежде всего, Пушкин смотрит вокруг себя, Ходасевич — всегда внутрь себя.

### О Есенине

Кессель не знает ничего более простого, более волнующего и чистого, чем некоторые стихи Есенина. Мне жаль его.

### Еще о Есенине

Но ничего русской поэзии Есенин не дал. Нельзя же считать вкладом в нее «Исповедь хулигана» или смехотворного «Пугачева»... Безотносительно же это до крайности скучная поэзия, жалкая и беспомощная.

### Victoria Regia

(О лженародном искусстве.)

«Гой еси», «за лугами за зелеными» было, может быть, очень хорошо у Толстого, но вообще-то это совершенно невыносимо после романов в «Историческом Вестнике», после бояр

К. Маковского и Самокиш-Судковской, после всей трескучей фальши подложно-народного искусства (кстати сказать и сейчас еще процветающего: Цветаева, например, посвящает свою сказку Пастернаку в благодарность «за игру за твою за нежную»).

Во-первых:  
«За игру за твою великую,  
За утехи твои за нежные»  
Во-вторых:

Эти строки не мои, а взяты мною из былины «Садко и Морской царь»: благодарность Морского царя — Садку. (См. любую хрестоматию.)

*К.В. Мочульский*

**Литературные беседы**  
**[Поль Валери. — Демьян Бедный]**

1.

Небольшая статья Поля Валери «Кризис духа», недавно перепечатанная в сборнике «Variété» — быть может, самое значительное и блестящее из всего, что было написано о духовном кризисе европейской культуры.

Знаменитый автор «Эпалиноса», исследуя страшную болезнь нашей современности, ставит изумительный в своей беспощадной точности диагноз. На наших глазах произошла гибель целой культуры: мы по личному опыту знаем теперь, что цивилизации не бессмертны. Элам, Ниневия, Вавилон — от этих великих царств остались только имена; но скоро, может быть, и Франция, Англия, Россия станут тоже только именами. Почему же старая европейская культура оказалась такой неустойчивой, такой хрупкой?

Валери утверждает, что Европа накануне войны находилась в состоянии духовной анархии. Самые разнообразные идеи, самые противоречивые принципы уживались мирно. «Модернизм» — это ярмарка мыслей, мировоззрений, вкусов; это — карнавал пестрых чувств

и убеждений. Ни Рим эпохи Траяна, ни Александрия Птолемея не доходили до такого смешения языков.

В любой книге начала двадцатого века вы отыщете: влияние русского балета, отголоски стиля Паскаля, импрессионизм Гонкуров, кое-что от Ницше и Рембо, слог научных исследований и неуловимый аромат британской словесности. Европейский Гамлет размышляет на кладбище — вокруг него столько великих могил: Леонардо, Лейбниц, Кант... Почему могучие усилия, гениальные мысли и добродетели привели нас к разрушению?

И Валери задает вопрос: сможет ли Европа сохранить свою духовную гегемонию или же она превратится в то, что она и есть *фактически*: маленький мыс азиатского материка? Ведь преобладание ее есть чудо: Европа менее населена, менее богата золотом, менее плодородна, чем, например, Индия. Ее владычество основано на духе — на сочетании воображения и логического мышления, скептицизма и веры; Греция создала геометрию: до сих пор еще мы оспариваем *возможность этой безумной выдумки*. Но из нее вышла наука — вся европейская наука.

В тот момент, когда знание превратилось в материальную силу, приобрело рыночную стоимость и стало товаром, власть Европы пошатнулась. Весь мир теперь может покупать «товар» знания в удобной упаковке.

Первенство между Европой и остальными частями света постепенно исчезает. Разливаясь по всему земному шару, культура понижается и грубеет.

Вся проблема сводится к вопросу: вся ли духовная культура Европы *растворима*. Против мирового заговора остается ли у нас хоть тень свободы? Или нам предстоит гибель в борьбе с теми, кого мы научили пользоваться нашим же оружием.

Ответить на этот вопрос — значит разрешить глубочайшую задачу современности.

## 2.

У Есенина есть строфа:

С горы идет крестьянский комсомол,  
И под гармонику, наяривая рьяно,  
Поют агитки Бедного Демьяна,  
Веселым криком оглашая дол.

И не только комсомол «наяривает» стихи Демьяна Бедного; его в России знают все: на каждом заводе, в каждой красноармейской части, в глухих селах и деревнях. Он самый любимый поэт, единственный подлинно национальный. По сравнению со всероссийской его известностью бледнеет слава Пушкина. Миллионы, «оглашающие дол» агитками Демьяна, вся рабоче-крестьянская республика, знающая наизусть его басни, целые поколения, воспитанные на его частушках, — картина грандиозная. Все остальные знаменитости замкнуты тесными кругами и кружками: они цветут и увядают в оранжереях «студий» и «академий» — один Демьян пустил корни в самую толщу народа и разросся богатырски. Он в народе и народ в нем, его личность так слилась с массой, что он превратился в коллективного поэта. Поэтому все личное в нем отмерло, осталось только широкое горло — рупор, через который кричат неимущие классы.

Демьян — мужик, и гордится своей черноземностью. Знает деревню, говорит ее языком, думает ее думу. Советские критики утверждают, что произведения Д. Бедного и есть настоящее народное творчество: в его песнях завершение всего нашего литературного народничества. То, что подготовило Пушкина, над чем трудился Некрасов, достигло полного развития у Демьяна. Читая советские журналы, видишь: тяжелые и путанные пути ведут на высокую гору; по ним, скользя и сбиваясь, взбираются великие поэты и писатели, а на вершине горы стоит величайший — Демьян. Апофеоз. Событие это до сих пор еще не было освещено с художественной точки зрения. Агитаторство, социальная сатира, смычка с деревней, пропаганда коммунизма, марксистская политика и пр. — все эти задания Бедного лежат вне литературы. «Коллективный поэт»: очень любопытно, хоть и малопонятно. Но умеет ли этот гений писать стихи? «Басни Демьяна, — говорит критик «Красной нови», — острый стилет, которым он наносит удар за ударом злему классовому врагу». Посмотрим, из какого материала это оружие сделано. Выбор цитат усложняется чисто эпическим размахом Демьянова творчества: им созданы басни, народные песни, частушки, былинный сказ, народная песня, поэма, повесть, гимны, марши,

сказания, эпиграммы, лирические стихи и многие другие виды устной и письменной словесности. Возьмем, не выбирая.

Песня:

Сам заправский я мужик,  
Я скажу вам напрямик:  
Вами жадность одолела,  
Нет для вас милее дела,  
Как хоть с нищего сорвать,  
(Правды незачем скрывать).  
Нонче все вы нос дерете,  
«Городских» за грудь берете:  
«Как теперь мы все равны,  
То...сымайте-ка штаны!»

Басня: кларнет, повстречавшись с рожком, начал хвастаться, что под его, кларнета, музыку «танцуют, батенька, порой князя и графы». Рожок отвечает:

То так, — сказал рожок, —  
нам графы не сродни,  
Одначе помяни: —  
Когда-нибудь они  
Под музыку и под мою запляшут.

Гимн:

Гнет проклятый капитала  
Обрекал нас всех на муки,  
Принуждая наши руки  
Поднимать чужую новь.

Не отрицая гениальности Демьяна Бедного с точки зрения классовой борьбы с гнетом капитала, мы все же затрудняемся признать его поэтом в старом (буржуазном) смысле этого слова. Хоть и рифмуется он «муки» и «руки», «равны» и «штаны», а все-таки не поэт. И сколько бы его ни читали в красноармейских частях, «национальным» от этого он не делается. Нужно глубоко презирать родину, чтобы признать Демьяна «гласом народа».



Литературные беседы  
[«Москва под ударом» Андрея Белого. —  
«Помещички» О. Миртова]

Новое произведение Андрея Белого «Москва под ударом» — только часть задуманного романа «Москва». Размах грандиозный: идея, кратко и вразумительно изложенная в предисловии, — планетарного масштаба. Это — история России, расколота надвое революцией. В первом томе изображается «беспомощность науки в буржуазном строе», «схватка свободной по существу науки с капиталистическим строем; вместе с тем показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний». Во втором — обещана «картина восстания новой «Москвы», не татарской и по существу уже не «Москвы», а мирового центра». Авторское объяснение при чтении романа лучше всего забыть: не то — все провалится в такую непролазную символическую трясику, в такую «идеологическую» бессмыслицу, что придется литературу эту признать упражнением графомана. Нет, уж лучше, к чести автора, допустить, что его предисловие — условный реверанс в сторону власти, насмешливо-верноподданнический подмиг. И потом читать роман просто, не «вычитывая».

Андрей Белый, автор целого словаря неологизмов, создал удачное словечко «мерзь»: оно повторяется бесконечно в его книге, дает основной тон. Оно могло бы стоять как заглавие, ибо в «мерзи» — жирной, липкой, «вонькой», в «мерзи», заливающей весь мир, в запахе падали и гнили — страшная и отвратительная сила этой книги. Автор упивается убожеством, безобразием, уродством; он опьянен смрадом; он неистовствует при виде гнойных язв и растленных душ; приходит в исступление, смешивая грязь с кровью, пытки и постыдные болезни. Какой же тут быт и «общественность»? Мы в области самой безудержной фантастики. Это — сумасшедший бред об аде и — смело можно сказать — никогда еще, ни одному челове-

скому воображению ад не мерещился таким омерзительным. Главный герой Белого — Мандро — какая-то чудовищная схема зла. Происходит он не от Гоголя (у Гоголя — люди), а от мелодраматического злодея — испошленного и измельченного. Не «Зло» с большой буквы, а подлость — бескорыстная, почти абстрактная. Автор заявляет о нем: «Как видите, он был префантастической личностью: не собирал миллионов; и *гадил для гадости*; случай редчайшей душевной болезни». А. Белый поражен той же болезнью (она — не «редчайшая»): всюду видеть гадов — и выть шакалом над гниением. Гипнотизирует его Мандро; этот «интереснейший гад»; и как во сне идет за ним автор. Жутко признаться — читатель от него не отстает; с отвращением, с физической почти тошнотой читает страницу за страницей: роман Белого нельзя отшвырнуть в сторону — он вцепляется, наваливается, как ночной кошмар. Приторно-едкий дух его отравляет и преследует. Какое нестерпимое мучительство — сцена пытки профессора Коробкина! Конечно, — патология, — но к услугам ее громадное словесное мастерство.

Содержание этой страшной истории — сумбурно-мелодраматическое. Мандро, немецкий шпион, желает похитить у знаменитого профессора его открытие. У профессора — разочарование в науке и «шатание основ». Из такой «фильмы» А. Белый делает «дьявольское действие». Об эстетике этого «мирового» Гиньоля предоставляем судить читателю:

«Со свечою он (Мандро) кинулся к глазу профессора; разъяв двумя пальцами глаз, он увидел не глаз, а глазковое образование; в “пунктик”, оскалившись, в ужасе горьком рыдая, со свечкой полез. У профессора вспыхнул затон ярко-красного света, в котором увидел контур — разъятие черное (пламя свечное); и — жог, кол, влип охватили зрачок, громко лопнувший; чувствовалось разрывание мозга: на щечный опух стеклянистая вылилась жидкость».

\* \* \*

О романе О. Миртова «Помещички» можно было бы и не упоминать. Это — с литературного дна. Но ведь и массовое творчество — поучительно. Когда-нибудь

историк будет говорить о «литературной манере 20-х годов» — и, быть может, найдет в ней свою прелесть. Мы, современники, далеки от исторической объективности. Мы возмущаемся, спорим; подождем: нас рассудят «благодарные потомки».

«Помещички», конечно, с советским штампом, т.е.: лежачие буржуи попираются пятой, а крестьянин Петр, коммунист, приобретает сходство с «социалистом» Христом. Язык — простонародный, т.е. с руганью, синтаксис по последней моде — растрепанный, со скобками, тире и многоточиями. Одним словом — Андрей Белый, приспособленный к нуждам пробуждающегося рабоче-крестьянского класса. Говорится о деревне — идиллия...

«Наберется, этак, в избу мужиков с полдеревни, — не продохнуть — из каждой пасти дым. Заспорят, заругаются — ...перекидывается из глотки в глотку».

Говорится и о быте актеров: и центр книги (должно быть, символический) великое междоусобие из-за кражи штанов. Один товарищ-актер у другого сташил. Двести страниц... это уже не идиллия, а Гомер. Величественно разворачивается борьба страстей и кончается побоищем, как в Илиаде.

Вырываю наудачу один диалог. Для «couleur locale».

«— Не нервничай, Миша, не нервничай! Размер, мамочка, твой?

— Мой, но...

— Полосочка та?

— Вот именно, как будто бы не та!

— Как будто бы! Из-за «как будто бы» скандал?

— Но, например, протертый зад...

— При чем тут «например»? Ха-ха! Го-го!

— Нахальство беспримерное! Да сколько же народу их перетаскало!

— Га-га-га!...»

Если это — творческая фантазия — достойно удивления! Если быт, тем хуже для быта.

Литературные беседы  
[«Ров львиный» А. Ремизова. —  
«Разными глазами» Ю. Слезкина]

В «Воле России» закончилась печатаньем вторая часть романа А.М. Ремизова «Ров львиный». Первая часть («Канавы») несколько лет тому назад появилась на страницах «Русской мысли». Настроением своим «Ров львиный» примыкает к «Крестовым сестрам» и «Оле». Но резко отличается от них по тону, по «интонации» повествования. В «Оле» преобладает рассказ: перед нами проходит жизнь героини в последовательности событий, в реальном времени и реальном пространстве. Действующие лица живут независимо от автора: его участие в их судьбе, его любовное к ним отношение только ведет читателя; руководит его вниманием; создает вокруг них атмосферу любви. Конечно, автор не холодный наблюдатель; о чем бы Ремизов не писал — о самом важном или о самом незначительном — он весь тут: своими чувствами, мыслями, всей душой «участвует». Подойти со стороны, описать объективно — не умеет. Через чувство, или, вернее, сочувствие приходят к нему «герои». Так полюбит их, «обездоленных и обойденных» (других для него не бывает), так пожалеет, что увидит вдруг до конца, до мельчайшей подробности. И всегда, одновременно, видение людей — острое и подлинное — (как себя знаю!) и общая с ними мука, любовь-жалость. В «Оле» любовь — сдержанная, участие — спокойное, умиленное. Конкретность вещей и событий, «видение» поэтому большое. Эмоциональная напряженность прорывается изредка словами «от себя», лирическими тирадами. Но душа — спокойна, и мир, раскрывающийся в глубине ее, кажется нам отчетливым и стройным. Мы почти забываем, что мир этот — лишь «душевный пейзаж»: так похож он на действительность, на «мир внешний». Во «Рву львином» иллюзия «объективности» разрушается. Душа автора взволнована, взбаламучена до дна; исчезла прозрачность, искривились, переломались линии фабулы — зыблются, расплываясь, лица; все задвигалось,

зашаталось: и ясный «объективный» мир превратился в смутный призрак, в сонное видение. Роман становится лирическим монологом. От себя и о себе говорит Ремизов; единственная реальность — его сознание, его чувство. Не прикрываясь «чужими именами» от первого лица, «от всего сердца»:

«А знаете, что я скажу вам? А скажу я вам от всего моего сердца:

“Будь благословенна беда, скорбящая душу человеческую, и горе, ранящее сердце.

Ведь только беда, только горе еще пробивают тот камень, которым завален крылатый дух в ползком человеке.

А без духа, посмотрите — что есть человек человеку? Человек человеку не бревно — чего там бревно! — Человек человеку подлец!”»

В таком тоне — страстном, мучительно-напряженном, близком к отчаянию — написана эта книга об «обойденных в царстве земном», о «канаве плачужной», в которую кинуты все «со дня рождения своего». Из ненависти и жалости к людям, из тяжбы «червя» с «царем жестоковыйным», из плача, из скрежета зубовного — в неверном бредовом свете возникают лица: чиновник страховой конторы Баланцев (на нем «бестий ярлычок обойденности, как первородное проклятие, как Каинова змеиная печать»); помощник инспектора Бутилин, «мститель», бухгалтер Тимофеев и его дочь — Маша, доктор Задорский. Все они во «Рву львином»; и убогое их существование — разве жизнь? Какие события могут происходить с этими заживо погребенными? Они любят, страдают, надеются даже — и все это, как сон. Повествовательные отрывки тонут в нескончаемой жалобе твари к творцу, в «стоне». Факты, происшествия — как зыбь на тяжелой, темной воде; а под ней — оцепенение. Сидит Будилин у окна, попивает чай и беседует с брандмауэром. Он «мститель»: пытался что-то делать, ходил в народ, ездил учиться за границу, мечтал о «сопоспешествовании счастью близких» — а кончил ожесточением, яростным отрицанием. И застыл навсегда перед брандмауэром:

«Слава всем войнам, истребляющим человеческий род, слава мору, чуме, туберкулезу — освобождающим землю — от только жрущего, только гадящего, только смердящего человека!»

И вот над «плачужной канавой» вдруг кусочек неба. Надежда на спасение: любовь к Маше. Лучшие страницы о жалкой радости Будилина и окончательной его гибели: Маша его не любит. А параллельно — другая любовь — Маши к Задорскому; и покушение ее на самоубийство. После судорожных попыток «выкарабкаться» еще чернее «Ров львиный».

Но эти маленькие жизни, как круги на воде, исчезают в мировом потоке. Не о них скорбь — весь мир «вопиет».

...«И сама земля вопияла к Богу...

...И воды вопияли к Богу....

...И ветры вопияли к Богу...

...И духи, переносящие мысли человеческие, вопияли к Богу...

...И само солнце вопияло к Богу...

Ропот, вопь и вопль ударяются в надзвездную железную тьму —

Господи, за что это?»

\* \* \*

Юрий Слезкин сделал открытие. Наши суждения о людях, оказывается, относительно. «Сколько глаз — столько и представлений». Эта гениальная мысль вдохновила его на роман под названием «Разными глазами». Революционность замысла повлекла за собой оригинальность построения: роман в письмах и записках. Начало читается с любопытством; все ищешь «трюка» и не понимаешь смысла этого эпистолярного хлама, но когда выясняется, что «трюка» никакого не будет, а смысла и подавно, то чувствуешь себя попросту обманутым. Все же книга не без интереса, так сказать, этнографического. Действие происходит в Крыму, в доме отдыха «Кириле». Собираются сливки: ученый статистик, ученый агроном, профессор, «молодой ученый, врач», «советская служащая, машинистка», актриса «молодого театра», студент, писатель, художница и герой романа — композитор Тесьминов. Здесь и старые интеллигенты — конечно, вымирающие, и новые «ответственные работники».

Столкновение двух миров. А в сущности, никакого столкновения: один неистовый флирт, никакой печати времени не носящий и вполне подходящий к «скуке

загородных дач» эпохи «безвременья». Удивительно, что мировой пожар, сжегший все ценности, пощадил Вербицкую. Эротическая атмосфера «Кириле» ей бы очень понравилась: непрерывные интриги, скандалы и «сцены». Правда, у Вербицкой все было бы изящнее, «эстетичнее». А то послушайте, как эти «сливки» выражаются. Сильно, конечно, но где красота слога? Вот письмо одной советской дамы к другой:

«Дрянь же ты plombированная, милуха. Я тебе такие письмеца откатываю, а ты открытки царапаешь. Что у Вас там в Колпине — только и делают, что спят, что ли? И сама ты романа не закрутила? Ври больше». И конец:

«Вообще тут все в любовной панике — чертовски весело. Ну, хватит с тебя на этот раз. Целую. Женя».

Герой — композитор, человек влюбчивый и безответственный, обладает красивым «сухим» торсом и пользуется большим успехом у дам, больше про него ничего не скажешь, хотя автор и покушается на психологический анализ.

## ПРИМЕЧАНИЯ

В том вошли статьи Георгия Адамовича, публиковавшиеся под рубрикой «Литературные беседы» в газете (позднее – журнале) «Звено» на протяжении пяти лет существования этого издания – с осени 1923 по лето 1928 года.

Большинство статей носит одно и то же название – «Литературные беседы», к некоторым из них автор дал собственные подзаголовки, к другим для удобства пользования текстом аналогичные подзаголовки даны составителем в квадратных скобках.

Для настоящего издания тексты сверены по первым публикациям. К сожалению, сверить опубликованные тексты с рукописными оригиналами невозможно, поскольку рукописи Адамовича «как-то расплылись, словно исчезли в небытии, и это, пожалуй, огромный для зарубежной русской литературы урон» (*Бахрах А.* Памяти Адамовича (К 10-летию со дня смерти) // Новое русское слово. 1982. 28 февраля. № 25757. С. 5).

Специфические особенности, свойственные индивидуальной творческой манере Адамовича, сохранены. Без изменений оставлены и неточные цитаты, очень частые у Адамовича, поскольку он все цитировал по памяти, не утруждая себя проверкой, порой, возможно, изменяя текст намеренно, как до него В.В. Розанов (уточнения даются в примечаниях). Оставлены без изменений постоянно плавающие у Адамовича суффиксы («сомненья»–«сомнения»), которые он очень часто употреблял в непривычном написании даже в цитатах, где из-за этого менялся размер («пятидесятилетье», «счастье», «наличье»). Также оставлены очень часто встречающиеся у Адамовича сложносоставные эпитеты, которые он писал через дефис («безупречно-лазурные», «порывисто-благородные»). Без оговорок исправлены лишь заведомые опечатки, ошибки набора и огрехи верстки, как всегда довольно многочисленные в эмигрантской периодике.



Примечания Адамовича к собственным текстам даются в подстраничных сносках, примечания составителя вынесены в отдельный раздел и носят преимущественно библиографический характер: приводятся в первую очередь сведения об изданиях и публикациях, упоминаемых Адамовичем, а также полемические отклики на его «Литературные беседы» в эмигрантской печати. Примечания для настоящего тома значительно расширены и дополнены по сравнению с изданием 1998 г.

### Поэты в Петербурге

Впервые: Звено. 1923. 10 сентября. № 32. С. 2.

*Так было и так будет* – Выражение получило в России широкую известность после того, как министр внутренних дел и шеф жандармов Александр Александрович Макаров (1857–1919), докладывая 11 апреля 1912 г. в Государственной думе о причинах расстрела рабочих на Ленских золотых приисках, заявил, что виноваты сами рабочие: «Когда потерявшая рассудок под влиянием злостных агитаторов толпа набрасывается на войско, тогда войску ничего другого не остается делать, как стрелять. Так было и так будет впредь» (Государственная дума. Стенографические отчеты. Созыв III. Сессия V. СПб., 1912. Ч. 3. Стлб. 1953). Литераторы, впрочем, употребляли это выражение и раньше, и по совсем другим поводам, см. например, книгу Л.Н. Андреева «Так было: Очерк из эпохи французской революции» (Stuttgart, Verlag von J.H.W. Dietz Nachfolger, 1906. С. 5) или стихотворение С.А. Есенина «Мне грустно на тебя смотреть...» (1923).

*...правильнее делить русское искусство: Петербург и Москва...* – К теме литературного противостояния двух столиц Адамович в своих статьях возвращался не раз и гораздо позже с легкой иронией вспоминал: «В тогдашних кругах поэтов была даже такая игра: садились играть в карты, и вот, например, в петербургской колоде туз червей был Блок, в московской же колоде тот же туз червей означал Брюсова. И играли – кто кого: бил Блок Брюсова или Брюсов Блока, и так до самых маленьких поэтов: кто выиграет – Петербург или Москва?» (Русская мысль. 1980. 23 октября. № 3331. С. 9).

*Пушкин писал как-то Наталье Николаевне, что он «ей-ей» разведется с ней, если она будет держать себя как московская барышня...* – 30 октября 1833 г. А.С. Пушкин писал жене: «Ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышнею, все, что не *comme il faut*, все, что *vulgar*... Если при моем возвращении я найду, что твой милый, простой, аристократический тон изменился, разведусь, вот те Христос» (Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 10. С. 148).

«перчаток с левой руки» – из стихотворения А.А. Ахматовой «Песня последней встречи» («Так беспомощно грудь холодела...», 1911).

«Звучащая раковина» (1921–1925) – поэтическое объединение, выросшее из студии при петроградском Доме искусств, которой руководил Н.С. Гумилев, а после его расстрела – К.И. Чуковский. В объединение входили Ида и Фредерика Наппельбаум, Константин Вагинов, Александра Федорова (вскоре вышедшая замуж за Вагинова), Валентин Миллер, Даниил Горфинкель, Николай Дмитриев, Вера Лурье, позже присоединились Ольга Зив, Николай Чуковский и еще несколько человек, в том числе, по свидетельству Иды Наппельбаум, Нина Берберова, хотя сама Берберова свое участие в «Звучащей раковине» отрицала (например, в письме Глебу Струве от 5 мая 1956 года. Hoover Institution Archives, Stanford University). На «понедельниках» объединения в квартире Наппельбаума на Невском проспекте бывал весь литературный Петербург, от М. Кузмина и Ф. Сологуба до пролетарских поэтов.

«ложноклассическую» шаль – из стихотворения О.Э. Мандельштама «Ахматова» («В пол-оорота, о печаль...», 1914).

...Геркен, знаменитый своими предками... – поэт, драматург и переводчик Евгений Юрьевич Геркен (1886–1962) был правнуком Е.А. Боратынского по матери (его мать Юлия Дмитриевна Боратынская была дочерью сына Е.А. Боратынского Дмитрия Евгеньевича). С Тютчевыми Боратынские были в свойстве: племянница Е.А. Боратынского Ольга Николаевна (дочь Софии Львовны Путята, родной сестры его жены) вышла замуж за Ивана Федоровича Тютчева, сына поэта Ф.И. Тютчева.

Тихонова успех ждал сразу. Осенью 1921 года я впервые услышал его имя. – Н.С. Тихонов начал публиковаться еще в 1918 г., но затем последовал перерыв из-за гражданской войны, и к литературе Тихонов вернулся лишь в 1921 г.

Через три месяца о нем уже писали в «Известиях» и «Правде» – Публикаций о Тихонове в «Известиях» того периода не зафиксировано, а в «Правде» действительно были отклики, и немало: «Серапионовы братья» // Правда. 1922. 7 апреля; Воронский А. Из современных литературных настроений // Правда. 1922. 28 июня; И. О. Письма из Петрограда // Правда. 1922. 27 августа; Гусман Б. «Красная новь» // Правда. 1922. 10 сентября. Писал в тот период о Тихонове и сам Адамович, предрекая широкую известность: «Он, наверное, будет популярен, так как в нем есть врожденная бодрость и тот душевный оптимизм, который сейчас в спросе» (Адамович Г. Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. № 2. С. 4).

Гумилев перед самой смертью предсказал ему большую будущность. – По воспоминаниям самого Тихонова, Гумилев

принял его в Цех поэтов со словами: «У нас было подано больше ста заявлений, но мы приняли вас без всякого кандидатства, прямо в действительные члены Союза. Мы приняли троих из ста <...> скоро литературный Петроград будет непредставим без вас, как вы без него» (Тихонов Н. Устная книга // Вопросы литературы. 1980. № 6. С. 121–122).

*«Но музы от него лица не отвратили / И меланхолии печать была на нем»* – из элегии В.А. Жуковского «Сельское кладбище» (1802).

*«Стичек два коробка, / Мыло, кусок леденца, / А вечером сверх пайка / Шесть золотников свинца»* – Адамович приводит ранний вариант завершающей строфы стихотворения Тихонова «Дезертир» (1921). В более позднем варианте у Тихонова: «Хлеб, два куска / Сахарного леденца...».

*...Ел. Полонская ~ работала с М.Л. Лозинским над переводом Эредиа...* – Коллективный перевод «Трофеев» Эредиа осуществлялся семинарием под руководством М.Л. Лозинского. Членами семинария по стихотворному переводу при Литературной студии (1919–1923) были Галина Васильевна Рубцова (1898–1976), Татьяна Михайловна Владимирова (1895–1942), Мария Никитична Рыжкина (1898–1984), Раиса Ноевна Блох (1899–1943), Екатерина Романовна Малкина (1899–1945), Ада Ивановна Оношкович-Яцына (1896–1935) и Михаил Дмитриевич Бронников (1896–1941/1942). Елизавета Григорьевна Полонская (1890–1969) членом семинария Лозинского не была, но в коллективном переводе Эредиа участие принимала, так же, как и Георгий Иванов, и сам Адамович. Перевод «Трофеев» предполагалось выпустить в издательстве «Academia», однако в то время он не увидел света, будучи «запрещен, так как уже вышел в Госиздате в переводе Глушкова» (Оношкович-Яцына А.И. Дневник 1919–1927 / Публ. Н.К. Телетовой // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 13. М.; Спб., 1993. С. 429).

Узнав об этом, Адамович писал в «Откликах»: «Из России получены в Париже “Трофеи” Эредиа в русском переводе. Мы почти не сомневались, что перевод этот принадлежит М. Лозинскому. С крайним удивлением мы прочли на обложке другое имя. Итак, существует два полных русских перевода “Трофеев”, – редкая в нашей литературе роскошь!

Изданный сейчас в России перевод не может идти ни в какое сравнение с еще мало кому известным переводом М. Лозинского. Почему было дано ему предпочтение – понять трудно. Причины этого предпочтения едва ли литературного порядка.

М. Лозинский перевел многие сонеты Эредиа единолично, другие – в сотрудничестве со своими слушателями в студии

петербургского “Дома искусств”. Некоторые его переводы удивительны по точности передачи текста, по звону, пышности, блеску, напоминающим блистательный оригинал. Покойный Н.С. Гумилев считал эти стихотворения лучшими образцами русской переводной литературы. Едва ли он ошибался. Во всяком случае, никогда Брюсов – крупнейший мастер перевода – не достигал подобного совершенства.

Будет ли когда-нибудь издан этот “классический” перевод? На доход с издания его рассчитывать трудно. Придется, вероятно, Лозинскому подождать появления на Руси новых меценатов» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 30 ноября. № 148. С. 4).*

Перевод студии М.Л.Лозинского был опубликован лишь спустя полвека в серии «Литературные памятники»: *Жозе Мария де Эредиа*. Трофеи. М.: Наука, 1973.

...выпустила она сборник в конце 21 года... – Имеется в виду сборник стихотворений Е.Г. Полонской «Знамя» (Пб.: Эрато, 1921).

«Русское богатство» (1876–1918) – ежемесячный литературно-научный и политический журнал народнического направления. С 1880 г. издавался артелью писателей: Н.Н. Златовратский, С.Н. Кривенко, Е.М. Гаршин и др. В новую редакцию (с 1893) входили Н.К. Михайловский, В.Г. Короленко, Н.Ф. Анненский. С 1904 г. редактором-издателем был В.Г. Короленко. В 1906 г. журнал выходил под названием «Современные записки» и «Современность», в 1914–1917 гг. – «Русские записки». Название «Русское богатство» было восстановлено после февральской революции 1917 г.

«страшных лет России» – из стихотворения А.А. Блока «Рожденные в года глухие...» (1914).

*Чурлянис* – использовавшаяся до 1955 г. русская форма имени литовского художника и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (Čiurlionis; 1875–1911).

*Н. Чуковского ~ оды о прелестях земляничного варенья...* – Возможно, имеется в виду стихотворение для детей «На склад кооператива прибыло варенье...» (*Чуковский Н.* Звериный кооператив. М.: Центросоюз, 1925. С. 8).

«Не бойся едких осуждений...» – заглавная строка стихотворения (1827) Е.А. Боратынского.

*Крайский* Алексей Петрович (1891–1941) – советский поэт, активный деятель Пролеткульта, участник литературных групп «Космист» и «Стройка», позже председатель правления Петербургской ассоциации пролетарских писателей.

*Панфилов* Евгений Андреевич (1902–1941) – советский поэт из рабочих, участник литературной группы «Стройка», входил в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей.

## На полустанках

Впервые: Звено. 1923. 8 октября. № 36. С. 2.

«неоклассицизм» – Под знаком провозглашаемого им «неоклассицизма» прошло все творчество Адамовича начала 20-х годов: как стихи сборника «Чистилище» (Пг.: Петрополис, 1922) и нескольких последующих лет, так и критические рассуждения и требования в статьях того времени. Подробнее об этом см.: *Коростелев О.А.* Поэзия Георгия Адамовича. Диссертация... кандидата филологических наук. М., 1995. С. 38–48.

*Шенье* Андре Мари (Chénier; 1762–1794) – французский поэт, в элегиях воссоздавший светлый мир Эллады. Казнен в Париже за день до падения обличаемой им якобинской диктатуры. «Памяти Андрея Шенье» была посвящена вторая книга стихов Адамовича «Чистилище» (Пг.: Петрополис, 1922).

*Пушкин – и не один только он – «держится» не на чистоте образа Татьяны...* – Адамович, с иронией относившийся к школьным трактовкам классики, хорошо помнил эпизод с экзаменом Гумилева и позже не раз приводил его в своих воспоминаниях: «Гумилев, например, с насмешливым раздражением рассказывал, что на экзамене по русской литературе, – экзамене, на котором он собирался блеснуть знаниями и остротой своих суждений, – профессор Шляпкин спросил его:

– Скажите, как вы полагаете, что сделал бы Онегин, если бы Татьяна согласилась бросить мужа?» (*Адамович Г.В.* Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. 1967. № 5. С. 99).

«Проф. Шляпкина, стоявшего, если не ошибаюсь, во главе отдела, я знал мало, но помню насмешливый рассказ Гумилева о том, как он, в качестве вольнослушателя, сдавал у него экзамен.

Гумилев, бывший уже известным поэтом, собирался блеснуть утонченной оригинальностью своих суждений и с особой тщательностью подготовил вопрос о стилистическом влиянии Баратынского на некоторых позднейших стихотворцев. Шляпкин, тучный, грузный старик, долго молчал, перебирая лежавшие перед ним бумаги, и наконец, устало взглянув на экзаменуемого, промолвил:

– Так, так... Значит, вы специализируетесь по русской литературе? Скажите, как вы считаете, права ли была Татьяна, отказавшись бросить мужа и уйти с Онегиным?

Гумилев был озадачен и потом не без основания говорил: «Он меня принял за гимназиста». О Баратынском ему так и не удалось сказать ни слова» (*Адамович Г.В.* Петербургский университет // Русская мысль. 1969. 6 марта. № 2728. Приложение. С. II).

...на нескольких десятках строчек, как бы околдовавших нашу память... – К тому времени Адамович уже написал свое пограммное стихотворение «Нет, ты не говори: поэзия – мечта...» (1919), навеянное строками Рильке: «Надо всю жизнь собирать смысл и сладость, и лучше долгую жизнь, и тогда, быть может, разрешишься под конец десятью строками удачными» (*Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Брюгге / Пер. Е. Суриц. М., 1988. С. 29.*)

«Волга! Волга! Весной многоводной / Ты не так заливаешь поля...» – из стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858).

...*восьмистишии о Ламартине...* – Речь о стихотворении Ф.И. Тютчева «Как он любил родные ели...» (1849), которое впервые было напечатано под названием «О Ламартине» (Сочинения Ф.И. Тютчева. Стихотворения и политические статьи. СПб., 1886. С. 149).

...*К. Леонтьев в разборе романов Льва Толстого...* – В статье «Анализ, стиль и веяние» К. Леонтьев выражал недовольство по поводу стилистических излишеств, ненужных подробностей и усложнений в романах русских классиков, считая чрезмерную «живость изображения» порчей стиля (*Леонтьев К. Собр. соч. М.: Изд. В.М. Саблина, 1912. Т. 8. С. 217–357.*)

«*мировой чепухи*» – из стихотворения А.А. Блока «Не спят, не помнят, не торгуют...» (1909).

...*Перед памятью Виньи виновата Россия: Пушкин...* – Об Альфреде де Виньи (1797–1863) Пушкин в письме Погодину, написанном в сентябре 1832 г., заявил, что «романы А. Vigny хуже романов Загоскина». То же отношение Пушкин выразил в наброске статьи о Гюго (1832): «перейдем к чопорному, малярному графу Виньи и к его облизанному роману».

...*рассказе о гибели Ипполита...* – Адамович имеет в виду классический сюжет, множество раз использовавшийся в литературе («Ипполит» Еврипида, «Федра» Расина и др.).

### Литературные размышления

Впервые: Звено. 1923. 10 декабря. № 45. С. 2.

*Когда Ницше и его последователи заговорили о трагическом характере античности...* – Через некоторое время после выхода в 1872 г. трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» его идеи получили большую популярность, в частности, и в среде русских символистов (Вячеслав Иванов, Андрей Белый).

...*винкельмановские традиции...* – Немецкий искусствовед Иоганн Иоахим Винкельман (Winckelmann; 1717–1768) в своих трудах создал стройную систему для изучения античного

искусства, пробудил интерес современников к античности и во многом заложил основу представлений о ней.

*Умрет, и лопух на могиле вырастет...* – Имеются в виду слова Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862): «Я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1981. Т. 7. С. 120–121).

*«не поймет и не заметит»* – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

*«французского с нижегородским»* – из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1822–1824).

*oh, elle est laide* – о, она безобразна (фр.).

*«Последние мечты: Лирика 1917–1919 г.»* (М.: Творчество, 1920) – сборник стихов В.Я. Брюсова.

*«стихи по вопросам»* – Это выражение В.Я. Брюсов употреблял и много раньше, см., например, его рецензию на книгу Вяч. Иванова «Кормчие звезды»: «Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним» (Новый путь. 1903. № 3. С. 213).

*«лебедь Аполлона»* – Образ лебедя с древности выступал как символ поэта и связывался с Аполлоном как богом музыки. Адамович, скорее всего, взял этот образ из хорошо известного ему современного источника. М.О. Гершензон в одном из писем обратился к В.И. Иванову: «О, друг мой, лебедь Аполлона!» и рассуждал о грузе культуры, под гнетом которого «отяжелели крылья и невысоки взлеты Аполлоновых лебедей» (Иванов В.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. Пб.: Алконост, 1921. С. 15, 19).

## О Бунине

Впервые: Звено. 1924. 11 февраля. № 54. С. 2.

*...Бунин, хотя и не символист, но все-таки настоящий поэт...* – Об этом Бунин упоминает в «Автобиографической заметке» (1915), рассказывая, как он в компании с Бальмонтом в первый раз ездил к Брюсову и не застал его дома; на следующий день Бальмонт получил записку Брюсова: «Очень жалею, что не застали, Бунин, хотя и *не символист*, но настоящий поэт...» (Бунин И.А. Собр. соч. в 6 т. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 6. С. 328).

*...восхождении строителя Сольнеса на башню...* – Имеется в виду пьеса Генрика Ибсена «Строитель Сольнес» (1892).

*Бунин упрекает в близорукости критиков, нашедших в его даровании «что-то тургеневское, что-то чеховское»...* – В «Автобиографической заметке» (1915) И.А. Бунин писал: «Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились, как я уже говорил, к диаметрально противоположным – сперва “декадент”, потом “парнасец”, “холодный мастер”, – в то время как прочие всё ещё твердили: “певец осени, изящное дарование, прекрасный русский язык, любовь к природе, любовь к человеку... есть что-то тургеневское, есть что-то чеховское” (хотя решительно ничего чеховского у меня никогда не было). Впрочем, в литературе стоял тогда невероятный шум» (Русская литература XX века. Т. II. Вып. 7 / Под ред. С.А. Венгерова. М., 1915. С. 338).

*В «Дяде Ване», кажется, кто-то замечает, что если у женщины находят удивительные глаза или волосы, то она, наверно, некрасива...* – Эту фразу в пьесе А.П. Чехова произносит Соня: «Когда женщина некрасива, то ей говорят: “У вас прекрасные глаза, у вас прекрасные волосы”» (Чехов А.П. Дядя Ваня. Действие третье).

## О Куприне

Впервые: Звено. 1924. 18 февраля. № 55. С. 2.

*Толстой ~ два-три его снисходительно-ласковых слова о Куприне...* – П.А. Сергеенко в записях 1903–1906 гг. привел несколько высказываний Л.Н. Толстого о Куприне, в частности, в записи от 29 декабря 1906 г.: «Кланяйтесь ему от меня и скажите, чтобы он, ради бога, не слушался критиков. У него настоящий, прекрасный, настоящий талант» (Сергеенко П.А. Записи / Литературное наследство. Т. 37/38. М.: Изд-во АН СССР, 1939. Кн. II. С. 563).

*Анри де Ренье о «Яме» ~ назвал повесть Куприна произведением полным свежести и мощи...* – Повесть Куприна вышла в переводе на французский под названием «Яма с девками»: *Kuprin A. La Fosse aux filles / Traduit du russe par H. Mongault et L. Desormonts. Paris: Bossard, 1923.* Анри де Ренье откликнулся на это издание в статье: *Régnier H. La vie littéraire // Figaro. 1923. 6 novembre. № 310. P. 3.* Дочь Куприна отметила это в воспоминаниях: «Известный писатель Анри де Ренье, член Французской Академии, анализируя повесть “Яма”, пишет о том, что нужен большой талант, чтобы разворотить всю эту человеческую грязь» (Куприна К.А. Куприн – мой отец. М.: Советская Россия, 1971. С. 186).

*«L'Education sentimentale»* – роман Флобера «Воспитание чувств» (1869).



## Литературные заметки [Вагнер и Ницше. – Марсель Пруст. – Шпенглер]

Впервые: Звено. 1924. 10 мая. № 68. С. 2.

...книга о Вагнере, принадлежащая поэту Катюлю Мандесу... – Катюль Мендес (Mendès; 1841–1909) – французский поэт парнасской школы. Речь о его книге: *Mendès C. Richard Wagner*. Paris: G. Charpentier et Cie, 1886.

«*Le Paradis à l'ombre des l'épée*» (Paris: Grasset, 1924) – роман Анри де Монтерлана (Montherlant; 1895–1972) «Рай в тени меча» из цикла «Олимпийские страницы» («*Les Olympiques*»).

«*Charogne*» – Имеется в виду стихотворение Бодлера «*Une Charogne*» (1857), в многочисленных русских переводах называвшееся «Падаль» (П. Якубович, В. Левик, А. Гелескул, В. Микушевич и др.). В частности, и сам Адамович несколькими месяцами ранее опубликовал собственный перевод именно под этим названием: *Бодлер Ш. Падаль* («Припомните предмет, что видеть, дорогая...») / Пер. Г. Адамович // Звено. 1923. 9 июля. № 23. С. 2.

...мне кажется до крайности удивительным отношение к Шпенглеру, нередкое в самое последнее время, как к «модному» мыслителю, внимание к которому должно быстро пойти на убыль... – Уже через шесть лет Адамович написал о «русском шпенглеризме, вспыхнувшем и погасшем в берлинских и парижских кофейнях» (*Адамович Г. Комментарии [II] // Числа. 1930. № 1. С. 136.*

«*Ширококрылых вдохновений / Орлиный, дерзостный полет*» – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Наполеон» («Сын Революции, ты с матерью ужасной...») (1850).

## Литературные заметки [Пушкин]

Впервые: Звено. 1924. 16 июня. № 72. С. 2.

*С Гоголем ~ Пруст поставил его наравне с Поль-де-Коком...* – Пруст единственный раз упомянул Гоголя в своем романе «В поисках утраченного времени» (пятый роман цикла: «Пленница», глава третья: «Исчезновение Альбертины»). В переводе Н.М. Любимова: «Новая, страшная красота дома, новая, сложная красота женского лица – вот то небывалое, что принес Достоевский в мир, и пусть литературные критики сравнивают его с Гоголем, с Поль де Коком – все это не представляет никакого интереса, ибо эта скрытая красота им чужда». В переводе А.А. Франковского: «Эта новая, страшная красота домов, эта новая, сложная красота женских лиц, – вот то своеобразие,

которое внес в мир Достоевский, и всякие сопоставления литературных критиков между ним и Гоголем или между ним и Поль де Коком не представляют никакого интереса, будучи чисто внешними по отношению к этой сокровленной красоте». Гоголя с Поль де Коком чаще сравнивали русские критики (Н.А. Полевой, О.И. Сенковский, Ф.В. Булгарин), отчасти потому, что в России Поль де Кок был гораздо более популярен, чем на родине. Откликаясь на смерть Гоголя, Ф.В. Булгарин с гордостью отмечал, что первый усмотрел сходство Гоголя с Поль де Коком (Северная пчела. 1852. 3 мая. № 99). Сам Гоголь сетовал в письме Н.Я. Прокоповичу от 28 мая 1843 г.: «Чем же я виноват, что у публики глупа голова и что в глазах ее я то же самое, что Поль де Кок» (*Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 12. С. 188).

*...все это только эпизод...* – Этот тезис, неоднократно повторяемый Адамовичем в статьях и устных выступлениях, постоянно вызывал возражения у многих читателей и слушателей, тем более, что сам Адамович не раз признавался в огромном, не сравнимом ни с каким другим, влиянии Достоевского на его собственное духовное становление. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн считал, что «Г. Адамович, конечно, произнес в этой мысли о Достоевском бутаду, не приведя доводов, оставаясь в скорлупке характерного своего стиля *causerie* <...> поэт-критик заслонил в данной статье мыслителя-критика» (*Russian Studies.* Ежеквартальник русской филологии и культуры. Спб., 1996. Т. II. № 2. С. 266–267). К. Померанцев в некрологической статье об этом писал: «Может быть, здесь и сам Георгий Викторович слишком “нажал педали”? Может быть. Знаю только, что до самых своих последних дней он не изменил своего мнения, да и не мог изменить» (*Померанцев К.* Последний Адамович // *Новый журнал.* 1972. № 108. С. 168). На научной конференции, прошедшей в Литературном институте им. А.М. Горького в 1997 г. к 175-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского, этой теме был посвящен доклад: *Коростелев О.А.* Писатель для юношества (Георгий Адамович о Достоевском).

*Лев Толстой рассказал где-то о сумасшедшем мещанине – фальшь традиционного культа Пушкина...* – В работе «Что такое искусство» Толстой писал: «На днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке “монумента” господину Пушкину. В самом деле, надо только представить себе положение такого человека из народа, когда он походящим до него газетам и слухам узнает, что в России духовенство, начальство, все лучшие люди России с торже-

ством открывают памятник великому человеку, благодетелю, славе России – Пушкину, про которого он до сих пор ничего не слышал. Со всех сторон он читает или слышит об этом и полагает, что если воздаются такие почести человеку, то, вероятно, человек этот сделал что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе. Он старается узнать, кто был Пушкин, и, узнав, что Пушкин не был богатырь или полководец, но был частный человек и писатель, он делает заключение о том, что Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочинения. Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные» (Толстой Л.Н. ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ. Т. 30. С. 170–171).

*Года четыре тому назад - в Псковской глуши...* – Две зимы 1919–1921 гг. Адамович провел в г. Новоржеве Псковской губернии, работая преподавателем средней школы.

«С блестящей Ниной Воронскою, Сей Клеопатрою Невы» – из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Глава VIII. Стрфа XVI). Прототипом Нины Воронской Пушкину послужила графиня Елена Михайловна Завадовская (урожд. Влодек; 1807–1874). Подробно см.: *Вересаев В.В.* О Нине Воронской // Звенья. 1934. № 3/4. С. 175–179.

«слаще всех жар сердца утолит» – из стихотворения А.С. Пушкина «В степи мирской, печальной и безбрежной...» (1827).

### **Иннокентий Анненский**

Впервые: Звено. 1924. 28 июля. № 78. С. 2.

Это одна из многочисленных статей Адамовича об Анненском, первая в эмиграции. Культ Анненского среди молодых поэтов эмиграции – во многом дело рук Адамовича, постоянно твердившего молодежи о том, что Анненский – центральная фигура серебряного века, и пытавшегося убедить в этом, чаще всего безуспешно, писателей старшего поколения, в частности Бунина и Гиппиус. См. об этом подробнее: *Тименчик Р.Д.* Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма. М., 1993. С. 338–348.

*Он был окружным инспектором Петербургского учебного округа. За несколько дней до смерти он получил давно ожидаемую отставку...* – Должность окружного инспектора Санкт-Петербургского учебного округа Анненский занял, оставив 1 января 1906 г. пост директора гимназии Николаевской Царкосельской

гимназии. В новой должности Анненский служил почти четыре года, 26 октября 1909 г. подал прошение об освобождении от должности, которое было удовлетворено 20 ноября 1909 г. Спустя 10 дней, 30 ноября 1909 г. Анненский умер.

«Тихие песни» (СПб.: Т-во худож. печати, 1904) – первая книга стихов Анненского, опубликованная под псевдонимом «Ник.Т-о».

...в эти годы «весеннего грохота и ледолома» – В статье о Сологубе С. Городецкий писал: «Вот перед нами Федор Сологуб. Поэт, родившийся в сырых казематах восьмидесятих годов, переживший сумерки девяностых и живущий теперь в весеннем грохоте и ледоломе наших, девяностых годов» (*Городецкий С.* На светлом пути // Факелы. Кн. 2. СПб., 1907. С. 196).

...в одном из некрологов Анненского ~ русской словесности... – Наиболее подробным и содержательным был некролог, написанный Б.В. Варнеке и посвященный преимущественно переводческой и педагогической деятельности Анненского (Журнал Министерства народного просвещения. 1910. Новая серия. Ч. XXVI. № 3. Март. Отд. IV. С. 37–48).

Через несколько месяцев после этого вышел его посмертный сборник стихов «Кипарисовый ларец»... – Книга вышла в свет 6 апреля 1910 г.: Анненский И. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). М.: Гриф, 1910.

...новое издание «Кипарисового ларца»... – Анненский И. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная) / Под ред. В. Кривича. Изд. 2-е. Пб.: Картонный домик, 1923.

«зеленая вода Леты» – Из стихотворения Ш. Бодлера «Сплин» («Я словно царь страны, где дождь извечно льет...»). В переводе В. Левики: «И только Леты спит зеленая вода».

«Цветиста средь немолчного ада...» – строка из стихотворения Анненского «Кулачишка» (1906).

### Литературные заметки [«Пугачев» С. Есенина]

Впервые: Звено. 1924. 11 августа. № 80. С. 2.

«Це вярте ей, этой молодежи! ~ Ей нравится в литературе Надсон, на сцене Ходотов» – Буквального такого высказывания у К.И. Чуковского найти не удалось, хотя о Надсоне он не раз высказывался в подобном духе (однако с Ходотовым в молодости приятельствовал). Ходотов Николай Николаевич (1878–1932) – артист Александрейского театра (в 1898–1929), создавший совместно с пианистом Е.Б. Вильбушевичем новый вид мелодекламации. В 1912–1914 гг. руководил собственной драматической студией.

«приятна, сладостна, полезна, Как летом вкусный лимонад» – из оды Г.Р. Державина «Фелица» (1782).

«Пугачева» ~ мне дал эту книжку... – Первое издание поэмы появилось в декабре 1921 г. с указанием следующего года на обложке: *Есенин*. Пугачов. М.: Имажинисты, 1922. Почти сразу вслед за ним вышло второе издание (Пг.: Эльзевир, 1922), а затем и третье (Берлин: Русское универсальное издательство, 1922). Которое из них давали почитать Адамовичу, неизвестно.

### Литературные заметки

[Н. Гумилев. – Н. Евреинов. – Ницше и Вагнер]

Впервые: Звено. 1924. 1 сентября. № 83. С. 2.

...изданный «Звучащей раковиной» сборник... – Альманах со стихами участников объединения «Звучащая раковина» (И. Наппельбаум, Ф. Наппельбаум, К. Вагинов и др.) вышел в конце 1921 г. благодаря субсидии М.С. Наппельбаума: Звучащая раковина: Сборник стихов. Пб.: 1922.

...новые книжки Евреинова... – Николай Николаевич Евреинов (1879–1953) в начале двадцатых годов выпустил не менее десятка книг разной тематики (преимущественно собственных пьес и книг о театре) в Париже, Москве и Ленинграде. Одну из них – «Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (Пг.: Academia, 1924) – незадолго до статьи Адамовича рецензировал Н. Бахтин (Звено. 1924. 11 августа. № 80. С. 3. Подп.: Н. Б.). Какие именно другие книги Евреинова имеет в виду Адамович, неясно.

...Айхенвальд написал статью, в которой низводил театр ~ Евреинов оппонировал ему... – Перу Айхенвальда принадлежат две статьи, в которых он утверждал, что театр изжил себя: «Отрицание театра» (Речь. 1912. 9 декабря) и «Конец театра» (Студия. Журнал искусства и сцены. 1912. № 23). Первая статья легла в основу его публичной лекции «Литература и театр», прочитанной в Москве 16 марта 1913 г. и имевшей большой резонанс. На следующий год она была включена в коллективный сборник, причем открывала его, предоставляя другим авторам возможность возражать, что они не преминули сделать: Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 9–38. Евреинов в этом сборнике не участвовал, статью «Об отрицании театра» он напечатал в собственной книге: Евреинов Н.Н. Театр для себя. Часть вторая (прагматическая). Пг., 1916. Подробнее см.: Иванов В.В. От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Новые российские гуманитарные исследования. 2009. № 4. [http://nrgumis.ru/articles/archives/full\\_art.php?aid=100&binn\\_rubrik\\_pl\\_articles=298](http://nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=100&binn_rubrik_pl_articles=298)

*il lui échappe* – убегает от него (фр.).

*Дузе* Элеонора (1858–1924) – итальянская актриса, гастролировала в России в 1891–1892 и 1908 гг. Оставила сцену в 1909 г. и вернулась вновь в 1921 г.

*Сара Бернар* (1844–1923) – французская актриса, владелица «Театра Сары Бернар» (с 1898). Гастролировала в России в 1881, 1892, 1908–1909 гг.

*Режан* Габриэль (наст. имя: Шарлотта Режу; 1856–1920) – французская актриса, с 1906 г. возглавляла Театр Режан. Гастролировала в России в 1897, 1899, 1901 и 1910 гг.

«*Armando! Armando!*» – из пьесы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями».

«*беззаконная комета*» – из стихотворения А.С. Пушкина «Портрет» (1828).

*Все знают, как произошел ницше-вагнеровский разрыв...* – Фридрих Ницше в 14 лет впервые услышал произведения Вагнера, которые произвели на него огромное впечатление. В 1868 г. произошла личная встреча, и затем в 1869–1872 гг. Ницше, уже профессор Базельского университета, часто бывал у Вагнера в Трибшене. В 1872 г. Вагнер перебирается в Байреит, и с этого времени начинается охлаждение в отношениях. Работа Ницше «Казус Вагнер» (1888) знаменовала полный разрыв. Подробнее см.: *Поткова Л.П.* Хроника «Звездной дружбы». Фридрих Ницше и Рихард Вагнер // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 19–21; № 18. С. 21–23; № 19. С. 21–23; № 20. С. 21–22.

*Он не приехал на репетиции – Потом уже он отправился в Байреит...* – В январе 1873 г., получив очередное приглашение от Вагнера, Ницше не приезжал в Байреит. В июле 1876 г. он приехал сперва именно на репетиции фестивальной программы, и не смог высидеть даже их, покинув город на несколько дней. К началу спектаклей Ницше все же возвращается в Байреит, но его отношение к Вагнеру и всему байрейтскому действу уже никогда не будет прежним.

### Литературные заметки

[«*Два человека*» Дюамеля. – Статьи М. Цветаевой. –  
Русские консерваторы]

Впервые: Звено. 1924. 6 октября. № 88. С. 2.

...повесть Дюамеля «*Два человека*»... – Речь о романе Жоржа Дюамеля (Duhamel; 1884–1966) «*Deux Hommes*» (Paris: Mercure de France, 1924), втором из цикла «*Vie et aventures de Salavin*» (1920–1932). На следующий год вышло русское издание: *Дюамель Ж.* Двое / Перевод с французского Н. Вольпин и Р. Райт. Л.: Сеятель, 1925.

...две статьи – о поэме Б. Пастернака, другую о кн. С. Волконском... – Имеются в виду статьи Цветаевой «Световой ливень: поэзия вечной мужественности» (Эпопея. 1922. № 2. С. 10–33) и «Кедр» (Записки наблюдателя. 1924. № 1. С. 138–164). Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – театральный деятель, критик, мемуарист. Цветаева познакомилась с ним в 1919 году.

«Если будешь держать себя московской барышней, ей-ей разведусь» – см. примеч. к статье «Поэты в Петербурге» в наст. томе.

«*La Bêtise au front de taureau*» – из стихотворения Бодлера «L'Examen de Minuit» (1863; в переводе В. Левика «Полночные терзания», а в переводе П. Якубовича «Испытание полночи»). Дословно: «Глупость впереди быка». Существующие попытки передать русскими стихами строки Бодлера «*Salué l'énorme bêtise, / La Bêtise au front de taureau*» выглядят далекими от оригинала: «Зато воздал ты быколобой / Всемирной глупости хвалу» (В. Левик); «Мы поклонялись Глупости прекрасной, / Взирая на быка, как укротитель» (П. Витлина).

«*Action Française*» (1899–1944) – политическая организация, созданная Шарлем Моррасом, в которую входили известные литераторы Леон Додэ, Поль Бурже, Ж. Банвиль, П. Лассер и др. Газета с тем же названием была создана организацией в 1908 году.

«*Земщина*» – ежедневная газета, выходившая в Петербурге с июня 1909 года до февраля 1917 г. под редакцией С.К. Глинка-Янчевского. Все время существования придерживалась крайне правого монархического направления.

«*Старое время*» – Адамович имел в виду «Новое время», ежедневную газету, выходившую в Петербурге в 1868–1917 гг. и в эпоху редакторства А.С. Суворина (в 1876–1912) получившую репутацию реакционной.

## Об М. Кузмине

Впервые: Звено. 1924. 13 октября. № 89. С. 2.

*Первые вещи Кузмина появились лет восемнадцать назад. Встречены они были крайне холодно и насмешливо...* – Кузмин дебютировал в литературе в 1904 году, опубликовав в «Зеленом сборнике стихов и прозы» цикл стихотворений «XIII сонетов» и пьесу «История рыцаря Д'Алессио». Отзывы критики и впрямь были, если и не насмешливы, то прохладны. Обзор отзывов см. в кн.: Богомолов Н.А., Малмстад Д. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 79–80.

*Об этих предчувствиях писал очень давно сам Кузмин в предисловии к первой книге стихов Ахматовой...* – В предисловии к первому сборнику Ахматовой «Вечер» (Спб.: Цех поэтов, 1912) Кузмин писал, что ее «широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир» видят приближающуюся трагедию.

*Талейран о жизни в Париже накануне 89 года...* – Шарль Морис де Талейран-Перигор (Talleyrand; 1754–1838) – французский политик и дипломат, с 1797 г. министр иностранных дел и сподвижник Наполеона, в 1798 г. избран депутатом от духовенства, позже встал на сторону Бурбонов и способствовал их реставрации. Его пятитомные мемуары были опубликованы посмертно: *Mémoires du Prince de Talleyrand. V. 1–5 / Publiés avec une préface et des notes par le duc de Broglie.* Paris: Calmann Lévy, 1891. Русский перевод: *Талейран Ш.-М.* Мемуары / Под ред. и со вступ. ст. Е.В. Тарле. М.: Издательство института международных отношений, 1959. Рассуждения, о которых упоминает Адамович, содержатся во второй главе, посвященной 1791–1808 гг.

*«Где слог найду...»* – стихотворение М.А. Кузмина, впервые опубликованное в «Весах» (1907. № 3. С. 11).

*«Нечаянная радость»* (М.: Скорпион, 1907) – второй сборник стихов А.А. Блока.

*«прекрасное должно быть величаво»* – из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

*«Прерванную повесть», в прозаической ее редакции...* – Цикл стихов М.А. Кузмина «Прерванная повесть» был опубликован в альманахе (Белые ночи. СПб., 1907. С. 209–219) и затем вошел в книгу «Сети» (М.: Скорпион, 1908). Прозаическая версия под названием «Картонный домик» была опубликована в том же альманахе (Белые ночи. Спб. 1907, 113–151) без последних глав, утерянных в типографии. Полный текст опубликован гораздо позже: *Кузмин М.* Проза / Ред и прим. В. Маркова и Ф. Шольца. Berkeley, 1990. Т. VIII. С. 243–277.

*...обрывки слов, обрывки мыслей, на лету схваченных, куски разговоров...* – Исследователь творчества Кузмина Р.Д. Тименчик считает, что не только его проза была приближена к разговорному языку, но и «в поэзию была им введена “прозаическая” стихия, ориентация на беседу, “болтовню”» (Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 205). Первые прозаические опыты Адамовича были написаны также именно в этом ключе: рассказы «Веселые кони» (Голос жизни. 1915. № 8. С. 3–8), «Свет на лестнице» (Огонек. 1915. № 40. С. 9–15), «Вологодский ангел» (Огонек. 1916. № 14. С. 2–3, 5–6), повесть «Равнодушная дама» (Северные записки. 1916. № 12. С. 7–83) и др.



...не «терпит суеты служенье Муз» – измененная строка стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

«Покойница в доме» – повесть М.А. Кузмина, написанная в 1912 г., напечатанная в журнале (Русская мысль. 1913. № 7. С. 1–33; № 8. С. 154–195), а затем включенная в книгу: Кузмин М. Покойница в доме. Сказки: Четвертая книга рассказов. СПб.: Изд. М.И. Семенова, 1914. В основу сюжета повести лег эпизод из жизни М.А. Кузмина на «башне» Вяч. Иванова. См. отзыв А.А. Ахматовой в записи П.Н. Лукницкого от 3 июля 1925 г.: «Кузмин написал “Покойница в доме”. Это был, конечно, пасквиль на то, что происходило в доме В. Иванова. В Иванов вступил в связь со своей падчерицей – Верой Шварсалон, убедив ее, что этого хочет ее покойная мать, являющаяся ему во сне. В результате у В. Шварсалон должен был появиться ребенок. Тогда В. Иванов стал настаивать, чтоб Кузмин женился на Вере Шварсалон» (Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1: 1924–1925. Paris: YMCA-Press, 1991. С. 190).

«Где слог найду, чтоб описать прогулку...» – заглавная строчка стихотворения (1906) М.А. Кузмина, открывавшего книгу «Сети» (М.: Скорпион, 1908).

«Нездешние вечера» (Пг.: Петрополис, 1921), «Параболы» (Пг.; Берлин: Петрополис, 1923) – сборники стихов Кузмина, соответственно, 1914–1920 и 1921–1922 гг. Ср. отзыв Адамовича о еще более поздних стихах Кузмина – книге 1929 г. «Форель разбивает лед» (Числа. 1931. № 4. С. 263. Подп.: Ю. Суцев).

...Когда-то он вел долгие беседы с Вячеславом Ивановым... – В 1906–1909 годах Кузмин часто бывал на «башне» у Вяч. Иванова, а с лета 1909 до весны 1912 года (с перерывами) жил у него, занимая две отдельные комнаты в квартире, и действительно вел с ним «долгие беседы». 1912 год был для Кузмина кризисным, и многие ставили это в зависимость от разрыва с Вячеславом Ивановым. Ср. отзыв Ахматовой о последней книге стихов Кузмина: «Раньше так нельзя было: Вячеслав Иванов покривится, а в двадцатые годы уже не на кого было оглядываться» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Paris: YMCA-Press, 1976. Т. 1. С. 156).

...Отсвет этих бесед лежит на «Осенних озерах», – и это лучшая его книга. – Сборник «Осенние озера. Вторая книга стихов» (М.: Скорпион, 1912) был высоко оценен В. Брюсовым, В. Ходасевичем, Н. Гумилевым и многими другими русскими литераторами. Сам Кузмин, оценивая в дневнике 18 октября 1931 года свои сборники, выставил «Осенним озерам» тройку. Но две свои следующие книги стихов – «Глиняные голубки» и «Эхо» – он оценил двойками (Богомолов Н.А., Малмстад Д. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 142).

«Я тихо от тебя иду...» – стихотворение Кузмина из цикла «Холм вдали», посвященного Всеволоду Гавриловичу Князеву (1891–1913) и вошедшего в книгу «Глиняные голубки» (СПб.: Изд. М.И. Семенова, 1914).

### Литературные заметки [В. Брюсов]

Впервые: Звено. 1924. 3 ноября. № 92. С. 2.

...*Айхенвальдовские доводы, давшие тон всей анти-брюсовской кампании...* – Эти доводы Айхенвальд развивал в очерке «Валерий Брюсов», завершив его словами: «преодоленная бездарность – это все-таки не то, что дар» (*Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Том III: Новейшая литература. Берлин: Слово, 1923. С. 146).

«*прости Господи, глуповатой*» – А.С. Пушкин писал П.А. Вяземскому во второй половине мая 1826 г.: «А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

«*Sturm und Drang*» («Буря и натиск») – литературное движение в Германии в начале 70-х гг. XIX в. Получило свое название по одноименной драме Фридриха Максимилиана Клингера (1752–1831). Теоретик – И.Г. Гердер, участники – И.В. Гете, Х.Ф.Д. Шубарт, Г.А. Бюргер и др.

«*Тень несозданных созданий...*» – стихотворение Брюсова (Русские символисты. Вып. 3. М., 1895. С. 12), впоследствии печаталось под названием «Творчество».

«*Огненный ангел*» – роман Брюсова, впервые напечатанный в журнале «Весы» (1907. № 1–3, 5–12; 1908. № 2–8) и тут же вышедший отдельным изданием в двух частях (М.: Скорпион, 1908).

### Литературные беседы [«Роза Иерихона» Бунина. – «Вечерний день» Тэффи]

Впервые: Звено. 1924. 10 ноября. № 93. С. 2.

*Comparaison n'est pas raison* – Сравнение не доказательство (фр.).

«*Жизнь Василия Фивейского*» – повесть Л.Н. Андреева, опубликованная в первой книге редактируемых Горьким сборников «Знание» (СПб., 1904).

«*Роза Иерихона*» – сборник рассказов и стихов Бунина, опубликованный берлинским издательством «Слово» в 1924 году.

«*Огнь пожирающий*» – рассказ Бунина, впервые опубликованный в газете «Руль» (1924. 21 августа. № 1129. С. 2–4).

«*Метеор*» – О нем сохранилась запись Бунина под названием «Происхождение моих рассказов»: «“Метеор”. Не спал

ночь (с 27 на 28 декабря 1920 г., в Париже), лежал в постели, уже выздоровев после долгой болезни, но все еще лежа, вспомнил Рождество в России, вспомнил почему-то Орел, рошу невдалеке от него... Все остальное выдумал» (Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. М.: Наука, 1973. С. 394).

«*Вечерний день*» – книга рассказов Тэффи, опубликованная пражским издательством «Пламя» в 1924 году.

**Литературные беседы**  
**[«О декабристах» С. Волконского. –**  
**Анкета «Nouvelles littéraires»]**

Впервые: Звено. 1924. 17 ноября. № 94. С. 2.

«*О декабристах*» – книга князя Сергея Михайловича Волконского (1860–1937), первоначально опубликованная в журнале (Русская мысль. 1922. № 3, 5–12) и затем вышедшая отдельным изданием: *Волконский С.М. О декабристах* (По семейным воспоминаниям). Париж: Я. Поволоцкий, 1924.

**Литературные беседы**  
**[К. Чуковский о Горьком. – Клеман Вотель о Бодлере]**

Впервые: Звено. 1924. 24 ноября. № 95. С. 2.

...книга Чуковского «*Две души Горького*» предназначена для самообразования... – Речь о вышедшей в серии «Библиотека для самообразования» книге: *Чуковский К. Две души М. Горького*. Л.: А.Ф. Маркс, 1924.

«совсем не хуже Ибсена, а может быть даже и получше» – Адамович имеет в виду обстоятельные рассуждения А. Белого из «Дневника писателя», где тот проводил параллели между судьбой Ибсена и своей собственной: «Я, пожалуй, бы мог заявить: в годы Ибсена мною написано столько же, сколько и им, когда был он ровесником мне <...> Как Ибсен, скорее согласен бежать я на фабрику, чем бесплодно кидаться, ища средства жить, от газеты к читанью в кафе, от кафе в заседания многообразных комиссий» (*Белый А. Дневник писателя: Почему я не могу культурно работать // Записки мечтателей*. 1921. № 2/3. С. 125–126).

*Чуковский назвал Блока певцом города, а Ахматову – влюбленной монахиней...* – Адамович имеет в виду следующие пассажи из разных работ Чуковского: «У Блока появилась новая тема: город. Блок стал поэтом города – вначале под влиянием Брюсова и его апокалиптической поэмы “Конь Бледный”, а потом в своем собственном дремотно-хаотическом стиле, который так отлично подходил к этой теме» (*Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт* (Введение в поэзию Блока). Л.: А.Ф. Маркс, 1924. С. 64; «Читая “Белую стаю” Ахматовой – вто-

рую книгу ее стихов, – я думал: уж не постриглась ли Ахматова в монахини? <...> В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует, и крестит» (Чуковский К. Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. № 1. С. 23, 26).

*Он пишет об элементарности мышления Горького, о любви его к антитезам и резким сопоставлениям...* – В своей книге Чуковский, в частности, писал: «Горький вообще мыслит без оттенков и тонкостей. В его художественных образах бездна нюансов, а мысли элементарны, топорны, как бревна, и так же, как бревна, массивны – этакие дубовые, тысячепудовые тумбы; их не прошибешь никакой диалектикой, так они монументальны и фундаментальны; о них хоть голову себе разбей, а их не сдвинешь. Если наша гибель – Восток, то наше спасение, – Запад, а если наше спасение Запад, – то к черту все, что не Запад!» (Цит. по: Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2004. Т. 8. С. 208).

«О старой и новой России» – Имеется в виду лекция «Две России: Ахматова и Маяковский», которую К. Чуковский прочитал 20 сентября 1920 г. в Петрограде на «Понедельнике Доме искусств», а затем 2 ноября 1920 г. в Москве в Политехническом музее.

*Клеман Вотель* (Vautel; наст. имя Clement-Henri Vaulet; 1876–1954) – французский журналист и литератор бельгийского происхождения, о котором спустя год Адамович писал в «Откликах»: «Есть такой французский журналист Клеман Вотель. Пишет он ежедневно в газете “Журнал” заметки на самые различные темы: о погоде, о Кайо, о новой пьесе, о своих разговорах с консьержкой и т.д. Иногда он бывает остроумен, – довольно редко, впрочем.

Клеман Вотель считает себя присяжным знатоком и представителем “здорового смысла”. С высот здравого смысла он обзирает все современное искусство, всю литературу и находит в них лишь тщеславие, глупость и распутство. Года два назад он обозвал Бодлера чем-то вроде “поэтишки”; потом он сам испугался своих слов и принялся пояснять, что его не так поняли, что он не то хотел сказать и т.д.

Совсем недавно Вотелю пришлось отвечать на какую-то анкету. Он воспользовался случаем и упомянул о “таком претенциозном вздоре, такой эстетической чепухе, как произведения Артюра Рембо, Поля Валери, Марселя Пруста, Андре Жида и прочих”.

“Откуда у этого человека такая ненависть к литературе?” – спрашивает “Revue Universelle”. – Ведь у него все есть: деньги, слава, читатели. Чего же ему недостает? Почему он всегда желчен и злобен?”

Ответ не далек, вероятно, от истины: «Он отдал бы все, чтобы его признали писателем. Пусть ругают или хвалят – все равно. Но его считают “вне литературы”. Поэтому-то он так и ненавидит тех, кого с иронией и злобой называет “избранными”. Самое это слово приводит его в ярость» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 2 ноября. № 144. С. 3).*

### Литературные беседы

#### [К. Бальмонт об И. Британе. – Тайна Лермонтова]

Впервые: Звено. 1924. 1 декабря. № 96. С. 2.

*К. Бальмонт ~ в лице Британа «возник новый русский поэт»...* – В статье, посвященной вышедшим одновременно трем стихотворным сборникам Ильи Александровича Британа (1885–1942) «С детьми» (Берлин: Логос, 1924), «Богу» (Берлин: Логос, 1924), «Разноцвет» (Берлин: Логос, 1924), Бальмонт писал: «В лице Британа возникает новый Русский поэт с несомненным дарованием, с самостоятельной душевной жизнью, искренности напряженной и трогающей» (*Бальмонт К. Незамеченный // Последние новости. 1924. 30 октября. № 1385. С. 2).*

*«совал Христа во все свои бульварные романы»* – Эти слова у Бунина произносит убийца Адам Соколович, герой рассказа «Петлистые уши» (1916): «Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы» (*Бунин И. Роза Иерихона. Берлин: Слово, 1924. С. 35).*

*«Выхожу один я на дорогу...»* – заглавная строка стихотворения (1841) М.Ю. Лермонтова.

### Литературные беседы

#### [«Рафаэль» Б. Зайцева. – «Chèvrefeuille» Тьерри Сандра]

Впервые: Звено. 1924. 15 декабря. № 98. С. 2.

*«Рафаэль»* – новелла Б.К. Зайцева, впервые опубликованная в «Современных записках» (1923. № 14. С. 85–116) и давшая название сборнику его произведений (Берлин: Нева, 1923).

*«Души чистилища»* – новелла Зайцева, впервые опубликованная в берлинском журнале «Жар-птица» (1923. № 10. С. 6–8).

*Тьерри Сандр* (Sandre; наст. имя Jean-Joseph Auguste Moulié; 1890–1950) – французский писатель, лауреат Гонкуровской премии (1924).

*«Chèvrefeuille»* (Paris: Gallimard, 1924) – роман Тьерри Сандра «Жимолость», первая книга трилогии, в которую вош-

ли также романы «Le Chapitre treize d'Athénée» (1924) и «Le Purgatoire» (1925).

*Франсуа Флерэ, автор изящнейших «Последних наслаждений»* – Адамович имеет в виду Фернана Флере (Fleuret; 1883–1945), автора романа «Les Derniers Plaisirs» (Paris, Gallimard, 1924).

**Литературные беседы**  
**[«Красота Ненаглядная» Е. Чирикова. –**  
**Французская молодежь]**

Впервые: Звено. 1924. 22 декабря. № 99. С. 2.

*«Красота Ненаглядная: Русская сказка-мистерия»* (Берлин: О. Дьякова, 1924) – книга Е. Чирикова.

*Мак-Орлан Пьер* (Mac Orlan; наст имя Пьер Дюмарше; 1882–1970) – французский писатель.

*«Одиннадцать перед золочеными воротами»* – роман Анри де Монтерлана: *Montherlant H. Onze devant les portes dorées.* Paris: Grasset, 1924.

*Баррес Морис* (Barrès; 1862–1923) – французский писатель и политик националистического толка, член Французской академии с 1906 г.

**Литературные беседы**  
**[В. Шкловский]**

Впервые: Звено. 1924. 29 декабря. № 100. С. 2.

*Теперь Шкловского читать очень тяжело. Он недавно написал статью о современниках...* – Имеется в виду статья В. Шкловского о Л. Лунце, С. Есенине, Н. Тихонове, А.Эфросе и других писателях под названием «Современники и синхронисты» (Русский современник. 1924. № 3. С. 232–237).

*«Прогулка по садам российской словесности»* – статья (1865) Д.И. Писарева, впервые напечатанная в журнале (Русское слово. 1865. № 3. Отд. II. С. 1–68) и на следующий год включенная в книгу: *Писарев Д.И. Сочинения* в 10-ти ч. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1866. Ч. 9. С. 148–203.

*«во всем любит высокую технику»* – В своей статье Шкловский писал: «Ругать нужно не обращая внимания. Сообщая об этом всем, всем, всем, так как люблю во всем высокую технику» (*Шкловский В. Современники и синхронисты // Русский современник. 1924. № 3. С. 234.*)

*«Я тщательно старался в этом отрывке не сводить концы с концами»* – Эта фраза, завершающая журнальный вариант статьи, была снята при включении ее в книгу (*Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 96.*)

**Литературные беседы**  
**[Г. Гребенщиков. – Графиня де Ноайль. –**  
**Б. Томашевский о Ю. Тынянове]**

Впервые: Звено. 1925. 5 января. № 101. С. 2.

«*К просторам Сибири*» – Первый том собрания сочинений Георгия Дмитриевича Гребенщикова (1882–1964) вышел под названием «В просторах Сибири: Рассказы 1906–1910 гг.» в парижском издательстве Я. Поволоцкого в 1922 году.

«*Талант есть любовь*», *послову Толстого...* – В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» (1893–1894) Л.Н. Толстой писал: «В том-то и удивительное свойство всякого истинного таланта, если он только под влиянием ложной теории не насилует себя, что талант учит обладателя его, ведет его вперед по пути нравственного развития, заставляет его любить то, что достойно любви, и ненавидеть то, что достойно ненависти» (Толстой Л.Н. ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 30. С. 20).

...*Борис Садовской написал статью – Гумилева – кронпринцем...* – В статье «Юбилей безвременья» Б. Садовской писал: «Как Вильгельм, создал Брюсов по образу и подобию своему целую армию лейтенантов и фельдфебелей поэзии, от Волошина до Лившица, с кронпринцем Гумилевым во главе» (Садовской Б. Озимь: Статьи о русской поэзии. Пг., 1915. С. 38).

...*в одной ее колыбельной...* – Речь о стихотворении А.А. Ахматовой «Колыбельная» («Далеко в лесу огромном...») (1915).

*Анна де Ноайль*, де Ноай (Noailles; урожд. Anna Elisabeth Vibesco-Bassaraba, княгиня Бранкован, графиня Матье де Ноай; 1876–1933) – французская поэтесса, хозяйка литературного салона.

...*заметка Б. Томашевского о книге Ю. Тынянова...* – На книгу Ю.Н. Тынянова «Проблемы стихотворного языка» (Л.: Academia, 1924) Б.В. Томашевский откликнулся рецензией (Русский современник. 1924. № 3. С. 265–268).

**Литературные беседы**  
**[«Эпалинос» Поля Валери]**

Впервые: Звено. 1925. 12 января. № 102. С. 2.

«*Эпалинос*», *только что вышедший в новом издании...* – «Сократический диалог» Поля Валери «Eupalinos; ou, L'architecte, précédé de L'âme et la danse» был впервые опубликован в 1921 году в качестве предисловия к альбому «Архитектура». Адамович ведет речь о новом издании: Paris: Gallimard; Editions de la Nouvelle revue française, 1924.

## Литературные беседы [«Пути благословения» Н. Рериха. – П. Коган]

Впервые: Звено. 1925. 19 января. № 103. С. 2.

«*Стиль – это человек*» – выражение французского естествоиспытателя Жоржа Луи Леклерка Бюффона (1707–1788) из «Рассуждения о стиле», произнесенного в 1753 году при избрании его в члены французской Академии.

«*Пути благословения*: Книга о красоте жизни» (Нью-Йорк: Алатас, 1924) – книга Николая Константиновича Рериха (1874–1947).

Коган Петр Семенович (1872–1932) – литературовед, приват-доцент Петербургского университета с 1910, позже профессор, президент Государственной академии художественных наук.

«*Литература этих лет. 1917–1923*» (Иваново-Вознесенск: Основа, 1924) – книга П.С. Когана, выдержавшая в 1924–1926 гг. четыре издания.

...лекцию Когана: «*Итоги модернизма*»... – С лекцией «Итоги модернизма в западной литературе» П.С. Коган выступал в Петербурге и ряде других российских городов в декабре 1913 г. См. обстоятельный отклик на нее: В. М-в [Матвеев В.Ф.] Жизнь, общественность и философско-художественное творчество: (По поводу лекции г. Когана «Итоги модернизма в западной литературе» // Дон (Воронеж). 1913. 20 декабря. № 273; 21 декабря. № 274.

Чулков Георгий Иванович (1879–1939) – литератор, близкий к старшим символистам и претендующий на роль теоретика. Свои мысли о новом идейном направлении высказал в статье «О мистическом анархизме» (Вопросы жизни. 1905. № 7), а более подробно в книге с одноименным названием (Спб.: Факелы, 1906), к которой вступительную статью «О неприятии мира» написал Вяч. Иванов.

Он рассказывает, что какой-то директор театра ~ приняв меня за сумасшедшего... – Адамович не вполне точно воспроизводит этот пассаж, Коган в своей книге писал: «Кажется, это было в заседании Центротeatра. Один из “маститых”, руководитель одного из “академических”, обратился ко мне с такими словами: “Дайте нам хорошую пролетарскую пьесу и мы сыграем ее охотно. Где ваши гениальные пролетарские произведения, которые можно было бы противопоставить Шекспиру и Ибсену?” Помню, ответил ему: “Такие гениальные спектакли уже существуют, только они не для вашего театра; назову вам один из них, он выше шекспировских пьес, это – субботник”. “Маститый” что-то смущенно пробормотал и отошел от меня, вероятно, приняв меня за сумасшедшего» (Коган П.С.



Литература этих лет. 1917–1923. Иваново-Вознесенск: Основа, 1924. С. 17).

### Литературные беседы [«Великие процессы истории» Анри-Робера. – Маяковский]

Впервые: Звено. 1925. 26 января. № 104. С. 2.

*Анри-Робер* (Henri-Robert; 1863–1936) – французский юрист и историк, старшина коллегии адвокатов, член Французской академии с 1923 г.

...*три тома «Великих процессов Истории»* – Анри-Робер публиковал свой главный труд отдельными выпусками с 1922 г. В общей сложности издание насчитывало десять частей: *Henri-Robert. Les Grands Procès de l'Histoire*. Paris: Payot, 1922–1935. Адамович ведет речь о третьем томе этого издания, включавшем главы: «La Grande Catherine. – Marie-Antoinette. – La Mort du Duc d'Enghies. – La reine Hortense. – Lachaude» (Paris: Payot, 1925).

...*о Екатерине – сведения о ней исчерпываются почти исключительно Валишевским...* – Речь о книгах польского историка и писателя Казимира Феликсовича Валишевского (Waliszewski; 1849–1935) «Екатерина Великая. Роман одной императрицы» (1892) и «Вокруг трона. Екатерина II» (1894).

*Эдмон Жалу* (Jaloux; 1878–1949) – французский писатель и критик.

*j'aime la majesté des souffrances humaines* – я люблю величие страдающих людей (фр.), из стихотворения Альфреда де Виньи «La maison du berger (III)».

...*вспомните у Достоевского нищего пьяницу, который каждую ночь молился за упокой «душеньки» рабы Божьей графини Дюбарри, прочитав где-то, как она кричала на эшафоте...* – Фаворитка Людовика XV графиня Мари Жанна Дюбарри (du Barry; 1743–1793), принимавшая деятельное участие в дворцовых интригах, была казнена на гильотине по требованию революционного трибунала 8 декабря 1793 г. У Достоевского в романе «Идиот» (Часть вторая. II) Лебедев признается своему племяннику, что ее жизнеописание «в лексиконе прочел» (т.е. в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара), и объясняет: «От этого графининого крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами. И что тебе в том, червяк, что я, ложась на ночь спать, на молитве вздумал ее, грешницу великую, помянуть. Да потому, может, и помянул, что за нее, с тех пор как земля стоит, наверно никто никогда и лба не перекрестил, да и не подумал о том. Ан ей и приятно станет на том свете почувствовать, что нашелся такой же грешник, как и она, который и за нее хоть один раз на земле помолился.

Ты чего смеешься-то? Не веришь, атеист. А ты почему знаешь? Да и то соврал, если уж подслушал меня: я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я причитал так: «Упокой, Господи, душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных»» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 164–165).

*Encore un moment, monsieur le bourreau!* – Еще минуточку, господин палач! (фр.), последние слова графини Дюбарри перед казнью. Этот эпизод отразился в раннем (1918 г.) стихотворении Адамовича «Еще, еще минуточку...» (*Адамович Г.* Чистилище. Пг., 1922. С. 56–57).

*...рисунка Давида, последнего изображения Марии-Антуанетты (не знаю, где хранятся оригиналы)...* – Рисунок пером Жака Луи Давида (1748–1825) «Королева Мария-Антуанетта, в пути на казнь» (1793) находится в частной коллекции.

*В последнем из дошедших в Париж номеров Лефа, вместе с рассказами Бабеля и совершенно идиотской «мелодрамой» Сергея Третьякова ~ стихотворение Маяковского «Рабочим Курска»* – Имеется в виду № 4 журнала «Леф», вышедший в январе 1924 г., в котором были опубликованы рассказы И.Э. Бабеля из книг «Конармия» и «Одесские рассказы»: «Письмо», «Смерть Долгушова», «Дьяков», «Колесников», «Прищеп», «Соль», «Король», «Как это делалось в Одессе» (С. 63–88), «мелодрама в 3-х действиях» С.М. Третьякова «Противогазы» и поэма «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (С. 45–57).

### Литературные беседы

**[«В тупике» В. Вересаева. – Критика об Анатоле Франсе. – «Элеонора Дузе» Э. Шнейдера]**

Впервые: Звено. 1925. 2 февраля. № 105. С. 2.

«*В тупике*» – роман Викентия Викентьевича Вересаева (наст. фам.: Смидович; 1867–1945), публиковавшийся первоначально в периодике (Южный альманах (Симферополь). 1922. № 1; Красная новь. 1922. № 4–5; Недра. 1923. № 1–2; 1924. № 3), а затем выпущенный отдельным изданием (М.: Мосполиграф, 1924).

«*Голод*» Семенова, года два назад печатавшийся в петроградской «Правде» и потом, кажется, вышедший отдельным изданием... – Имеется в виду книга Сергея Александровича Семенова (1893–1942) «Голод. Роман-дневник», после газетного варианта опубликованная отдельным изданием (Пг.: Госиздат, 1922) и неоднократно переиздававшаяся. В неофициальной советской печати «Голод» был охарактеризован

как «произведение нудного, беспросветного натурализма» (Русский современник. 1924. № 3. С. 259).

*Дивуар Фернан* (Divoir; 1883–1951) – французский писатель и критик, оккультист, ответственный секретарь газеты «L'Intransigeant», позже главный редактор «Journal littéraire».

*Дранем* (Dranem) – псевдоним-анаграмма французского опереточного певца-комика Армана Менара (Menard; 1869–1935).

*«Элеонора Дузе» Шнейдера* – Имеется в виду книга французского писателя Эдуарда Шнейдера (Schneider; 1880–1960) об Элеоноре Дузе (Duse, наст. имя Элеонора Джулия Амалия Дюзян; 1858–1924): *Schneider E. Eleonora Duse: Souvenirs, notes et documents*. Paris: Bernard Grasset, 1925.

*«Женщина с моря»* («Дочь моря») – пьеса (1888) Г. Ибсена.

*«Дама с камелиями»* – роман (1848) и одноименная пьеса (1952) Александра Дюма-сына (1824–1895).

*Комендант Фиуме* – Итальянский писатель Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938), в первую мировую войну командующий звеном самолетов-бомбардировщиков, в 1919 г. во главе отряда авантюристов захватил город Риека (Фиуме) в Хорватии.

### Литературные беседы

[М. Горький о Л. Андрееве. – Стихи кн. А.И. Одоевского. – В. Диксон и Б. Божнев]

Впервые: Звено. 1925. 23 февраля. № 108. С. 2.

*Пушкинским Домом при Академии наук изданы вновь найденные стихотворения декабриста кн. А.И. Одоевского...* – Речь об издании, вышедшем в серии «Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук»: *Кубасов И.А. Декабрист А.И. Одоевский и вновь найденные его стихотворения*. Пб.: Рос. Гос. Академическая типография, 1922.

*Модзалевский Борис Львович* (1874–1928) – историк русской литературы, пушкинист публикатор и член-корреспондент РАН (1918) и АН СССР (1925), один из создателей Пушкинского Дома.

*...знаменитое стихотворение Лермонтова на его смерть...* – Стихотворение Лермонтова «Памяти А.И. О<доевско>го» (1839). Поэт-декабрист Александр Иванович Одоевский (1802–1839) был сослан в Сибирь, а в 1837 году переведен из Сибири на Кавказ, где встретился и подружился с Лермонтовым.

*«Ступени»* (Париж: Гнездо, 1924) – первая книга стихов Владимира Васильевича Диксона (1900–1929).

*«Борьба за несуществование»* (Париж: изд. автора, 1925) – первая книга стихов Бориса Борисовича Божнева (1898–1969).

«*Последние мечты*» (М.: Творчество, 1920) – сборник Брюсова, в который вошли его стихи 1917–1919 гг.

Вячеслав Иванов назвал, кажется, последователей Анненского «*скупыми нищими*» жизни... – Это определение встречается в статье Вяч. Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского», но не в журнальном ее варианте (Аполлон. 1910. № 4. С. 16–24), а в книжном издании, куда Иванов добавил в конце статьи еще один абзац, в котором, в частности, писал: «Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни» (Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 311).

### Литературные беседы [Сюрреализм. – М. Волошин]

Впервые: Звено. 1925. 2 марта. № 109. С. 2.

«*Манифест сюрреализма*» – Имеется в виду первый «*Manifeste du surrealism*», опубликованный теоретиком и одним из основоположников сюрреализма Андре Бретоном (Breton; 1896–1966) в 1924 году.

«*Стихи о революции*» М. Волошина... – Вероятно, Адамович имеет в виду сборник М.А. Волошина «Стихи о терроре», выпущенный в 1923 году Книгоиздательством писателей в Берлине.

*couleur local* – местный колорит (фр.).

*Куликовские стихи* – Речь о цикле стихов А.А. Блока «На поле Куликовом» (1908).

«*Есть в Ленине керженский дух ~ С останками Руси великой*» – Адамович по памяти, не вполне точно приводит первую и пятую строфы стихотворения Н.А. Клюева «Есть в Ленине керженский дух...» (1918) из цикла «Ленин». У Клюева: «Он ищет в “Поморских ответах” <...> И привкус хвои с костяникой».

### Литературные беседы [«*La tristesse d'Elsie*» Андре Савиньона. – Борис Пильняк]

Впервые: Звено. 1925. 9 марта. № 110. С. 2.

«*La tristesse d'Elsie*» (Paris: Calmann-Lévy, [1924]) – роман Андре Савиньона (Savignon; 1878–1947).

*Пьер Мак-Орлан* (Mac Orlan; наст имя: Пьер Дюмарше; 1882–1970) – французский писатель.

...*Достоевский по поводу пушкинских стихов: «Однажды странствуя среди пустыни дикой...»* – Адамович приводит вариант первых строк стихотворения Пушкина «Странник» (1835). В последнем варианте у Пушкина: «Однажды странствуя среди долины дикой». Стихотворение было переложением отрывка из книги английского поэта и пуританского проповедника Джона Беньяна (Bunyan; 1628–1688) «Путь паломника» (1678–1684). Достоевский говорил об этом стихотворении в своей пушкинской речи (1880): «Это почти буквальное переложение первых трех страниц из странной мистической книги, написанной в прозе, одного древнего английского религиозного сектатора, — но разве это только переложение? В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма, английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержем мистического мечтания. Читая эти странные стихи, вам как бы слышится дух веков реформации, вам понятен становится этот воинственный огонь начинавшегося протестантизма, понятна становится, наконец, самая история, и не мыслью только, а как будто вы сами там были, прошли мимо вооруженного стана сектантов, пели с ними их гимны, плакали с ними в их мистических восторгах и веровали вместе с ними в то, во что они поверили» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 146).

*«не слишком толст, однако, и не так, чтобы уж слишком тонко»* – Адамович по памяти цитирует первый абзац «Мертвых душ». У Гоголя Чичиков «ни слишком толст, ни слишком тонко; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (*Гоголь Н.В.* ПСС в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 7).

*«Английские рассказы»* (М.; Л.: Круг, 1924) – сборник Бориса Андреевича Пильняка (наст. фам.: Вогау; 1894–1937).

*...мне вспоминается вечер...* – Десятилетие спустя Адамович опубликовал со своими комментариями фрагменты из дневника петербуржца (не назвав его имени), где также речь шла об этом вечере: «Пильняк с Кусиковым были проездом из Москвы в Берлин. Шкловский носится с Пильняком, уверяет, что такого писателя десять лет не появлялось».

Принимали – на Мойке. Пильняк похож на студента-репетитора из немцев, притворяется рубахой, но глазки за стеклами поблескивают с волчьей внимательностью. Несет вздор новейшей моды”.

В исполнение и пояснение: на Мойке – то есть в “Доме искусств”. Прием был с обильной “нэповской” выпивкой. Сначала – речи и пожелания, затем, как обычно, – пьяные признания и откровенности. Часам к трем или четырем утра почти все разошлись. В комнате молодого беллетриста С. собралось

человек десять или пятнадцать, говорили тихо, коротко, некоторые дремали. За окном светало.

Пильняк стоял посреди комнаты со стаканом в руке:

– Господа, что же я должен передать русской эмиграции?

Никто ему не отвечал. Никто его не слушал. Пильняк стучал мундштуком о стакан, требуя внимания, и опять спрашивал:

– Господа, что же, все-таки, мне сказать русской эмиграции?

Ответа он не добился. Это был 1922 год: тогда еще советским гражданам можно было ехать из России за границу и с открытым намерением что-то “передать” эмиграции. Теперь об этом странно даже и вспоминать» (Адамович Г. Рукопись // Последние новости. 1934. 26 июля. № 4872. С. 3).

*Кусиков* Александр Борисович (наст. имя и фам.: Сандро Кусикян; 1896–1977) – поэт-имажинист. В Россию он из этой поездки не вернулся.

*Слонимский* Михаил Леонидович (1897–1972) – писатель, входивший в литературную группу «Серапионовы братья». Вероятно, рукопись дневника попала к Адамовичу именно через него, а возможно, он был и его автором.

### Литературные беседы

#### [Е. Боратынский. – «Воспоминания» Джозефа Конрада]

Впервые: Звено. 1925. 16 марта. № 111. С. 2.

*...столетияпятилетняя годовщина рождения Боратынского. О ней вспомнили холодно и официально...* – Годовщину Боратынского отметил в Париже Клуб молодых литераторов торжественным публичным собранием, которое состоялось 7 марта 1925 года в помещении Русского клуба. С докладами на нем выступили М.Л. Гофман, К.Д. Бальмонт, Г.А. Мейер и Ю.К. Терапиано. См. также: *Гофман М.Л. Е.А. Баратынский (К 125-летию со дня рождения)* // Последние новости. 1925. 5 марта. № 1491. С. 3. *Бальмонт К.* Мыслящее сердце // Последние новости. 1925. 26 марта. № 1509. С. 3.

*«учитель поэзии для поэтов»* – так назвал Тютчева А.Г. Горнфельд *Горнфельд А.Г. Ф.И. Тютчев* // История русской литературы XIX в. М.: Мир, 1910. Т. 3. С. 460.

*«с похвалой отнесется»* – Адамович имеет в виду ранний вариант стихотворения Е.А. Боратынского «Муза» («Не ослеплен я музою моею...» (1829), который в первой публикации (Северные цветы на 1830 г. СПб., 1829. С. 94) завершался строками: «С ней, может быть, скучает обхождением, Но с похвалой относится о ней».

*«Мадонна»* («Близ Пизы, в Италии...») (1832), *«Мой дар убог и голос мой не громок...»* (1828) – стихотворения Боратынского.

...*поздние статьи Белинского...* – См. статьи Белинского «О стихотворениях г. Баратынского» (1835) и «Стихотворения Е. Баратынского» (1842).

### Литературные беседы

#### [Французы о Генрике Ибсене. – Новые книги Северянина]

Впервые: Звено. 1925. 23 марта. № 112. С. 2.

*Батайль* Анри Феликс (Bataille; 1872–1922); *Бернштейн* Анри (Bernstein; 1872–1922), *Бриэ* Эжен (Brieux; 1858–1932), *Доннэ* Морис (Donnay; 1859–1945), *Дюма-фис* Александр (Dumas; 1824–1895), *Бек* Анри Франсуа (Besque; 1837–1899), *Коптэ* Франсуа Эдуар Жоакен (Corpee; 1842–1908), *Ростан* Эдмон (Rostand; 1868–1918) – французские драматурги.

*Гауптман* Герхарт (*Hauptmann*; 1862–1946), *Зудерман* Герман (Sudermann; 1857–1928) – наиболее видные представители натурализма в немецкой литературе.

«*Роса оранжевого часа: Поэма детства*» (Юрьев: В. Бергман, 1925), «*Колокола собора чувств: Автобиографический роман*» (Юрьев: В. Бергман, 1925) – книги стихов Игоря Северянина (наст. имя и фам.: Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941).

...*соловьиный голос, к которому лет пятнадцать назад прислушивались, насторожась, и Сологуб, и Брюсов, и Гумилев...* – См. об этом: Критика о творчестве Северянина. М.: Изд-во В.В. Пашуканиса, 1914. Игорь Северянин глазами современников / Сост. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева. СПб.: Росток, 2009.

*Брешко-Брешковский* Николай Николаевич (1874–1943) – автор романов из светской жизни для невзыскательного читателя в дореволюционной России, а позже в эмиграции.

«*Напоминают мне о Лувре / Дней короля Луи Каторз*». *Эта строфа не совсем благополучна по части истории...* – Как раз Людовик XIV в 1682 г. перенес королевскую резиденцию из Лувра в Версаль.

### Литературные беседы

#### [И.И. Пущин. – «Отрывки отрывков»]

Впервые: Звено. 1925. 30 марта. № 113. С. 2.

...*книга о декабристе И.И. Пущине – биографический очерк, написанный С.Я. Штрайхом...* – Речь о книге «Декабрист И.И. Пущин. Записки о Пушкине и письма из Сибири» (М.: Изд. «О-ва политкаторжан», 1925). Вступительная статья Соломона Яковлевича Штрайха (1879–1957) «Декабрист И.И. Пущин. Историко-биографический очерк» выпускалась также отдельным оттиском (М., 1925).

*Дени Сора* (Saurat; 1890–1958) – французский литературовед.

...об этом очень давно писал Л. Шестов в предисловии к «Апофеозу беспочвенности», оправдывая афористичность своей книги... – Рассуждениям на эту тему было посвящено все предисловие Л. Шестова, в котором он, в частности, писал: «Нужно оправдываться – сомнения быть не может. Вопрос лишь, с чего начинать: с оправдания формы или содержания настоящей работы. На Западе афористическая форма изложения – явление довольно обычное. Иное дело у нас. У нас полагают, что книга должна представлять из себя последовательно развитую систему мыслей, объединенных общей идеей – иначе она не оправдывает своего назначения <...> Но незаконченные, беспорядочные, хаотические, не ведущие к заранее поставленной разумом цели, противоречивые, как сама жизнь, размышления – разве они не ближе нашей душе, нежели системы» (*Шестов Л. Апофеоз беспочвенности* (опыт адогматического мышления). СПб.: Общественная польза, 1905. С. 5–9).

*Пушкин писал о своей работе над «Годуновым»: «Пишу и думаю»* – В письме к Н.Н. Раевскому-сыну Пушкин писал из Михайловского во второй половине июля 1825 г.: «Я в полном одиночестве: единственная соседка, у которой я бывал, уехала в Ригу, и у меня буквально нет другого общества, как только моя старая няня и моя трагедия; последняя подвигается вперед, и я доволен ею... Я пишу и думаю... Я чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития и что я могу творить» (*Пушкин А.С. Борис Годунов*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 1996. С. 456–457).

### Литературные беседы

#### [Гумилев о Жане Мореасе. – «Смерть Зигфрида»]

Впервые: Звено. 1925. 6 апреля. № 114. С. 2.

*Жан Мореас* (Moreas; наст. имя Яннис Пападиамандопулос; 1856–1910) – французский поэт греческого происхождения.

перевод «Эмали и камей» – *Готье Т. Эмали и камей* / Пер. Н. Гумилева. СПб.: Изд-во бывш. М.В. Попова, владелец М.А. Ясный, [1914].

«Избранные стихотворения» *Мореаса* в переводе Всев. Рождественского... – Адамович попутал, книги Мореаса В. Рождественский не выпускал, в его переводе вышла другая книга: *Готье Т. Избранные стихи* / Пер. Вс. Рождественского; Со статьей Н. Гумилева. Пг.: Мысль, 1923.

«Смерть Зигфрида» – Под названием «Les nibelungen: la mort de Siegfried» во французском прокате шла первая часть фильма «Die Nibelungen» (1924), снятого немецким режиссе-



ром Фрицем Лангом (Lang; 1890–1976) по мотивам средневековой эпической поэмы «Песнь о Нибелунгах».

...*Зигфрида*, – который прекрасен безусловно и безоговорочно... – Роль Зигфрида в фильме Ланга исполнял немецкий актер Пауль Рихтер (Richter; 1895–1961).

...*Брюнгильда ужасна*... – Брюнгильду играла немецкая актриса Ганна Ральф (Ralph, 1888–1978).

*Кримгильда и Гунтер* – Кримхильду сыграла Маргарет Шон (Schön; 1895–1985), а Гунтера – Теодор Лоос (Loos; 1883–1954).

...*Гоголь говорил об «Одиссее», как о величайшем создании человека* – В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь писал: «“Одиссея” есть решительно совершеннейшее произведение всех веков» (*Гоголь Н.В.* ПСС в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 236).

*Достоевский вспоминал «Дон-Кихота»* – Достоевский в своих произведениях, по подсчетам Ю.Ф. Карякина, 34 раза обращался к роману Сервантеса. В частности, в «Дневнике писателя» (Март 1876. Глава вторая): «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля и спросили там где-нибудь людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать Дон Кихота: “Вот мое заключение о жизни – и можете ли вы за него судить меня?”. Эту самую грустную из книг не забудет взять с собою человек на последний суд Божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и роковую тайну человека и человечества» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 22. С. 92); и затем, полтора году спустя, вновь вернулся к этой теме (Сентябрь 1877. Глава вторая): «О, это книга великая, не такая, какие теперь пишут; такие книги посылаются человечеству по одной в несколько сот лет» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 25).

### Литературные беседы

#### [«*La musique intérieure*» Шарля Морраса. – Ходасевич о Бросове]

Впервые: Звено. 1925. 13 апреля. № 115. С. 2.

*Шарль Моррас* (Maugras; 1868–1952) – французский публицист, критик, политический деятель и поэт, создатель «романской школы», противопоставившей себя символизму и выдвигавшей классицизм как этическую и эстетическую норму.

«*La musique intérieure*» (Paris: V. Grasset, 1925) – сборник стихов Шарля Морраса.

«*Action française*» (1899–1944) – политическая организация, созданная Шарлем Моррасом, в которую входили известные литераторы Леон Додэ, Поль Бурже, Ж. Банвиль, П. Лассер и др. Газета с тем же названием была создана организацией в 1908 году. Вооруженные отряды – «Королевские молодчики» – в феврале 1934 г. участвовали в фашистском путче.

*Это помешало ему попасть в Академию...* – Шарль Моррас стал членом Французской академии позже, в 1938 г. (по решению Лионского суда в 1945 г. лишен звания как предатель родины).

*...Моррасу в прошлом году предпочли г. Жоннара...* – Французский дипломат Шарль Жоннар (Jonnard; наст. имя Fléchin; 1857–1927) выиграл выборы в Академию в 1923 г. Подробнее этот эпизод Адамович воспроизвел в «Откликах»: «В прошлом году был избран в члены Французской академии некий г. Жоннар, бывший посол в Ватикане, не имеющий никаких ни литературных, ни научных заслуг.

Газеты и журналы подняли большой шум по этому поводу. Скандал усиливался тем, что забаллотирован был Шарль Моррас, один из известнейших французских писателей, но роялист и редактор “Аксион франсез”.

Покричали – и успокоились. Недели две назад был торжественный “прием” г. Жоннара в Академии. Страсти вновь разгорелись. Впервые, во время заседания в Академии, ораторы прерывались голосами из публики. Впервые в Академии была полиция. Когда председательствующий г. Бодрильяр, обращаясь к Жоннару, заметил, что “счастье вам всегда благоприятствовало”, – в зале поднялся громкий хохот.

На следующий день состоялась своеобразная студенческая манифестация, в чисто-французском духе. Во все книжные магазины заходили молодые люди и спрашивали “полное собрание сочинений г. Жоннара”. Другие спрашивали, сколько томов в “собрании”, можно ли будет все уложить в такси, или надо взять грузовик, и т.д. Книгопродавцы не знали, как отделаться от “покупателей”.

Полное собрание сочинений нового академика было напечатано в день приема в газете “Кандид”: оно состоит из нескольких прошений об отставке с разных постов и двух благодарственных писем» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 2 февраля. № 105. С. 3).*

*Леон Додэ* (Daudet; полное имя: Альфонс Мари Леон Додэ; 1867–1942), сын Альфонса Додэ, французский писатель, журналист и политический деятель, требовавший установления во Франции «сильной» власти.

М.А. Алданов писал недавно по поводу Пруста, что его в прустовских романах многое раздражает, вплоть «до посвящения Леону Додэ» – Речь о рецензии на французское издание (*Proust M. A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1919–1923. Vol. 1–6), в которой Алданов писал: «В книгах Пруста утомляет все, вплоть до избранной им типографской строчки... И раздражает тоже почти все, вплоть до посвящения – Леону Додэ» (Современные записки. 1924. № 22. С. 454).

...*Статья В. Ходасевича о Брюсове в «Современных записках»*... – Имеются в виду в журнальном варианте напечатанные в сокращении воспоминания Ходасевича «Брюсов» (Современные записки. 1925. № 23. С. 212–236), в полном виде позже вошедшие в книгу Ходасевича «Некрополь» (Брюссель: Петрополис, 1939).

*Ходасевич и кончает свою статью словами о возвышающем обмане и низких истинах, отдавая предпочтение истинам...* – Ходасевич, перефразируя строки стихотворения А.С. Пушкина «Герой» (1830) «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман», завершал свою статью словами: «Сейчас – такая пора, когда надобно иметь мужество отказаться от возвышающих обманов ради низких истин. Впрочем, они имеют то неоспоримое достоинство, что они – истины» (Современные записки. 1925. № 23. С. 236).

...*как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв...* – У Гоголя в «Мертвых душах» лакей Чичикова Петрушка «имел даже благородное побуждение к просвещению, т.е. чтению книг, содержанием которых не затруднялся: ему было совершенно всё равно, похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, – он всё читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит» (*Гоголь Н.В.* ПСС в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6. С. 20).

«*Цветок засохший, душа моя...*» – заглавная строка стихотворения (1911) В.Я. Брюсова.

«*сухие и горькие*», как сказал бы Блок – А.А. Блок много раз употреблял это сочетание эпитетов, особенно часто в очерке «Король Лир» (1920): «На протяжении всего очерка Блок беспрестанно, настойчиво твердит два слова – горечь и сухость» (*Орлов В.* Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л.: Советский писатель, 1980. С. 246).

**Литературные беседы**  
**[«Les appels de l'orient». – Стихи в «Современных записках»]**

Впервые: Звено. 1925. 20 апреля. № 116. С. 2.

«*Les appels de l'Orient*» (Paris: Emile-Paul, 1925) – сборник статей французских писателей и политологов на геополитические темы.

*Филипп Супо* (Soupalt; 1897–1990) – французский поэт, начинавший как дадаист, один из основоположников сюрреализма, написавший вместе с Андре Бретоном брошюру «Магнитные поля» («*Les Champs magnetique*»; 1920), первое сюрреалистическое художественное произведение.

...о скифстве, по рецепту *Иванова-Разумника*... – См. об этом: *Леонтьев Я.В.* «Скифы» русской революции: Партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М.: АИРО-XX, 2007.

«о славе, о любви» – из стихотворения А.С. Пушкина «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»; 1825).

В последнем номере «*Современных записок*» напечатано несколько стихотворений *Зинаиды Гиппиус* – с *Мариной Цветаевой*... – В номере были опубликованы стихотворения *З.Н. Гиппиус*: I. Лик («О моря тишь, в вечерний час осенний!..»); II. Ключ («Был дан мне ключ заветный...»); III. Thérèse de l'Enfant Jesus («Девочка маленькая, чужая...»); IV. Две сестры («Ты Жизни все простил: игру...»); V. Наставление («Молчи. Молчи. Не говори с людьми...») (Современные записки. 1925. № 23. С. 206–209), а также цикл стихотворений *М.И. Цветаевой* «Двое»: 1. «Есть рифмы в мире сем...»; 2. «Не суждено, чтобы сильный с сильным...»; 3. «В мире, где всяк...» (С. 209–211).

*Отрывки из поэмы Н. Оцуа* – «Отрывки из поэмы» *Н.А. Оцуа* были напечатаны в предыдущем номере журнала (Современные записки. 1924. № 22. С. 180–184).

**Литературные беседы**  
**[А.А. Фет]**

Впервые: Звено. 1925. 27 апреля. № 117. С. 2.

Эта статья вызвала полемический отклик *Георгия Андреевича Мейера* (1894–1966), который встал на защиту *Фета*, обвинив *Адамовича* в «чисто репортерском невежестве, а зачастую прямой недобросовестности» (*Мейер Г.* Крапленые карты // Родная земля. 1925. 11 мая. № 13. С. 3). Отвечать ему *Адамович* не стал.

*Н.Н. Страхов* ~ утверждал, что по отношению к поэзии *Фета* можно судить, способен ли человек понимать поэзию или

нет... – В статье к 50-летию творческой деятельности А.А. Фета Страхов написал: «У понимающих дело давно сложилась поговорка, что кто восхищается стихами Фета, тот действительно знает толк в поэзии, а кто не чувствует любви к этим стихам, тот вообще не знает настоящего вкуса в стихах, как бы он ни восторгался другими поэтами» (*Страхов Н.Н. Юбилей поэзии Фета // Новое время. 1889. 29 января*).

*Страхов, вероятно, путал и отождествлял точное понятие «поэзия» с расплывчатыми представлениями «поэтичность», «поэтическое» – Готье разъясняет разнородность этих понятий... – В статье «Шарль Бодлер» (1868) Готье писал: «Теперь нет ничего обычного, чем принимать поэтическое за поэзию. Эти вещи не имеют ничего общего. Фенелон, Ж.Ж. Руссо, Бернарден де Сен-Пьер, Шатобриан, Ж. Санд – поэтичны, но не поэты, т.е. они не имеют дара писать даже посредственные стихи, они лишены специального дарования, которым владеют люди менее даровитые, чем эти знаменитые писатели» (*Бодлер Ш. Цветы зла / Перевод Элліса с вступительной статьей Теофиля Готье и предисловием Валерия Брюсова. М.: Заратустра, 1908. С. 13*).*

*...В беседах и толках поэтов между собой «вопрос о Фете» давно уже поднят... – К поэзии Фета Адамович относился неприязненно вслед за Гумилевым. Об отношении Гумилева к Фету см.: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1981. IX. P. 177. «Довольно бездарным человеком» считала Фета и З.Н. Гиппиус (*Антон Крайний. Современность // Числа. 1933. № 9. С. 143*). После нескольких отзывов Адамовича в печати о поэзии Фета Глеб Струве заметил в частном письме: «Я подозреваю, что он Фета давным-давно (или вообще) не читал. Прочтет и “откроет”» (Письмо Г.П. Струве В.Ф. Маркову от 11 июня 1961 г. // *Собрание Ж. Шерона, Лос-Анджелес*).*

*«Измучен жизнью, коварством надежды...» – заглавная строка стихотворения (1864) А.А. Фета.*

*«самым высоким созданием русской лирики» – Возможно, Адамович имеет в виду отзыв П.И. Чайковского, который в письме к К. Р. от 21 сентября 1888 г. поставил поэзию А.А. Фета «наравне с самым высоким, что есть высокого в искусстве» (*Чайковский М. Жизнь П.И. Чайковского. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1902. Т. 3. С. 272*). Правда, П.И. Чайковский имел в виду прежде всего стихотворение А.А. Фета «На стог сена ночью южной...» (1857).*

*Кто-то из футуристов остроумно заметил, что Фет, шестьсот раз употребивший в своих стихах слово «конь», не заметил, по-видимому, что на свете существуют и лошади... – Эту сентенцию написал В.В. Маяковский в статье от редакции,*

открывавшей составленный им футуристический сборник: «Поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово “конь” и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади» (*Редакционная коллегия*. Эту книгу должен прочесть каждый! // Ржаное слово: Революционная хрестоматия футуристов / Предисл. А. Луначарского. Пг.: ИМО, 1918. С. 6). О лошадях в стихах Фета писал Владимир Степанович Федина (наст. фам. Ильяшенко; 1887–1970): «Особенной любовью Фета пользуется, как видно, лошадь: для упоминания о ней Фет прибег ко всем почти обозначениям, доступным русскому языку, не позабыл даже “донца”. Лошадь появляется в его стихах, под различными наименованиями, 38 раз, – число, совершенно не идущее в сравнение с 4-мя упоминаниями Тютчева. <...> Любопытно, что само слово “лошадь” не встречается ни у Фета, ни у Тютчева» (*Федина В.С.* А.А. Фет (Шеншин): Материалы к характеристике. Пг., 1915. С. 102). Прочитав статью Адамовича, Федина написал ему письмо, передав его через М.М. Карповича. См. письмо В.Ф. Ходасевича М.М. Карповичу от 3 июня 1925 г.: «Письмо Федины я передам Адамовичу через контору “Звена”: я с этим типом не встречаюсь. Мы не в ссоре, но он здесь нигде “не принят”, также и у меня. Думаю, что пишучи о 600 “лошадях” имел он в виду книгу Федины, которую знает *понаслышке*. Так что назвать футуриста будет ему трудновато. В этом смысле история будет забавная. Но я думаю – он Федине просто не ответит: так проще. Сие – передайте Федине» (*Vladislav Khodasevich to Mikhail Karpovich: Six Letters (1923–1932)* / Ed by Robert Hughes and John Malmstad // *Oxford Slavonic Papers*. New series. 1986. Vol. XIX. P. 140–141).

...О «безвкусиц» Фета, о его «немецкой бесстыльности»... – В статье «Бальмонт-лирик», впервые опубликованной в первой «Книге отражений» (СПб.: Труд, 1906. С. 171–213), Анненский обмолвился о «провинциализмах и немецкой бесстыльности Фета» (*Анненский И.* Книга отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М.: Наука, 1979. С. 115).

«На заре ты ее не буди...» – заглавная строка стихотворения (1842) А.А. Фета.

«Рояль был весь раскрыт и струны в нем дрожали...» – из стихотворения А.А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» (1877).

*Самокиш-Судковская* Елена Петровна (урожд. Бенард; 1863–1924) – художница, иллюстратор книг и журналов, в частности, много работала для «Нивы».

*Шеллер-Михайлов* Александр Константинович (наст. фам. Шеллер; 1838–1900) – писатель и журналист, довольно плодо-

витый, однако полное собрание его сочинений, действительно выходявшее в виде приложения к журналу «Нива», насчитывало все же не 48 томов, а лишь 16 (СПб.: А.Ф. Маркс, 1904–1905).

«творец не первых сил» – из стихотворения Е.А. Боратынского «Увы! Творец не первых сил...» (1838).

**Литературные беседы**  
**«Музей Рогаткина» Поля Морана. – Гоголь в переводе**  
**Б. Шлёцера]**

Впервые: Звено. 1925. 4 мая. № 118. С. 2.

«Из дальних странствий возвратясь» – из басни И.А. Крылова «Лжец» (1812).

...побывав в Москве и Петербурге, Поль Моран... – Французский писатель, дипломат и профессиональный путешественник Поль Моран (Morand; 1888–1976) побывал в Москве в январе 1925 г. Подробнее об этой поездке см.: *Золотонос М. М/З*, или *Катаморан: Рассказ Поля Морана «Я жгу Москву» с комментариями*. СПб.: ИНАПРЕСС, 1996.

«Музей Рогаткина» – Имеется в виду рассказ Поля Морана «Le Musée Rogatkin» (*La Revue de France*. 1925. 15 April. № 8. P. 719–725). В переводе В.В. Вейдле под названием «Рогаткинский музей (Ленинград в 1925 г.)» был опубликован в «Звене» (1925. 22 июня. № 125. С. 2. Пер. с фр. W.). «В 20-е годы в Москве и Ленинграде вышло 10 книг Морана <...>, однако подбор был слишком тенденциозным и определялся одним – поиском произведений, разоблачающих «загнивающий Запад» <...> Единственным исключением стал антибольшевистский рассказ «Музей Рогаткина» (*Золотонос М. М/З*, или *Катаморан*. СПб.: ИНАПРЕСС, 1996. С. 17). Рассказ вошел в сборник Морана, изданный в России: *Моран П. Открыто ночью: Новеллы*. М., 1926. С. 161–170. В третий раз переведен в 1993 г.: *Моран П. Музей Рогаткина / Пер. Э. Гальего и С. Юрьенена // Стрелец*. 1994. № 7 (73). С. 218–223.

*Петербургские повести Гоголя – только что вышедшие в прекрасном французском переводе Б. Шлёцера...* – Имеется в виду издание: *Gogol N. Recits de Petersbourg / Trad. par B. Schloezer*. Paris: Editions de la Pleiade, 1925.

Через несколько лет Шлёцер опубликовал книгу о Гоголе: *Boris de Schloezer. Gogol*. Paris: Librairie Plon, 1932. переизд.: Paris: J. B. Janin, 1946. Адамович откликнулся на нее рецензией, в которой, в частности, писал: «Есть ведь два взгляда на Гоголя: один, так сказать, первичный, видящий в нем обличителя нравов, сатирика, бичующего общественные пороки, поэ-

та, смеющегося “сквозь слезы”; другой – для которого Гоголь какое-то большое чудовище, существо до мозга костей лживое и до мозга костей вдохновенное, человек, совмещающий несравненный, почти что невероятный художественный дар, со срывами, до которых не унизился бы средний беллетрист, и необычайную напряженность мысли с плоской, напыщенной болтовней о пустяках. Первый взгляд, может быть, и поверхностен, как Шлёцер это убедительно доказывает. Но его нельзя игнорировать. <...> Шлёцер несколько обедняет, подсушивает Гоголя. Но, может быть, он ближе к действительности, чем было наше обычное представление о ней. <...> Книга местами спорная, односторонняя, рассудочная, не только умаляющая “общественное” призвание Гоголя, но и не замечающая лунатического, сновидческого облика в сложнейшем его характере. В целом, однако, – живая, умная, подлинно-творческая и своеобразная» (Адамович Г.В. Гоголь // Последние новости. 1932. 29 декабря. № 4299. С. 3). Шлёцер возразил Адамовичу в письме, на которое тот ответил 12 января 1933 г.: «Все то, что я написал о Вашей книге, – есть разговор с Вами в присутствии (или, точнее, “через головы”) сорока тысяч читателей “Посл[едних] новостей”. Гораздо больше в статье обращено к ним, чем к Вам. Лично я с Вами почти согласен в “ощущении” Гоголя (хотя не понимаю, как и почему такое страшилище и чудовище Вам “нужно”). <...> Ваш Гоголь. Уж слишком он ужасен. Пусть тоже сначала думают, что это был “учитель общества” – а кому раскусить орех по силам, пусть тот и почувствует правду» («Не поспособствуете ли советом?»: Письма Г.В. Адамовича, Н.А. Оцупа, А.М. Ремизова из архива Б.Ф. Шлёцера / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М.В. Ефимова и О.А. Коростелева // Русская литература. 2014. № 3. С. 209–210).

**Литературные беседы**  
**[«Единая, неделимая» П. Краснова. –**  
**Марселина Деборд-Вальмор]**

Впервые: Звено. 1925. 11 мая. № 119. С. 2.

«Единая, неделимая» (Берлин: Медный всадник, 1925) – роман Петра Николаевича Краснова (1869–1947).

«От двуглавого орла к красному знамени» – роман-эпопея в 8-ми частях, самое знаменитое произведение генерала Краснова. Впервые опубликован берлинским издательством О. Дьяковой в 1921 году, неоднократно переиздавался и долго занимал первое место по популярности у эмигрантской публики.

...Краснов все время подражает «Войне и миру»... – Сравнение Адамовича вызвало возражения К.С. Попова, который, вступив в полемику, посвятил целую книгу доказатель-



ству того, что эпопея генерала Краснова во всех отношениях превосходит «Войну и мир» (Попов К.С. «Война и мир» и «От двуглавого орла к красному знамени» в свете наших дней. Париж: Возрождение, 1934).

Гершензон Михаил Осипович (Мейлах Иосифович; 1869–1925) – историк русской литературы и общественной мысли. В книгах «П.Я. Чаадаев. Жизнь и творчество» (СПб., 1908), «Жизнь В.С. Печерина» (М., 1910), «Грибоедовская Москва» (М., 1914) и многочисленных публикациях ввел в оборот «множество материалов по истории не только культурной элиты пушкинской эпохи, но и широкого круга рус. дворянства кон. 18 – 1-й пол. 19 вв., что создало предпосылки для постановки вопроса о социокультурном фоне пушкинского творчества» (Котрелёв Н.В., Рашковский Е.Б. Гершензон Михаил Осипович // Русские писатели: 1800–1917. М., 1989. Т. 1. С. 556).

В серии книг, носящей не внушающее доверие заглавие «Leurs amours» – «Их любви», – вышла небольшая работа Люсьена Декава о жизни Марселины Деборд-Вальмор – Первое издание книги Люсьена Декава (Descaves; 1861–1949) о Марселине Деборд-Вальмор (Desbordes-Valmore, 1786–1859) вышло много раньше и в другой серии («Les femmes illustres»): Descaves L. La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore. Paris: Éditions d'Art et de Littérature, 1910. В серии «Leurs amours», выпускавшейся издательством «Flammarion», появилось переиздание с чуть измененным в соответствии с заданием серии названием: Descaves L. La vie amoureuse de Marceline Desbordes-Valmore. Paris: Flammarion, 1925.

«Contre un sort invincible ~ Si tu ne peux m'aimer» – Адамович приводит начало последней строфы стихотворения Марселины Деборд-Вальмор «Reprends ton bien». Дословный перевод: «Против непобедимой судьбы / Не хочу больше восставать / Приди и верни мне спокойствие, / Если не можешь меня любить».

### Литературные беседы

#### «Рассказ о необыкновенном» М. Горького. – Сборник «Недра»]

Впервые: Звено. 1925. 18 мая. № 120. С. 2.

Новый рассказ Горького в «Беседе»... – «Рассказ о необыкновенном» Горького был опубликован в сдвоенном, 6/7 номере журнала «Беседа» за 1925 год.

...ненавистью к людям... вызывающей у такого «хранителя основ», как Чириков, истерику и вопли... – Адамович имеет в виду брошюру Евгения Николаевича Чирикова (1864–1932) «Смердяков русской революции: Роль Горького в русской революции» (София: А. Паскалев, 1921).

«Несвоевременные мысли» – цикл статей Горького, печатавшийся в апреле 1917 – июне 1918 в его газете «Новая жизнь», а затем опубликованный в книгах «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре» (Пг.: Просветительное общество «Культура и свобода», 1918) и «Революция и культура. Статьи за 1917 год» (Берлин: Изд-во т-ва И.П. Ладыжникова, [1918]).

*Блок, договорившийся до «мировой чепухи»* – в стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют...» (1909).

*Последний выпуск сборника «Недра»...* – В поэтическом отделе шестого номера «Недр» (М., 1925) были опубликованы стихотворения «Не память» и «Шарманка» В. Брюсова, а также две поэмы: «Россия» М. Волошина и «Лицом к лицу» Н. Тихонова.

«Венок» (М.: Скорпион, 1906), «Всенапевы» (М.: Скорпион, 1909) – сборники стихов Брюсова.

*...повторяю то, что мне приходилось уже высказывать: это скорей беллетрист, чем поэт...* – См. статью, опубликованную четырьмя месяцами ранее: *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. 26 января. № 104. С. 2. Сходным образом Адамович высказывался о Тихонове и еще раньше: «Едва ли из него разовьется поэт, это один из тех людей, которые растут в ширину, а не в глубину, и вскоре ему, вероятно, покажутся бедными и слабыми средства поэта» (*Адамович Г.* Поэты в Петербурге // Звено. 1923. 10 сентября. № 32. С. 2).

### Литературные беседы [«Под шум дубов» С. Минцлова. – Поль Бурже и Марсель Прево]

Впервые: Звено. 1925. 25 мая. № 121. С. 2.

«Под шум дубов» (Берлин: Сибирское книгоизд-во, [1924]) – исторический роман Сергея Рудольфовича Минцлова (1870–1933).

«Юрий Милославский» (1829) – исторический роман М.Н. Загоскина (1789–1852).

«Князь Серебряный» – исторический роман А.К. Толстого.

Маковский Константин Егорович (1839–1915) – художник, начинавший как передвижник, а с середины 1870-х перешедший к академизму, автор красочных жанрово-исторических полотен.

«*Conflits intimes*» (Paris: Plon, 1925) – сборник повестей и рассказов Поля Шарля Жозефа Бурже (Bourget; 1852–1935).

«*Sa maîtresse et moi*» (Paris: Les éditions de France, 1925) – роман Эжена Марселя Прево (Prevost; 1862–1941), француз-

ского писателя, члена Французской академии, редактора журнала «Revue de France» (с 1921).

**Литературные беседы**  
**[«Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева. –**  
**О. Мандельштам]**

Впервые: Звено. 1925. 1 июня. № 122. С. 2.

«Преподобный Сергей Радонежский» – книга Б.К. Зайцева, опубликованная парижским издательством «YMCA-Press» в 1925 году.

*Муратов* Павел Павлович (1881–1950) – писатель, искусствовед.

«создали в тайных мечтах» – измененная строка стихотворения В.Я. Брюсова «Четкие линии гор...» (1896). У Брюсова: «Создал я тайных мечтах».

«Камень» (Пб.: Акмэ, 1913), «*Tristia*» (Пб.; Берлин: Petropolis, 1922) – сборники стихов Мандельштама.

«ясном холоде вдохновения» – из стихотворения Ф.К. Сологуба «Творчество» («Темницы жизни покидая...», 1893).

«по небу полуночи» – из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел» (1831).

**Литературные беседы**  
**[Рассказы И. Бабеля. – «L'enchantement Breton»**  
**Андре Шеврильона]**

Впервые: Звено. 1925. 8 июня. № 123. С. 2.

...книжка рассказов И. Бабеля... – Имеется в виду книга рассказов Бабеля «Любка Козак» (М.: Огонек, 1925), вышедшая в «Библиотеке “Огонька”» (№ 64).

«Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино» – первая фраза рассказа Бабеля «Пан Аполек» из цикла «Конармия».

«Соли» (которая не так давно была помещена в «Звене»)... – Рассказы Бабеля «Соль» и «Смерть Долгушова», впервые опубликованные в журнале «Леф» (1924. № 4), были перепечатаны в «Звене» (1924. 1 декабря. № 96. С. 2–3) с восторженным предисловием К. Мочульского «Два рассказа из книги “Конармия”».

«L'enchantement Breton. La Bretagne d'Hier» (Paris, Pion, 1925) – книга Андре Шеврильона (*Chevillon*; 1864–1957).

**Литературные беседы**  
**[«Голубое и желтое» В. Лидина. – Артисты и поэты]**

Впервые: Звено. 1925. 15 июня. № 124. С. 2.

*«Голубое и желтое»* – сборник рассказов Владимира Германовича Лидина (наст. фам. Гомберг; 1894–1979), опубликованный московским издательством «Пучина» в 1925 году.

*Из глубины огромного зала Трокадеро глядя на Анну Павлову...* – Гала-концерт Анны Павловой во дворце Трокадеро состоялся 8 июня 1925 г. Позже Адамович еще несколько раз делился впечатлениями от ее концертов: Г. А. [Адамович Г.В.] Анна Павлова // Звено. 1928. 1 июня. № 6. С. 315; А. [Адамович Г.В.] Анна Павлова // Числа. 1930. № 2/3. С. 288–289.

*«Ah, tout est perishable!»* – «Ах, все это преходяще!» (фр.).

**Литературные беседы**  
**[«Живые лица» З. Гиппиус. – «Proses datées»**  
**Анри де Ренье]**

Впервые: Звено. 1925. 22 июня. № 125. С. 2.

*«Живые лица»* – двухтомник воспоминаний З.Н. Гиппиус, опубликованный пражским издательством «Пламя» в 1925 году. Рецензия Адамовича послужила поводом для знакомства с Гиппиус, многолетней переписки и тесных деловых отношений, которые прекратились лишь со смертью Гиппиус. См.: Письма Г.В. Адамовича к З.Н. Гиппиус. 1925–1931 / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н.А. Богомолова // Диаспора: Новые материалы. [Вып.] III. СПб.: Феникс, 2002. С. 435–535.

*«Мы рождены для вдохновений...»* – не вполне точная цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» («Поэт по лире вдохновенной...», 1828). У Пушкина: «Мы рождены для вдохновения».

*«Поэтом можешь ты не быть»* – из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1855–1856).

*В сборнике три статьи...* – Публикуя рецензию, Адамович не подозревал о существовании второго тома, в чем честно признался, откликнувшись вскоре на него отдельной статьей: «Я “был введен в заблуждение” продавцом, не сказавшим мне, что книга издана в двух томах. Маленькую же римскую цифру I на корешке книги разглядеть трудно» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. 3 августа. № 131. С. 2).

*Вырубова* Анна Александровна (1884–1964) – фрейлина императрицы Александры Федоровны (с 1904), посредница между царской семьей и Г.Е. Распутиным. С 1920 года в эмиграции.

«*Proses datées*» – сборник статей Анри де Ренье (Régnier; 1864–1936).

*Дюамель* Жорж (Duhamel; 1884–1966) – французский писатель, примыкавший к унаимизму.

*Жид* Андре (Gide; 1869–1951) – французский писатель, нобелевский лауреат (1947). Адамович познакомился с ним лично перед войной, а во время и после войны встречался с ним у Бунина (О встречах см.: *Адамович Г. Table talk // Новый журнал*. 1961. № 66. С. 85–87).

*Кокто* Жан (Cocteau; 1889–1963) – французский писатель-дадаист, позже сюрреалист, художник, театральный деятель.

«*Les deux hommes*» (Paris: Mercure de France, 1924; в русском переводе: Двое. Л., 1925) – роман Жоржа Дюамеля из цикла «Жизнь и приключения Салавена» («*Vie et aventures de Salavin*; 1920–1932»).

*Арцыбашев* Михаил Петрович (1878–1927), *Амфитеатров* Александр Валентинович (1862–1938), *Сергеев-Ценский* Сергей Николаевич (1875–1978), *Скиталец* Степан Гаврилович (наст. фам.: Петров; 1869–1941) – прозаики, для Адамовича – воплощение беллетристики невысокого пошиба.

### Литературные беседы [«Москва» Андрея Белого. – «Граф Калиостро» И. Лукаша]

Впервые: Звено. 1925. 29 июня. № 126. С. 2.

«*Москва*» – роман Андрея Белого, первые главы которого были опубликованы в альманахе «Круг» (1925. № 4. С. 19–72; № 5. С. 23–93).

«*воняет литературой*» – И.С. Тургенев писал М.Е. Салтыкову-Щедрину 25 ноября (7 декабря) 1875 г. о романах Золя и Эдмона де Гонкура: «Идут они не по настоящей дороге – и уж очень сильно сочиняют. Литературой воняет от их литературы: вот что худо» (*Тургенев И.С. Собр. соч.* в 12 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 12. С. 482).

«*document humain*» – «человеческий документ» (фр.).

«*Граф Калиостро*» – повесть Ивана Созонтовича Лукаша (1892–1940), выпущенная отдельным изданием (Берлин: Издательство писателей «Арзамас», 1925).

...*повесть о философском камне, госпоже из дорожного сундука, великих розенкрейцерах и пр.* – Книга Лукаша имела подзаголовок: «Повесть о философском камне, госпоже из дорожного сундука, великих розенкрейцерах, волшебном золоте, московском бакалавре и о прочих чудесных и славных приключениях, бывших в Санкт-Петербурге в 1782 году».

*Не знаю, «заела» ли Лукаша критика...* – Рецензий на книгу И.С. Лукаша в эмигрантской печати почти не было. Помимо Адамовича, еще Д.А. Шаховской коротко отозвался о «Графе Калиостро» как о пустяке: «Иван Лукаш явно не хотел дать ничего серьезного. <...> Книга найдет, конечно, своего романтического читателя, для которого она писалась. Нам же обидно» (Благонамеренный. 1926. № 2. С. 175. Подп.: А).

«Исторический вестник» (1880–1917) – ежемесячный научно-популярный историко-литературный журнал консервативного направления. Издавался в Петербурге А.С. Сувориным, затем Б.Б. Глинским.

### Литературные беседы

#### [«Митина любовь» И. Бунина. – «Самсон в оковах» Л. Андреева]

Впервые: Звено. 1925. 13 июля. № 128. С. 2.

«Митина любовь» – повесть Бунина впервые была опубликована в журнале «Современные записки» (1925. № 23. С. 13–54; № 24. С. 5–40), и тут же вышла в составе одноименной книги с добавлением стихов и рассказов (Париж: Русская земля, 1925).

«Роза Иерихона» – книга стихов и рассказов Бунина, выпущенная берлинским издательством «Слово» в 1924 году.

«Виктория» (1898) – роман Кнута Гамсуна (наст. фам.: Педерсен; 1859–1952).

...*статьи какой-то сестры милосердия...* – Адамович имеет в виду полудокументальную книгу Софьи Захаровны Федорченко (1888–1959) «Народ на войне», печатавшуюся в газете «Речь», а также в журналах (Северные записки. 1917. № 1; Народопрямство. 1917. № 9–13), и имевшую шумный успех. Отдельное издание (Киев: Изд. Земсоюза, 1917) многократно перепечатывалось, позже Федорченко опубликовала второй (М.: Никитинские субботники, 1925) и третий тома (Новый мир. 1927. № 3, 4, 6; Октябрь. 1927. № 6–7; Огонек. 1927. № 37) под тем же названием. Бунин весьма негативно отозвался о книге Федорченко в статье «Безграмотная ерунда» (Возрождение. 1927. 11 июня. № 739. С. 2).

*З.Н. Гиппиус высказала недавно взгляд противоположный...* – См. в ее статье о повести Бунина *Гиппиус З.Н.* О любви // Последние новости. 1925. 18 июня. № 1579. С. 2–3; 25 июня. № 1585. С. 2–3; 2 июля. № 1591. С. 2–3.

«Самсон в оковах» (1914) – трагедия в прозе Леонида Николаевича Андреева (1871–1919), впервые напечатанная в журнале «Современные записки» (1925. № 24. С. 41–142).

*Думаю, что не один только я принялся читать ее с некоторым страхом...* – З.Н. Гиппиус схожим образом отозвалась о трагедии Л.Н. Андреева: «Она мало отличается от других его пьес. Пожалуй, эта – одна из менее удачных: безвкусице, от которого никогда не мог освободиться Л. Андреев, здесь очень заметно, особенно в ремарках; а условность языка, – в нее почти все впадают, принимаясь за пьесу из «древней» жизни, – порядком раздражает» (*Антон Крайний. [Гиппиус З.Н.] «Современные записки». Кн. XXIV // Последние новости. 1925. 23 июля. № 1608. С. 2).*

**Литературные беседы**  
**«Молодец» М. Цветаевой. –**  
**Д. Святополк-Мирский о языке»**

Впервые: Звено. 1925. 20 июля. № 129. С. 2.

«Молодец» – сказка в стихах М. Цветаевой, опубликованная пражским издательством «Пламя» в 1924 году.

*...баллады Бюргера и Жуковского...* – Готфрид Август Бюргер (1747–1794) создал новый для немецкой литературы жанр серьезной баллады. Василий Андреевич Жуковский (1783–1852) переводил баллады Бюргера и писал собственные.

*Смирновский* Петр Владимирович (1846–1904) – преподаватель русского языка и словесности в петербургских гимназиях, автор ряда учебников, в том числе множество раз переиздававшегося «Учебника русской грамматики».

«От Ломоносова до Пастернака» – Имеется в виду книга: Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. Париж, 1924.

*...навязчивая идея: «надо обновить наш язык». Об этом говорится во всех его статьях и заметках...* – Как раз во вступительной статье к антологии, о которой Адамович завел было речь, Мирский эту идею не высказывал.

*...отзыв о романе К. Федина...* – Д.П. Святополк-Мирский за короткий срок трижды отозвался в печати о романе К. Федина «Города и годы»: Звено. 1925. 6 апреля. № 114. С. 2; Современные записки. 1925. № 24. С. 432–434; Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 169–170. Подп.: Д. С. М. См. также: *Перхин В.В.* Проза К.А. Федина в оценке Д.П. Святополк-Мирского (1924–1928) // Серапионовы братья: Философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. Саратов, 2011. С. 192–196.

«У Федина есть коренной недостаток ~ и не начиналась» – Адамович цитирует это рассуждение Мирского с существенными сокращениями, в полном виде оно выглядит так: «У Федина в “Городах и годах” есть коренной недостаток, недостаток всех

петербургских “западников”, учеников Шкловского; недостаток, по-видимому, сознательно культивируемый такими писателями как покойный Лунц и Каверин, – пренебрежение к слову, к русскому языку, отношение к нему исключительно как “носителю сюжета”. Естественная реакция против сказа и словечек, такое отношение к слову приводит к уродливой газетности, от которой, можно было надеяться, нас освободили великие орнаменталисты. Но борьба за слово, оказывается, еще далеко не кончена даже в художественной прозе, а в журнальной и не начиналась» (Современные записки. 1925. № 24. С. 433).

*«неоднократно замечено», как труба архангела действовавшая на воображение господина Прохарчина...* – У Достоевского в рассказе «Господин Прохарчин» (1846) молодежь в канцелярии подтрунивала над главным героем, используя это выражение: «Разом слетевшая со всех языков могуче-форменная фраза “неоднократно замечено” окончательно осекла все его возражения» (Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 249).

### Литературные беседы [В.Ф. Ходасевич]

Впервые: Звено. 1925. 27 июля. № 130. С. 2.

*...к ней «относились с похвалой», но с ней «скачали обхождением»...* – Адамович имеет в виду ранний вариант стихотворения Е.А. Боратынского «Муза» («Не ослеплен я музою моею...» (1829), который в первой публикации (Северные цветы на 1830 г. СПб., 1829. С. 94) завершался строками: «С ней, может быть, скачает обхождением, Но с похвалой относится о ней».

*«сказался большущим поэтом»* – Так отозвался Андрей Белый о Ходасевиче, противопоставляя Россию эмиграции: «Разве в “российской” России – не восходили таланты? Скажу откровенно: таланты и продолжались, и рождались лишь – там: там – творил Сологуб, рос Замятин, рождались Серапионовы братья, явились: Всеволод Иванов, Пильняк; Ходасевич сказался большущим поэтом» (Белый А. О «России» в России и о «России» в Берлине // Беседа. 1923. № 1. С. 228).

*«Несмотря на то, что в этом стихотворении нет ни редких метафор, ни каких-либо особенных рифм, ни неожиданных эпитетов, оно прекрасно»* – Адамович не цитирует, а по-своему трактует, причем весьма вольно, статью Андрея Белого о Ходасевиче. Белый изъяснял свои наблюдения так: «Поэзия Ходасевича в жесте смысла и в даре сознательного живомыслия, доведенного до прозора глухих бормотаний о “Бог знает чем”, примыкает естественно к лирике Баратынского; та же



бескрасочность четких рисунков; и тот же рельеф светотени, дающий порой впечатленье внецветного, чисто духовного света; душевность есть красочность; свет есть духовность; поэзия духа спорей оперирует с формой, с рисунком, с материей формы, чем с колоритом и с краскою; имажинизм, жизнь метафор, становится менее пышной, поэзия духа естественно сочетается с увяданием; в “*менеe*”, в увядании, скрыто огромное “*более*”; “*более*” — есть инспирация света: прозор, проникающий красками метафор, их рвущий в звук солнца, стирающий краски; и тут выступают глубокие тени формальных рельефов архитектуры и фонетики слов; формы звука здесь символы духа, а ритм прозрачаем до смысла. <...> как в содержании Ходасевича преимущественно поднимает задания лучших традиций огромной поэзии нашей, так и в форме своей поднимается он к “*стаe славной*” поэтов» (Белый А. Тяжелая лира и русская лирика // Современные записки. 1923. № 15. С. 378, 388).

«Символизм» (М.: Мусагет, 1910) – сборник статей Андрея Белого.

«*темно и вяло*» – Пушкин А.С. Евгений Онегин. Гл. VI. Ст. XXXIII.

«*по смеху судят человека*» – У Достоевского в романе «Подросток» (Часть третья. Глава первая. II) главный герой рассуждает: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную. Даже бесспорно умный смех бывает иногда отвратителен. <...> Веселость человека, это самая выдающая человека черта, с ногами и руками. Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони» (Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 285).

«...*трудно представить себе что-нибудь более ядовитое и подпольное*...» – Статья Д.П. Святополк-Мирского, в которой он назвал Ходасевича «маленьким Баратынским из подполья», появилась лишь через год (Версты. 1926. № 1. С. 206–210).

«...*стихотворении «Хранилище», восхитившем – как мы недавно узнали – Гершензона*...» – Стихотворение «Хранилище», впервые опубликованное в «Звене» (1924. 8 декабря. № 97. С. 2), Ходасевич послал Гершензону из Ирландии. Гершензон откликнулся в письме от 17 августа 1924 г.: «Ваши стихи очень хороши, и вы понимаете, как близки мне; стих “Претит от истины и красота” я мог бы взять эпиграфом к своим письмам “из двух углов» (Письма М.О. Гершензона // Современные записки. 1925. № 24. С. 233).

«*где-то там сияющей красе*» – из стихотворения И.Ф. Анненского «О нет, не стан...» (1906).

«*нашу доверчивую словесность*» – Адамович, возможно, имеет в виду рассуждения Л.В. Пумпянского из доклада, про-

читанного 2 октября 1921 г. на заседании Вольфила и опубликованного позже отдельной брошюрой: «Чистосердечно и восторженно дворянство стало аристократией. Как дионисически наивны екатерининские портреты! Чистосердечность этой новой культуры привела к созданию доверчивой допушкинской поэзии, не ложноклассической, а наивно-классической, то есть восторженно-доверчивой. <...> Серьезность началась с Пушкина, простодушный восторг которого, как и простодушное отцовство убитого Гамлета, встретился с неожиданным кризисом самознания, то есть недоверчивого сыновства. Доверчивая словесность кончилась, начался дурной сон русской поэзии о своей же смерти» (*Пумпянский Л.В. Достоевский и античность*. Пг.: Замыслы, 1922. С. 5).

### Литературные беседы [Второй том «Живых лиц» З. Гиппиус]

Впервые: Звено. 1925. 3 августа. № 131. С. 2.

...*большая статья о Розанове...* – Датированная сентябрем 1923 г. статья до включения в книгу была опубликована в альманахе: *Гиппиус З.Н. Задумчивый странник* (В.В. Розанов) // *Окно*. 1923. № 3. С. 271–335.

в «*Уединенном*» ~ на *пустой белой странице одна строка*: «Я не хочу истины. Я хочу покоя»... – Адамович путает, это было у Розанова не в «*Уединенном*», а в первом коробе «Опавших листьев»: *Розанов В. Опавшие листья*. СПб.: Тип. Т-ва «А.С. Суворин – Новое время», 1913. С. 381.

«*Темный лик*» – Книга Розанова «Темный лик. Метафизика христианства» (СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1911) включала часть материалов из его запрещенной и уничтоженной книги «В темных религиозных лучах» (СПб., 1910). Другую часть Розанов опубликовал в виде книги «Люди лунного света» (СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1911). Запрещенная книга недавно переиздана в первоначальном виде в качестве очередного тома собрания сочинений Розанова под редакцией А.Н. Николюкина (М.: Республика, 1994).

«*Христос – судия мира*» – статья Розанова, вошедшая в книгу «Темный лик. Метафизика христианства» (СПб., 1911), была впервые опубликована под названием «Об основаниях церковной юрисдикции, или о Христе – Судии мира» (*Новый путь*. 1903. № 4. С. 134–150).

...*об «Иисусе сладчайшем»*... – Доклад Розанова «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира», прочитанный на заседании Религиозно-философского общества 21 ноября 1907 г., был впервые опубликован в «Русской мысли» (1908. № 1. С. 33–42), затем в «Записках С.-Петербургского Религиозно-

философского общества» (Спб., 1908. Вып. II. С. 19–27) и стал центральной частью книги «Темный лик. Метафизика христианства» (Спб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1911). Подробнее см.: Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Т. Ермишина, О.А. Коростелева, Л.В. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009. Т. 1. С. 139–181, 633–636.

...*рассказ психиатра Сикорского о сектантах...* – В свою книгу «Темный лик» (СПб., 1911) В.В. Розанов включил статью профессора психиатрии и нервных болезней Киевского университета св. Владимира Ивана Алексеевича Сикорского (1845–1919) «Эпидемические вольные смерти и смертоубийства в Терновских хуторах (близ Тирасполя). Психологические исследования» (опубликована во втором томе журнала «Вопросы нервно-психической медицины» (Киев, 1897), в том же году издана в Киеве отдельной брошюрой). Эту статью Розанов сопроводил обширными примечаниями, в которых доказывал, что стремление к добровольному уходу из жизни заложено в самой сути христианства.

...*отчего наши переводчики ~ не подумают о Розанове? Это едва ли не единственный и последний из до сих пор не известных Европе наших писателей, еще способный поразить и озадачить ее...* – Д.П. Святополк-Мирский пытался обратить внимание Европы на Розанова и эпатировать эмиграцию его исключительно высокой оценкой несколько позже, причем в манере, непонравившейся Адамовичу, см. его отклик в одной из следующих «Литературных бесед» (Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2).

### Литературные беседы [А.А. Блок]

Впервые: Звено. 1925. 10 августа. № 132. С. 2.

«*страшные годы России*» – измененная цитата из стихотворения Блока «Рожденные в года глухие...» (1914). У Блока: «дети страшных лет России».

«*По вечерам, над ресторанами...*» – начало стихотворения Блока «Незнакомка» (1906).

«*Vrines et pluies*» или тот «Сплин», где беседуют валет червей и пиковая дама... – Речь о стихотворениях Бодлера из сборника «Цветы зла»: «Туманы и дожди («Весны, осени, зимы, и грязь, и хандра...», СХ) и первый «Сплин» («Озлоблен Плювиоз на жизнь и на людей», LXXIV).

«*Милльоны вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы...*» – из стихотворения Блока «Скифы» (1918).

«*Песня судьбы*» (1907–1908) – пьеса Блока, впервые опубликованная в альманахе «Шиповник» (1909. № 9).

«*Роза и крест*»... Блок читал ее впервые в 1914 году... – Окончательный вариант пьесы «Роза и Крест» Блок впервые читал 30 января 1913 года на квартире у А.М. Ремизова, а затем, 3 февраля 1913 года, у себя.

«*Балаганчик*» и «*Незнакомка*» ~ Я не видел первой постановки, у Комиссаржевской. Но лет десять назад, в Тенишевском зале... – Премьера «Незнакомки» в театре В.Ф. Комиссаржевской состоялась 30 декабря 1906 года. Позже Мейерхольд поставил в своей студии блоковский спектакль, в который входили «Незнакомка» и «Балаганчик». Спектакль, состоявшийся 7 апреля 1914 года в зале Тенишевского училища, публика встретила холодно. См. об этом: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 431–432.

### Литературные беседы

#### [Дриэ Ла Рошель. – Анкета «Для кого вы пишете?»]

Впервые: Звено. 1925. 17 августа. № 133. С. 2.

«*Настоящая ошибка сверхреалистов*» – Речь о статье Пьера Дриэ Ла Рошеля (Drieu La Rochelle; 1893–1945): *Drieu La Rochelle P. La véritable erreur des Surréalistes // La nouvelle revue française*. 1925. Т. XXV. № 143. 1er août. P. 166–171.

*Не так давно о нем писал Б.Ф. Шлёцер... – Шлёцер Б. Исповедь современника (Дриэ ля Рошель) // Звено*. 1925. 2 февраля. № 105. С. 2.

«*Plainte contre l'inconnu*» (Paris: Nouvelle revue française, 1924) – сборник рассказов Дриэ Ла Рошеля «Жалоба на неизвестного».

*Статья Дриэ написана по поводу недавнего обращения сверхреалистов к Клоделю...* – Сюрреалисты считали Клоделя «официальным» писателем, состоящим на содержании у государства (он был послом Франции в Японии в 1921–1927 гг.), поэтому воспользовались удобным поводом, чтобы напасть на него. «2 июля был опубликован совместный манифест сюрреалистов и команды “Кларте”. <...> Ложку дегтя влил Поль Клодель, который в интервью журналу “Комедия” заявил, что ни одно из ныне существующих литературных течений “не может привести к истинному обновлению творчества. Ни дадаизм, ни сюрреализм, у которых лишь один смысл – педерастия”. Такое оскорбление нельзя было снести молча. Группа превзошла саму себя: “Устоит лишь одно представление о нравственности, например, такое, что нельзя быть одновременно послом Франции и поэтом. Мы пользуемся случаем, чтобы публично заявить о разрыве со всем французским... Мы заяв-

ляем, что измена и все, что тем или иным образом может повредить государственной безопасности, гораздо более совместимы с поэзией, чем продажа 'большого количества сала' в пользу нации свиней и собак» (*Декс П.* Повседневная жизнь сюрреалистов. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 243).

Адамович рассказал об этом в «Откликах»: «На днях появилось "обращение" сюрреалистов к Полю Клоделю, в ответ на одно из его недавних выступлений, в котором он отозвался о них сухо и презрительно. Обращение подписано двадцатью восемью именами, в числе их несколько уже широко известных: Луи Арагон, Андре Бретон, Филипп Супо. Вот несколько выдержек из этого послания:

“Мы всеми силами желаем, чтобы революции, войны, колониальные восстания разрушили ту цивилизацию, червя которой вы защищаете вплоть до Дальнего Востока”.

“Одна только нравственная идея осталась в наше время: нельзя быть одновременно послом Франции и поэтом.

Мы пользуемся этим случаем, чтобы отмежеваться от всего французского, на словах и в действиях. Мы считаем, что измена и все вообще, что может подорвать благополучие государства, более соединимо с поэзией, чем “оптовая продажа сала” (Клодель говорил в интервью о том, что во время войны он занимался продажей сала за счет Франции и что такая деятельность вполне совместима с деятельностью поэта) за счет народа свиней и собак”.

В дальнейшем послание переходит в брань: знаменитый поэт назван “goçjat” и “canaille”.

Не надо, конечно, – как это делают “Журнал” или “Матэн” – искать в этом очередном скандалчике “тлетворного влияния иностранцев” или руководящей десницы III Интернационала. Все это мельче и проще. Сами сюрреалисты хохочут над тем, как легко удаётся им пугать и раздражать благонамеренных буржуа» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 13 июля. № 128. С. 3).*

*риффанцы* – жители берберского эмирата Эр-Риф в Северном Марокко, провозгласившие в 1921 г. в результате восстания против султана и европейских колонизаторов конфедеративную республику, которая просуществовала до 1926 г. (была ликвидирована вскоре после того как к воюющим с ней испанским войскам присоединились в 1925 г. войска Франции).

### Литературные беседы

[Стихи пролетарских поэтов. – Вяч. Иванов]

Впервые: Звено. 1925. 24 августа. № 134. С. 2.

*Герасимов* Михаил Прокофьевич (1889–1939),  
*Безыменский* Александр Ильич (1898–1973), *Обрадович* Сергей

Александрович (1892–1956), *Садофьев* Илья Иванович (1889–1965), *Крайский* Алексей Петрович (наст. фам.: Кузьмин; 1891–1941), *Кириллов* Владимир Тимофеевич (1890–1943) – советские поэты.

*Вячеслава Иванова* – где он, что пишет, над чем работает... – Вяч. Иванов в 1924 г. выехал в Италию с советским паспортом, дав слово Луначарскому не участвовать в эмигрантских изданиях, и слово свое держал до 1936 года, пока за ним сохранялось советское гражданство. Лишь затем он опубликовал цикл сонетов в «Современных записках» (1937. № 63. С. 164–169) и затем печатался почти в каждом номере.

«*Нежная тайна*» (СПб.: Оры, 1912), «*Cor ardens*» (Ч. 1–2. М.: Скорпион, 1911) – сборники стихотворений Вяч. Иванова.

«*Манера, лицо, стиль*» – Статья Вячеслава Иванова «Манера, лицо и стиль» была впервые опубликована в журнале «Труды и дни» (1912. № 4–5. С. 1–12), вошла в книгу Иванова «Борозды и межи: Опыты эстетические и критические» (М.: Мусагет, 1916).

«*Переписка*» Вяч.Иванова с Гершензоном – Имеется в виду книга под названием «Переписка из двух углов» (Пг.: Алконост, 1921), написанная Вяч. Ивановым и М. Гершензоном в форме писем друг к другу в период с 17 июня по 19 июля 1920 года, когда они жили в одной комнате «здравницы для переутомленных работников умственного труда» в Москве. Книга неоднократно переиздавалась, переведена почти на все европейские языки.

### Литературные беседы [Рассказы С. Подъячева. – «Бесы» в переводе Жана Шюзвиля]

Впервые: Звено. 1925. 31 августа. № 135. С. 2.

...книга рассказов С. Подъячева... – Имеется в виду сборник рассказов Семена Павловича Подъячева (1886–1934) «Разлад» (М.: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1925), вышедший с предисловием Николая Павловича Смирнова (1898–1978) в качестве приложения к журналу «Красная новь» за 1925 год.

...перепарафразируя изречение Карамзина, что этот каждый – «существо метафизическое» – В предисловии к своей «Истории государства российского» Н.М. Карамзин писал: «Истинный Космополит есть существо метафизическое или столь необыкновенное явление, что нет нужды говорить об нем, ни хвалить, ни осуждать его» (*Карамзин Н.М. История государства Российского*. СПб., 1842. Кн. 1. С. IX).

...нового перевода «Бесов»... – Речь о книге: *Dostoïevski F. Les Possédés, suivis de la Confession de Stravrogouine / Traduit du*

russe par Jean Chuzeville. Paris: Bossard, 1925. Издание сопровождалось рекламой издательства, удивившей Адамовича:

«Вышел первый полный французский перевод “Бесов”, сделанный г. Шюзвилем.

Это очень хорошо!

В объявлении издательства о выходе книги значится:

“Самое бредовое и самое современное из творений Достоевского, пророка Революции”.

Это совсем не хорошо!» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 22 июня. № 125. С. 3).*

*Старый перевод...* – До перевода Шюзвиля роман Достоевского выпускался во Франции в переводе Виктора Дерели (Derély; 1840–1904), впервые – Paris: Plon, 1886.

«*Антологию современных русских поэтов*» – Имеется в виду вышедшая с предисловием В. Брюсова книга переводов Жана Шюзвиля, в которую вошли стихи периода 1880–1910 гг.: *Anthologie des poètes russes / Traduction de J. Chuzewille. Paris: G. Crès et c<sup>ie</sup>, 1914.*

*...тех, которые делала «из Верлена» незабываемая, неподражаемая «г-жа Зинаида Ц.»...* – Зинаида Ивановна Цесаренко (1878–?), печатавшаяся также под именем З. Быкова, выпустила книгу переводов: *Из Мюссе и Верлена. Перев. Зинаиды Ц. СПб.: Тип. «Освобождение», [1907].* М.А. Кузмин отозвался о ней так: «Полная невежественность, безмерная пошлость, явная недобросовестность в обращении с чужим имуществом, удивительная беспардонность – суть наиболее мягкие выражения, какие мы можем употребить, говоря о переводах Зинаиды Ц. Мы выражаемся мягко, не забывая ни минуты, что переводчица – дама. В самом деле, что читатель узнает из этой книги? что Мюссе и Верлен были очень посредственными, пошлыми поэтами, систематически писавшими сонеты в 18 строчек (!), – как две капли воды похожими друг на друга» (*Кузмин М. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 4. Хроника. С. 64).*

### Литературные беседы

#### «Барсуки» Л. Леонова. – Черновики Л. Толстого

Впервые: Звено. 1925. 7 сентября. № 136. С. 2.

«*сварливый старческий задор*» – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Осенний вечер» (1866).

«*Барсуки*» (Л.: Госиздат, 1925) – роман Л.М. Леонова.

*...»полифоническое» повествование, по образцу Достоевского...* – Любопытно это замечание о полифоничности Достоевского, брошенное в 1925 году вскользь, как говорят о вещах само собой разумеющихся. Книга М. Бахтина

«Проблемы творчества Достоевского» (Л., 1929) появилась четырьмя годами позже. Неудивительно, что Адамович не счел ее событием из ряда вон выходящим, отнеся по ведомству формализма и упоминая рядом с работами Б. Эйхенбаума: «Романы Достоевского полифоничны», «Такая-то повесть сделана так-то». Прекрасно, а что дальше? «Полифоничны», «сделана», но чем это меня обогащает, чем это может быть для меня интересно, – разве что для удовлетворения простого любопытства?» (Адамович Г. Оправдание черновики // Новый журнал. 1971. № 103. С. 87).

«*Скучно на этом свете, господа!*» – Из гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1833).

...«*Прогулку*» из «*Детства*», напечатанную в одном из недавних номеров «*Последних новостей*»... – Имеется в виду «Прогулка (неизданный отрывок из “Детства” Толстого)», опубликованная в «*Последних новостях*» (1925. 23 августа. № 1635. С. 2–3) с примечанием редакции: «Рукопись получена нами из портфеля издательства “Задруга” через С.П. Мельгунова и А.М. Хирьякова».

### Литературные беседы [Стихи Н. Агнивцева]

Впервые: Звено. 1925. 14 сентября. № 137. С. 2.

*Стихи Агнивцева вышли новым изданием...* – Николай Яковлевич Агнивцев (1888–1932) публиковался очень обильно, в одном только 1925 году вышло девять его книжек (в основном, правда, совсем тоненьких книжек для детей). Адамович, скорее всего, имеет в виду его сборник «*Мои песенки*» (Берлин, 1925), представлявший собой перепечатку издания, вышедшего четырьмя годами ранее: *Агнивцев Н. Мои песенки*. Берлин: Литература, 1921.

...*книгой о «Блистательном Санкт-Петербурге»* – Речь об издании: *Агнивцев Н. Блистательный Санкт-Петербург* / Обл. И. Мозалевского. Берлин: Изд. И.П. Ладыжникова, 1923. До того у Агнивцева выходила книжка под названием «*Санкт-Петербург*» (Тифлис: Изд. театра «Кривой Джимми», 1921).

«*Вы не бывали / На канале?*» – начало стихотворения Н.Я. Агнивцева «*Екатерининский канал*» (1923).

...*славное имя Пушкина...* – Это выражение, в XX веке ставшее устойчивое и даже превратившееся в слоган, употреблял еще Яков Карлович Грот (1812–1893): «Мы смотрели на предшествовавшее время как на золотой век лица. Над всеми его преданиями царило славное имя Пушкина» (*Грот Я.К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники*. СПб., 1887. С. 4).



*балладу о «прекрасных дамах прошлого»* – Название стихотворения Франсуа Вийона «Ballade des Dames du temps jadis» переводили на русский язык по-разному: «Баллада о дамах прошедших времен», «Баллада о дамах былых веков», «Баллада о дамах былых времен». Н.С. Гумилев перевел как «Баллада о дамах прошлых времен». Но Адамович назвал это стихотворение по-своему.

*«Самый неклассический народ в мире»* – выражение принадлежит Отто Вейнингеру (Weininger; 1880–1903): «Русские – самый негреческий (неклассический) народ из всех народов» (Вейнингер О. Последние слова. М.: Сфинкс, 1909. С. 25).

*«Si j'avais su évidemment / J'aurais agi tout autrement...»* – из песни Мориса Шевалье (Chevalier; 1888–1972) «Dédé: Si j'avais su» (1921). Дословный перевод: «Если бы я знал, очевидно, / Я бы сделал по-другому».

### **Литературные беседы** **[«Смирение во Христе» П. Иванова. –** **Переписка Клоделя и Ривьера]**

Впервые: Звено. 1925. 21 сентября. № 138. С. 2.

*«Смирение во Христе»* (Париж: YMCA-Press, 1925) – книга Петра Константиновича Иванова (1876–1956), писателя на богословские темы, сотрудника журнала «Путь».

*Ривьер Жак* (Rivière; 1886–1925) – французский писатель и критик, один из основателей журнала «Nouvelle revue française» (в 1909, ответственный секретарь с 1911, главный редактор с 1919).

*Переписка их ~ велась лет восемнадцать назад...* – Вскоре после смерти Жака Ривьера была напечатана его переписка с Клоделем 1907–1914 гг. Первоначально была осуществлена журнальная публикация, о которой и ведет речь Адамович: Correspondance: Jacques Rivière, Paul Claudel // Nouvelle revue française. 1925. Août. № 143. P. 131–144. На следующий год вышло отдельное издание в серии «Le Roseau d'Or»: Jacques Rivière–Paul Claudel. Correspondance (1907–1914) / Avec une préface d'Isabelle Rivière. Paris: Plon, 1926.

*«Пускай скудеет в жилах кровь, но в сердце не скудеет нежность»* – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Последняя любовь» (между 1851 и 1854).

### **Литературные беседы** **[Жан Шюзвиль о русской литературе. –** **«Гусарский монастырь» С. Минцлова]**

Впервые: Звено. 1925. 28 сентября. № 139. С. 2.

*Одновременно в двух французских журналах появились статьи о современной русской литературе...* – Речь о статьях:

*Chuzeville Jean.* La poésie russe de 1890 à nos jours // *Mercure de France.* 1925. 15 Septembre. Tome CLXXXII. № 654. P. 577–618;  
*Kessel Joseph.* La nouvelle littérature russe // *La Revue de Paris.* 1925. 15 September. № 5. P. 309–329.

«Пора сказать, что в Анненском не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из самых больших своих поэтов» – Отзыв Н.С. Гумилева из «Писем о русской поэзии» дословно звучит так: «И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов» (Аполлон. 1910. № 8. С. 60).

*Герасимов Михаил Прокофьевич* (1889–1939) – революционер, поэт-пролеткультовец, лидер группы «Кузница» в Москве (с 1920).

*Шершеневич Вадим Габриэлевич* (1883–1942) – поэт, начинавший как эпигон символистов, позже глава кружка эгофутуристов «Мезонин поэзии» (1913–1917), глава группы имажинистов (1919–1927), затем советский писатель и переводчик, работавший преимущественно для кино и театра. Подробно о нем см.: *Дроздов В.А.* Dum spiro spero. О Вадиме Шершеневиче, и не только. Статьи, разыскания, публикации. М.: Водолей, 2014.

*Липскеров Константин Абрамович* (1889–1954) – поэт, драматург, переводчик, до революции близкий к кругу московских символистов, в двадцатые годы входил в группу неоклассиков, позже публиковал преимущественно пьесы и переводы.

«*Гусарский монастырь*» – исторический роман Сергея Рудольфовича Минцлова (1870–1933), вышедший отдельной книгой в софийском издательстве «Зарницы» в 1925 году.

«*Брешку и Бебутову...*» – Николай Николаевич Брешко-Брешковский (1874–1943), Ольга Михайловна (Георгиевна) Данилова (в первом браке кн. Бебутова, во втором – гр. Соллогуб; 1879–1952) – исключительно плодовитые поставщики развлекательных романов, преимущественно из светской жизни, для российской дореволюционной, а позже эмигрантской публики.

## Литературные беседы

### [Жозеф Кессель о русской литературе. – Новые стихи]

Впервые: Звено. 1925. 5 октября. № 140. С. 2.

«*Экипаж*» – роман Жозефа Кесселя, в основу которого легли впечатления, полученные во время службы в авиации (с 1916). Первое издание: *Kessel J.* L'équipage. Paris: Gallimard, 1923.

*observateur pénétrant* – внимательный наблюдатель (фр.).

«*Мoux тысячелетий*» (Париж: Птицелов, 1925) – первая книга стихов Довида Кнута (наст. имя: Давид Миронович Фиксман; 1900–1955).

...его хочется назвать «высоким косноязычем»... – Имеются в виду строки Гумилева из стихотворения «Восьмистишие» («Ни шороха полных далей...», 1915): «И, символ горного величья, / Как некий благостный завет, – / Высокое косноязычье / Тебе даруется, поэт».

«Отходящие корабли» (Париж: Книгоизд-во Крылатых, 1925) – сборник поэз Алексея Алексеевича Масаинова (1889–1968).

«Посох» (Рига: Культура, 1925) – пятый сборник стихов Евгения Львовича Шкляра (1894–1941).

В «Современных записках» помещены стихи З. Гиппиус, Н. Берберовой и В. Ходасевича... – В 25 номере «Современных записок» были опубликованы стихотворения «Песня о голоде» («Хата моя черная, убогая...»); «Кипарисы» («Они четой растут, мои нежные...»); «Красноглазое» («Схватило, заперло, оставило...»); «Слово?» («Приходили они, уходили снова...»); «Негласные рифмы» («Хочешь знать, почему я весел?...») З.Н. Гиппиус (С. 243–246), «Два стихотворения» (1. «Мой друг, не услышишь...»; 2. «Там дед сидит, сложивши руки...») Н.Н. Берберовой (С. 246–248) и «Баллада» («Мне невозможно быть собой...») В.Ф. Ходасевича (С. 248–249).

...Из стихотворений Гиппиус первые два написаны давно, последние три, по-видимому, после революции... – Стихотворение «Красноглазое» (1919) ранее печаталось в «Звене» (1923. 19 марта. № 7. С. 2), остальные были опубликованы в «Современных записках» впервые, «Песня о голоде» с датировкой 1904, «Кипарисы» – с датировкой 1911.

«О, Ирландия океанная...» – первая строка стихотворения З. Гиппиус «Почему?» (1917). Две первых строфы этого стихотворения привел В. Ходасевич в рецензии на «Живые лица» Гиппиус, опубликованной в том же номере журнала (Современные записки. 1925. № 25. С. 538).

### Литературные беседы

[Поль Валери о критике. – «Дьявол» М. Арцыбашева]

Впервые: Звено. 1925. 12 октября. № 141. С. 2.

Тибодэ Альбер (Thibaudet; 1874–1936) французский критик, постоянный сотрудник «Nouvelle revue française» (с 1911 г.); по мнению Адамовича, «один из самых признанных французских критиков» (Звено. 1924. 17 ноября. № 94. С. 3).

Жалу Эдмон (Jaloux; 1878–1949) – французский писатель и критик, за творчеством которого Адамович внимательно следил и не раз отзывался в своих «Откликах».

Судэ Поль (Souday; 1869–1929) – критик газеты «Тан», «которая среди газет занимает приблизительно столь же по-

четное “председательское” место, как “Ревю де де Монд” среди ежемесячников» (Звено. 1926. 28 февраля. № 161. С. 3).

*Вандерем* Фернан (Vanderem; 1864–1939) – французский критик, сотрудник «Revue de France»; по характеристике Адамовича, «один из старейших французских критиков, старый “бульвардье”, остряк, герой бесчисленных чисто-парижских анекдотов и историй. У этого жизнерадостного и как будто даже легкомысленного человека была, однако, одна любовь, все для него затмевавшая – Бодлер» (Последние новости. 1939. 16 марта. № 6562. С. 30).

«*Не бойся едких осуждений...*» – заглавная строка стихотворения (1827) Е.А. Боратынского.

«*Amicus Plato*» – начало латинской поговорки «*Amicus Plato, sed magis amica veritas*» («Платон мне друг, но истина дороже»).

«*Дьявол*: Трагический фарс в 4-х действиях с прологом и эпилогом» (Варшава: За свободу, 1925) – драма в стихах Михаила Петровича Арцыбашева (1878–1927).

*Nobless oblige* – Положение обязывает (фр.).

### Литературные беседы

#### [А.К. Толстой. – «Роковые яйца» М. Булгакова]

Впервые: Звено. 1925. 19 октября. № 142. С. 2.

«*Не искушай меня без нужды...*» – первая строка стихотворения Е.А. Боратынского «Разуверение» (1821), положенного на музыку М.И. Глинкой и ставшего популярным романсом.

...*Цветаева, например, посвящает свою сказку Пастернаку в благодарность «за игру твою за нежную»...* – Имеется в виду сказка Цветаевой «Молодец» (Прага: Пламя, 1924). Замечания Цветаевой см. в ее «Цветнике».

«*Песня о кутце Калашникове*» – Имеется в виду лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838).

«*иссеченной кнутом*» – из стихотворения Н.А. Некрасова «О, муза! Я у двери гроба...» (1877).

...*В захудалом советском журнальчике «Недра», среди всевозможной дребедени, подписанной именами Н. Никандрова, Н. Тихонова и М. Волошина, помещена любопытная повесть некоего М. Булгакова «Роковые яйца»...* – Имеется в виду шестая книга сборников «Недра» (М., 1925), в которой помимо повести Булгакова «Роковые яйца» были опубликованы: рассказ Н. Никандрова «Всем утешение», поэма Н. Тихонова «Лицом к лицу», поэма М. Волошина «Россия», рассказ А. Яковлева «Болото» и стихи В. Брюсова.

*Внимание к этому имени во всяком случае возбуждено...* – Отзыв Адамовича был не самым первым, но одним из первых откликов в эмиграции на творчество М.А. Булгакова и, во всяком случае, самым восторженным на тот момент. Позже Адамович продолжал следить за публикациями и постановками Булгакова и откликался на многие из них, вплоть до «Мастера и Маргариты» (Адамович Г. Литература и жизнь // Русская мысль. 1967. 3 января. № 2564. С. 1, 6).

### Литературные беседы

**[«Тундра» Е. Ляцкого. – «Цель и путь» В. Инбер]**

Впервые: Звено. 1925. 26 октября. № 143. С. 2.

«Тундра» (Прага: Пламя, 1925) – «роман из беженской жизни; в 2 ч.» Евгения Александровича Ляцкого (1868–1942).

«Цель и путь. Четвертая книга стихов. 1922–1924» (М.: Госиздат, 1925) – сборник стихов Веры Михайловны Инбер (1890–1972), входившей тогда в группу конструктивистов.

Лидия Лесная (наст. имя и фам.: Лидия Озиясовна Шперлинг; 1889–1972) – поэтесса, актриса, до революции – автор стихов об артистической богеме. Вернувшись в Петроград после нескольких лет жизни в Сибири (1919–1923), сотрудничала в советской печати, публиковала переводы, пьесы и рассказы для детей.

### Литературные беседы

**[«Пушкин и его современность» Л. Войтоловского. – «Русская революция в сатире и юморе»]**

Впервые: Звено. 1925. 2 ноября. № 144. С. 2.

*...рассказ Толстого о саратовском мещанине, помешавшемся на том, что не мог понять: чем так знаменит и славен Пушкин...* – См. выше примечание к статье о Пушкине (Звено. 1924. 16 июня. № 72. С. 2).

*«Их нельзя читать без удовольствия... после них можно задать лихую высыпку»* – В.Г. Белинский писал в рецензии на «Повести, изданные Александром Пушкиным» (СПб.: тип. Х. Гинце. 1834): «Эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга; но они не будут тревожить его сна – нет – после них можно задать лихую высыпку» (Белинский В.Г. ПСС в 13 т. М.: Издательство АН СССР, 1953. Т. 1. С. 139–140).

«В поэзии Пушкина нет тех глубоких и возвышенных идей... А этого у Пушкина нет» – Из курса лекций по истории русской литературы, прочитанного П.А. Кропоткиным в 1901 г. в бостонском Институте Лоуэла и опубликованного первоначально на английском языке (*Kropotkin P. Russian Literature. New York, McClure, Phillips & Co., 1905; London, Duckworth & Co, 1905*), а затем в русском переводе В. Батурина под названием «Идеалы и действительность в русской литературе» (СПб., 1907). У Адамовича цитата приведена в сокращении, у Кропоткина она звучала так: «За исключением его поздних произведений в драматическом стиле, в поэзии Пушкина нет тех глубоких и возвышенных идей, которые так характерны для Гете, Шиллера, Шелли, Байрона, Брунинга или Виктора Гюго. Необыкновенное изящество, простота и выразительность образов, необычайное умение владеть формой, – короче говоря, красота *формы*, а не красота идей отличают поэзию Пушкина. Но люди ищут в поэзии более всего высоких вдохновений, благородных идей, которые делали бы их лучшими. А этого у Пушкина мало» (*Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурина. СПб.: Т-во «Знание», 1907. С. 45*).

«Пушкин и его современники» – статья Льва Наумовича Войтоловского (1875–1941), опубликованная в «Красной нови» (1925. № 6. С. 228–259).

«Русская революция в сатире и юморе» (М.: Известия, 1925) – двухтомный сборник, первую часть которого составлял Корней Иванович Чуковский, вторую – Симон Давидович Дрейден (1905–1991).

«Умри, Демьян – хуже ничего не напишешь!» – Адамович переинтерпретирует слова, приписываемые Григорию Потёмкину, который, как считается, сказал Денису Фонвизину после премьеры его пьесы «Недоросль» 24 сентября 1782 г.: «Умри, Денис, лучше ничего не напишешь!»

### Литературные беседы [Б. Пастернак. – Ю. Слезкин]

Впервые: Звено. 1925. 9 ноября. № 145. С. 2.

*Сологуб назвал стихи Пастернака волшебными...* – Адамович не раз упоминал об этом в своих статьях, но услышал ли он этот эпитет от самого Сологуба или от кого другого, неизвестно. Сологуб осенью 1913 г. приезжал в Москву, где встречался, среди прочих, и с Пастернаком, который читал ему свои стихи. В письме родителям от 15–16 мая 1914 г. Пастернак упоминал, что начал чтение со стихотворения «Венеция» (*Пастернак Б.Л. ПСС в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. 7. С. 165–166*).

...*Пастернак издал книгу рассказов...* – Имеется в виду книга Б.Л. Пастернака «Рассказы» (М.-Л.; Круг, 1925).

«*Глас вопиющего в пустыне / Души отчаянный протест*» – не вполне точная цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...» (1865). У Тютчева: «Души отчаянной».

«*Учитель поэзии для поэтов*» – Так назвал Тютчева А.Г. Горнфельд в своей «Краткой справке», В.Я. Брюсов повторил это определение в статье «Ф. И. Тютчев. Критико-биографический очерк», опубликованной в качестве предисловия к «Полному собранию сочинений Ф.И. Тютчева» (СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1911) и затем под названием «Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества» частично включенной в книгу В.Я. Брюсова «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М.: Скорпион, 1912): «Все это делает Тютчева одним из величайших мастеров русского стиха, “учителем поэзии для поэтов”, как выразился А. Горнфельд» (*Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 208*).

«*В поезде везли задыхающееся солнце на множестве полосатых диванов*» – У Б.Л. Пастернака в повести «Письма из Тулы» (1922): «в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов».

...*пушкинской, пленительно-беспечной грусти...* – В газете было напечатано «пленительно-болезненной грусти», и в постскриптуме к следующей «Литературной беседе» Адамович внес поправку: «В прошлую мою статью вкралась опечатка, слишком уж досадная: я говорил не о “болезненной”, а о “беспечной” грусти Пушкина» (Звено. 1925. 16 ноября. № 146. С. 2).

«*Помещик Галдин*» – роман Юрия Львовича Слезкина (1885–1947), написанный в 1911 г., печатался в журнале (Русская мысль. 1912. № 1. С. 113–149; № 2. С. 1–44; № 3. С. 70–111; 4. С. 3–35), а затем вышел отдельным изданием (СПб.: Изд. М.А. Ясного, 1914).

...*Период расцвета «военных рассказов», эпоха нововременского «Лукоморья»...* Вместе с Городецким он был одним из самых рьяных поставщиков повестей о немецких зверствах... – В издательстве «Лукоморье» Слезкин опубликовал в 1915 году трехтомное собрание сочинений.

...*его новый роман, изданный в Москве в 1925 году...* – Имеется в виду роман Слезкина «Девушка с гор» (М.: Современные проблемы, 1925).

## Литературные беседы [Н. Тихонов. – С. Есенин]

Впервые: Звено. 1925. 16 ноября. № 146. С. 2.

*Львов-Рогачевский и Коган рассуждали, революционер Тихонов или нет...* – Львов-Рогачевский В. Несколько слов о Н. Тихонове // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы / Сост., снабдил примеч. и ввод. ст. В. Львов-Рогачевский. Л.: Прибой, 1924. С. 336; Коган П. Литература этих лет: 1917–1923. Иваново-Вознесенск: Основа, 1924. С. 100–101.

*Только в последнее время его начали упрекать в подражании Пастернаку...* – Об этом писала, в частности, С. Парнок: «Пастернаком болеют поэты Антокольский и Николай Тихонов. Эти двое в счастливом поэтическом возрасте, у них уже прорезались коренные зубы, но выпали еще не все молочные. Для них Пастернак – это молочный зуб, расшатается и выпадет сам собою» (Парнок С. Пастернак и другие // Русский современник. 1924. № 1. С. 310).

*Гумилев, незадолго до смерти, подарил ему одну из своих книг с надписью исключительно лестной...* – По воспоминаниям самого Тихонова Гумилев летом 1921 г. подарил ему свой сборник «Шатер» (Севастополь: Цех поэтов, 1921) с надписью: «Отличному поэту, Николаю Семеновичу Тихонову» (Тихонов Н. Устная книга // Вопросы литературы. 1980. № 6. С. 124).

*«Словно жаль кому-то и кого-то / Словно кто-то к родине отвык...»* – из стихотворения С.А. Есенина «Каждый труд благослови, удача!..» (1925).

## Литературные беседы [Оскар Уайльд]

Впервые: Звено. 1925. 23 ноября. № 147. С. 2.

*лорд Генри* – персонаж романа Оскара Уайльда (1854–1900) «Портрет Дориана Грея» (1891).

*полковник Вершинин* – персонаж пьесы А.П. Чехова «Три сестры» (1900).

*...Когда-то в «Весах» или «Аполлоне» – не помню – велся спор: надо ли быть пророком или можно быть только поэтом...* – Эта многолетняя дискуссия между символистами, главными участниками которой были Брюсов и Андрей Белый, имела два пика. Первый – в 1905 году в «Весах», во время «семейной полемики», как ее назвал Вяч.Иванов (Литературное наследство. Т. 85. С. 486). Слова о том, что венец пророка выше, чем лавровый венок мастера, были сказаны Брюсовым в статье «Священная жертва» (Весы. 1905. № 1). См. также статью



Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (Весы. 1905. № 4), и открытые письма оппонентов друг другу – «В защиту от одной похвалы» Брюсова (Весы. 1905. № 5) и «В защиту от одного нареkania» Белого (Весы. 1905. № 6).

Второй – во время дискуссии 1910 года о «заветах символизма», развернувшейся на страницах «Аполлона». На этот раз зачинщиками были Вяч. Иванов и Блок, выступившие с докладами в «Обществе ревнителей художественного слова» (опубликованы: Аполлон. 1910. № 8). Брюсов ответил статьей «О “речи рабской”, в защиту поэзии» (Аполлон. 1910. № 9). Белый в статье «Венок или венец» (Аполлон. 1910. № 11) упрекал Брюсова в измене собственным принципам и напоминал о статье «Священная жертва».

Оба раза полемика вызывала живой отклик в литературных кругах. См. подробнее: Орлов В. Александр Блок. М., 1956; Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966; Максимов Д. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1975; Лаеров А., Максимов Д. «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917. М., 1984. С. 73–83; Корецкая И.В. «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917. М., 1984. С. 226–230.

«*arbitr elegantiarum*» – «арбитр вкуса» (лат.), титул Петрония у Тацита (Анналы. XVI. 18–20).

...У Андре Жида есть интереснейшие воспоминания об Уайльде после тюрьмы... – Воспоминания Андре Жида об Уайльде были опубликованы в его книге «Prétextes» и вскоре пересказаны коллегой Адамовича в дружественной газете: Словоцв Р. [Калишевич Н.В.] На могиле Оскара Уайльда // Последние новости. 1925. 8 декабря. № 1726. С. 4. В. Хазан привел этот фрагмент в собственном переводе в рецензии на первое издание «Литературных бесед»: «Уайльд расположился на террасе кафе. Он заказал коктейль для Ж. (приятель Жида. – В. Х.) и для меня. Я устроился почти напротив него, так, что моя спина оказалась обращенной к прохожим. Однако Уайльд, задетый этим жестом, решив, что он вызван нелепым чувством стыда (увы, он не всецело ошибался), сказал, указывая на стоящий вблизи него стул: “О, сядьте здесь, рядом со мной. Я так одинок сейчас”» (Новый журнал. 1999. № 216. С. 327).

### Литературные беседы

«Брат на брата» А. Цалыккаты. – Доклад Ф. Степуна]

Впервые: Звено. 1925. 30 ноября. № 148. С. 2.

«Брат на брата: роман из революционной жизни Кавказа» – Книга принадлежала перу редактора пражского журнала

«Кавказский горец» Ахмеда Цалыккаты (Ахмед Тембулатович Цаликов; 1882–1928). Роман был опубликован в Праге издательством «Пламя» в конце 1925 года (на обложке: 1926 г.). Главы из романа под названием «Записки кавказского эмигранта» ранее публиковались в «Кавказском горце» (1924. № 1. С. 17–33). Подробнее о нем см.: Сагалаева З. Ахмед Цаликов // Цаликов А. Избранное. Владикавказ: Ир, 2002. С. 415–502.

«Да будет твой приход приветствуем каждодневно» – Адамович неточно цитирует эту фразу, у Цалыккаты: «Да будет твой приход счастливым, Алибек, приветствуем каждодневно!» (Цаликов А. Избранное. Владикавказ: Ир, 2002. С. 282).

Ф.А. Степун прочел в Берлине доклад о «Задачах советской и эмигрантской литературы». Подробный пересказ этого доклада помещен в «Днях»... – 18 ноября 1925 года Ф.А. Степун выступил с докладом на собеседовании, устроенном литературным содружеством «Арзамас». В обмене мнениями приняли участие Ю.И. Айхенвальд, И.З. Штейнберг, Н.М. Волковыский, И.В. Гессен. Основная мысль доклада: «Если советская литература дает *откровение*, эмигрантская критика может быть *совестью* русской литературы» (С.Я. Доклад Ф.А. Степуна в Берлине // Дни. 1925. 24 ноября. № 861. С. 3).

«Здесь живут крупные мастера слова ~ Необходимо вернуться лицом к той жизни, которая протекает в России» – Адамович приводит абзац из газетного отчета: С.Я. Доклад Ф.А. Степуна в Берлине // Дни. 1925. 24 ноября. № 861. С. 3.

### Литературные беседы

#### «Машины и волки» Б. Пильняка. – Статья Поля Клоделя

Впервые: Звено. 1925. 7 декабря. № 149. С. 2.

«Машины и волки» – Имеется в виду книга Б. Пильняка «Машины и волки. Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о черном хлебе, о рязани-яблоке, о России, Расее, Руси, Москве и революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике Иване Александровиче Непомнящем, о многом прочем, написанная 1923 и 24-м годами» (Л.: Госиздат, 1925).

«Новый журнал для всех» – «тонкий» литературно-художественный журнал, выходивший в Петрограде в 1914–1916 году. Адамович печатался в журнале и выступал на вечерах, устраиваемых его редакцией (Эртелев пер., 3). См. воспоминания В. Чернявского «Первые шаги» (Звезда. 1926. № 4. С. 215. Подп.: В-ский.) о вечере 30 марта 1915 года, на котором Адамович читал свои стихи вместе с О. Мандельштамом, Г. Ивановым, Р. Ивневым, С. Есениным и другими поэтами.

Бозне Анна Карловна (в первом браке Кладо, во втором Яворовская; 1869–1939) – поэтесса, беллетристка, переводчица, секретарь редакции «Журнала для всех» в 1907–1908 гг., редактор и издатель «Нового журнала для всех» в 1914–1916 гг.

Тришатов А. (наст. имя Александр Александрович Добровольский; 1886–1964) – литератор, секретарь редакции «Нового журнала для всех» в 1914–1916 гг. Подробно о нем см.: Блинов С.Г. Монтаж портрета писателя (Рассказ А. Тришатова «Тысячебратское») // Встречи с прошлым. Вып. 7. М.: Советская Россия, 1990. С. 103–121.

*Где он теперь, жив ли – мне неизвестно...* – После революции А.А. Добровольский жил в Калуге, служил в Красноярске, Иркутске, с 1921 г. осел в Москве, работал в Наркомпросе, затем библиотекарем в Московском доме литераторов (с 1928 г. вплоть до ареста в 1948 г. по делу Даниила Андреева).

«Молодое, только молодое» (Пг., 1916) – сборник рассказов А. Тришатова.

*Многих удивил стиль – в Тришатове был уже весь Пильняк...* – С.Г. Блинов в своей публикации приводит фрагменты писем И.И. Белоусова к Н.С. Ашукину от апреля и июля 1921 г. с исключительно высокими оценками прозы Тришатова: «Тот огромный восторг, который вызвала во мне проза Пастернака, Тришатова, Белого, – является для меня подтверждением их огромной значимости, только Тришатов и Пастернак пошли дальше Белого. <...> Видел недавно во сне <...> Тришатова. Он читал свой рассказ – ему не давал читать Пильняк, боясь, что это будет слишком превосходить его вещи. Вспоминаю твой отзыв: Тришатов – это Достоевский под микроскопом и думаю, что это неверно, конечно, хотя, быть может, и есть малюсенькая злая доля истины. <...> Знаю и продолжаю утверждать, все более укрепляясь в этом, что Тришатов – самое значительное явление в русской литературе за последнее время. Все, что он пишет, “останется”» (Блинов С.Г. Монтаж портрета писателя (Рассказ А. Тришатова «Тысячебратское») // Встречи с прошлым. Вып. 7. М.: Советская Россия, 1990. С. 103, 107).

*Об удивительной – статье Поля Клоделя в «Nouvelle Revue Française»* – Речь о статье: Claudel Paul. Réflexions et Propositions sur le vers français // Nouvelle Revue Française. 1925. 1er octobre. № 145. P. 417–446.

«Petit traité» – Имеется в виду трактат о французском стихосложении Теодора де Банвиля (Banville; 1823–1891) «Petit traité de versification française» (1872).

*...новый академик – Поль Валери...* – Поль Валери был избран членом Французской академии 19 ноября 1925 года.

## Литературные беседы [К. Бальмонт]

Впервые: Звено. 1925. 14 декабря. № 150. С. 2.

*К.Д. Бальмонт празднует сорокалетний юбилей своей литературной деятельности...* – Несколькими месяцами ранее в Париже отмечался 35-летний юбилей творческой деятельности К.Д. Бальмонта, чествование было устроено Клубом молодых литераторов 28 марта 1925 года (79, rue Denfert-Rochereau). Среди выступавших: И.С. Шмелев, Н.А. Тэффи, М.Л. Гофман, Г.А. Алексинский, С.Л. Поляков-Литовцев и др. (Юбилей К.Д. Бальмонта // Последние новости. 1925. 1 апреля. № 1514. С. 3).

*Неужели в 1885 году появились первые стихи Бальмонта?* – Первая публикация К.Д. Бальмонта, действительно, появилась в 1885 г. – в еженедельном журнале была напечатана подборка из трех его стихотворений: «Горечь муки («Часто горечь муки закипает...»», «Пробуждение» («В чистом море солнечного света...»), «Прощальный взгляд (Из Ленау)» («Точно безбрежного счастья море...») (Живописное обозрение. 1885. 1 декабря. № 48. С. 343).

*«Под северным небом»* (СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1894), *«В безбрежности: Лирика»* (М.: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1895) – ранние книги стихов Бальмонта.

*«Будем как солнце. Книга символов»* (М.: Скорпион, 1903) – самый известный сборник стихов Бальмонта, вышел из печати в декабре 1902 года, неоднократно переиздавался.

*«Тишина: Лирические поэмы»* (М.: Тип. А.С. Суворина, 1898) – книга Бальмонта.

*Урусов Александр Иванович, князь (1843–1900)* – адвокат, коллекционер, знаток французской литературы, поклонник и пропагандист Бодлера, Флобера и Бальмонта. См. о нем: Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. В 3-х т. (В 2-х кн.). М.: Тип. И.Н. Холчев и К°, 1907

*«Горящие здания: Лирика современной души»* (М.: Типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1900) – книга Бальмонта.

*«Поэзию сменило какое-то гоготание»* – Альманах «Северные цветы» опубликовал фрагмент письма А.И. Урусова от 4 июня 1900 г., в котором тот писал: «Бальмонт прислал “Горящие здания”. Первое впечатление – крайне неблагоприятное. Mania grandiosa, кровожадные гримасы. Эпиграфом следовало бы поставить: изумляю мир злодейством, и упокойнички спасибо скажут, что умерли. Его “faculté maîtresse” искусство оттенков, – заменило какое-то гоготание. Книга производит впечатление психиатрического документа...» (Письмо князя

А.И. Урсова // Северные цветы на 1901 год. М.: Скорпион, 1901. С. 168).

*«Все мне грезится море да небо голубое»* – неточно (возможно, по вине наборщиков) приводится заглавная строка стихотворения (1895). У Бальмонта: *«Все мне грезится море да небо глубокое»*.

### Литературные беседы

**«Похитителя огня» В. Ирецкого. – «В родных местах» А. Яковлева, «Книга маленьких рассказов» А. Соболя**

Впервые: Звено. 1925. 21 декабря. № 151. С. 2.

*«Похитители огня»* (Берлин: Книгоиздат-во писателей в Берлине; Лейпциг: Арзамас, 1925) – «роман из советской жизни» Виктора Яковлевича Ирецкого (наст. фам.: Гликман; 1882–1936), высланного из России в 1922 году, старого знакомого Адамовича еще по петербургскому Цеху поэтов.

*«В родных местах»* (М.: Никитинские субботники, 1925) – сборник Александра Степановича Яковлева (наст. фам. Трифионов-Яковлев; 1886–1953).

*«Книга маленьких рассказов»* (М.: Моск. т-во писателей, 1925) – сборник рассказов Андрея Михайловича Соболя (наст. имя Израиль Моисеевич Сობель; 1888–1926), посвященный его второй жене (в 1921–1924) Бебе Марковне Левик.

### Литературные беседы

**«Замолчанное о Толстом» В. Булгакова. – «О Германии» М. Цветаевой**

Впервые: Звено. 1925. 28 декабря. № 152. С. 2.

*«Замолчанное о Толстом»* – воспоминания секретаря Л.Н. Толстого Валентина Федоровича Булгакова (1886–1966), напечатанные в редактируемом им «сборнике Союза русских писателей в Чехословакии» *«Ковчег»* (Прага: Пламя, 1926. № 1. С. 189–223).

*...дополнение к его давно написанным воспоминаниям...* – Имеется в виду дневник В.Ф. Булгакова, впервые опубликованный в Москве в 1911 году под названием *«У Л.Н. Толстого в последний год его жизни»*, впоследствии неоднократно дорабатывавшийся и переиздававшийся, в том числе и в эмиграции, где В.Ф. Булгаков прожил с 1923 по 1948 год. Кроме дневниковых и мемуарных материалов, В.Ф. Булгаков опубликовал в эмиграции несколько статей и брошюр о Толстом и книгу *«Толстой-моралист»* (Прага: Пламя, 1923).

*...один из рецензентов хвалил Булгакова за то, что в его книге «отсутствуют преднамеренные умолчания»* – Булгаков ре-

*шил пополнить пропуски...* – В.Ф. Булгаков начал свой очерк с рассказа об этом: «Когда вышла в свет книжка моих воспоминаний о Толстом, а за нею вскоре – книжка таких же воспоминаний Гусева, моего предшественника в качестве секретаря Льва Николаевича, в “Речи” появилась рецензия на эти книжки, принадлежавшая перу покойного А.А. Измайлова. <...> Оценивая, в общем, весьма благожелательно и ту, и другую книгу, критик высказывал предположение, что записки наши, по-видимому, правдивы, и при том – вдвойне правдивы: и тем, что в них сказано, и *отсутствием преднамеренных умолчаний*... Помню, когда я прочитал эту фразу (или подобную ей), я тут же устроил себе нечто вроде маленькой исповеди: так ли? оправдал ли я это, авансом выдаваемое мне, доверие критика, а, следовательно, и читателя? подлинно ли: я не лгал не только в словах, но и в умолчаниях?.. В словах-то, конечно, не лгал, а – в умолчаниях?.. Я стал припоминать и припомнил целый ряд эпизодов, фраз, наблюдений, которых я, действительно, не занес в свой “официальный” (хотя и очень далекий от всякого официального тона) Яснополянский дневник» (*Булгаков В.Ф. Замолчанное о Толстом // Ковчег. Прага: Пламя, 1926. № 1. С. 189.*)

*...У всех в памяти воспоминания Горького...* – Фрагменты воспоминаний Горького о Толстом первоначально были опубликованы в газете «Жизнь искусства» (1919. №№ 241–242, 273–275), затем в более полном виде напечатаны отдельным изданием под названием «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом» (Пг.: З.И. Гржебин, 1919) и в еще более расширенном варианте перепечатаны берлинским издательством И.П. Ладъжникова в 1921 году. Через два года Горький опубликовал восемь новых фрагментов воспоминаний под названием «Заметки. О Льве Толстом» (Беседа. 1923. № 1. С. 178–210). Полностью под названием «Лев Толстой» были напечатаны в книге Горького «Воспоминания» (М.: Книга, 1923), многократно переиздавались.

*...Статья Марины Цветаевой о Германии...* – См.: *Цветаева М. О Германии* (Выдержки из дневника 1919 г.) // Дни. 1925. 13 декабря. № 878. С. 3.

*...я вспомнил появление Цветаевой в Петербурге, в первый год войны, кажется...* – Адамович встречался с Цветаевой в январе 1916 года у Каннегисеров (Петербург, Саперный пер., 10). Цветаева позднее описала это в своем мемуарном очерке «Нездешний вечер» (Современные записки. 1936. № 61. С. 172–184), а также в черновике письма к Адамовичу от 9 мая 1933 г.: «Вы у меня связаны с совсем другим, чем с писанием. Эгоистически Вы мне дороги как клочок – яркий и острый лоскут – моих двадцати лет, да еще в час его первой катастрофы, там, в доме Лулу, Леонида и Сережи среди каминных роц

и беломедвежьих шкур. Были ли Вы (январь 1916), когда был и пел Кузмин? Если *да*, если *нет* – я Вам должна прочесть одну запись – нечитанную никому, п.ч. никому дела нет – а может быть и нечитаемую? Запись того вечера, того диалога, видение живого Кузмина 17 лет назад!» (Полякова С. Закатные оны дни: Цветаева и Парнок. Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 125).

«Германия, мое безумие! / Германия, моя любовь!» – из стихотворения М. Цветаевой «Германии» («Ты миру отдана на травлю...») (1914).

«Мысль изреченная есть ложь» – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium!» (1830).

### Литературные беседы

#### [«Этюды о русской поэзии» П. Бицилли]

Впервые: Звено. 1926. 3 января. № 153. С. 1–2.

«Этюды о русской поэзии» (Прага: Пламя, 1925) – книга Петра Михайловича Бицилли (1879–1953), которую составили три литературоведческие работы: «Эволюция русского стиха», «Поэзия Пушкина» и «Место Лермонтова в истории русской поэзии».

*Любовь Столица* (урожд. Ершова Любовь Никитична; 1884–1934) – поэтесса, в эмиграции с 1920 г.

«В мрачном саду скорбно никнет беседка нагая» – из стихотворения Л. Столицы «Холодно... Кутаюсь в белый пуховый платок» (1906).

«Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком...» – из стихотворения Е.А. Боратынского «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» (1840).

...этот стих не только не «плох», он великолепен... – Аналогичное мнение высказал и Д. Мирский в своей англоязычной рецензии на книгу Бицилли (*Mirsky D.S. Etudy o Russkoj Poezii (Studies in Russian Poetry)*. By P. Bizzilli. Prague, 1926 // *The Slavonic Review*. 1927. Vol. 6. № 16. P. 236–237). В русском переводе М.В. Ефимова: «Он называет неудачной строку Баратынского, которая является одной из величайших вершин русского стиха» (*Мирский Д.* О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922–1937 / Сост., подг. текстов, коммент., мат-лы к библиографии О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; вступ. статья Дж. Смита. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 173).

... мысль о том, что в нашей поэзии Пушкин обращен лицом в прошлое, а Лермонтов смотрит вперед... – У Розанова несколько раз встречаются подобные рассуждения. См., например, в статье «О Лермонтове» (Новое время. 1916. 18 июля. № 14499): «Пушкин был обыкновенен, достигнув последних

граней, последней широты в этом обыкновенном, “нашем”. Лермонтов был совершенно необыкновенен; он был вполне “не наш”, “не мы”. Вот в чем разница. И Пушкин был всеобъемлющ, но стар – “прежний”, как “прежняя русская литература”, от Державина и через Жуковского и Грибоедова – до него. Лермонтов был совершенно нов, неожидан, “не предсказан”» (Розанов В.В. Собрание сочинений. О писателях и писательстве. М.: Республика, 1995. С. 642).

«*темной и вялостью*» – измененная цитата из «Евгения Онегина». Гл. VI. Ст. XXXIII.

«*Когда волнуется желтеющая нива...*» (1837), «*Молитва*» («Я, мать Божия, нынче с молитвою...») (1837) – стихотворения М.Ю. Лермонтова.

### Литературные беседы [С. Есенин]

Впервые: Звено. 1926. 10 января. № 154. С. 1–2.

«*Говорят, что я скоро стану / Знаменитый русский поэт...*» – из стихотворения С.А. Есенина «Разбуди меня завтра рано...» (1917).

«*Я видел Есенина в Берлине, в начале 1923 года...* – В Берлине Адамович останавливался на короткое время проездом в Ниццу, где на вилле его тетки жили мать и сестры. Но в нескольких берлинских мероприятиях Цеха поэтов, устраиваемых Оцупом и Ивановым, он успел принять участие. О своей встрече с Есениным в Берлине он позже не раз вспоминал в статьях и мемуарных заметках.

«*Вероятно, на поэте лежит много обязанностей ~ невосприимчивого человека*» – Адамович приводит цитату из статьи: Осоргин М. «Отговорила роща золотая» (Памяти Сергея Есенина) // Последние новости. 1925. 31 декабря. № 1745. С. 3. «*quand tôte*» – все-таки (фр.).

### Литературные беседы [«Чертов мост» М. Алданова. – «Из писем прапорщика-артиллера» Ф. Степуна]

Впервые: Звено. 1926. 17 января. № 155. С. 1–2.

«*Чертов мост*» – второй роман тетралогии Марка Александровича Алданова (наст. фам. Ландау; 1882–1957) «Мыслитель» (1921–1927).

Отрывки из «*Чертова моста*» печатались в журналах и газетах задолго до появления всего романа... – Отдельные главы романа печатались в периодике: «У канцлера Безбородко» (Последние новости. 1924. 25 декабря. № 1433. С. 2–3), «Глава из романа “Чортов мост”» (Дни. 1924. 25 декабря. № 650.



С. 5–6); «В Венеции» (Последние новости. 1925. 12 апреля. С. 2–3); «Сэр Вильям Гамильтон» (За свободу! 1925. 1 августа. № 201 (1605). С. 2–3); «Переход через Чортов мост» (Дни. 1925. 11 октября. № 824. С. 3–4); «Встреча в таверне» (Перезвоны. 1925. 8 ноября. № 1. С. 4–7); «Кардинал Руффо» (За свободу! 1925. 17 ноября. № 292 (1696). С. 2–3); «Чортов водопад» (За свободу! 1925. 29 ноября. № 303 (1707). С. 2–3). Журнальный вариант романа был опубликован в «Современных записках» (1924. № 19. С. 134–16; № 21. С. 75–118; 1925. № 23. С. 157–205; № 25. С. 129–211), затем вышло отдельное издание (Берлин: Слово, 1925).

«*Письма артиллериста-прапорщика*» – Имеется в виду книга Федора Августовича Степуна (1884–1965) «Из писем прапорщика-артиллериста», опубликованная под псевдонимом Н. Лугин в пражском издательстве «Пламя» в 1926 году.

...*Книга эта, по существу, не нова...* – Впервые книга Степуна была издана в Москве в 1918 году, затем в Берлине в 1923 году.

...*культ трех К...* – «Kinder, Kirche, Küche»: «дети, церковь, кухня» (нем.).

*Ницше развосхищался всем иностранным до того, что даже госпожу Жип поставил в образец немецким писателям...* – Популярную в то время французскую романистку и хозяйку парижского литературного салона Жип (Гур; наст. имя: графиня де Мартель, урожд. Сибиль Эме Мария-Антуанетта Габриель Рикетти де Мирабо; 1849–1932) Ницше в своей книге «Ессе Ното» (1888) поставил в один ряд с известными писателями: «Я верю только во французскую культуру и считаю недоразумением все, что кроме нее называется в Европе “культурой”, не говоря уже о немецкой культуре <...> Я отнюдь не вижу, в каком столетии истории можно было бы собрать столь интересных и вместе с тем столь деликатных психологов, как в нынешнем Париже: называю наугад – ибо их число совсем не мало – господу Поль Бурже, Пьер Лоти, Жип, Мельяк, Анатолий Франс, Жюль Леметр или, чтобы назвать одного из сильной расы, истого латинянина, которому я особенно предан, – Ги де Мопассан» (*Ницше Ф.* ПСС: В 13 т. М.: Культурная революция, 2009. Т. 6. С. 211–212).

### Литературные беседы

[«О чем пел соловей» М. Зощенко. – К. Вагинов]

Впервые: Звено. 1926. 24 января. № 156. С. 1–2.

*Полвека назад говорили, что вся русская литература вышла из шинели Акакия Акакиевича...* – Высказывание Ф.М. Достоевского, которое привел в печати Эжен Мельхиор де Вогюэ (de Vogüé; 1848–1910), сперва в своей статье о

Достоевском в «Revue des Deux Mondes» (1885. № 1), затем в книге «Le roman russe» (1886). В широкий оборот это высказывание вошло после публикации русского издания книги: *Возюэ Э.* Современные русские писатели. Толстой – Тургенев – Достоевский. М.: Изд-во В.Н. Маракуева, 1887. Подробнее см.: *Рейсер С.А.* «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 184–187; *Бочаров С., Манн Ю.* «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 183–185.

«*Скучно жить на свете, господа!*» – из гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1833).

«*Мировая чепуха*» – из стихотворения А.А. Блока «Не спят, не помнят, не торгуют...» (1909).

«*О чем пел соловей*» – повесть М.М. Зощенко, впервые опубликованная в альманахе «Ковш» (Л., 1925. Кн. 2. С. 133–146).

*Вагинов ~ в 1920 или 21 году был слушателем Гумилева в его поэтической студии...* – Подробнее об этом Адамович написал в более поздней заметке «Памяти К. Вагинова» (Последние новости. 1934. 14 июня. № 4830. С. 3).

*...недавней встпушке нового «классицизма» суждено скоро померкнуть...* – О «неоклассицизме», в который трансформировался акмеизм, в начале двадцатых годов писали многие критики, в том числе и сам Адамович. См.: *Жирмунский В.* О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. 10 февраля. № 339–340; *Оцун Н.* О Н. Гумилеве и классической поэзии // Цех поэтов. Кн. 3. Пг., 1922. С. 45–47; *Мочульский К.* Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки. 1922. № 11. С. 368–379; и др.

### Литературные беседы [«Митина любовь» И. Бунина]

Впервые: Звено. 1926. 31 января. № 157. С. 1–2.

«*Митина любовь*» – повесть Бунина, первоначально опубликованная в «Современных записках» (1925. № 23. С. 13–54; № 24. С. 5–40), в том же году вошла в книгу с тем же названием (Париж: Русская земля, 1925), включавшую также рассказы и стихи Бунина.

### Литературные беседы [Два сборника статей]

Впервые: Звено. 1926. 7 февраля. № 158. С. 1–2.

«*Современная русская критика 1918–1924*» – сборник статей, составленный Иннокентием Александровичем Оксеновым (1897–1942) и опубликованный в Ленинграде в 1925 году.

...*статья Ленина из «Новой жизни» 1905 года о свободе слова...* – Имеется в виду статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» (Новая жизнь. 1905. 15 ноября. № 13).

«*Боевые отклики на мирные темы*» (Л.: Колос, 1924) – сборник критических статей Аркадия Георгиевича Горнфельда (1867–1941).

...*о Дон-Кихоте и Гамлете, – и о Тургеневе, авторе знаменитой статьи о них...* – Имеется в виду статья А.Г. Горнфельда «Дон-Кихот и Гамлет (Речь в собрании Литературного Фонда в день трехсотлетия со смерти Сервантеса и Шекспира)» (1913).

...*о Потемне и Овсяннико-Куликовском...* – Имеются в виду вошедшие в сборник Горнфельда статьи «А.А. Потемня: К 30-летию со дня смерти» (1921) и «Д.Н. Овсяннико-Куликовский» (1920).

«*Недавнее: Воспоминания и характеристики*» (Пг., 1917) – книга воспоминаний Максима Моисеевича Винавера (1863–1926). Рецензия Горнфельда на эту книгу вошла в его сборник статей под названием «Искусство литературного портрета». Расширенное и дополненное издание воспоминаний Винавера вышло в Париже в 1926 году. Рецензия Адамовича на последнее издание была его первой крупной публикацией в «Последних новостях» (1926. 1 июля. № 1926. С. 3).

...*о пресловутом советском Аристотеле – профессоре Шмите...* – Под названием «Веселая наука» в сборник вошла рецензия Горнфельда на книгу искусствоведа, впоследствии академика ВУАН Федора Ивановича Шмита (1877–1941) «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция» (Харьков: Книгоиздательство «Союз», 1919). Разделяя оценку Адамовича и Горнфельда, В.В. Вейдле писал позже в статье «Марксистские искусствоведы» о «бывшем харьковском приват-доценте Ф.И. Шмите, безуспешно работавшем в свое время в области византийского искусства, но еще во время войны выпустившем книгу “Законы истории”, полную такой ребяческой претенциозности, что и сейчас она памятна тем, кто в свое время не мог над ней не посмеяться. После революции, в совершенном соответствии с “требованиями момента”, Шмит сделался марксистом и, в ознаменование своего обращения, выпустил еще более претенциозный теоретический трактат, озаглавленный “Искусство»» (Вейдле В. Марксистские искусствоведы // Последние новости. 1934. 22 июня. № 4838. С. 5).

...*о Тарзана...* – В главу «Модные англичане» вторым разделом вошла рецензия Горнфельда на русский перевод «Тарзана» (М.: Московский рабочий, 1923).

...*статья о художественной честности, помеченная 1913 годом...* – Статья Горнфельда «О художественной чест-

ности», открывавшая сборник, была впервые опубликована в 1908 году (*Горнфельд А.Г. О художественной честности // Наша газета. 1908. 18 января*).

### Литературные беседы [Вечер Цеха поэтов]

Впервые: Звено. 1926. 14 февраля. № 159. С. 1–2.

*Несколько членов петербургского Цеха поэтов создали недавно своих молодых парижских собратьев на «вечер чтения и обсуждения стихов»... – Адамович имеет в виду «Открытое собрание Цеха поэтов», состоявшееся 26 января 1926 года в кафе «La Volée».*

*...рецензия Боратынского о «Тавриде» Муравьева... – Рецензия Боратынского на книгу Андрея Николаевича Муравьева (1806–1874) «Таврида» (М.: Тип. С. Селивановского, 1827) была опубликована в «Московском телеграфе» (1827. Ч. XIII. № 4. С. 325).*

*...Н.С. Гумилев, образуя лет пятнадцать тому назад кружок поэтов и назвав его Цехом... – Цех поэтов был организован по инициативе Гумилева осенью 1911 года. Адамович был принят в Цех на излете его деятельности, в начале 1914 года. В 1916–1917 гг. Адамович и Г. Иванов сделали попытку возродить Цех, которая оказалась не очень удачной. Третий Цех (часто именуемый вторым), в котором главными действующими лицами были Гумилев, Г. Иванов и Адамович, существовал в Петрограде в 1920–1922 году. Через некоторое время после расстрела Гумилева большинство участников третьего Цеха оказались в эмиграции, сначала в Берлине (где в конце 1922–начале 1923 года переиздали некоторые из своих книг и три номера альманаха Цеха поэтов, а также издали четвертый номер альманаха), а с осени 1923 года – в Париже. Подробнее см.: *Коростелев О.А. Цех поэтов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1185–1189.**

*«вольное поэтическое содружество» – Весной 1921 г. К.А. Сюннерберг и А.Д. Радлова создали в противовес третьему Цеху поэтов новое содружество. 20 мая 1921 года А.Д. Радлова писала А.А. Блоку: «По почину Эрберга при Вольной философской Ассоциации создается Вольное Содружество Поэтов. Это будет клуб, в котором будут встречаться поэты без всяких председателей, секретарей и прочих атрибутов полицейского участка. Пока входят в Содружество – Белый, Эрберг, Сологуб, Кузмин, Пяст, Ахматова, я, Ходасевич, Павлович и еще кое-кто из молодых. Первое собрание Содружества состоится в будущую среду 25-го в Вольфиле»*

(Александр Блок. Переписка: Аннотированный каталог. вып. 2. Письма к Александру Блоку. М., 1979. С. 380). См. также: *Тименчик Р.Д.* Об одном письме Анны Ахматовой // Звезда. 1991. № 9. С. 166.

«*Не бойся едких осуждений...*» – заглавная строка стихотворения (1827) Е.А. Боратынского.

«*прозу, да и дурную*» – На стихотворение В.А. Жуковского «Тленность» (1818), написанное белым стихом, А.С. Пушкин откликнулся пародией «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» (1818), в которой первые две с половиной строки повторяли начало стихотворения Жуковского: «Послушай, дедушка, мне каждый раз, / Когда взгляну на этот замок Ретлер, / Приходит в мысль, что, если это проза, / Да и дурная...».

### **Литературные беседы [Дневник Шуры Голубевой]**

Впервые: Звено. 1926. 21 февраля. № 160. С. 2–3.

Дневник Александры Петровны Голубевой (1907–1925) и показания свидетелей приведены в статье Глеба Алексева «Дело о труппе (Из документов народного следователя)» (Красная новь. 1925. № 10. С. 162–187).

### **Литературные беседы [«Александр I» Д.С. Мережковского]**

Впервые: Звено. 1926. 28 февраля. № 161. С. 1–2.

...новое издание «Александра I»... – Роман Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866–1941) «Александр I» из трилогии «Царство Зверя» впервые был напечатан в отрывках в газете «Русское слово» за 1911 год, целиком опубликован в журнале «Русская мысль» (1911. № 5–6, 11–12; 1912. № 1, 3–4, 10–12). В 1913 году появилось несколько отдельных изданий, в том числе на немецком, польском и литовском языках, затем роман включался в оба дореволюционных собрания сочинений Мережковского, составив 16–17 тома Полного собрания сочинений в 17 томах (СПб.; М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1911–1913) и 6–8 тома Полного собрания сочинений в 24 томах (М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1914). Адамович имеет в виду эмигрантское издание романа, вышедшее под названием «Александр I и декабристы» (Берлин: Медный всадник, 1925).

...петербургская «тема»... – См. об этом: *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (Семиотика города и городской культуры. Петербург) // Труды по знаковым системам. 18. Тарту, 1984. С. 4–29. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664), а также работы Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Р.Д. Тименчика и др.

*режисид* – от фр. regicide, цареубийца.

## Литературные беседы

### [«Семь дней, в которые был ограблен мир» А.Н. Толстого]

Впервые: Звено. 1926. 7 марта. № 162. С. 1–2.

«Семь дней, в которые был ограблен мир» – книга Ал. Толстого, опубликованная берлинским издательством «Аргус» в 1926 году.

...*Кто был в России в 1918, 19, 20 годах... с сельскими учителями или фельдшерами...* – Говоря об этом, Адамович явно имеет в виду собственный опыт. Именно в эти годы ему довелось две зимы работать учителем в г. Новоржеве Псковской губернии. Подробнее об этом см.: Новоржевский период Георгия Адамовича / Сост. и пред. О.А. Коростелева // Русская провинция. 1999. № 1 (29). С. 87–90.

## Литературные беседы

### [Новые стихи]

Впервые: Звено. 1926. 14 марта. № 163. С. 1–2.

*Нелепо* Борис Петрович (1903–1923). Посмертный сборник «Стихи» (Л.: Academia, 1925) вышел с предисловием Вяч. Иванова.

«Сердце сердцу вести не подает» – Адамович переиначивает пословицу «Сердце сердцу весть подает», встречающуюся в словаре Даля и в произведениях многих авторов, как русских, так и зарубежных.

«Вешняк» (Париж: Птицелов, 1926) – книга стихов Дмитрия Юрьевича Кобякова (1894–1977).

«Есть алфавит; все, что не алфавит – стихи» – Адамович имеет в виду высказывание Малларме: «Стихи существуют в языке повсеместно, где есть ритм, везде, за исключением афиш и четвертой страницы газет. В жанре, называемом прозой, обнаруживаются стихи, подчас восхитительные, всех ритмов. Да, по правде говоря, никакой прозы нет: есть алфавит, а затем стихи, в той или иной степени сжатые, в той или иной степени растянутые».

«Весна после смерти» (М.: Альциона, 1915) – сборник стихов Тихона Васильевича Чурилина (1885–1946).

«Мысли сердца» (Париж, 1925) – книга стихов Льва Викторовича Гроссе (1906–1950).

...*новые стихи В. Маяковского и Б. Пастернака...* – Во втором номере альманаха «Красная новь» (М.: Госиздат, 1925) были опубликованы стихотворения Маяковского «Жорес» (С. 28–31) и Пастернака «Какая дальность расстоянья!..» (С. 32–34).

...*в самые первые месяцы существования «Всемирной литературы» Пастернак прислал в Петербург для издания пере-*

вод стихов одного из французских поэтов... – В издательстве «Всемирная литература» переводы Пастернака с французского не публиковались. Из французских поэтов Пастернак переведил только Верлена (Красная новь. 1938. № 8. С. 131–135) и несколько стихотворений Андре Жида из романа «Новая пища» (Знамя. 1936. № 1. С. 162, 164, 166–167, 172–173).

### Литературные беседы [Конкурс «Звена»]

Впервые: Звено. 1926. 21 марта. № 164. С. 1–2.

...мысли, высказанные В.Ф. Ходасевичем в «Днях» по поводу стихотворного конкурса «Звена»... – Осенью 1925 года журнал «Звено» объявил конкурс на лучшее стихотворение. Из 322 стихотворений, присланных на конкурс без подписей, под девизами, жюри в составе З.Н. Гиппиус, Г.В. Адамовича и К.В. Мочульского отобрало 12 лучших, которые и были опубликованы 31 января и 7 февраля 1926 года в 157 и 158 номерах. Окончательного победителя предоставлялось определить читателям. Читатели большинства голосов отдали стихотворению «О любви» Даниила Георгиевича Резникова (1904–1970), который и получил первую премию – 200 франков. Вторую премию – 100 франков – получил Александр Самсонович Гингер (1897–1965). Итоги конкурса вызвали недовольство Ходасевича, заявившего, что были присланы стихи и лучше, и что такая «конституция» конкурса вообще неправомерна: «Редакция “Звена” сделала ошибку, когда, объявив свой конкурс, решающий голос предоставила публике. <...> Конкурс оказался в молодых поэтических кружках очень непопулярен. Дефекты в его “конституции” действовали расколаживающе. Знали, что результат будет из случайных случайным» (Ходасевич В. Конкурс «Звена» // Дни. 1926. 14 марта. № 954. С. 3).

Среди забракованных оказалось и стихотворение Цветаевой «Старинное благоговение» (1920), что вызвало небольшой литературный скандал. Адамович позже вспоминал, что «в полном трюиственном согласии мы забраковали, как совсем негодное, стихотворение Цветаевой <...> Цветаева, однако, долго не могла прийти в себя от возмущения и даже писала письма в редакцию “Звена”, требуя огласки происшествий <...> присланное Цветаевой стихотворение было действительно вяло и маловразумительно, при всей обычной напускной напористости, с восклицательными знаками чуть ли не в каждой строке» (Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. С. 157).

доктор Штокман – персонаж пьесы Ибсена «Враг народа» (1882).

«Люблю грозу в начале мая... Люблю стихи Игоря Северянина!» – Адамович цитирует, неточно воспроизводя пунктуацию, начало второго абзаца предисловия Ф. Сологуба к первому изданию книги Северянина «Громокипящий кубок» (М.: Гриф, 1913). В последующих изданиях «Громокипящий кубок» открывался «Автопредисловием» Северянина.

пушкинской «проверке воображения рассудком» – Необходимость «поверить воображение рассудком» считается девизом Е.А. Боратынского, это выражение он употребил в рецензии на книгу А.Н. Муравьева «Таврида» (М.: Тип. С. Селивановского, 1827), напечатанную в «Московском телеграфе» (1827. Ч. XIII. № 4. С. 325): «Можно ли <...> никогда не верить воображения рассудком?» (*Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений / Под ред. и с примеч. М.Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Импер. акад. наук, 1915. Т. 2. С. 211).*

### Литературные беседы [«Дело Артамоновых» М. Горького]

Впервые: Звено. 1926. 28 марта. № 165. С. 1–2.

«Дело Артамоновых» – Повесть Горького была написана в 1924–1925 годах и впервые опубликована отдельным изданием (М.: Книга, 1925), а затем появилась в «Красной нови» (1926. № 1–3).

...недавно был юбилей Салтыкова-Щедрина... – Специальных мероприятий к столетию со дня рождения Салтыкова-Щедрина в Париже не устраивалось. «Звено» откликнулось на юбилей статьей: М. В. <Винавер М.М.> М.Е. Салтыков // Звено. 1926. 21 февраля. № 160. С. 1–2.

### Литературные беседы [Л. Сейфуллина. – «Последний отдых Брюсова» Л. Гроссмана]

Впервые: Звено. 1926. 4 апреля. № 166. С. 1–2.

«К добру и злу постыдно равнодушны» – из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дума» (1838).

...новый том собрания ее сочинений, включающий роман «Встреча» и повесть «Линюхина Степанида»... – Речь о четвертом томе ее шеститомного собрания сочинений, вышедшего в 1926–1931 гг. под ред. В.П. Правдухина: Сейфуллина Л.Н. Собрание сочинений: [в 6 т.]. Т. 4: Встреча. Линюхина Степанида. М.; Л.: Госиздат, 1926.

Арцыбашев Михаил Александрович (1878–1927), Лаппо-Данилевская Надежда Александровна (урожд. Люткевич; 1874–1951) – популярные в начале века беллетристы.



«Последний отдых Брюсова» – статья Леонида Петровича Гроссмана (1888–1965), опубликованная в четвертом сборнике «Свиток» (М.: Никитинские субботники, 1926).

### Литературные беседы [Стихи молодых поэтов в «Воле России»]

Впервые: Звено. 1926. 11 апреля. № 167. С. 1–2.

В «Воле России» представлено двенадцать стихотворцев... – Под общим заголовком «Парижские поэты» в «Воле России» (1926. № 3. С. 43–55) были опубликованы «Сонеты» В. Андреева, «Я потеряла, нет, не сапожок...» Н. Борисовой, «Когда слетаются листья, в утешенье...» и «Когда душе страдать надоедает...» Ал. Булкина, «Для вас пишу, любя и нарочито...» и «Утренняя прогулка» А. Гингера, «Стоять пред гулкой солью океана...» Д. Кнута, «Скрипит возок, в снегах ныряет...» А. Ладинского, «Знакомый ангел в комнату влетел...» С. Луцкого, «Смерть» В. Познера, «Вдруг Октябрь прыгнул с брички...» и «Только ночью скорби в Сене...» А. Присмановой, «Всю ночь дожди смывали с крыши...» Д. Резникова, «Вино» и «Четыре точки на бумаге...» М. Струве, «Расстрел» и «Эймек-Саарозим» Ю. Терапиано.

...надо всячески приветствовать «Волю России» за этот шаг... – Глеб Струве также видел большую заслугу «Воли России» «в привлечении молодых авторов эмигрантского поколения и в явном предпочтении, отдававшемся им перед более старыми писателями» (Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: YMCA-Press, 1984. С. 65).

«Вестник Европы» – ежемесячный литературно-политический журнал, издававшийся в Петербурге в 1866–1918 гг. Редактор-издатель М.М. Стасюлевич (до 1908).

...возникли журналы помельче и побойчее... – Именно в таких журналах начинал свою литературную карьеру Адамович. После первой публикации в журнале «Голос жизни» (1915) он печатал прозу, стихи и критические заметки в «Новом журнале для всех», «Огоньке» и других тонких журналах.

### Литературные беседы [«Золотой узор» Б. Зайцева]

Впервые: Звено. 1926. 18 апреля. № 168. С. 1–2.

«Золотой узор» (Прага: Пламя, 1926) – роман Б.К. Зайцева.

«Тихие зори», «Сны», «Земная печаль», «Голубая звезда», «Италия» – произведения Б.К. Зайцева, давшие названия томам его собрания сочинений (Т. 1–3, 5–7. Берлин: З.И. Гржебин, 1922–1923).

«Рафаэль» – новелла Б.К. Зайцева, давшая название его сборнику, выпущенному в Берлине издательством «Нева» в 1923 году.

Кажется, у Флоренского есть несколько удивительных страниц о голубом цвете, к которому пристрастен был Жуковский, о цвете неба, о цвете «легкой, блаженной смерти»... – В главе «Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета» своего труда «Столп и утверждение истины» П.А. Флоренский писал: «Голубой цвет, лазурь небесного свода означает первоначально, на языке божественном, вечную Божественную истину; затем, на языке священном, он делается символом человеческого бессмертия и, отсюда, цветом смерти, цветом печали и траура» (Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М.: Путь, 1914. С. 555).

«...небо синее, а если взглядишься, совсем, совсем черное» – неточная цитата из первой главы «Серебряного голубя». У Белого: «А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе черный воздух».

«Гнев Диониса» (СПб.: Тип. Стойковой, 1910) – роман Евдокии Аполлоновны Нагродской (урожд. Головачева; 1866–1930), выдержавший десять изданий к 1916 году. Переиздавался и в эмиграции – Рига: Грамату Драугс, 1930.

### Литературные беседы [Пушкин во французских переводах. – Лекция кн. Святополк-Мирского]

Впервые: Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2.

*lieux communs* – общие места (фр.).

*Un archange essuyant son épée aux nuées* – Архангел вытер меч облаками (фр.), завершающая строка строка стихотворения «Свершив правосудие» («Après justice faite», 1857) из книги Виктора Гюго «Легенда веков» («Légende des siècles», 1859–1883).

...«grand» в том смысле, как издевался над французским «grand» Толстой в «Войне и мире»... – «“C'est grand”, говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного, а есть “grand” и “не grand”. Grand – хорошо, не grand – дурно. Grand есть свойство, по их понятиям, каких-то особенных существ, называемых ими героями <...> И никому в голову не придет, что признание величия, не измеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости» (Толстой Л. Война и мир. Т. 4. Ч. 3. XVIII).

«Dieu! Que le son du cor est triste au fond des bois» – «Господи! Как печален звук рога в глубине леса» (фр.), завершающая строка стихотворения Альфреда де Виньи (de Vigny; 1797–1863) «Рог» («Le cor»).

...о недавней лекции кн. Святополка-Мирского, устроенной журналом «Версты»... – Адамович был приглашен принять участие в диспуте «Культура смерти в русской предреволюционной литературе», устроенном редакцией журнала «Версты» 5 апреля 1926 г. в помещении Союза молодых поэтов и писателей (79, rue Denfert-Rochereau). Доклад Д.П. Святополка-Мирского под названием «Веяние смерти в предреволюционной литературе» был опубликован в «Верстах» (1927. № 2. С. 247–253). Обзор откликов на лекцию и публикацию доклада см. в примечаниях к книге: *Мирский Д.* О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922–1937 / Сост., подг. текстов, коммент., мат-лы к библиографии О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; вступ. статья Дж. Смита. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 454–456.

...Его единственный тезис был оттенка явно-марксистского... – По мнению З.Н. Гиппиус, «доклад г. Святополка – есть переложение (м.б. даже менее удачное) статьи Вардина, руководителя “На посту”, напечатанной в одной из первых книжек “Красной нови” за 1925 г.» (*Антон Крайний.* Мертвый дух // Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 4 (17). С. 257–266).

Ознакомившись со статьей Адамовича, Д.П. Святополк-Мирский опубликовал «Письмо в редакцию»: «В последнем номере “Звена” напечатана “литературная заметка” г. Адамовича о моем докладе “Культура смерти в предреволюционной литературе”. Я не собираюсь возражать против суждений г. Адамовича обо мне и о моем докладе, наоборот, я их приветствую, так как именно таких суждений я и ожидал. Особенно же меня обрадовал открытый г. Адамовичем “явно марксистский” оттенок моего тезиса. В какой мере г. Адамович “не преувеличивает” в своем резюме схематичности и прямолинейности моего доклада, могут судить все бывшие на докладе. Повторять здесь то, что я действительно говорил, у меня нет места. К тому же доклад будет напечатан в следующем номере “Благонамеренного”. Отмечу только одно характерное искажение моих слов г. Адамовичем. Говоря о новом духе в русской поэзии я назвал *четырёх* поэтов, в которых, по моему мнению, этот дух особенно ясно выразился: *Гумилева*, Маяковского, Пастернака и Цветаеву, и из этих четырех больше всего говорил именно о Гумилеве. Г. Адамович называет только трех последних, и имя Гумилева опускает вовсе. В связи с его указанием на мой “явный марксизм” и со сравнением моего доклада с изобличением гнилой буржуазной культуры в “захолустнейшем пролеткульте”, – такое умолчание очевидно не случайно» (Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 12–13).

За письмом следовал лаконичный ответ Адамовича: «Да, не случайно. Я назвал имена Цветаевой, Пастернака и Маяковского, говоря о новейшей, по-революционной литературе, к которой Гумилев не принадлежит» (Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 13).

*enfant terrible* – ужасный, непослушный ребенок (фр.).

### Литературные беседы [П.С. Романов]

Впервые: Звено. 1926. 2 мая. № 170. С. 1–2.

Романов Пантелеймон Сергеевич (1884–1938) впервые выступил в печати в «Русской мысли» в 1911 году, сотрудничал также в «Русских ведомостях» и «Русском богатстве».

«Русское слово» – одна из крупнейших ежедневных газет в дореволюционной России. Выходила в Москве в 1895–1918 гг. (с 1897 изд. И.Д. Сытин). Закрыта за контрреволюционную пропаганду.

...*московский сборник, в котором была статья о П. Романове, написанная Н. Фадеевым...* Вероятно, имеется в виду статья Н.Н. Фатова «Пантелеймон Романов», опубликованная в первой книге альманаха «Прибой» (Л.: Прибой, 1925. С. 269–295).

...*полное собрание сочинений П. Романова...* – Собрание сочинений П.С. Романова в семи томах было выпущено издательством «Никитинские субботники» в 1925–1927 годах.

«Детство» – повесть, которую П. Романов начал писать еще в 1903 году, в гимназии, была впервые опубликована в сборнике «Рол» (М., 1924. Кн. 2. С. 7–142). Повесть составила четвертый том собрания сочинений (М.: Никитинские субботники, 1926).

«Семейная хроника» – автобиографическое произведение Сергея Тимофеевича Аксакова (1791–1859), печатавшееся фрагментами с 1846 по 1856 год в «Московском литературном и ученом сборнике», «Москвитянине», «Русском богатстве» и «Русском вестнике», опубликованное впервые отдельным изданием в Москве в 1856 году.

...*Марина Цветаева сделала мне честь...* – Во втором номере журнала «Благонамеренный» (1926. № 2. С. 115–125) М. Цветаева опубликовала статью «Поэт о критике», сопроводив ее обильными выдержками из «Литературных бесед» Адамовича за 1925 год и своими комментариями под общим названием «Цветник» (Благонамеренный. 1926. № 2. С. 126–136). См. прим. к «Цветнику» в наст. изд.

## Литературные беседы [П.Б. Струве о языке]

Впервые: Звено. 1926. 9 мая. № 171. С. 1–2.

*П.Б. Струве печатает в «Возрождении» интересную статью о русском языке, о его «очистителях и засорителях»... – В своей рубрике «Заметки писателя» П.Б.Струве опубликовал несколько статей о русском языке. Адамович имеет в виду статью «Русский язык. Очистители и засорители» (Возрождение. 1926. 29 апреля. № 331. С. 3–4).*

*...возрожденские «крестословицы»... – Годом раньше Адамович называл крестословицы по-французски: «Les mots croisés, “скреживающиеся слова” –*

...Шишков, прости,  
Не знаю, как перевести

– одно из последних и заметнейших событий в европейской жизни. В давние времена, решая в приложениях к “Ниве” очень похожие на эти “mots” задачи, мы и не знали, какая их ждет судьба.

Мода пошла из Америки или из Англии, не знаю точно. Франция приняла ее с рабской покорностью, быстро сменившейся искренним восторгом. Теперь этим полны все журналы и газеты: каждый уважающий себя “орган печатной мысли” печатает такие ребусы» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 18 мая. № 125. С. 3*). Уже через несколько месяцев Адамович обратил внимание на новое слово: «“Русское время” пишет метерансцен. “Возрождение” впало в другую крайность и вместо mots croisés пишет “крестословицы”».

Неудачное изобретение! Едва ли можно сомневаться, что его ждет судьба мокроступов, или “летокруга”, когда-то настойчиво употреблявшегося “Новым временем” для обозначения аэродрома» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Звено. 1925. 7 сентября. № 136. С. 3*).

Несколько раньше парижского «Возрождения» (1926–1940) крестословицы начал печатать берлинский «Руль». В. Набоков в «Других берегах» приписывал себе авторство этого слова: «Однажды, в двадцатых годах, я составил для “Руля” новинку – шараду, вроде тех, которые появлялись в лондонских газетах, – и тогда-то я и придумал новое слово “крестословица”, столь крепко вошедшее в оборот» (*Набоков В. Собр. соч. в 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 286*). Попытку проследить распространение термина и самого феномена крестословиц в эмиграции см. в заметке Р. Янгирова «Из наблюдений об опытах “ретроградного анализа” и “загадках перекрестных слов” Владимира

Набокова», в которой, правда, автор почему-то считает, что «парижские издания, поначалу не достаивавшие вниманием эту умственную забаву, обратились к ним лишь с начала 1930-х годов» (Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 439).

...прославленных московских просвирен... – А.С. Пушкин в заметке «Опровержение на критики» (1830) писал: «Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (Пушкин А.С. ПСС: В 16 т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 149).

### Литературные беседы

#### [Генрик Ибсен]

Впервые: Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 3–4.

...четыре тома марковского издания... – Имеется в виду издание, вышедшее в виде приложения к журналу «Нива» на 1909 г.: Полное собрание сочинений Генрика Ибсена. Пер. с дат.-норвеж. А. и П. Ганзен. С критико-биографическим очерком и предисловием к пьесам, сост. А. и П. Ганзен. Т. 1–4. СПб.: А.Ф. Маркс, 1909.

«Росмергсгольм» (1896) – драма Генрика Ибсена, вдохновившая Адамовича на стихотворение «Росмергсгольм» (Северные записки. 1916. № 4–5. С. 49).

«*Rax vobiscum!*» – «Мир с вами!» (лат.), заключительные слова пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

### Литературные беседы

#### [«Гафир и Мариам» Вс. Иванова. –

#### «В землю Ханаанскую» К. Шильдкрета]

Впервые: Звено. 1926. 23 мая. № 173. С. 1–2.

«Гафир и Мариам» – книга Всеволода Вячеславовича Иванова, опубликованная московским издательством «Круг» в 1926 году.

«В землю Ханаанскую» (М.: Моск. Т-во писателей, 1926) – роман Константина Георгиевича Шильдкрета (1886–1965).

«Черный ветер» (М.; Л.: Госиздат, 1926) – роман Георгия Феофановича Устинова (1888–1932).

### Литературные беседы

#### [Н. Бердяев о К. Леонтьеве. – Стихи Г. Иванова]

Впервые: Звено. 1926. 30 мая. № 174. С. 1–2.

Книга Бердяева о К. Леонтьеве (о которой писал уже в «Звене» Н.М. Бахтин)... – Имеется в виду книга Н. Бердяева «Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиоз-

ной мысли» (Paris: YMCA-Press, 1926) и вызванные ею размышления Николая Михайловича Бахтина (1894–1950), опубликованные под рубрикой «Из жизни идей» (Звено. 1926. 28 марта. № 165. С. 2–3).

«Читал “Капитанскую дочку” ~ Повести Пушкина голы как-то» – Адамович не вполне точно цитирует запись Л.Н. Толстого в дневнике 1 ноября 1853 г. У Толстого: «Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара – не слогом, – но манерой изложения. Теперь справедливо – в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (Толстой Л.Н. ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1937. Т. 46. С. 187–188).

«*Le Bal du comte d’Orgel*» (Paris: V. Grasset, 1924) – роман французского писателя Раймона Радиге (Radiguet; 1903–1923).

Георгий Иванов читал на днях свои старые и новые стихи в «Союзе молодых поэтов»... – Георгий Иванов читал стихи на вечере Союза молодых поэтов и писателей 22 мая 1926 года (79, rue Denfert-Rochereau). Во втором отделении вечера читали стихи Н. Борисова, А. Гингер, А. Ладинский, Д. Монашов, А. Присманова.

«Садь: Третья книга стихов» (Пб.: Петрополис, 1921) – пятый сборник стихов Георгия Иванова, вскоре переизданный за границей (Берлин: С. Ефрон, 1922).

### Литературные беседы

#### [Андрей Белый о быте в литературе. – А. Неверов]

Впервые: Звено. 1926. 6 июня. № 175. С. 1–2.

«Называли реакционной ~ величие нашей эпохи» – Из статьи Андрея Белого «Дневник писателя: Литература и недра быта» (Новая Россия. 1926. № 3. С. 81–82).

«просто пошлости» (слова Льва Толстого о «Женитьбе») – В первом коробе «Опавших листьев» В.В. Розанов записал: «“Это просто пошлость!” Так сказал Толстой, в переданном кем-то “разговоре”, о “Женитьбе” Гоголя» (Розанов В.В. Собрание сочинений. Листва. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 105).

Неверов ~ полное собрание его произведений... – «Полное собрание сочинений в 7 томах» Александра Сергеевича Неверова (наст. фам.: Скобелев; 1887–1923) было напечатано издательством ЗИФ (М.; Л., 1926), и в том же году издательство «Современные проблемы» выпустило два дополнительных тома к нему (М., 1926).

Из предисловия мы узнаем... – Собрание сочинений Неверова открывал написанный Н.Н. Фатовым «Критико-

биографический очерк», который был развернут в отдельную книгу: *Фатов Н.Н.* А.С. Неверов: Очерк жизни и творчества. Л.: Прибой, 1926.

### Литературные беседы

**«В дыму» Н. Оцупа. – «Приключения дамы из общества»  
М. Шагинян]**

Впервые: Звено. 1926. 13 июня. № 176. С. 1–2.

«*В дыму*» (Берлин: Петрополис, 1926) – вторая книга стихов Николая Авдеевича Оцупа (1894–1958).

*Единство книги, ее однострунность, по выражению Блока...* – В «Примечаниях» к первой книге стихотворений Блок писал: «Однострунность» души позволила мне расположить все стихотворения первой книги в строго хронологическом порядке» (Блок А. Собрание стихотворений. Кн. 1. Стихи о Прекрасной Даме (1898–1904). М., 1911. С. 211). См. также: *Кузнецова О.А.* Понятие «однострунность – многострунность» у Блока (к вопросу о формировании лирической «трилогии») // Александр Блок. Исследования и материалы. Кн. 1. Л.: Наука, 1987. С. 69–78.

*...ранние стихи значительно отличаются от позднейших – избавился от увлечения футуро-имажинистской блажью...* – Глеб Струве также считал, что «всего лучше в книге Оцупа те более поздние стихи, в которых чувствуется, что он преодолел влияние сумасшедших лет» (Русская мысль. 1927. № 1. С. 113–114).

«*Бежит собака на ночлег...*» – стихотворение Оцупа из сборника «В дыму» датировано 1922 годом.

«*Приключения дамы из общества*» – роман Мариэтты Сергеевны Шагинян (1888–1982), впервые опубликованный в 1923 году. Адамович имеет в виду издание – М.: ЗИФ, 1925.

### Литературные беседы

**«А. Яковлев. – «Лучший звук» Ю. Терапиано]**

Впервые: Звено. 1926. 27 июня. № 178. С. 1–2.

*Об Александре Яковлеве – задолго до революции...* – Александр Степанович Трифонов-Яковлев (1886–1953) до революции был журналистом, корреспондентом газеты «Утро России», первый рассказ опубликовал лишь в 1920 г.

*...к той бытовой, традиционно-натуралистической группе писателей (сборники «Недра», «Никитинские субботники» и др.), на которую недавно напал Андрей Белый...* – В статье «Дневник писателя: Литература и недра быта» Андрей Белый писал о прозе сборников «Недра»: «Попадают сильные вещи,



рисующие быт Советской России, но часты ли они? Они тонут в собрании бытовых протоколов, рисующих единичные фактики из обывательской жизни и представляющих этнографический, а не художественный интерес; они – вскрытые недра вчерашнего быта, и только; герои их вовсе не типы, а обыватели с наличностью вчерашнего кругозора» (Новая Россия. 1926. № 3. С. 81–82).

«Повольники» – повесть А. Яковлева, впервые вышедшая книгой двумя годами ранее (М.; Пг.: Круг, 1923), а в 1925 году напечатанная одновременно Книгоиздательством писателей в Берлине и двумя изданиями в Москве (в издательстве «Круг»), а вскоре переведенная на немецкий язык.

«Мужик» – рассказ А. Яковлева, давший название книге, напечатанной в 1926 году издательством газет «Правда» и «Беднота», перепечатан «Звеном» в 175 номере за 1926 год.

...в двух томах собрания сочинений... – Четырехтомное собрание сочинений А.С. Яковлева вышло в московском издательстве «Никитинские субботники» в 1926 году со вступительной статьей А.В. Луначарского.

«В родных местах» (М.: Никитинские субботники, 1925) – книга А. Яковлева.

О ней-то я и писал недавно... – см.: Звено. 1925. 21 декабря. № 151. С. 2.

«Дикой» – рассказ А. Яковлева, впервые опубликованный в альманахе «Недра» (М., 1926. Кн. 9. С. 151–210).

«Лучший звук» (Мюнхен: Милавида, 1926) – первая книга стихов Юрия Константиновича Терапиано (1892–1980).

### Литературные беседы [С. Есенин]

Впервые: Звено. 1926. 4 июля. № 179. С. 1–2.

«*de mortuis...*» – начало латинской поговорки «*de mortuis ubi bene, ubi nihil*»: «о мертвых либо хорошо, либо ничего».

...Нравится или не нравится, волнует или не волнует, – вот якобы высшее, последнее мерило. Это настойчиво утверждает, например, М. Осоргин... – В сатyre о Есенине Осоргин, в частности, писал: «Вероятно, на поэте лежит много обязанностей: воспитывать нашу душу, отражать эпоху, улучшать и возвышать родной язык; может быть, еще что-нибудь. Но несомненно одно: не поэт тот, чья поэзия не волнует» (Осоргин М. «Отговорила роща золотая...» (Памяти Сергея Есенина) // Последние новости. 1925. 31 декабря. № 1745. С. 3).

Другой критик, не менее страстный поклонник Есенина, пишет: «Как не расслышать за этими слабыми стихами (о «Пугачеве») и нелепыми образами самой страшной, подлин-

ной, пожирающей и безысходной тоски!» – Имеется в виду Д.П. Святополк-Мирский, который писал о Есенине, возражая Адамовичу (и тоже не называя его по имени): «“Пугачев”, конечно, слабая вещь. Формально трудно что-нибудь возразить тому критику, который назвал ее “жалкой и смехотворной”. Но надо все-таки быть человечески глухим, чтобы не расслышать за этими слабыми стихами и нелепыми образами самой страшно подлинной, пожирающей и безысходной тоски писавшего ее человека» (*Святополк-Мирский Д. Есенин // Воля России. 1926. № 5. С. 78*). Именно Адамович несколькими месяцами ранее назвал «Пугачева» «смехотворным», а поэзию Есенина «жалкой» (Звено. 1925. 16 ноября. № 146. С. 2).

«сладкий лимонад» – из оды Державина «Фелица» (1772).

Один из критиков сравнил Есенина с Надсоном и тотчас же поправился: «Конечно, Есенин – настоящий поэт, а Надсон всего-навсего»... – Адамович опять, не называя по имени, цитирует Д.П. Святополк-Мирского, который писал о Есенине: «В нашем сердце он занимает то место, которое сорок лет назад занимал Надсон. Сравнение это, я знаю, нынче звучит обидою, и я должен сразу же оговориться, что о сравнении дарований не может быть и речи: просто Есенин был, Надсон не был поэтом» (*Святополк-Мирский Д. Есенин // Воля России. 1926. № 5. С. 75*).

«По музыкальности Есенин стоит рядом с Блоком и имеет то преимущество, что его музыка не отягчена и осложнена слишком внемирной музыкой сфер» – На этот раз Адамович процитировал Святополк-Мирского почти точно, лишь с небольшой купюрой: «По “музыкальности”, в том смысле, как это слово понимается средним читателем стихов, Есенин стоит рядом с Блоком и имеет то преимущество, что его музыка не отягчена и осложнена слишком внемирной музыкой сфер» (*Святополк-Мирский Д. Есенин // Воля России. 1926. № 5. С. 75*).

«Он занесен, сей меч железный – Среди сгущающейся тьмы...» – Адамович по памяти, с неточностью в заглавной строке приводит первую строфу стихотворения А. Блока «Он занесен, сей жезл железный...» (1914).

### Литературные беседы [«О тараканах» М. Горького]

Впервые: Звено. 1926. 11 июля. № 180. С. 1–2.

«О тараканах» – рассказ Горького, первоначально опубликованный во французском переводе Мишеля Дюмениль де Грамона: *Gorki M. Les cafards / Trad. du texte russe inédit par M. Dumesnil de Gramont // Mercure de France. 1925. T. 183. 15 octobre. № 656. P. 339–372; 1 novembre. № 657. P. 708–745*. На русском рассказ был впервые опубликован в альманахе

«Ковш» (Л.: Госиздат, 1926. № 4. С. 3–40) и тут же перепечатан берлинской газетой «Дни» (1926. 15 июля. № 1054. С. 2–3; 19 июля. № 1058. С. 2–3).

«там, внутри» – Пьеса М. Метерлинка «Intérieur» (1894) получила название «Там, внутри» в русском переводе (1904) Н. Минского и Л. Вилькиной.

### Литературные беседы [Журнал «Новая Россия»]

Впервые: Звено. 1926. 18 июля. № 181. С. 1–2.

...закрывает за вредное направление журнал «Новая Россия»... – Ежемесячный общественно-политический и литературно-художественный журнал «Новая Россия» выходил под редакцией Исая Григорьевича Лежнева (наст. фам. Альтшулер; 1891–1955). Первые два номера вышли в Петрограде в марте-мае 1922 г., после чего журнал по распоряжению Г.Е. Зиновьева был закрыт 11 мая 1922 г. решением Петроградского губкома РКП (б). С разрешения В.И. Ленина журнал был возобновлен и с августа 1922 г. по 1925 г. выходил в Москве под названием «Россия», а затем, после перерыва, в январе-марте 1926 г. вышли еще три номера вновь под названием «Новая Россия». 5 мая 1926 г. журнал был закрыт постановлением Политбюро ЦК ВКП(б). Лежнев 11 мая 1926 г. был арестован по обвинению в создании «антисоветской группировки в журнале “Новая Россия”» и через год выслан за границу.

«Азбука коммунизма» – Имеется в виду брошюра Н. Бухарина и Е. Преображенского «Азбука коммунизма: Популярное объяснение программы Российской Коммунистической партии большевиков» (М., 1918).

...ода курским рабочим – надгробная элегия Жоресу... – Имеются в виду поэма Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (Лепф. 1924. № 4. С. 45–47) и его стихотворение «Жорес» (Красная новь. Альманах. 1925. № 2. С. 28–31).

Рейснер Михаил Андреевич (1868–1928) – профессор государственного права, один из авторов первой советской конституции, отец Ларисы Рейснер.

### Литературные беседы [Аким Вольнский]

Впервые: Звено. 1926. 25 июля. № 182. С. 1–2.

Вольнский – о Достоевском и Леонардо, о Евангелии и о классическом балете... – Имеются в виду книги Акима Львовича Вольнского (наст. имя и фам.: Хаим Лейбович Флексер;

1861–1926) «Леонардо да Винчи» (СПб., 1900), «Царство Карамазовых» (СПб., 1901), «Ф.М. Достоевский» (СПб., 1906), «Четыре Евангелия» (Пг., 1922), «Книга ликований. Азбука классического танца» (Л., 1925) и многочисленные статьи на эти темы.

*«Дом искусств»... к «Китайским теням»* *Георгия Иванова*... – Очерк Георгия Иванова о Доме искусств цикла «Китайские тени» был впервые опубликован в «Звене» (1925. 7 декабря. № 149. С. 3). Наиболее полное издание см.: *Иванов Г.В.* Китайские тени: Мемуарная проза / Сост., предисл., коммент. С.Р. Федякина. М.: АСТ, 2013.

*Зелинский* *Фаддей Францевич* (1859–1944) – профессор Петербургского университета по кафедре классической филологии в 1887–1922 гг. Адамович слушал его лекции в университете и не раз о нем вспоминал в своих мемуарных статьях. См., например: *Адамович Г.* Петербургский университет // *Русская мысль.* 1969. 6 марта. Прил. к № 2728. С. 2.

### Литературные беседы [«А.А. Блок» Цинговатова. – Еще о «Новой России»]

Впервые: Звено. 1926. 1 августа. № 183. С. 1–2.

«А.А. Блок. Жизнь и творчество» (М.; Л.: Госиздат, 1926) – книга Алексея Яковлевича Цинговатова (1885–1942).

*...не сказано, что это за «серия», какой ее охват и есть ли другие выпуски ее...* – «Критико-биографическая серия» Госиздата была основана в 1925 г., в первые два года в ней вышли книги: *Григорьев Р. В.Г.* Короленко. М.: Госиздат, 1925; *Розанов И.Н.* Поэты двадцатых годов XIX века. М.: Госиздат, 1925; *Шувалов С.В.* М.Ю. Лермонтов: жизнь и творчество. М.; Л.: Госиздат, 1925; *Львов-Рогачевский В.Л.* И.С. Тургенев. Жизнь и творчество. М.; Л.: Госиздат, 1926; *Лелевич Г.* В.Я. Брюсов. М.; Л.: Госиздат, 1926; *Фриче В.* Вильям Шекспир. М.; Л.: Госиздат, 1926.

*Боратынский удивлялся тому, что по дневникам и заметкам Пушкин оказался не глуп...* – В 1840 г. Боратынский писал жене из Петербурга: «Я был у Жуковского. Провел у него часа три, разбирая напечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красота удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиной! Он только что созрел» (*Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. СПб.: АН, 1914. Т. I. С. LXXXII).

«Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером» – Троцкий привел эти слова Блока, взятые из воспоминаний Надежды Павлович, в своей статье о литературных попутчиках революции (Правда.

1922. 1 октября. № 221. С. 2–3; в газете эту статью ошибочно дали под шапкой печатавшегося ранее цикла статей Трощкого «Внеоктябрьская литература»). Статья была включена в книгу Трощкого «Литература и революция» (М.: Красная новь, 1923).

«*document humain*» – «человеческий документ» (фр.).

«*de la douceur, de la douceur, de la douceur*» – В переводе Г. Шенгели: «будь нежной, нежной, нежной»; первая строка стихотворения Верлена «Усталость» («*Lassitude*», 1866).

«*Жизнь – тысяча съеденных котлет*» – Адамович неточно цитирует строки из письма Д.Г. Богрова приятелю от 13 декабря 1910 г., впервые опубликованные в парижской книге (Мушин А. Дмитрий Богров и убийство Столыпина / Предисл. В. Бурцева. Париж, 1914. С. 123) и незадолго до статьи Адамовича приведенные в журнале «Воля России»: «Нет никакого интереса в жизни. Ничего, кроме бесконечного ряда котлет, которые мне предстоит скушать в жизни. И то, если моя практика это позволит» (Лазарев Е. Дмитрий Богров и убийство Столыпина // Воля России. 1926. № 6/7. С. 66).

### Литературные беседы [Миф в современной литературе]

Впервые: Звено. 1926. 15 августа. № 185. С. 1–2.

П. Муратов написал комедию, в которой Дафнис и Хлоя... – Комедия в прозе П.П. Муратова «Приключения Дафниса и Хлои» была опубликована в журнале «Современные записки» (1926. № 28. С. 135–188).

...В пьесе Жана Кокто, которая этой весной шла в парижском театре Питоевых... – Имеется в виду пьеса Жана Кокто «Орфей», написанная для театра Дез-Ар. На постановку у Питоевых см. рецензию: *Beucler Andre. Orphée de M. Jean Cocteau // Nouvelle revue française*. 1926. Т. XXVII. Р. 120–123.

*à la garçonne* – под мальчика (фр.).

«Все завязки давно завязаны, все развязки давно развязаны» – Адамович приводит неточную цитату. Сологуб в статье писал: «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, – только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, – и только вечная совершается литургия» (Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 184–185).

Гете – советовал молодым поэтам избегать придумывания своих собственных тем и фабул, довольствоваться обработкой великих, общеизвестных... – См. суждение Гете в записи

И. Эккермана от 18 сентября 1823 г.: «Прежде всего, мне хочется предостеречь вас от собственных громоздких вымыслов: они будут требовать от вас определенного взгляда на вещи, а в молодости этот взгляд редко бывает зрелым. <...> С *наличествующим* сюжетом все обстоит куда проще. Здесь факты и характеры уже даны, поэту остается лишь одухотворить целое. К тому же он не растрчивает свое внутреннее богатство, ибо личного вкладывает не так уж много; времени и сил у него тоже уходит куда меньше, он ведь осуществляет лишь оформление материала. Более того, я советую обращаться к сюжетам, ранее обработанным» (*Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. С. 73–74).

*Общность есть всенародность, всезначимость, всепонятность, мост к великой литературе — то, о чем так гениально и так тупо писал Толстой...* — В трактате «Что есть искусство» (1898) Л.Н. Толстой писал: «Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения» (*Толстой Л.Н.* ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 30. С. 183).

*pull-over* — пуловер, свитер (англ.).

*У Буркхардта, в книге о Возрождении — книге, столь высоко ценимой Ницше — есть рассказ ~ и какое волнение вызвала эта находка...* — Речь о книге швейцарского историка Якоба Буркхардта (Burckhardt; 1818–1897) «Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch» (1860), в России несколько раз издававшейся в разных переводах под названием «Культура Италии в эпоху Возрождения». Ницше считал Буркхардта своим учителем и, по его собственным словам, почитал как родного отца (они оба были профессорами Базельского университета). Упомянутый Адамовичем эпизод в книге Буркхардта выглядит так: «18 апреля 1485 года по городу распространился слух о том, что найдено дивно прекрасное, хорошо сохранившееся тело молодой античной римлянки. Ломбардские каменщики, раскопавшие античный склеп на участке монастыря Санта Мария Нуова на Аппиевой дороге, за пределами гробницы Цецилии Метеллы, нашли мраморный саркофаг, на котором якобы значилось: “Юлия, дочь Клавдия”. Все же остальное — чистые порождения фантазии: сами ломбардцы якобы в то же мгновение исчезли вместе с сокровищами и драгоценными камнями, лежавшими в саркофаге для украшения тела;

само же тело оказалось покрыто консервирующей жидкостью и выглядело таким свежим и упругим, словно принадлежало только что умершей девочке пятнадцати лет; говорили даже, что кожа девочки еще хранит цвета жизни, а глаза ее и губы полуоткрыты. Тело перенесли во дворец Консерватори и сюда началось сущее паломничество желавших его увидеть. <...> Трогательным в этой истории является не сам по себе факт находки, но глубокая убежденность в том, что дошедшее от античности тело, которое, как были убеждены эти люди, они видели перед собой, должно было неизбежно оказаться прекраснее всего существующего ныне» (*Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Юрист, 1996. С. 119–120).

### Литературные беседы [Журнал «Версты»]

Впервые: Звено. 1926. 22 августа. № 186. С. 1–2.

«*Версты*» – журнал, выходивший в Париже под редакцией Д.П. Святополка-Мирского, П.П. Сувчинского и С.Я. Эфрона, «при ближайшем участии Алексея Ремизова, Марины Цветаевой и Льва Шестова». Три номера журнала вышли в 1926–1928 годах. Журнал прекратил свое существование из-за отсутствия средств и нераскупаемости тиража, а также в силу разногласий между редакторами. Первый номер «Верст», о котором идет речь, вышел в начале июля 1926 г. и встретил преимущественно негативные отзывы в эмигрантской печати. Подробно о журнале см.: *Саакянц А.* Журнал «Версты» // Новый журнал. 1991. № 183. С. 211–217.

*Святополк-Мирский* Дмитрий Петрович, князь (1890–1939) – критик, историк литературы. Подробно о нем см.: *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

*Сувчинский* Петр Петрович (1892–1985) – музыковед, философ, один из основателей евразийского движения. О нем см.: *Петр Сувчинский и его время / Ред.-сост. А. Бретаницкая.* М.: Издательское объединение «Композитор», 1999.

...*Бунин, говоря о «Верстах», заметил: «книга дурного тона»...* – О первом номере «Верст» И.А. Бунин отозвался в печати крайне негативно: «Нелепая, скучная и очень дурного тона книга» (*Бунин И.А.* «Версты» // Возрождение. 1926. 5 августа. № 429. С. 3).

*Журнал должен бы распасться по частям, без единого лица и стиля...* – Журнал прекратился на третьем номере без явно выраженных разногласий, однако основанная вслед за ним газета «Евразия» (1928–1929), редактировавшаяся теми же Д.П. Святополк-Мирским и П.П. Сувчинским, привела к рас-

колу евразийского движения, о котором много писали, см., в частности: *Шевеленко И.Д.* К истории евразийского раскола 1929 года // *Stanford Slavic Studies*. 1994. Vol. 8. P. 377–384; *Никитенко Е.В.* «Клармарский раскол» в истории евразийства: выявление и анализ причин // *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2001. № 2 (46). С. 28–32; *Панченко М.Ю.* Политическая история евразийского движения 1926–1929 гг. Фракционная борьба и Клармарский раскол: дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2007.

«*слушать музыку революции*» – из статьи А.А. Блока «Интеллигенция и революция» (1918).

...*Журнал открывається на редкость бездарним предисловієм...* – Короткое предисловие ниже приводится целиком: «“Версты” не ставят себе задачей объединение всего, что есть лучшего и самого живого в современной русской литературе. Такая задача была бы не под силу журналу, издающемуся за границей. Задача наша – указывать на это лучшее, направлять на него читательское внимание, и подобное задание легче осуществимо со стороны, чем в России. Здесь мы в условиях более благоприятных и не только потому, что мы *свободней*, но и потому, что издали мы лучше видим целое, и деревья не заслоняют от нас леса. Понять это целое не с точки зрения практической борьбы, а с точки зрения национально-исторической предначертанности – такова главная наша задача.

В настоящее время – *русское* больше самой России; оно есть особое и наиболее острое выражение *современности*. Намереваясь подходить ко всему современному, “Версты” будут отзываться не только на явления русской культуры, но и на иностранную литературу и жизнь. Что же касается попытки найти естественное сочетание наиболее живых и нужных тяготений русской современности, то, объединяя в одном издании русскую поэзию, беллетристику, литературную критику, библиографию и литературные материалы со статьями, посвященными вопросам философии, искусства, языкознания, русского краеведения и востоковедения, мы – как нам кажется – устанавливаем один из возможных обобщающих подходов к нынешней России и к *русскому*» (Версты. 1926. № 1. С. 5).

Кроме Адамовича, весьма резко отозвались о предисловии к журналу в своих рецензиях на первый номер «Верст» И.А. Бунин (Возрождение. 1926. 5 августа. № 429. С. 3) и З.Н. Гиппиус (Последние новости. 1926. 14 августа. № 1970. С. 2–3). Их рецензии, в свою очередь, вызвали отповедь М.Л. Слонима (Воля России. 1926. № 8–9. С. 87–103). В советской России «Версты» также энтузиазма не вызвали. А.К. Воронский счел предисловие «довольно бесцветным и неопределенным» и заявил, что «публицисты и критики но-



вого журнала не скупятся на заушения советской власти и коммунистической партии» (*Воронский А.* Версты полосатые // *Прожектор.* 1926. № 18. С. 18). А. Лежнев в своей рецензии повторил его слова почти дословно: «Писатели, группирующиеся вокруг “Верст”, испытывают сильнейшее отвращение к большевизму и Советской власти, но они вынуждены признать огромную притягательную силу, идущую из страны Советов» (*Красная новь.* 1926. № 12. С. 259–260). З. Гиппиус написала, что группа «Верст» пытается «выдавать произведения того же Пузанова из Воронежа за последний крик русского искусства <...> По верному замечанию критика Г. Адамовича, эти писатели, уныло возглашающие: “мозг мира в Москве”, “большевики творят волю Мирового Духа” и т.д. – ухаживают за начальством без всякой надежды на взаимность <...> согласно с тем же Г. Адамовичем, я нахожу, что служить открыто, без вывертов, как служат Маяковские, гораздо умнее и честнее» (*Антон Крайний.* О «Верстах» и о прочем // *Последние новости.* 1926. 14 августа. № 1970. С. 2–3).

*«Неистовые речи»* – Статья Л. Шестова называлась «Неистовые Речи (по поводу экстазов Плотина)» (Версты. 1926. № 1. С. 87–118).

*...Четыре кислых и жалких стихотворения Есенина...* – В первом номере «Верст» были перепечатаны из «Нового мира» (1926. № 2. С. 8, 72; № 4. С. 119; № 7. С. 6) стихотворения Есенина «Какая ночь! Я не могу...», «Не гляди на меня с упреком...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...» и «Может, поздно, может, слишком рано...».

*...Среднего качества Пастернак...* – Фрагмент поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» под названием «Потемкин» (из книги «1905 год») был перепечатан «Верстами» из журнала «Новый мир» (1926. № 2. С. 31–36).

*...Сельвинский, представленный ничем не замечательной «Казнь Стецюры» и тремя романсами...* – «Казнь Стецюры» и «Казачья походная» Сельвинского были перепечатаны «Верстами» из сборника «Госплан литературы. Литературный центр конструктивистов (ЛЦК)» (М.; Л.: Круг, [1924]. С. 47–57), «Цыганская» и «Цыганский вальс на гитаре» – из сборника «Мена всех. Конструктивисты-поэты» (М., 1924).

*...Ремизов запальчиво отстаивает в послании к Розанову...* – Имеется в виду статья Ремизова «Воистину (Памяти В.В. Розанова)», написанная к 70-летию со дня рождения Розанова в форме письма к нему. В статье Ремизов писал об Аввакуме: «его “вяканье” – “русский природный язык” – и ваш “Розановский стиль” – одного кореня» (Версты. 1926. № 1. С. 83).

*...Замечательный рассказ Бабеля...* – Рассказ Бабеля «История моей голубятни», опубликованный в № 17–18

«Шквала», а затем в «Красной нови» (1925. № 4. С. 33–40), был перепечатан «Верстами» из сборника рассказов Бабеля (М.; Л.: ЗИФ, 1926).

«*Вольница*» *Артема Веселого* – рассказ был перепечатан из журнала «ЛЕФ» (1925. № 1 (5). С. 36–47).

*Е. Богданов пишет о «Трех столицах»...* – Псевдонимом Е. Богданов подписывал свои первые публицистические статьи в эмиграции Г.П. Федотов. «Три столицы» – его первое заметное выступление в эмигрантской печати.

«*отклики русских писателей на резолюцию XIII съезда РКП.*» – Речь об откликах на резолюцию ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», опубликованную в газете «Правда» 1 июля 1925 г. Ответы Андрея Белого, Б. Пастернака, И. Новикова, А. Толстого и др. на анкету: «Что говорят писатели о Постановлении ЦК РКП(б)» были перепечатаны «Верстами» из советского журнала «Журналист» (1925. № 8/9, 10). Вызвавшие насмешки Зинаиды Гиппиус слова о том, что «из провинции идут новые большие силы, напр., Пузанов из Воронежа», содержались в ответе на анкету Б. Пильняка.

«*В сущности, Чаадаев был эмигрантом*» – 26 мая 1926 г. под председательством М.М. Винавера состоялась четвертая литературная беседа «Звена». Она была посвящена П.Я. Чаадаеву и открылась сообщением П.Н. Милюкова. В прениях приняли участие М.А. Алданов, М.В. Вишняк, Д.С. Мережковский и В.Ф. Ходасевич. Д.С. Мережковский в своем выступлении и произнес эту фразу, которая отразилась в отчете: «Чаадаев был, в сущности, эмигрантом; он прошел через трагический опыт отречения от родины, которую любил, но от которой в ужасе отвернулся» (*М. Н. Беседа о Чаадаеве // Звено. 1926. 6 июня. № 175. С. 3–4.*)

*Едва ли в мире есть сейчас зрелище более величественное, чем обнищавший, разрушенный Петербург. Даже Поль Моран ~ отчетливо передал...* – См. выше примеч. к «Литературной беседе» о Моране (Звено. 1925. 4 мая. № 118. С. 2).

«*самый неклассический народ в мире*», *по трудно-забываемому замечанию Ницше...* – Эта фраза встречается у Вейнингера: «Русские – самый негреческий (неклассический) народ из всех народов» (*Вейнингер О. Последние слова. Киев, 1995. С. 25.*)

«*дорогим могилам*» – слова Ивана Карамазова из третьей главы 5-й книги «Братьев Карамазовых» (1879–1880).

«*с раскосыми и жадными глазами*»... «*да, скифы мы, да, азиаты мы!*» – из поэмы А.А. Блока «Скифы» (1918).

## Литературные беседы [Новые стихи]

Впервые: Звено. 1926. 29 августа. № 187. С.1-2.

*П.Б. Струве писал об «озорстве» в поэзии...* – Имеется в виду статья П.Б. Струве «О пустоутробии и озорстве» (Возрождение. 1926. 6 мая. № 338. С. 3), обращенная одновременно против Адамовича и М. Цветаевой. См. прим. к «Цветнику».

*«Ты им доволен ли, взыскательный художник?»* – из стихотворения А.С. Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830).

*«Предметы»* (Брюссель: Благонамеренный, 1926) – книга Д. Шаховского, в продажу не поступавшая.

*Кулябко-Корецкий «Светотени»* – этот сборник стихов, вероятно, выпущенный частным образом и не поступавший в продажу, не упоминается ни в одном каталоге и остается не известен современным исследователям и библиофилам.

*«Своими путями»* (Прага, 1924–1926) – литературно-художественный и общественно-политический журнал, издававшийся Русским демократическим союзом в Чехословакии. Первоначально выходил под редакцией А.К. Рудина, А.И. Федорова и С.Я. Эфрона, затем состав редакторов неоднократно менялся, неизменно оставался в составе всех редакций только С.Я. Эфрон. Всего вышло тринадцать номеров журнала, преимущественно сдвоенных. Адамович имеет в виду последний выпуск, № 12/13 (июнь 1926), вышедший под редакцией Н.А. Антипова, Д.И. Мейснера, Е.Л. Недзельского, Б.И. Семёнова и С.Я. Эфрона, после которого издание было прекращено.

Годом раньше Адамович писал о журнале в «Откликах»: «В Праге выходит журнал “Своими путями”. Журнал, как журнал, – ничего сказать нельзя. Статьи о демократии и о необходимости спасти Россию, рассказы о голубоглазых юношах и прекрасных, “чистых” девушках, стихи Марины Цветаевой – неплохие, и ее же послание к Бальмонту – очень плохое.

Водномизпервыхномеров – статья г. Евгения Недзельского о русской поэзии, поучительная в высшей степени, потому что, оказывается, мы русской поэзии до Недзельского не знали. Мы думали, что это... но стоит ли перечислять имена? Нет, русская поэзия – это: Ливкин, Маригодов, Буданцев, Предтеченский, Спасский, Богородский, Беляев, “Амфиан Решетов, названный брат мой”, Неол Рудин, Евгений Шиллинг, П. Антокольский, Николай Еленев и пр., и пр., и пр. – и наконец сам Евгений Недзельский.

Узнаем еще, что “острый, умный и остроумный Н. Беляев магнетизировал, как шипящая змея”, и что “Европеец в Африке” – лучшее из достижений звуковой конструкции во-

*обще* в русской поэзии”. Узнаем о Надежде Павлович, что она “и наша, и не наша, и всюду, и нигде” – дословно! Узнаем, наконец, что в нашу эпоху человечество “травило себя плесенью порочной любви к Имени и грезило в наркозе о вакхических схватках с телом”.

Узнаем еще и многое другое – столь же необыкновенное! – но, кажется, и этого довольно» (*Сизиф. [Адамович Г.В.]* Звено. 1925. 15 июня. № 124. С. 3).

*...тридцать стихотворений молодых поэтов...* – В двоянном номере журнала «Своими путями» (1926. № 12/13) были опубликованы стихи членов пражского «Скита поэтов» (С. 2–4) и Союза молодых поэтов в Париже (С. 5–6): «Из книги “Путешественник”» Н. Болесциса, «Два проклятья» Хр. Кротковой, «Туманнадосенью, над памятью...» С. Рафальского, «На вокзале» А. Туринцева, «Уж яблони на солнце устают...» Б. Семенова, «Чайная» А. Фотинского, «Торжественно, в сонета строгой раме...» Р. Спинадель, «Сонет» В. Андреева, «Всей душой полюбила душа моя...» А. Гингера, «Ковчег (IV)» Д. Кнута, «Сентиментальный корабль» А. Ладинского, «Мечту преследую упорно...» С. Луцкого, «На мотивы Хагами», «В Мекку» Ю. Терапиано.

### Литературные беседы [Молодые прозаики в журнале «Своими путями»]

Первые: Звено. 1926. 5 сентября. № 188. С. 1–2.

*...восемь рассказов новых или почти новых авторов...* – Прозаический раздел этого номера журнала «Воля России» (1926. № 12/13. С. 7–31) составили: «Гостиница грядущего» Г. Газданова, «Предел (отрывок из романа)» С. Долинского, «Гость» Н. Еленева, «Устирсын» Б. Сосинского, «Концы» И. Тидемана, «Повесть о Дине» кн. К. Чхеидзе, «Видовая» С. Эфрона и «Корпусное заведение» А. Воеводина.

*...прошлогодний конкурс «Звена»* – Адамович имеет в виду самый первый конкурс «Звена», на лучший рассказ, объявленный в начале 1925 года, когда «один из друзей газеты “Звено”, пожелавший остаться неизвестным, предоставил редакции сумму в 1000 франков» (Звено. 1925. 9 февраля. № 106. С. 3). На конкурс было прислано 170 рассказов, из которых опубликовано под девизами 14, а также 369 читательских отзывов на них. Первую премию получил И.П. Демидов за рассказ «Исповедь», вторую – Бронислав Сосинский за рассказ «Алаид» (Литературный конкурс «Звена» // Звено. 1925. 6 июля. № 127. С. 2).

*...незабываемого «куафера Тютькина» едущей на вокзал Анны Карениной...* – В романе Л.Н. Толстого «Анна

Каренина» (Часть седьмая. ХХІХ) эта мысль мелькнула в голове Карениной, когда она ехала не на вокзал, а после ссоры с Вронским возвращалась от Облонских домой: «Тюткин, coiffeur. Je me fais coiffer par Тюткин... [Тюткин, парикмахер. Меня причесывает Тюткин...] Я это скажу ему, когда он придет, – подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного» (*Толстой Л.Н.* ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 19. С. 340).

**Литературные беседы**  
**[«От Пушкина до Блока» Л. Гроссмана. –**  
**«Le poison juif» Г. Вельтера]**

Впервые: Звено. 1926. 12 сентября. № 189. С. 1–3.

«От Пушкина до Блока: Этюды и проблемы» (М.: Современные проблемы, 1926) – книга Л.П. Гроссмана.

...интересную статью «*Le poison juif*» в сентябрьской книжке «*Меркур де Франс*» – *Welter G. Le poison juif // Mercure de France. 1926. 1 septembre. № 677. P. 281–314.*

*Достоевский, предсказавший, что папа выйдет к народу наг и нищ и скажет, что между социализмом и христианством разницы нет...* – Имеется в виду запись в «Дневнике писателя» 8 октября 1873 г.: «Папа сумеет выйти к народу, пеш и бос, нищ и наг, с армией двадцати тысяч бойцов иезуитов, искусившихся в уловлении душ человеческих. Устоят ли против этого войска Карл Маркс и Бакунин? Вряд ли; католичество так ведь умеет, когда надо, сделать уступки, всё согласить. А что стоит уверить темный и нищий народ, что коммунизм есть то же самое христианство и что Христос только об этом и говорил» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 202).

*«самой великой и самой грустной книги в мире»* – Достоевский в «Дневнике писателя» (Сентябрь 1877. Глава вторая) назвал «Дон-Кихота» Сервантеса «величайшей и самой грустной книгой из всех, созданных гением человека» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 25).

**Литературные беседы**  
**[«Счастье» А. Яковлева]**

Впервые: Звено. 1926. 19 сентября. № 190. С. 1–2.

«Счастье» (М.: Мосполиграф, 1926) – книга А.С. Яковлева.

«*Дикой*» – см. примеч. выше (Звено. 1926. 27 июня. № 178. С. 1–2).

## Литературные беседы [Статья Анри де Монтерлана]

Впервые: Звено. 1926. 26 сентября. № 191. С. 1–2.

...в «*Nouvelles Littéraires*» Анри де Монтерлан поместил заметку о Дельтее... – Имеется в виду статья Монтерлана о Жозефе Дельтее (Delteil, 1894–1978): *Montherlant Henry de. Joseph Delteil et les matadors Littéraires // Nouvelles Littéraires. 1926. 18 septembre.*

«*могий вместити да вместит*» – Мф 19, 12.

«*Le Bestiaires*» (Paris: Grasset, 1926) – книга Монтерлана. Адамович писал о ней в обзоре (Суцев Ю. [Адамович Г.В.] Новое во французской литературе // Звено. 1926. 1 августа. № 183. С. 6–8).

«*Je ne suis pas ridicule!*» – «Я не нелеп!» (фр.).

Розанов писал о «*Заповедях блаженства*»: *напрасно их долбят в гимназиях...* – Адамович имеет в виду следующий фрагмент из первого короба «Опавших листьев» (СПб., 1913):

«Растопырив ноги и смотря нахально на учительницу, Васька (3-й класс Тенишевского) повторяет:

– Ну... ну... ну “блаженные нищие духом”. Ну... ну... ну... (забыл, а глаза бессовестные).

Что ему, тайно пикирующемуся с учительницей, эти “блаженные нищие духом”...

И подумал я:

– В Тайну, в Тайну это слово... замуровать в стены, в погреб, никому ее не показывать до 40 лет, когда начнутся вот страдания, вот унижения, вот неудача жизни: и тогда подводить “жаждущего и алчущего” к погребу и оттуда показывать, на золотом листке, вдали:

*Блаженны нищие духом!..*

Боже мой: да ведь это и сказано “нищим духом”, еще – никому, и никому – не понятно, для всех это “смех и глупость”, и сила слова этого только и открывается в 40 лет, когда жизнь прожита. Зачем же это Ваське с растопыренными ногами, это “метание бисера перед свиньями» (Розанов В.В. Собр. соч.: Листва / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 181–182).

«*Блаженны нищие духом*» – Мф 5, 3; Лк 6, 20.

## Литературные беседы [«Мальчики и девочки» З. Гиппиус]

Впервые: Звено. 1926. 3 октября. № 192. С. 1–2.

З.Н. Гиппиус в замечательной статье... Рассуждения Адамовича вызваны статьей З.Н. Гиппиус «Мальчики и де-

вочки» (Последние новости. 1926. 17 сентября. № 2004. С. 2–3), в которой она рассказывала о петербургской молодежи, посещавшей в 1914–1916 гг. «воскресенья» Мережковских на Таврической улице. Статья вызвала полемику в эмигрантской прессе. Кроме Адамовича, о ней писал журналист «Возрождения» А. Ренников (Андрей Митрофанович Селитренников; 1882–1957) в своем очередном «маленьком фельетоне» «Осторожный дуплет»: «З.Н. Гиппиус, принужденная в настоящее время отказаться от декадентства и символизма из-за полного отсутствия охотников читать символические стихи в реалистических беженских условиях, естественно недовольна нынешним поколением среднего возраста <...> И вот, горя негодованием на то нынешнее молодое поколение, которое обыкновенно создает успех поэтам, З.Н. Гиппиус решила доказать его полное моральное ничтожество <...> если доказать, что русские подростки и дети перед войной были кретинами и дегенератами, такими же кретинами и дегенератами, но уже взрослыми, окажутся все читатели, которые не желают сейчас читать “Протяжную песню” <...> по-моему, вопрос об опустошенных душах детей в предвоенное время нужно для соответствия с действительностью значительно сузить. Нет сомнения, что было немало таких подростков, каких описывает автор “Мальчиков и девочек”. Но это была только часть. А кто воспитал эту часть, кто опустошил ее национально-духовно, это знают хорошо некоторые наши писатели. Ведь не секрет, кажется, что ничего, кроме опустошения в душе, не производили в юных читателях многие русские авторы. Взять хотя бы такую безнадежно-опустошающую вещь, как стихотворение известной нашей поэтессы З.Н. Гиппиус “Без ропота, без удивленья...”» (Возрождение. 1926. 23 сентября. № 478. С. 5).

Два подвала в «Последних новостях» посвятил статье Гиппиус В.И. Талин (Семен Осипович Португейс; 1881–1944): «Предгрозовье» (Последние новости. 1926. 24 сентября. № 2011. С. 2) и «“Племенные” и “бесплеменные”» (Последние новости. 1926. 1 октября. № 2018. С. 2).

Ознакомившись с номером «Звена», Гиппиус написала Адамовичу 4 октября 1926 г.: «Ваша статья не очень вышла: слишком *взволнованная*, а потому не убедительная (волнение, в иных случаях, хорошо прятать). Это тем более досадно, что столько в ней верного и нужного, и все “догадки” (даже совпадения с моими “поправками”, света пока не увидевшими). Да, места, в отдельности, точные и хорошие, и только все рассыпаются, благодаря отсутствию одной нити (ведь во всякой даже заметке есть одна *idée-mère*). Поспешность, необдуманность, “взволнованность” испортили интересную и, главное, *вашу* тему (гораздо больше, чем мою). О Конегиссере <sic!> уже

упоминал Г. Иванов (“Живые лица” которого все начинаются в *Бр. Собаке*, а Ходасевич уверяет даже, что там и кончаются). Ахматова не убедительна, – как и дебоши Андреева: если старые скандалисты были плохи, почему это оправдывает скандалы нео-стиля? Но хорошо, что вы *вскрыли*, куда метит Талин: мне это сделать было неудобно, да и прямо выяснить его совпадение с Ренниковым (вы читали?) тоже» (*Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Comp. by Temira Pachmuss. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. P. 340*).

Своим оппонентам Гиппиус ответила статьей «Чего не было, и что было» (Последние новости. 1926. 15 октября. № 2032. С. 2–3. Подп.: З.Н.Г.).

Вскоре это название взял для своей книги эмигрантский прозаик И. Болдырев (наст. имя Иван Андреевич Шкотт; 1903–1933): *Болдырев И. Мальчики и девочки // Париж: Новые писатели, 1929*.

Подробно см.: Мальчики и девочки: Зинаида Гиппиус и В. Талин в парижской газете «Последние новости» / Публикация, вступ. ст. и комм. М. Долинского, И. Шайтанова // Октябрь. 1991. № 9. С. 160–178.

*pro et contra* – за и против (лат.).

...*В. Талин выступил в роли прокурора...* – В статье «Предгрозовье» В.И. Талин довольно сурово отозвался о настроениях как «мальчиков и девочек», описываемых Гиппиус, так и их старших товарищей: «Исповедь З. Гиппиус (а она написала исповедь) одновременно и бичующая, и покаянная <...> тут, среди мальчиков и девочек и мужчин и женщин столицы заложены были семена общественного и морального нигилизма, и здесь готовился нравственный и общественный провал» (Последние новости. 1926. 24 сентября. № 2011. С. 2).

«*Бродячая собака*» – В середине двадцатых годов в Париже несколько раз устраивались «обеда друзей “Бродячей собаки”», и З.Гиппиус позже вспоминала о своих впечатлениях от одного такого мероприятия (*Гиппиус З.Н. Бродячая собака // Возрождение. 1929. 19 марта. № 1386. С. 2*).

...*Горький в воспоминаниях об Андрееве...* – См. примеч. к «Звену» № 108.

*Каннегисер* Леонид Иоахимович (1896–1918) – поэт, петербургский приятель Адамовича, убивший Урицкого и расстрелянный большевиками. Его стихи, а также воспоминания о нем Адамовича, Иванова и Алданова вскоре вышли отдельной книгой: «Леонид Каннегисер» (Париж, 1928).

...*Гумилев, которого теперь с легкой руки П.Б. Струве слишком усердно делают «мужем»...* – П.Б. Струве неоднократно писал о «крепких политических убеждениях» «поэта-воина»



Гумилева. Впервые – в статье «In memoriam» (Русская мысль. 1921. № 10/12. С. 88–91).

«Да, я любила их, те сборища ночные...» (1917) – заглавная строка стихотворения А.А. Ахматовой, посвященного «Бродячей собаке».

### Литературные беседы [«Омутнинская сторона» А. Явича]

Впервые: Звено. 1926. 10 октября. № 193. С. 1–2.

«*Tout le reste est littérature*» – завершающая строка стихотворения Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique», 1874). В переводе В.Я. Брюсова: «Все прочее – литература».

«*Вопросы пола*» – рассказ Пантелеймона Романова, впервые опубликованный в журнале «Красная новь» (1926. № 4. С. 45–66), был перепечатан газетой «Дни» (1926. 12 июня. № 1026; 15 июня. № 1028; 17 июня. № 1030).

...дневник девочки-самоубийцы *Шуры Голубевой*... – См. «Звено» № 160 от 21 февраля 1926 г.

«*Омутнинская сторона*» – очерк Августа Ефимовича Явича (1900–1979), впервые опубликованный в журнале «Красная новь» (1926. № 9. С. 184–193), а впоследствии давший название его книге 1931 года.

«*гордый взор иноплеменный*» – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

### Литературные беседы [«Идут корабли» В. Лидина. – «Икс» Е. Замятина]

Впервые: Звено. 1926. 24 октября. № 195. С. 1–2.

«*Идут корабли*» – роман В.Г. Лидина, впервые опубликованный в 1926 году и неоднократно переиздававшийся. В эмиграции был перепечатан газетой «Руль» (декабрь 1930 – февраль 1931).

«*Корабли, проходившие ночью, говорят друг с другом огнями*» – из цикла поэм Генри Уодсворта Лонгфелло (Longfellow; 1807–1882) «Рассказы придорожной гостиницы». В оригинале: «*Ships that pass in the night, and speak each other in passing*» (Tales of a Wayside Inn. Pt. III. The Theologian's Tale: Elizabeth. Sec. IV).

«*Икс*» – рассказ Евгения Ивановича Замятина (1884–1937), впервые опубликованный в журнале «Новая Россия» (1926. № 2. С. 49–62) и тут же перепечатанный пражским журналом «Воля России» (1926. № 8/9).

«*Опыты*» Брюсова – Имеется в виду сборник стихов: Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созву-

чиям, по строфике и формам: (Стихи 1912–1918 г.) / Со вступ. ст. автора. М.: Геликон, 1918).

*âme slave* – славянская душа (фр.).

### Литературные беседы [«Мессия» Д.С. Мережковского]

Впервые: Звено. 1926. 14 ноября. № 198. С. 1–2.

«*Habent sua fata libelli*» – «Книги имеют свою судьбу» (лат.), стих латинского поэта Теренциана Мавра (III в.), ставший поговоркой.

«*Полтава*» не имела успеха... – Начало заметки А.С. Пушкина «Возражения критикам “Полтавы”», впервые опубликованной в «Деннице», альманахе на 1831 г., изданном М. Максимовичем, под названием: «Отрывок из рукописи Пушкина (“Полтава”)». В черновой рукописи эта строка имела другую редакцию: «Самая зрелая из всех моих стихотворных повестей, та, в которой все почти оригинально (а мы из этого только и бьемся, хоть это еще и не главное), – “Полтава”, которую Жуковский, Гнедич, Дельвиг, Вяземский предпочитают всему, что я до сих пор ни написал, “Полтава” не имела успеха» (Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. С. 74, 490).

*C'est en conserves que le monde mange ses primeurs* – Здесь: Люди предпочитают пережеванную пищу (фр.).

*Нет сейчас русского писателя, более одинокого, чем Мережковский...* – Получив этот номер «Звена», З.Н. Гиппиус писала Адамовичу 14 ноября 1926 года: «О вашей очередной беседе. Д<митрий> С<ергеевич Мережковский> сказал, что сам вам напишет, если успеет, а пока просит вас передать его слова... которые я передам потом, а сначала просто расскажу, что он говорил со мной о вашей статье, это интереснее, – не правда ли?»

Говорил прежде об общем, потом о частном. Говорил, что, ведь, не в его самолюбии дело, и не первой важности, “хвалебная” статья или нет. Важно – важно ли то, что он говорит, и что это такое. Заметил, что об “одиночестве” – не совсем верно, и он сам пожаловаться на “абсолютное” – в сущности бы не смел. Оно было, главное, в России, и теперь, почти абсолютное, в эмиграции. Но в Европе, там и здесь, всегда были люди, знающие, о чем он говорит, потому что думающие сами о том же. С другой стороны, не всегда и не во всем лень читательская причина; кроме нее – есть какое-то странное (или не странное) внутреннее противодействие именно идеям такого рода. Внутренний отпор, что ли, противное течение, другая вся “линия”. То есть, как бы “не корми меня тем, чего я не ем”,

и других не корми, потому что и они не едят, или *должны* не есть. Д.С. признал, как вы сами пишете, что заметка немного сбита и скомкана в конце (я тоже это нахожу: если б, за счет почтительных похвал самому Мережковскому, прибавить хоть несколько слов о сути того, что он говорит о Мессии, или хочет сказать, – вышло бы *стройнее*). Но тут же сказал, что написана заметка “прелестно”, со свойственной вам тонкостью и нежностью иронии (тут я делаю поправку и замечаю, что иной раз вы перетончаете иронию так, что грубоглазые ее и вовсе не видят; иногда же тонина ваша пахнет слабостью)» (Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Comp. by Temira Pachmuss. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. P. 342).

*«Я не до конца его понимаю, мне не все в нем ясно, но мне хочется целовать его руки за то, что он царь над всеми Ивановыми-Разумниками»* – Адамович по памяти цитирует письмо Блока Владимиру Николаевичу Княжнину (наст. фам. Ивойлов; 1883–1942) от 9 ноября 1912 г., опубликованное в подборке «Письма А. Блока» (Дни. 1926. 18 июля. № 1057. С. 3), перепечатанной из советского издания. У Блока: «И, право, мне, не понимающему до конца Мережковского, легче ему руки целовать за то, что он – царь над Адриановыми, чем подозревать его в каком-то самовосхвалении» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 405).

*...бодлеровского альбатроса, которому крылья мешают ходить...* – Адамович имеет в виду завершающие строки стихотворения Бодлера «Альбатрос». В переводе В. Левика: «Но ходить по земле среди свиста и брани / Исполинские крылья мешают тебе».

*«Мессия»* – роман Мережковского, фрагмент из которого под названием «Кто он?» был напечатан в газете «Последние новости» (1926. 7 февраля. № 1782. С. 2–3). Целиком роман был опубликован в журнале «Современные записки» (1926. № 27–29; 1927. № 30–32), а позже вышел отдельным изданием в двух томах (Париж: Возрождение, 1928).

*...к натурализму, к тому, что П. Муратов недавно назвал толстовским, жизненным началом в искусстве...* – В статье «Искусство прозы» П. Муратов писал: «Русская проза скорее пошла в сторону жизненности, проявленной Толстым с едва ли бывалой когда-либо в литературе силой» (Муратов П. Искусство прозы // Современные записки. 1926. № 29. С. 243).

### Литературные беседы [«Третья фабрика» В. Шкловского]

Впервые: Звено. 1926. 21 ноября. № 199. С. 1–2.

*«Третья фабрика. Размышления и воспоминания»* (М.: Круг, 1926) – книга В. Шкловского.

...Кажется, это было в 1912 году. В петербургском Тенишевском зале футуристы ~ «кубо-вечер»... – В 1912 году Маяковский, действительно, ездил в Петербург и даже выступал с чтением стихов, но не в Тенишевском училище, а в «Бродячей собаке» 17 ноября. Это было его первым публичным выступлением. Виктора Шкловского он ни тогда, ни позже публике не представлял, во всяком случае в «Хронике жизни и деятельности» Маяковского, составленной В.А. Катаняном, о таком факте не упоминается. Возможно, Адамович имеет в виду вечер в Тенишевском училище 16 января 1914 г., на котором Г.И. Чулков прочитал лекцию «Пробуждается ли мы?», а Шкловский с Н.И. Кульбиным выступали в прениях. Либо же состоявшийся тремя неделями ранее в «Бродячей собаке» первый доклад Шкловского «Место футуризма в истории языка».

Вяч. Иванов как-то назвал «скупыми нищими жизни» – см. выше примеч. к статье: Звено. 1925. 23 февраля. № 108. С. 2.

«Шум времени» (Л.: Время, 1925) – автобиографическая книга О.Э. Мандельштама.

«*Rien que la terre*» (Paris: V. Grasset, 1926) – очерковая книга Поля Морана о кругосветном путешествии, отрывки из которой публиковались в русском переводе: Моран П. Только земля / Пер. с фр. К. М. [Мочульский К.В.] // Звено. 1926. 18 июля. № 181. С. 5–7. Адамович писал о книге Морана в своем обзоре: «Описания его настолько капризны и случайны, что за ними не всегда видно описываемое» (Суцев Ю. [Адамович Г.В.] Новое во французской беллетристике // Звено. 12 сентября. № 189. С. 5–7).

## Литературные беседы

### [Молодые прозаики в «Современных записках»]

Впервые: Звено. 1926. 28 ноября. № 200. С. 1–2.

Редакцию «Современных записок» давно упрекают в излишнем консерватизме... – См. об этом подробнее: Коростелев О.А. «Современные записки» в отзывах критики // Вокруг редакционного архива «Современных записок» (Париж, 1920–1940): Сборник статей и материалов / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 11–19.

«Современные записки» уступили... – Редакторов журнала беспокоила ситуация с отсутствием молодежи, они долго обсуждали ее в переписке друг с другом и с авторами журнала, прежде чем решились уступить критикам и напечатать произведения молодых, которые не вполне их устраивали. Подробнее см.: «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 1.

...два рассказа авторов малоизвестных... – В № 29 «Современных записок» за 1926 год были опубликованы рассказы «Корень жизни» Михаила Щербакова и «Смерть Джона Хоппуса» Георгия Евангулова. К тому времени оба не были совсем уж новичками. За Г. Евангуловым числились две поэтические книги и ряд рассказов в тонких журналах: в «Звене», «Иллюстрированной России», «Ухвате». М. Щербаков также имел изданную в Токио книжку стихов и публикации в «Русском обозрении» и «Архиве русской революции». Но «толстый» журнал их печатал впервые.

*Никто, кажется, не доволен этим долгожданным нововведением...* – 30 января 1931 г. дальневосточный писатель Николай Аполлонович Байков (1872–1958) писал М.В. Вишняку: «Считаю своим долгом предупредить Вас, что рассказ “писателя” Щербакова “Корень жизни” скопирован с небольшими вариациями с моего рассказа “Корень жизни”, который был напечатан в 1913 г. в журнале “Наша охота”, а также был помещен в сборнике “В горах и лесах Маньчжурии” изд. 1915 г. СПб. <...> Этот “писатель”, никогда в тайге не бывавший и знающий ее только, по-видимому, из моих рассказов, очень неудачно их переделывает, да оно и понятно, т.к. нельзя описывать какой-нибудь факт, не будучи очевидцем или свидетелем. В его рассказах встречаются ляпсусы, не соответствующие действительности. Г. Щербаков не потрудился даже изменить названия моих рассказов, не говоря уже о тождественности сюжетов. Наша дальневосточная читающая публика крайне возмущена поступком “писателя” Щербакова и кое-кто собирается опубликовать об этом в прессе. Во избежание могущих возникнуть недоразумений, ставлю Вас об этом в известность» («Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 1. С. 300).

...Об обоих рассказах было сказано слово «экзотика»... – З.Н. Гиппиус, рецензируя 29 номер «Современных записок», о рассказах Евангулова и Щербакова отозвалась так: «Рассказы не плохи: они просто... никакие. Оба, притом, “экзотика»» (Последние новости. 1926. 11 ноября. № 2059. С. 3. Подп.: Антон Крайний).

...Один из авторов счел необходимым немедленно представить возражение: ничуть не экзотика... – Имеется в виду «Открытое письмо Антону Крайнему» Георгия Евангулова: «Экзотика тут не случайна, больше того: экзотика притянута к рассказу, и эту канву, на которой вышит рисунок рассказа, авторы выбрали потому, что она ближе, естественнее для них, чем то, что Вы, очевидно, имеете в виду: русскую жизнь <...> Я завидую старшим писателям <...> но как быть нам, которым до-

ступнее быт французов, негров, китайцев, чем тот быт – *наш*? <...> в этом быте для меня гораздо больше экзотики, чем в неграх, которых я встречаю в парижских кабачках?» (Последние новости. 1926. 18 ноября. № 2066. С. 3). Его поддержал М. Арцыбашев в своих «Записках писателя»: *Арцыбашев М. Записки писателя. CV. Трагедия молодых // За свободу! 1926. 28 ноября. № 275 (2006). С. 2–3*. Оба рассказа вскоре были перепечатаны Д.В. Философовым в его варшавской газете: Рассказ М. Щербакова «Корень жизни» // *За свободу! 1926. 2 декабря. № 278 (2009). С. 2–3*; Рассказ Георгия Евангулова «Смерть Джона Хоппуса» // *За свободу! 1926. 8 декабря. № 283 (2014). С. 2–3*.

### Литературные беседы

#### 【«Наровчатская хроника» К. Фебина】

Впервые: Звено. 1926. 12 декабря. № 202. С. 1–2.

«*Очарованный странник*» – парижское издательство, выпускавшее в серии «Беллетристы современной России» небольшие дешевые (от 2.50 до 3.50 франков) книжки советских писателей: Зощенко, Бабеля, Романова, Сейфуллиной и др. Одноименное издательство существовало в Петрограде в 1917–1922 годах.

«*Универсальная библиотека*» (1906–1918) – дешевая многотиражная серия, одна из самых популярных в начале века. Выпускал ее Владимир Морисович Антик (1882–1972) в Москве. Всего в серии вышло 1310 десятикопеечных выпусков карманного формата (по 10–12 выпусков ежемесячно), которые содержали 750 лучших произведений отечественной и зарубежной литературы.

«*Наровчатская хроника*» (Харьков: Пролетарий, 1926) – книга К. Фебина, в том же году переизданная парижским «Очарованным странником».

### Литературные беседы

#### 【«Чертухинский балакирь» С. Клычкова】

Впервые: Звено. 1926. 19 декабря. № 203. С. 1–2.

«*Чертухинский балакирь*» (М.: Госиздат, 1926) – роман С. Клычкова (Сергея Антоновича Лешенкова; 1889–1937).

...*Большую статью посвятил ему А. Воронский ~ Г. Лелевич...* – Имеются в виду статьи А. Воронского «Лунные туманы» (Красная новь. 1926. № 10. С. 215–224) и Г. Лелевича «Поэт мужицкой стихии» (Новый мир. 1926. № 1. С. 147–153).

«*Сахарный немец*» (М.: Современные проблемы, 1925) – первый роман С. Клычкова.

«*avant toute chose*» – прежде всего (фр.).

«*Как во нашей ли деревне...*» – Это стихотворение Клюева было опубликовано в альманахе «Аполлон» (СПб., 1912. С. 37–38) под названием «Теремная».

### Литературные беседы [«Солнечный удар» И. Бунина]

Впервые: Звено. 1926. 26 декабря. № 204. С. 1–2.

В последнем абзаце в угловых скобках составителем при-  
близительно восстановлена по смыслу выпавшая из набора  
строка.

«*Солнечный удар*» (Париж: Родник, 1927) – книга Бунина,  
в которую вошли рассказы 1925–1926 гг.

«*все в жертву памяти твоей*» – заглавная строка стихотво-  
рения (1825) А.С. Пушкина.

### Литературные беседы [«Самое лучшее» Н. Асеева]

Впервые: Звено. 1927. 2 января. № 205. С. 1–2.

«*Самое лучшее*» (М.: Огонек, 1926) – сборник стихов  
Николая Николаевича Асеева (1889–1963).

«*poetae nascuntur*» – поэтами рождаются (лат.), часть по-  
словицы «*Oratores fiunt, poetae nascuntur*» («Ораторами стано-  
вятся поэтами рождаются»), приписываемой древнеримскому  
поэту Публию Аннию Флору (II в.), развившему эту мысль в  
стихотворном цикле «О жизни» (viii). Ранее схожее выраже-  
ние встречалось в речи Цицерона, произнесенной в 61 до н.э. в  
защиту греческого поэта Архия (8, 18).

«*Как я стану твоим поэтом – А не красным время?*» – из  
стихотворения Н. Асеева «Лирическое отступление» (1924),  
впервые опубликованном: Леф. 1924. № 2. С. 5–15.

*consonnes d'appui* – опорные согласные (фр.).

### Литературные беседы [Журнал «Новый дом»]

Впервые: Звено. 1927. 9 января. № 206. С. 1–2.

Литературный журнал «Новый дом» выходил в Париже  
в 1926–1927 годах под редакцией Н. Берберовой (№ 1 и 2),  
Д. Кнута, Ю. Терапиано и В. Фохта. Всего вышло три номера.  
Реально литературную политику журнала во многом определя-  
ла З. Гиппиус. В первом номере журнала, появившемся в октя-  
бре 1926 года, было опубликовано стихотворение Адамовича  
«Дон-Жуан, патрон и покровитель...» и ответное стихотво-  
рение Гиппиус «Ответ Дон-Жуана». В рецензии на первый но-

мер «Нового дома» Михаил Цетлин отметил: «интересна стихотворная полемика на тему о любви между Г. Адамовичем и Гиппиус» (Последние новости. 1926. 11 ноября. № 2059. С. 3).

Второй номер «Нового дома», которому посвящена статья Адамовича, вышел в конце 1926 года. Редакция «Нового дома» восприняла статью как повод для полемики. Открытое письмо Адамовичу появилось в печати за подписью В. Злобина и ниже приводится целиком:

«Дорогой Георгий Викторович, прочел Вашу статью о “Новом доме” и совершенно убедился, что он Вам не по душе. Что-то Вас отталкивает от этого журнала. Говорю “что-то”, ибо истинная причина не вполне ясна. Не сразу можно понять, в чем дело, что именно Вам в “Новом доме” “не нравится”. Разобраться в этом мне и хотелось бы.

Начнем с конца, с вывода. Вы заключаете Вашу статью вопросом: “Не перестать ли ‘Новому дому’ печатать стихи да рассказы, не заняться ли только размышлениями?”. Ибо: “рано или поздно, если не свернет с дороги, он к этому неизбежно придет”. Таким образом, Вы хотите сказать, что “Новый дом”, заявив себя журналом идейным, должен отказаться от искусства, ибо идейность с искусством – несовместима. Не это ли отталкивает Вас от журнала, и не потому ли кажется Вам, что в нем есть что-то “студенческое”, “отвлеченное”?

Но так ли уж несомненно, что идейность есть нечто отвлеченное, исключаящее, конечно, и весь “мир явлений”, – не одно только искусство? Не потому ли Вы придерживаетесь этого, весьма распространенного, взгляда, что, по-Вашему, с “миром идей” не может быть никакого соощения? Он – сам по себе, Вы – сами по себе. И всякий призыв к идейности для Вас поэтому – праздные отвлеченности, что-то вроде приглашения к путешествию на луну, или к переходу в четвертое измерение. Впрочем, острота вопроса не в этом, а вот в чем: как объяснить Ваше длительное пребывание на столь безрадостной и отнюдь небезопасной позиции, – небезопасной, ибо Вы отлично понимаете, что жить без идей, без возможности как-то с ними соприкоснуться, то же, что жить под землей без воздуха. В конце концов, задохнешься. Что же мешает выйти вам из тупика?

Отвечу прямо: все препятствие – в Вас. Вы сами накиннули себе петлю на шею и не знаете, как высвободиться. Чем больше из нее вырываетесь, тем туже она затягивается. И, конечно, борясь против “отвлеченностей” “Нового дома”, не против них боретесь, а против себя, боретесь с Вашим собственным противоречием. И не на противоречии ли основано Ваше отношение к идейности?

Ведь положение для Вас, приблизительно, такое: “мир идей”, согласно с умным Кантом, – трансцендентен, но без



идей жить невозможно. Идеи же хороши и полезны, когда в них есть порядок. Но не всякий порядок хорош, или, точнее, *всякий порядок относителен*, ибо субъективен. Таким образом, порядком *может быть* и произвол. И вот результат: приводить идеи в порядок – не значит ли исказить их? А следовательно и пользы от них, кроме вреда, никакой. Вы, может быть, скажете: все дело – в мере? Но что такое мера без абсолютного критерия? А Вам его добыть неоткуда, ибо не исходите ли Вы именно из предпосылки, что такого критерия – нет? И в этом, конечно, корень всех Ваших противоречий.

Вы говорите: “лукавый Божьи карты спутал” и очень верно прибавляете: “надо их рассортировать”. Но едва Х или Y приступают к разбору, как у Вас начинаются сомнения: почему так, а не иначе? Что есть истина? И Вы советуете: “Лучше ничего не осмысливая и ничего не приводя в порядок, просто держать карты в руке, хранить в памяти ‘мировую чепуху’ для будущих времен, как материал, который кто-нибудь, когда-нибудь упорядочит”. По крайней мере, “не отвлеченно” и без риска.

Но ведь и через двести-триста лет положение останется тем же. Почему у желающего произвести “чистку” не потребует опасливый человек (неверие в себя родит опаску) “мандат на истину”, как Вы требуете его ныне от “Нового дома”? И наконец, так ли уж Ваша позиция безопасна? Лукавый Божьи карты спутал ведь не для того, чтобы они покоились без употребления. К несчастью, он их пустил в оборот, и, судя по тому, что мы проиграли, в оборот весьма удачный. Проиграли же мы почти все, даже тело свое. Осталась – одна душа, – совесть с сознанием. На это и идет сейчас игра – очень тонкая – и все мы без исключения в ней участвуем. Играть вслепую теперь – это верная гибель. Вот почему “Новый дом” и призывает к идейности – к выбору, к разбору. Пора бы, в самом деле, разобраться немножко и в себе, и, значит, и в картах, – какая от Бога, какая от лукавого. Можно отвертываться, обманывать себя, будто за нас ответят какие-то грядущие поколения... Ответят или нет, но мы-то пока проиграем наше последнее, – совесть и душу, – т.е. все мы, и я, и Вы, – “смертью умрем”.

Улыбается ли Вам, дорогой Георгий Викторович, такая перспектива?» (*Злобин В.* Письмо Георгию Адамовичу // Новый дом. 1927. № 3. С. 40–41).

В «Новом доме» готовилось и следующее полемическое выступление, но промежутки между номерами журнала были слишком велики. 24 июля 1927 года Гиппиус сообщала в письме Адамовичу: «Из закишего № 4 мы думаем выкинуть прокисшую полемику с вами» (*Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972. P. 351*). Четвертый номер «Нового дома» так и не увидел света,

вместо него в августе 1927 года вышел первый номер журнала «Новый корабль», полемики с Адамовичем в нем не было.

«*Прописи*» – статья З. Гиппиус (Новый дом. 1926. № 1. С. 17–20. Подп.: Антон Крайний).

«*мировая чепуха*» – из стихотворения Блока «Не спят, не помнят, не торгуют...» (1909).

...*Статья В.Ф. Ходасевича ~ Рядом Д.С. Мережковский...* – Во втором номере «Нового дома» были опубликованы статьи В.Ф. Ходасевича «Цитаты» (1926. № 2. С. 33–39) и Д.С. Мережковского «Письма в “Новый дом”». Первое письмо: «О мудром жале» (1926. № 2. С. 31–32).

*en marges* – на полях (фр.).

### Литературные беседы

#### [«Апокалипсис нашего времени» В. Розанова]

Впервые: Звено. 1927. 16 января. № 207. С. 1–2.

«*Апокалипсис нашего времени*» (Сергиев Посад, 1917–1918) – последнее произведение В.В. Розанова, вышедшее десятью отдельными выпусками. Первые 9 из 10 выпусков были перепечатаны в журнале «Версты» (1927. № 2. С. 294–351).

«*Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти*» – из книги Розанова «Уединенное» (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1912. С. 181).

*по розановскому выражению «просвет в вечность»* – Трудно сказать, почему Адамович считал это выражение розановским. Оно встречается у Г.В. Иванова, Д.В. Filosofova, С. Карцевского, и у других авторов того периода, но у В.В. Розанова его найти не удалось. У него есть «просвет в небесные видения», «просвет к свободе», «просвет к иному житию» и множество других «просветов», не говоря уж о вечности, но именно такого выражения нет.

«*Да сияют эти образа вечно!*» – из предисловия Розанова к книге «Люди лунного света. Метафизика христианства» (СПб., 1913. С. XI).

«*credo quia absurdum*» – «верую, ибо абсурдно» (лат.), слова христианского теолога и писателя Квинта Септимия Флоренса Тертуллиана (ок. 160–после 220) из его труда «О теле Христовом» (207).

### Литературные беседы

#### [Парижская школа русской поэзии]

Впервые: Звено. 1927. 23 января. № 208. С. 1–2.

«*парижская школа русской поэзии*» – Определение явно дано по аналогии со знаменитой парижской школой живопи-

си, о которой много писали уже в начале века и продолжают писать до сих пор. Автором определения обычно называют Б.Ю. Поплавского, и, вероятно, авторство ему и принадлежит, но в печати впервые он употребил это выражение тремя годами позже (Числа. 1930. № 2/3. С. 210–211). Подробнее см.: Коростелев О.А. «Парижская нота» // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. / Ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Т. 2. С. 500–552.

«школа Ходасевича» – В 1928 году эта школа оформилась окончательно в виде группы «Перекресток», в которую вошли В. Смоленский, Ю. Терапиано, Д. Кнут, Г. Раевский и др.

«О, если б без слова сказаться душе было можно» – не вполне точная цитата из стихотворения А.А. Фета «Как мошки за рею...» (1844). У Фета: «Сказаться душой».

«*la poésie pure*» – чистая поэзия (фр.).

### Литературные беседы [«Эпиграфы» Г. Ландау]

Впервые: Звено. 1927. 30 января. № 209. С. 1–2.

«лучшими словами в лучшем порядке» – афоризм английского поэта-романтика Сэмюэля Тэйлора Кольриджа (Coleridge; 1772–1834) из его «Застольных бесед» («Table talk»), дословно звучит так: «Определение хорошей прозы – нужные слова на нужном месте, хорошей поэзии – самые нужные слова на самом нужном месте».

«*томов премногих тяжелей*» – из стихотворения А.А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883).

«*Maximes*» (1665) – книга афоризмов Франсуа де Ларошфуко (La Rochefoucauld; 1613–1680).

...Книга афоризмов Григория Ландау... – Имеется в виду книга Григория Адольфовича Ландау (1877–1941) «Эпиграфы» (Берлин: Слово, 1927). Афоризмы Ландау были высоко оценены такими писателями эмиграции, как З.Н. Гиппиус и Г.В. Иванов (см. письма Г.В. Иванова В.Ф. Маркову от 23 июля 1956 г. и 21 марта 1957 г. в кн.: Georgij Ivanov / Irina Odoejevceva. Briefe an Vladimir Markov: 1955–1958. Mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1994. С.43, 51).

Лабрюйер Жан де (La Bruyere; 1645–1696) – французский писатель, мастер афористической публицистики.

«Благородная сдержанность исключения ~ одержимости» – В постскриптуме к одной из следующих «Литературных бесед» (Звено. 1927. 27 февраля. № 213. С. 1–2) Адамович, сославшись на опечатку, уточнил, что у Ландау была «Благородная сдержанность исполнения».

«так он писал темно и вяло» – Пушкин А.С. Евгений Онегин. Гл. VI. Ст. XXXIII.

«*Le cœur à ses raisons, que la raison ne connaît pas*» – «У сердца есть свои причины, которые разуму не понять» (фр.). Адамович не вполне точно цитирует фразу из «Мыслей» Паскаля (№ 277). У Паскаля: «*Le cœur à ses raisons, que la raison ne connaît point*».

«человек – мыслящий тростник» – Паскаль Блез. Мысли / Пер. П.Д. Первова. Спб., 1888. С. 47.

«Если близкому человеку надо объяснять, то не надо объяснять» – эта фраза в чуть укороченном варианте («Если надо объяснять, то не надо объяснять») стала поговоркой в ближайшем окружении Адамовича (Г.В. Иванов, И.В. Одоевцева, З.Н. Гиппиус).

### Литературные беседы [«Авдотья-смерть» Б. Зайцева. – «Растратчики» В. Катаева]

Впервые: Звено. 1927. 6 февраля. № 210. С. 1–2.

О Борисе Зайцеве много писали в последние месяцы – по поводу его юбилея... – 12 декабря 1926 г. в Очаге друзей русской культуры состоялось торжественное чествование Б.К. Зайцева по случаю 25-летию писательской деятельности. Председательствовал И.А. Бунин, с речами выступили Н.А. Авксентьев, П.Н. Милюков, П.Б. Струве, М.А. Алданов и др., подробнее см.: Н. П. В. [Вакар Н.П.] Чествование Б.К. Зайцева // Последние новости. 1926. 14 декабря. № 2092. С. 2. В связи с юбилеем в эмигрантской печати появился ряд статей: Бальмонт К. Легкозвонный стебель (Борис Зайцев) // Последние новости. 1926. 9 декабря. № 2087. С. 3; Осоргин Мих. О Борисе Зайцеве // Последние новости. 1926. 9 декабря. № 2087. С. 3; Милюков П. Б.К. Зайцев. К 25-ти летию литературной деятельности // 1926. 12 декабря. № 2090. С. 2; Мочульский К. Б.К. Зайцев // Звено. 1926. 12 декабря. № 202. С. 2–3.

«Авдотья-смерть» – рассказ Б.К. Зайцева, впервые опубликованный в «Современных записках» (1927. № 30. С. 64–76).

«грусть», та самая, про которую – говорил Ключевский... – Имеется в виду статья: Ключевский В.О. Грусть (Памяти М. Ю. Лермонтова) // Русская мысль. 1891. № 7. С. 1–18.

«Растратчики» – повесть В. Катаева, напечатанная в журнале (Красная новь. 1926. № 10. С. 65–87; № 11. С. 34–73; № 12. С. 78–108), затем вышла в книжном издании (Л.: Прибой, 1927) и неоднократно переиздавалась, как в России, так и в эмиграции (Рига: Литература, 1928).

«Кюхля» – роман Юрия Николаевича Тынянова, вышедший отдельным изданием в Ленинграде в 1925 году.

*Это – тема, излюбленная нашими новыми писателями...* – К середине 1920-х гг. достигла своего пика не только эпидемия растрат, но и количество уголовных дел, заводимых на растратчиков. Ю.К. Щеглов в комментариях к роману «Двенадцать стульев» отмечает популярность этой темы у советских писателей, называя также фельетоны М. Булгакова «День нашей жизни», «Угрызаемый хвост», «Бубновая история» и М. Кольцова «Путешествие в Душанбе», «Пустите в чайную»; роман О. Савича «Воображаемый собеседник»; сборник «Растраты и растратчики» (ред. Ф. Благов, 1926); фильмы «Круг» («Долг и любовь»), «В трясине», «Свои и чужие», «Растрата» и др. «Судя по некоторым признакам, сейчас утверждается мода на растратчика» (Щеглов Ю.К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Т. 1. Wien, 1990. С. 260).

*...в книге, называющейся, кажется, «Корабли идут», есть такой же рассказ...* – Речь о книге: *Лидин В.Г. Идут корабли: Роман.* М.-Л.: Государственное издательство, 1926.

*рок бывает не только чужой волей, но и собственным безволием* – У Ландау этот афоризм выглядел так: «Двояким бывает рок – чужой волей и собственным безволием» (Ландау Г. Эпиграфы. Берлин, 1927. С. 27).

### Литературные беседы

#### 【«Все в масках, кроме одной» С. Юшкевича. – На лекциях Д.С. Мережковского】

Впервые: Звено. 1927. 13 февраля. № 211. С. 1–2.

*«мало прожито, много пережито»* – из стихотворения С.Я. Надсона «Завеса сброшена» (1882).

*«Все в масках, кроме одной»* – пьеса Семена Соломоновича Юшкевича (1868–1927), опубликованная в журнале «Воля России» (1926/1927. № 12/1. С. 3–40).

*На лекциях Мережковского...* – В цикле лекций, организованных редакцией «Звена», Д.С. Мережковский в малом зале Гаво (45–47, rue la Voétie) читал две лекции о Наполеоне, над биографией которого в то время работал: 22 января – «Судьба Наполеона. – Укротитель хаоса (Наполеон и революция)», 31 января – «Наполеон – злой или добрый? – Учитель мужества». Вступительное слово Мережковского к лекции было опубликовано под названием «Наполеон и Евразия» (Последние новости. 1927. 27 января. № 2136. С. 3).

Ознакомившись с отзывом Адамовича о лекциях, Мережковский написал «Ответ Г.В. Адамовичу»:

«В “Звене” появилась довольно любопытная заметка Георгия Адамовича, в которой он сообщает свои впечатления от

аудитории на моих лекциях о Наполеоне. Главное впечатление: “Глубокий провал” между лектором и аудиторией, – по крайней мере “ее молодой частью”. В ней голос лектора был “гласом вопиющего в пустыне”. Объясняется же эта “пустыня” тем, что нынешняя послевоенная молодежь, будто бы, ищет прежде всего “благополучия”; главное для нее – “ne pas s'en faire”, или, по русски, “моя хата с краю”; в этом, однако, слышится самому Адамовичу “нечто *подлое*, по Ломоносову, *смердяковское*, по Мережковскому”. И в заключение автор заметки, признаваясь, что ему “страшно” за меня, спрашивает, чувствую ли я, что “вопию в пустыне”, и что мне “никто не откликнется”.

Чтобы ясно ответить, нужно, чтобы вопрос был поставлен так же ясно, и, прежде всего, чтобы видно было, откуда он идет, ибо внутренний смысл вопроса – *воля* его – зависит от этого – от положения и лица того, кто спрашивает. Но положение и лицо Адамовича не ясны. Где он, с кем? С молодежью ли, которой “страстнее всего хочется благополучия”, и для которой высшая заповедь: “моя хата с краю”? Судя по некоторым намекам, он, действительно, с нею, и соглашается с ее равнодушным “пожиманием плечами” на ужас старшего поколения: “просто нам хочется жить, и для нас каждая жизненная мелочь так же дорога, как вам любая из ваших последних тайн”.

Это с одной стороны, а с другой: он *как будто* соглашается с теми, кто в этом “пожимании плечами” видит нечто “подлое”, “смердяковское”, и для кого французское: “ne pas s'en faire” или русское: “моя хата с краю”, звучит, как циническое “je m'en f...”, “наплевать мне на все”. Ему, *как будто*, хочется бежать от этой “смердяковской” молодежи. Бежать куда, в какую сторону? Если в мою, то падает его, Адамовича, вопрос: “Не страшно ли мне в моей пустыне?”. И возникает другой: “Не страшно ли нам обоим в нашей пустыне?”. Если же ему хочется бежать не в мою, а в другую сторону, то, может быть, следовало бы сказать, в какую именно, чтобы я мог знать, с кем говорю, потому что трудно говорить, не видя человека в лицо.

Не буду настаивать на том, что мое впечатление от аудитории, сделавшей мне честь выслушать мне, несколько иное, чем у Адамовича, и что впечатление говорящего от слушающих тоже имеет значение, особенно в вопросе о возможных “провалах” и соединениях – в вопросе более трудном и темном, чем это может казаться со стороны, при неясном положении наблюдателя. Не буду, повторяю, на этом настаивать, чтобы не быть заподозренным в самообольщении. Лучше скажу о моем впечатлении, как слушателя, от другой, подобной же аудитории.

В тот же самый день, как я прочел заметку Адамовича, я присутствовал на прениях по докладу П.Н. Милюкова об евразийстве: тут было очень много той самой молодежи, о которой

говорит Адамович. Разумеется, всякая аудитория – толпа – со “всячинкой”. И тут ее было не мало, – может быть, благодаря присутствию евразийцев, – больше, чем в других аудиториях. Но чему дать перевес, зависит от взгляда, злого или доброго, и, кажется, добрый взгляд глубже видит, чем злой.

И вот, должен сказать по совести, на тех лучших лицах, которые определяли эту аудиторию, как *целое*, – лицах, иногда грубоватых и жестких, иногда страшно-усталых, измученных, не было ничего такого, что усматривает в них Адамович, меньше всего, – цинического французского: “ne pas s'en faire”, или русского “моя хата с краю” – “наплевать на все”. Нет, этой молодежи не наплевать на Россию; не наплевать и на те “последние тайны”, с которыми связаны судьбы России: какая же, в самом деле, Россия без христианства, и какое христианство без “тайны”? Может быть, ей не наплевать и на Европу, у которой она так жадно и страстно учится и, надо надеяться, кое-чему научится. И уж конечно, каждому из этой молодежи не наплевать на свою личную трагедию. А ведь именно в этом – в трагедии – верный залог спасения от “подлого”, “смердяковского”, ибо существо “подлого” – антитрагическое, а существо трагедии – благородное.

Таково мое впечатление от всех этих молодых лиц, – и не только молодых: тут между молодыми и старшими нет разделения, нет того “провала”, который так пугает или соблазняет Адамовича.

Тут же и мой ответ на его вопрос: “страшно” ли мне в моей “пустыне”? Не так страшно, как он думает, потому что в пустыне со мною очень многие. Мир для нас всех, без России – пустыня, и все мы, говорящие миру о Ней, Ее зовущие в мир, – до некоторой степени, “глас вопиющего в пустыне”. Но пусть вспомнит Адамович, чей это был глас, и Кому он приготовил путь. Вспомнив это, он, может быть, поймет, почему моя надежда все-таки больше моего страха.

А если не поймет и будет утверждать, что в “его поколении” – в “послевоенной молодежи” – верховное правило: “моя хата с краю – наплевать на все”, – и если он сам, как я надеюсь, этого не хочет, то мне будет легко обернуть вопрос и спросить его самого: не страшно ли ему в *его* пустыне?

Еще одно слово в защиту – странно сказать – Наполеона. Адамовичу кажется, что тема эта, в моей идейной постановке, далека от современности, отвлеченна и “фантастична”. Едва ли с этим можно согласиться, если вспомнить, чем была и что *есть* идея Наполеона для современной Европы. Но и для России, по слухам, доходящим оттуда, тема о Наполеоне, кажется, очень современна; там много говорят о нем и, конечно, еще больше думают, между прочим, в той же идейной постановке, – “обу-

здатель и устроитель хаоса”, – которую я имел в виду. Хорошо это или дурно, другой вопрос, но в обоих случаях, дурном и хорошем, с этим нельзя не считаться. Кажется, именно в этом неприятии и заключалась бы действительная “несовременность” и “фантастичность”, призрачность» (Звено. 1927. 27 февраля. № 213. С. 2–3).

Адамович, в свою очередь, ответил репликой «По поводу заметки Д.С. Мережковского»:

«Д.С. Мережковский упрекает меня в том, что, говоря о его лекциях и об аудитории на них и указывая на “провал между лектором и аудиторией”, я не определил, с кем я. “Чтобы ясно ответить, – пишет он, – нужно, чтобы вопрос был поставлен так же ясно”.

Это недоразумение: я никакого вопроса не ставил. Говоря о молодежи, девизом которой является вопрос “ne pas s'en faire”, и старшем поколении, ужасающемся при виде этого равнодушия, я попытался остаться только наблюдателем. Уж никак не ожидал я, что поставленные в кавычках слова: “просто нам хочется жить и т.д...” могут быть поняты, как выражение личных моих чувств. Мне казалось, что развязность и пошловатость этого заявления достаточно подчеркнуты. Говоря от себя, я попробовал бы принять более достойную позу.

Но это не имеет значения. Интересно то, что Д.С. Мережковскому показалось упреком указание на его одиночество. Правду сказать, я не думал, что это упрек. “Ты царь, живи один”. Это похоже на высшую похвалу. Мережковский утверждает, что с ним “очень многие”. Порадуемся за него. Но если бы он и действительно остался совсем один, не было бы причин за него огорчаться. Одиночество часто бывает наказанием, но иногда оказывается и наградой» (Звено. 1927. 13 марта. № 215. С. 3).

«краса и очарование» – В статье «О современном лиризме» (Аполлон. 1909. № 1–3) И.Ф. Анненский сказал о Блоке: «Это, в полном смысле слова и без малейшей иронии, – краса подрастающей поэзии, что краса! – ее очарование» (Анненский И.Ф. Книги отражений. Л.: Наука, 1979. С. 361).

«поэт в поэтах первый» – так назвал Вольтера А.С. Пушкин в стихотворении «Городок» («Прости мне, милый друг...», 1815).

### Литературные беседы

#### [Стихи Н. Оцуца. – «Московские рассказы» О. Форш]

Впервые: Звено. 1927. 20 февраля. № 212. С. 1–2.

«o, tempora! o, mores!» – «о, времена! о, нравы!» (лат.), ставшие крылатым выражением слова Цицерона из «Первой речи против Катилины» (63 до н. э.).



«В дыму» – вторая книга стихов Н. Оцуа, опубликованная издательством «Петрополис» в Париже в 1926 году. В течение нескольких месяцев после выхода книги «В дыму» Оцуп опубликовал ряд стихотворных подборок и отрывков из поэм в парижской периодике, преимущественно в «Звене» (1927. 2 января. № 205. С. 6) и «Современных записках» (1926. № 26. С. 216–217; № 27. С. 211. № 28. С. 218–222; 1927. № 30. С. 231–232).

«О, первый холод мироздания, / О, пробуждение в плену!» – строки из раздела «Царское село» поэмы Н.А. Оцуа «Встреча». Начало поэмы было напечатано в «Современных записках» (1926. № 28. С. 218–222), целиком поэма вышла отдельным изданием в парижском издательстве Н.П. Карбасникова в 1928 году.

«Устал ли я на самом деле?» – из стихотворения Н.А. Оцуа «Как часто я не чувствую греха...» (1927. № 30. С. 232). У Оцуа: «Но то ли я устал на самом деле».

Иловайский Дмитрий Иванович (1832–1920) – историк, автор многочисленных учебников по всеобщей и русской истории.

...П. Муратов, в статье, помещенной в «Современных записках»... – Муратов П.П. Искусство прозы // Современные записки. 1926. № 29. С. 240–258.

...Статья вызвала толки... – С отдельными положениями статьи Муратова полемизировали почти все критики, откликнувшиеся на номер «Современных записок», в котором она была опубликована.

Н.В. Makeев нашел, что она «значительна, блестяща и злободневна» (Makeев Н. «Современные записки». Книга 29-ая // Дни. 1926. 21 октября. № 1138. С. 2). З.Н. Гиппиус, напротив, сочла, что статья «довольно парадоксальная, в выводах спорная и не вполне стройная» (Антон Крайний. [Гиппиус З.Н.] «Современные записки». Книга XXIX // Последние новости. 1926. 11 ноября. № 2059. С. 3).

Ю.И. Айхенвальд выразил свое несогласие: «П. Муратов рассуждает об “искусстве прозы”. Во многом он вызывает на возражения и спор, который на этих тесных столбцах был бы неуместен. Отметим только одну его почти жуткую мысль, которая, если бы она была справедлива, выносила бы новейшей литературе смертный приговор. Именно, в иных романах нашего времени усматривает автор господство “психологической механики”; не человек там действует перед нами, а лишь “психическая фигура, психическая схема или чертеж”. <...> Но утешение приходит, когда вспоминаешь, что какие бы романы ни писал романист, уже тем, что он их пишет, он являет свою жизненность. Создавать механизмы может только организм. Самому художнику-то уж наверное присуща органичность. От

художника же идет она и к художеству. И как бы ни изображать человека, сам изобразитель остается человеком, остается живым. И в этом – новое свидетельство о живучести гуманизма и о непреходящей славе его» (*Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // *Руль.* 1926. 17 ноября. № 1813. С. 2–3).

П.М. Бицилли, рассуждая о современном творце-мистике, писал: «Не имея в своем духе никакой твердой точки кристаллизации восприятий, будучи только *субъектом*, но не *индивидуумом*, он потому и не в силах внести меру и строй в их хаос. <...> Отсюда та “нежизненность” его формально столь совершенного искусства, о которой говорит Муратов. Это, конечно, не “варварство” и не “цивилизация”, это именно – “антикультура”» (*Бицилли П.М.* Анти-культура // *Звено.* 1927. 6 февраля. № 210. С. 4–5).

*sine qua non* – необходимое условие (лат.).

*Читал я на днях роман Андрея Белого...* – В 1926–1927 гг. вышли книжными изданиями три романа Белого: «Крещеный китаец», «Московский чудака» и «Москва под ударом». Трудно сказать, какой из них имеет в виду Адамович, в его статьях того времени это не нашло отражения, хотя вообще о Белом он писал часто и много, см. подборку: «Белый все-таки существо необыкновенное» (Георгий Адамович об Андрее Белом) / Предисл. и публ. О.А. Коростелева // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. Корнелия Ичин и Моника Спивак. Сост. Иоанна Делекторская и Елена Наседкина. М.; Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2011. С. 84–134.

*...рассказики Зоценки (о котором пишет сегодня К.В. Мочульский)...* – Имеется в виду статья К.В. Мочульского «О юморе Зоценко» (*Звено.* 1927. 20 февраля. № 212. С. 2–3).

«*Московские рассказы*» (Л.: Прибой, [1926]) – сборник рассказов Ольги Дмитриевны Форш (урожд. Комарова; 1873–1961).

### Литературные беседы

«Тайное тайных» Вс. Иванова. – «Лирическая поэма»  
Н. Берберовой]

Впервые: *Звено.* 1927. 27 февраля. № 213. С. 1–2.

*Белинский* – назвал *чуть ли не «пошлостью»* лермонтовского «Ангела» – «Ангел» (1831) – единственное юношеское стихотворение Лермонтова, опубликованное им при жизни в «Одесском альманахе» на 1840 год (Одесса, 1839. С. 702–703) вместе со стихотворением «Узник» (1837). Рецензируя этот альманах, Белинский написал: «Два стихотворения г. Лермонтова, вероятно, принадлежат к самым первым его опытам, – и нам, понимающим и ценящим его поэтический

талант, приятно думать, что они не войдут в собрание его сочинений, которое, слышали мы, выйдет весною. Впрочем, эти два стихотворения недурны, даже хороши, но только не превосходны, а без этого не могут быть и хороши, когда под ними подписано имя г. Лермонтова» (*Белинский В.Г.* ПСС: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 4. С. 123).

*...скорбел об упадке Пушкина в тридцатые годы...* – В.Г. Белинский писал в «Литературных мечтаниях» (1834): «Пушкин царствовал десять лет: “Борис Годунов” был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время <...> судя по его сказкам, по его поэме “Анджело” и по другим произведениям, обретающимся в “Новоселье” и “Библиотеке для чтения”, мы должны оплакивать горькую невозвратную потерю. Где теперь эти звуки, в коих слышалось, бывало, то удалое разгулье, то сердечная тоска, где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца, сжимавшего и волновавшего грудь, эти вспышки остроумия тонкого и язвительного, этой иронии вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своею игрою, где теперь эти картины жизни и природы, перед которыми была бледна жизнь и природа?» (*Белинский В.Г.* ПСС: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1. С. 73).

«*Тайное тайных*» (М.; Л.: Госиздат, [1926]) – сборник рассказов Вс. Иванова. См. недавнее издание в серии «Литературные памятники» (М.: Наука, 2012).

*Достоевский хотел на коленях просить прощения у Кельнского собора за то, что в первый раз проезжая через Кельн, не заметил его величия...* – Ф.М. Достоевский осматривал Кельнский собор 15 (27) июня и затем еще раз 17 (29) июля 1862 г., написав в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): «Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре. В обратный проезд мой через Кельн, то есть месяц спустя, когда, возвращаясь из Парижа, я увидел собор во второй раз, я было хотел “на коленях просить у него прощения” за то, что не постиг в первый раз его красоту, точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед рейнским водопадом. Но тем не менее в этот первый раз собор мне вовсе не понравился: мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица вроде пресс-папье на письменный стол, сажен в семьдесят высоту» (*Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 48).

«*Лирическая поэма*» Берберовой была опубликована в «Современных записках» (1927. № 30. С. 221–230).

...«задыхаемся», как писал Розанов по поводу «Горя от ума» ~ нет воздуха, нет глубины; сказано только то, что сказано, ни на йоту больше... – Розанов много раз писал о комедии Гибоедова, чаще всего называя ее «анекдотом» и «пошлостью», см. запись от 3 января 1916 г. в «Последних листьях»:

«Неумная, пошлая, фанфаронная комедия.

Не очень “удававшаяся себе”.

Ее “удача” произошла от множества очень удачных выражений. От остроумных сопоставлений. И вообще от множества остроумных подробностей.

Но, поистине, лучше бы их всех не было. Они закрыли собою недостаток “целого”, души. Ведь в “Горе от ума” нет никакой души и даже нет мысли. По существу это глупая комедия, написанная без темы “другом Булгарина” (очень характерно)» (Розанов В.В. Собрание сочинений. Последние листья. М.: Республика, 2000. С. 7).

Однако слово «задыхаемся», вообще очень часто употребляемое Розановым, в связи с «Горем от ума» отыскать не удалось. Лишь раз встречается такое сочетание, но совсем в ином контексте: «“Горе – от ума”, – говорили великие; “нечего на зеркало пенять, коли рожа крива”, – успокаивали они же. И тысячи обезьянних морд, тыкая на словесное “зеркало” – заливались гомерическим хохотом; тысячи глупцов, приняв трагическую позу, говорили, что они задыхаются “на родине”, что им “душно”, что “незримые слезы” жгут их сердце “сквозь видимый миру смех”» (Розанов В. Кому «Горе от ума» в действительной жизни // Русское слово. 1896. 19 февраля. № 48. С. 1–2).

### Литературные беседы [Лекции Н. Бахтина]

Впервые: Звено. 1927. 13 марта. № 215. С. 1–2.

«Хорошо, когда человека интересует интересное» – З.Н. Гиппиус при знакомстве с новым человеком прежде всего выясняла, «интересуется ли он интересным», и в зависимости от этого давала ему оценку. Не раз упоминает она об этом своем «методе» и в письмах Адамовичу (Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972. P. 361, 362–363).

Н.М. Бахтина. Его лекции о Греции и ее духовном наследстве увлекли, скажу даже, очаровали присутствовавших... – В цикле лекций, организованных редакцией «Звена», Николай Михайлович Бахтин (1894–1950) прочитал в феврале–марте 1927 года в помещении Русского торгово-промышленного союза (5, place du Palais-Bourbon) четыре лекции на тему

«Современность и наследие эллинизма»: «История и миф» (11 февраля), «От Гомера к трагедии» (18 февраля), «Торжество и разложение трагической концепции мира» (25 февраля) и «О возможности и условиях нового Возрождения» (4 марта). Подробный отчет о лекциях появился в следующих номерах «Звена» (Н. Р. «Современность и наследие эллинизма» (Лекции Н. М. Бахтина) // Звено. 1927. 20 марта. № 216. С. 5–6; 27 марта. № 217. С. 8–9).

Впечатление от лекций оказалось настолько сильным, что Адамович вспоминал о них и через четверть века. См. его статью «Памяти необыкновенного человека» (Новое русское слово. 1950. 24 сентября. № 14030. С. 8).

«*Le Moyen age énorme et délicat*» – «Средние века, величественные и застенчивые» (фр.), из стихотворения Поля Верлена «Non. Il fut gallican, ce siècle, et janséniste!» (1874).

### Литературные беседы [«Василий Сучков» А. Н. Толстого]

Впервые: Звено. 1927. 20 марта. № 216. С. 1–2.

«*Случай на Бассейной улице*» – рассказ А. Н. Толстого, впервые опубликованный в журнале «Красная новь» (1926. № 12. С. 68–77) с подзаголовком «Из хроники Ленинградского губсуда».

*Пожалуй, З. Н. Гиппиус возразит с усмешкой, что это не «писательство», а лишь «описательство»* – З. Н. Гиппиус не раз употребляла эти слова в своих статьях, говоря о Бунине: «Простые души любили Бунина <...> Критики поумнее, отдавая должное художнику, прибавляли: “Да, он удивительный описатель... Но быть замечательным – довольно ли, чтобы быть и замечательным писателем?” Все это было, конечно, несправедливо. Но какая-то правда скрывалась за неточными и неверными словами» (*Гиппиус З.* Тайна зеркала (Иван Бунин) // Общее дело. 1921. 16 мая. № 304. С. 3); «В смысле преобладания «жизненности» над мыслью и воображением – Бунин типичный русский беллетрист. Мастерство слова? Вряд ли это какие-нибудь поиски «новой базы», по Муратову; это, ведь, не мастерство для мастерства, а лишь средство доводить описательство до совершенства» (*Антон Крайний. [Гиппиус З. Н.] «Современные записки».* Книга ХХІХ // Последние новости. 1926. 11 ноября. № 2059. С. 3).

«*Василий Сучков*» – рассказ А. Н. Толстого, впервые опубликованный в журнале «Новый мир» (1927. № 1. С. 48–70).

## Литературные беседы [Бетховен]

Впервые: Звено. 1927. 27 марта. № 217. С. 1–2.

...*Бетховен принес в мир музыку глубоко-атеистическую – писал Шпенглер...* – См. в главе «Фаустовское и аполлоническое познание природы» объяснение Шпенглера, «отчего набожный Гайдн, услышав музыку Бетховена, назвал его атеистом» (*Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1993. С.299, 605).

*fraternité* – братство (фр.)

*Waldstein* – соната Бетховена (Piano Sonata No. 21 in C major. Op. 53), написанная в 1804 г. и посвященная князю Фердинанду фон Вальдштейну (Waldstein; 1762–1823).

*après nous le déluge* – после нас хоть потоп (фр.).

*Никисш* Артур (Nikisch; 1855–1922) – венгерский дирижер, с 1879 г. главный дирижер Лейпцигского оперного театра, затем Бостонского симфонического оркестра, Будапештской оперы, Берлинского филармонического оркестра и др., гастролировал в России. В исполнении Девятой симфонии Бетховена ему довелось участвовать еще юношей в 1872 году в Байрейте, в связи с началом строительства Байрейтского театра, дирижировал оркестром Рихард Вагнер.

## Литературные беседы [«Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака]

Впервые: Звено. 1927. 3 апреля. № 218. С. 1–2.

«*Лейтенант Шмидт*» (1926–1927) – поэма Б.Л. Пастернака, фрагменты которой в 1926–1927 годах публиковались в журналах «Новый мир», «Молодая гвардия», «Новый ЛЕФ». Одиннадцать фрагментов с подзаголовком «Из поэмы “1905 год”» были перепечатаны в «Воле России» (1927. № 2. С. 34–48).

«*Une promesse d'un grand poète*» – «Обещание большого поэта» (фр.).

«*Весеннее контрагентство муз*» (М.: Студия Д. Бурлюк и С. Вермель, 1915) – альманах, в котором были опубликованы стихотворения Пастернака «В посаде, куда ни одна нога...», «Весна, ты сырость рудника в висках...» и «Я клавишей стаю кормил с руки...».

«*не тот это город и полночь не та*» – из стихотворения Пастернака «Метель» («В посаде, куда ни одна нога...», 1914). На следующий год Пастернак переработал это стихотворение, создав новую редакцию 1928 г.

От этого стихотворения несколько юных петербургских поэтов почти что сошли с ума – Мандельштам же бредил

им... – Адамович несколько раз воспроизводил этот эпизод в своих статьях: «Помню, как восхитились, ахнули, взволновались в Петербурге над первыми стихами Пастернака в альманахе “Весеннее контрагентство муз”, с каким упоением читала их Ахматова, как захлебывался Осип Мандельштам: кто это, где он, откуда?» (Г. А. [Адамович Г.В.] Владислав Ходасевич // Последние новости. 1939. 22 июня. № 6660. С. 3); «Пастернака я никогда не видел, никогда не был с ним знаком; не сказал и не написал ему ни слова. Но помню, когда о нем заговорили в Петербурге – вероятно, это был 1918 год, после появления альманаха “Весеннее контрагентство муз”, для тех времен весьма характерное название. В нем находились, впоследствии ставшие знаменитыми, стихи Пастернака: “Не тот это город и полночь не та...”, “Я клавишей стаю кормил с руки”. Стихи произвели большое впечатление; о них как-то все сразу заговорили, и в особенности Мандельштам был ими очарован» (Адамович Г.В. Пастернак и Цветаева // Русская мысль. 1980. 23 октября. № 3331. С. 9).

### Литературные беседы [«Новые повести и рассказы» А. Куприна]

Впервые: Звено. 1927. 10 апреля. № 219. С. 1–2.

...подобно *Державину*, отождествлять поэзию с лимонадом... – в оде «Фелица» (1772).

«Новые повести и рассказы» – Книга А.И. Куприна, напечатанная парижским издательством Н.П. Карбасникова в 1927 году.

«Однорукий комендант» – повесть Куприна, впервые опубликованная четырьмя годами ранее (Окно. 1923. № 1. С. 23–47).

### Литературные беседы [О Пушкине]

Впервые: Звено. 1927. 17 апреля. № 220. С. 1–2.

...Владислав Ходасевич вступился за Пушкина... – Попытка Адамовича противопоставить пушкинской линии лермонтовскую, как более соответствующую эмигрантской ситуации (Звено. 1927. 3 апреля. № 218. С. 1–2), вызвала полемические возражения В.Ф. Ходасевича, ограждавшего святыню от нападок: «Я очень люблю и ценю Адамовича. К тому же, в этой статье, о которой идет речь, он сказал мимоходом нечто, для меня чрезвычайно лестное, – а сердце не камень. Но вот именно от любви я и скажу с полной откровенностью: все, что Адамович сказал о Пушкине и Пастернаке – глубоко неверно. Сравнить

Пастернака, каков он есть, с Пушкинным – невозможно, смешно. Но эпохи позволительно сравнивать. Тысячи (буквально) нынешних Пастернаков, состоящих членами “Всероссийского союза поэтов”, во всей своей совокупности не равны Пушкину, хоть их помножить еще на квадриллионы» (*Ходасевич В. Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля. № 678. С. 2–3*).

Это было вторым открытым столкновением в печати двух критиков и началом многолетней литературной полемики, о которой писали многие исследователи. Наиболее подробно см.: *Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1956; Коростелев О., Федякин С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250; Betha D. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983; Hagglund R. The Adamovich – Xodasevic Polemics // Slavonic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239–252; Hagglund R. A vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor: Ardis, 1985; Коростелев О.А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., прим. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников. М.: ООО «Издательство “Олимп”»; ООО «Издательство “АСТ”», 2002. Ч. 1. С. 3–35.*

*Гершензон принимается толковать пушкинские «Бесы», глубокомысленно замечая, что тучи здесь означают то-то, а луна – другое... – Гершензон разбирал это стихотворение в главке «Метель» своей книги: «Ясно, что в “Бесах” Пушкин во все не хотел изобразить зимнюю поездку, и вьюгу, и настроение спутников, как простодушно думают критика и публика, а ставил себе другую цель. <...> Он чувствовал себя точно в плену у этой косной стихии; вся эта семья Гончаровых <...> Судьба и людская толпа, как он уже давно о них мыслил, сплелись вокруг него в бесовской пляске: так представилось ему теперь его положение; этот образ жизни он и нарисовал в “Бесах” <...> Образ, вставший в воображении Пушкина и обрисованный им в “Бесах”, пустил корень и расцвел. Жизнь – метель, снежная буря, заметающая пред путником дороги, сбивающая его с пути; такова жизнь всякого человека» (*Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. С. 131–133*).*

*«своего суждения иметь» – измененные слова из комедии А.С. Грибоедова «Горя от ума» (1824). У Грибоедова: «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь».*

*urbi et orbi – городу и миру (лат.).*

*«cette pure merveille» – «это просто чудо» (фр.).*

*«По небу полуночи ангел летел...», «звуки небес» – из стихотворения Лермонтова «Ангел» (1831).*



«Где-то», «что-то», «когда-то», «когда-нибудь» – Несколько месяцев спустя, в августе 1927 г. было опубликовано стихотворение Адамовича «Там, где-нибудь, когда-нибудь...» (Современные записки. 1927. № 32. С. 146).

*Ходасевич верно указывал на связь Пушкина с античностью...* – «В том-то и непревзойденность Пушкина, что он обладал талисманом меры, перешедшим к нему от искусства античного» (Ходасевич В. Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля. № 678. С. 2).

*«перевоплощение», о котором говорил Достоевский...* – В речи о Пушкине, произнесенной 8 июня 1880 г. в заседании Общества любителей российской словесности, Достоевский говорил: «Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такой силой гений чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как мог это проявлять Пушкин. Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего превоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его италиянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством превоплощаться вполне в чужую национальность» (Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 145–146).

*...две последние главы «Онегина», с их щемящей грустью – которую Белинский уловил с такой гениальной чуткостью...* – Белинский писал в девятой статье «Сочинения Александра Пушкина», посвященной «Евгению Онегину»: «В последних двух главах мы и не знаем, что хвалить особенно, потому что в них все превосходно; но первая половина седьмой главы (описание весны, воспоминание о Ленском, посещение Татьяною дома Онегина) как-то особенно выдается из всего глубокостью грустного чувства и дивно-прекрасными стихами...» (Белинский В.Г. ПСС: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 503).

*«Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит»* – заглавная строка стихотворения (1834) А.С. Пушкина.

### Литературные беседы

#### [Ю. Сазонова о французском театре. – Стихи в «Современных записках»]

Впервые: Звено. 1927. 24 апреля. № 221. С. 1–2.

*...статья Ю. Сазоновой...* – имеется в виду статья Юлии Леонидовны Слонимской (в замужестве Сазоновой; 1884–1957) «Режиссер и театр» (Современные записки. 1927. № 31. С. 402–421). Наиболее подробные и точные сведения о ее биографии см.: «Драгоценная скупость слов»: Переписка

И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) (1952–1954) / Публ. К. Триббла, О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. II. / Сост., ред. О. Коростелев и Р. Дэвис. М.: Русский путь, 2010. С. 267–397. О кукольном «Театре маленьких деревянных комедиантов», воссозданном в Париже Ю.Л. Сазоновой, см. статьи К.В. Мочульского (Звено. 1924. 22 декабря. № 99. С. 3. Подп.: К. В.) и Б.Ф. Шлёцера (Звено. 1925. 6 января. № 101. С. 2–3).  
«Полусвет» («Demi-Monde»; 1855) – пьеса Александра Дюма-сына.

Сорель Сесиль (Sorel; 1873–1966) – французская актриса, в 1904–1933 г. в театре «Comédie-Française».

рейнгардтовские выдумки – Имеются в виду эксперименты австрийского режиссера Макса Рейнхардта (Reinhardt; наст. имя Максимилиан Гольдман; 1873–1943), в начале XX века разрабатывавшего принципы синтетического театра.

...В том же номере «Современных записок» помещены стихи четырех авторов... – В поэтическом отделе разбираемого номера «Современных записок» (1927. № 31. С. 244–254) были опубликованы стихотворения «Лягушка», «Отраженность», «Подожди» и «Тройное» З. Гиппиус, «Дремота», «Туда, туда» и «Море» К. Бальмонта, «Не было измены. Только тишина...», «Угрозы ни к чему. Слезами не помочь...» и «Синеватое облако...» Г. Иванова, «Мы смотрим рыбьими глазами...» и «Отплытие» А. Ладинского.

«Invitation au suicide» – «Приглашение к самоубийству» (фр.).

...мир Ладинского иногда похож на игрушечную лавку... – Аналогичные образы для характеристики поэзии А.П. Ладинского позже использовали и многие другие эмигрантские критики, обзор см.: Коростелев О.А. Лирический театр Антонина Ладинского // Ладинский А. Собрание стихотворений / Сост., предисл. и примеч. О.А. Коростелева. М.: Викмо–М; Русский путь, 2008. С. 10.

## Литературные беседы [«История одной любви» И.М. Гревса]

Впервые: Звено. 1927. 1 мая. № 222. С. 1–2.

...стихотворение Б. Садовского о Н.Н. Пушкиной... – В «Звене» было перепечатано из сборника Всероссийского союза поэтов стихотворение Б.А. Садовского «Н.Н. Пушкина» («С рожденья предал...») (Звено. 1927. 10 апреля № 219. С. 7).

«История одной любви» – Имеется в виду книга Ивана Михайловича Гревса (1860–1941) «История одной любви.

И.С. Тургенев и Полина Виардо» (М.: Современные проблемы, 1927).

### Литературные беседы [«После урагана» Е. Кельчевского]

Впервые: Звено. 1927. 8 мая. № 223. С. 1–2.

«*После урагана*» – роман Евгения Анатольевича Кельчевского (1883–1935), опубликованный с предисловием А.И. Куприна в парижском издательстве Е. Сияльской в 1927 году.

«одно из самых выдающихся русских произведений последнего времени» – В предисловии А.И. Куприн писал: «Этот роман <...> можно отнести к весьма ограниченному числу самых выдающихся русских произведений последнего времени» (*Кельчевский Е.* После урагана: Роман в четырех отрывках. Париж: Изд-во Е. Сияльской, 1927. С. 5).

«как помотришь с холодным вниманьем вокруг» – из стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно» (1840).

«*Надо бы Россию подморозить*» – 1 марта 1880 г. К.Н. Леонтьев написал в статье «Газета “Новости” о дворянском пролетариате», опубликованной в качестве передовицы в газете «Варшавский дневник»: «Уже уничтоженное историей зло России *нелиберальной* переродилось рядом событий и движением умов в зло *слишком либеральное!*.. Нельзя же действовать теперь противу привилегий, которых нет; а надо, напротив того, действовать в наше время противу *равенства и либерализма*... То есть надо *подморозить* хоть немного Россию, чтоб она не “гнила»» (*Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М.: Типо-литография И.Н. Кушнерева, 1886. Т. 2. С. 86).

«горестных замет» – из посвящения, предваряющего роман в стихах «Евгений Онегин» (1823–1831).

### Литературные беседы [«Пушкин и музыка» С. Серапина]

Впервые: Звено. 1927. 15 мая. № 224. С. 1–2.

С. *Серапин* – псевдоним Сергея Александровича Пинуса (1875–1927). См. о нем некролог Ю. Айхенвальда «Борьба без оружия» (Руль. 1927. 31 марта. № 1926). Книга «Пушкин и музыка: Опыт выявления литературно-музыкальной проблемы» была опубликована софийским издательством «Юго-Восток» в 1926 году. Кроме Адамовича, ее высоко оценили Ю.И. Айхенвальд (Сегодня. 1926. 24 июля. № 161. С. 9), П.М. Бицилли (Современные записки. 1927. № 31. С. 468–471), Б.Ф. Шлёцер (Последние новости. 1926. 14 сентября. № 2001. С. 3) и другие эмигрантские критики.

...*статья К. Феранского...* – Статья К. Феранского о книге С. Серапина называлась «Пушкин и музыка» (Звено. 1926. 14 ноября. № 198. С. 4–5).

*У Розанова в «Уединенном» или «Опавших листьях» есть приблизительно такая запись – Флоренский и кто-то еще, чуть ли не Победоносцев...* – Речь о записи в «Уединенном»: «Трех людей я встретил умнее или, вернее, даровитее, оригинальнее, самобытнее себя: Шперка, Рцы и Фл<оренско>го. <...> Прочие из знаменитых людей, каких я встречал: Рачинский, Страхов, Толстой, Победоносцев, Соловьёв, Мережковский, – не были сильнее меня» (Розанов В.В. Собр. соч.: Листва / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 56–57).

...*Ф. Тигранов, автор книги о Вагнере...* – имеется в виду книга Ф. Тигранова «Кольцо Нибелунга. Критический очерк» (СПб.: Сенатская тип., 1910).

...*при личной встрече он в нем разочаровался...* – Розанов в «Уединенном» написал об этом по-другому: «Мне почувствовалось что-то очень сильное и самостоятельное в Тигранове (книжка о Вагнере). Но мы виделись только раз, и притом я был в тревоге и не мог внимательно ни смотреть на него, ни слушать его. Об этом скажу, что “может быть, даровитее меня”» (Розанов В.В. Собр. соч.: Листва / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 57).

### **Литературные беседы** **«Эмигрантские рассказы» И. Сургучева. –** **«Семя на камне» Е. Шаха]**

Впервые: Звено. 1927. 22 мая. № 225. С. 1–2.

*«Эмигрантские рассказы»* – книга Ильи Дмитриевича Сургучева (1881–1956), опубликованная в Париже издательством при газете «Возрождение» в 1927 году.

*Тартаков* Иоаким Викторович (1860–1923) – оперный певец (баритон), с 1882 г. выступал в Мариинском театре (главный режиссер с 1909).

*Клементьев* Лев Михайлович (1868–1910) – оперный певец (тенор), пел во многих оперных театрах Киева, Москвы, Петербурга, в частности, в Мариинском театре в 1906, в Народном доме в 1907–1909 гг.

*«Семя на камне»* – первая книга стихов Евгения Владимировича Шаха (1905–?). Ее высоко оценил В.В. Набоков, в своей рецензии назвавший Шаха «настоящим поэтом» (Руль. 1927. 11 мая. № 1959. С. 4. Подп.: В. Сирин).

*«Non, non, mon enfant»* – «Нет, нет, мой мальчик» (фр.).

## Литературные беседы [О стилистике А. Блока]

Впервые: Звено. 1927. 29 мая. № 226. С. 1–2.

«*Все на земле умрет – и мать, и младость...*» – заглавная строка стихотворения (1909) А.А. Блока.

*Первые две строчки этого стихотворения, с реминисценцией из Некрасова...* – Ср. строки Некрасова «Увы! Утешится жена / И друга лучший друг забудет» из стихотворения «Внимая ужасам войны...» (1855 или 1856). См. также: *Скатов Н.* Россия Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова // В мире Блока. М.: Советский писатель, 1981. С. 85–114.

## Литературные беседы [«Люди-человеки» Л. Грабаря. – «Листья» В. Диксона]

Впервые: Звено. 1927. 12 июня. № 228. С. 1–2.

*О книге Грабаря в каком-то советском журнале недавно с восхищением писали, что она «чрезвычайно своя, родная, сердечная, тутошняя»* – На книгу Л. Грабаря (наст. имя Леонид Юрьевич Шполянский; 1896–1937) «Люди-человеки» (Л., 1927) см. отзывы М. Майзеля (Звезда. 1927. № 4. С. 167–169) и А. Шафира (Красная новь. 1927. № 6. С. 263–264).

«*c'est bien française*» – «это очень по-французски» (фр.).

*...По словам Кусковой, советская беллетристка Сейфуллина назвала зарубежных писателей «иностранцами»...* – О приехавшей из России Сейфуллиной, которая назвала «эмигрантскую литературу чужой, иностранной», см. также: *Постников С.* О молодой эмигрантской литературе // Воля России. 1927. № 5/6. С. 216.

«*и скучно, и грустно*» – заглавная строка стихотворения (1840) М.Ю. Лермонтова.

«*Листья*» (Париж: Вол, 1927) – сборник стихов и рассказов Владимира Васильевича Диксона (1900–1929).

*...Рассказы очень бледны ~ Много интереснее, живее и значительнее стихи...* – В. Набоков, рецензируя ту же книгу, отозвался об этом с точностью до наоборот: «бесцельными, скучными, хотя вполне грамотными стихами наполнен сборник Владимира Диксона... Зато совсем хороши три маленьких рассказа в том же сборнике. Прекрасный язык, образная простота» (Руль. 1927. 31 августа. № 2053. С. 4. Подп.: В. Сирин).

*...года три тому назад Диксон выпустил сборник стихов...* – Имеется в виду книга В. Диксона «Ступени» (Париж: Гнездо, 1924).

## Литературные беседы [«Оля» А. Ремизова]

Впервые: Звено. 1927. 19 июня. № 229. С. 1–2.

«Оля» (Париж: Вол, 1927) – повесть А.М. Ремизова. Первая часть «В поле блакитном» вышла в берлинском издательстве «Огоньки» в 1922 году. Четвертая, заключительная часть «В розовом блеске» была опубликована нью-йоркским издательством имени Чехова в 1952 году. Целиком книга напечатана мюнхенским издательством Финка в 1968 г.

## Литературные беседы

**М.А. Алданов. – Молодые поэты. – Всев. Иванов. –  
Анри де Монтерлан. – Г-жа де Ноайль**

Впервые: Звено. 1927. 1 июля. № 1. С. 3–9.

*...последние главы «Заговора» М. Алданова. Роман печатался только в отрывках...* – Роман М.А. Алданова «Заговор» печатался в течение двух лет в журнале «Современные записки» (1926. № 28. С. 73–134; № 29. С. 110–151; 1927. № 30. С. 77–160; № 31. С. 71–139), после чего вышел отдельным изданием (Берлин: Слово, 1927).

*...у нас Алданов склонны считать умелым, трезвым, многоопытным «описателем», и только...* – Адамович, друживший с Алдановым, постоянно спорил из-за него с молодыми русскими писателями Парижа, склонными считать романы Алданова эпигонскими. В письме Игорю Чиннову от 30 апреля 1960 года Адамович писал: «Алданов – предмет моего вечного расхождения со всеми литературными сливками, и я остаюсь при своем твердо: кое в чем вы (т.е. вы все) правы, но мне дорого у Алданова антижурналичество, которого вы (опять все, все) не хотите оценить» (Письма Г.В. Адамовича И.В. Чиннову (1952–1972) / Публ. О.А. Коростелева // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 225).

*...советы писателя из «Чайки» – по одной какой-нибудь мелочи дать представление о целом...* – У Чехова в четвертом действии «Чайки» (1904) Треплев говорит: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 13. С. 55).

*«éditiones définitives»* – «окончательные издания» (фр.).

*Обращаю особенное внимание на главу об убийстве императора...* – Адамович и сам не раз писал об убийстве Павла I, см. его стихотворение «1801» («Вы знаете, – это измена!..», 1916), а вскоре он опубликовал стихотворение «Граф фон-дер Пален! – Руки на плечах...» (Числа. 1930. № 1. С. 11).

«Горечь» (Париж: Птицелов, 1927) – книга стихов Дмитрия Юрьевича Кобякова (1894–1977).

...*Таких книжечек он выпустил за последние годы несколько...* – Д. Кобяков, начавший печататься еще в России в 1916 г., в первые годы эмиграции выпустил книги «Осколки: Вторая книга стихов» (Б.м., 1921), «Керамика: Тринадцать вещей 1924 года» (Париж, Птицелов, 1925) и «Вешняк: Ритмический цикл» (Париж: Птицелов, 1926).

...*крошечный, в три странички, рассказ...* – Иванов Вс. Сервиз // Красная новь. 1927. № 5. С. 22–25.

«*Bestiaires*» (Paris: Bernard Grasset, 1926) – книга Анри де Монтерлана.

«*Энтрансижан*» («*L'Intransigeant*») – ежедневная газета, выходившая в Париже в 1880–1948 гг.

...*с жизнерадостным спортсменом Монтерланом что-то происходит...* – Сообщение о том, что Монтерлан прекращает писать в газете о спорте, было опубликовано еще летом 1924 г.: Monsieur de Montherlant n'écrira plus rien sur les sports // L'Intransigeant. 1924. 16 août. № 16082. P. 1–2.

...*в «Nouvelle Revue Française» помещена большая его статья в том же роде...* – Montherlant Henry de. Notes en marges de «*Voyageurs traqués*» // Nouvelle Revue Française. 1927. 1 juin. № 165. P. 741–752.

«*On croit peut-être, que je fais de phrases. Et tout ceci à été crié*» – «Считается, что я строю фразы. А я все это кричу» (фр.).

«*L'honneur de souffrir*» (Paris: B. Grasset, 1927) – книга стихов Анны де Ноайль.

### Литературные беседы

#### Марина Цветаева. – Сергей Ауслендер. – Петербургские сборники стихов. – Литературное западничество

Впервые: Звено. 1927. 1 августа. № 2. С. 67–75.

...*Описанию роста художественного сознания человека ~ у Вячеслава Иванова...* – В статьях Вяч. Иванова «Копье Афины» (Весы. 1904. № 10. С. 6–15) и особенно «Манера, лицо и стиль» (Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 1–12).

«*без волненья внимать*» – из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Есть речи – значенье...» (1840).

«*Твоя смерть*» – статья Марины Цветаевой, посвященная Рильке, была опубликована в журнале «Воля России» (1927. № 5/6. С. 3–27).

«*Слова, слова, слова!*» – из пьесы Шекспира «Гамлет» (Действие 2. Сцена 1). Ответ Гамлета на вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?».

*Ауслендер* Сергей Абрамович (1888–1937) – прозаик, драматург, критик. До революции – автор стилизаций в духе М.А. Кузмина. Во время гражданской войны оказался в Омске, служил в Осваге у Колчака. С 1922 года в Москве, автор историко-революционных произведений для детей и юношества.

*Régence* – во французской истории период регентства 1715–1723 гг. после смерти Людовика XIV, скончавшегося, когда наследнику шел шестой год. Регентом был назначен Филипп II, герцог Орлеанский, который вынужден был считаться с парламентом и даже пытался ввести систему коллективного руководства. А.С. Пушкин писал в «Арапе Петра Великого» (1837): «По свидетельству всех исторических записок ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени».

*ментеновскую строгость* – Франсуаза д’Обинье, маркиза де Ментенон (de Maintenon; 1635–1719) была воспитательницей детей Людовика XIV и его морганатической супругой (1683), в 1686 г. основала школу Сен-Сир, первое в Европе женское учебное заведение светского характера, отличалась суровым нравом и строгими правилами.

*по-онегински «хранил молчание»* – Речь о «таланте» Онегина «Хранить молчанье в важном споре» (*Пушкин А.С. Евгений Онегин*. Гл. I. Ст. V).

«*Оля*» (М.: Пролетарий, 1927) – книга Ауслендера.

«*sic transit...*» – начальные слова латинской поговорки «sic transit gloria mundi»: «так проходит земная слава».

«*Academia*» (М.; Л., 1922–1937) – издательство, выпускавшее научно подготовленные издания книг в сериях «Сокровища мировой литературы», «Классики мировой литературы» и др. Печатало и современных авторов. В 1938 году слилось с Гослитиздатом. Подробнее см.: «Academia» 1922–1937: Выставка изданий и кнеижной графики / Сост М.В. Рац; Вступ. статьи М.В. Раца и Э.Д. Кузнецова. М.: Книга, 1980; *Крылов В.В., Качатова Е.В.* Издательство «Academia»: люди и книги: 1921–1938–1991. М.: Academia, 2004.

*Ратгауз* Даниил Максимович (1868–1937) – камерный лирический поэт, на стихи которого написано много романсов. Аристократическая литературная среда разделяла отзывы Брюсова об избранном Ратгауза (СПб.: М.О. Вольф, 1906): «Полное собрание стихотворных банальностей» (Весы. 1906. № 5. С. 68).

«*Ларь*» – *сборник стихов восемнадцати поэтов...* – Альманах «Ларь»: Стихотворения. Л.: Academia, 1927). Помимо получивших широкую известность К.К. Вагинова, В.А. Рождественского, Н.С. Тихонова, Н.К. Чуковского, в альманахе приняли участие Владимир Сергеевич Алексеев



(1903–1942), Павел Петрович Азбелев (1900–1941), Николай Фотиевич Белявский (1902–после 1940), Наталья Ивановна Бутова (1902–?), Николай Петрович Дмитриев (1903–после 1940), Вера Яковлевна Кровицкая (1903–после 1935), Павел Николаевич Лукницкий (1902–1973), Виктор Андроникович Мануйлов (1903–1988), Л. Подольский, Людмила Михайловна Попова (1898–1972), Владимир Ричиотти (наст. имя и фам.: Леонид Осипович Туртович; 1899–1939), Нина Алексеевна Рыкова, Владимир Викторович Смиренский (1902–1977). Более подробные сведения о первых восьми из этого списка приведены в 32 выпуске «Летейской библиотеки», хотя и там с сожалением констатируется: «о большей части наших нынешних героев мы не знаем почти ничего» – <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/74400.html>

«Память. 1924–1926» (Л.: Academia, 1927) – сборник стихов Михаила Александровича Фромана (наст. фам. Фракман; 1891–1940), поэта и переводчика, члена литературной группы «Содружество», первого мужа Иды Наппельбаум.

«Ветер и ночь» (Л.: Academia, 1927) – сборник стихов Надежды Яковлевны Рославлевой (1901–1942).

Бранд – персонаж одноименной пьесы (1865) Ибсена.

«дорогие могилы» – слова Ивана из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880).

«великий, могучий» – из стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Русский язык» (1882).

«Красота спасет мир» – Эти слова в романе Достоевского «Идиот» произносит сперва Ипполит: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»?» (Ч. 3. V). Затем их повторяет Аглая, обращаясь к князю Мышкину: «Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что “мир спасет красота”, то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза!» (Ч. 4. VI).

### Литературные беседы

#### Новый человек. – Поучения Горького. – Природа-враг. – В Проточном переулке

Впервые: Звено. 1927. 1 сентября. № 3. С. 123–128.

«На посту» – советский критико-теоретический журнал, орган РАПП, выходивший два раза в месяц в Москве в 1922–1925 годах. В 1926–1932 гг. его сменил журнал «На литературном посту».

«Почему звание коммуниста лишает права на вход в сады российской словесности, а звание монархиста несколько не служит тому помехой?..» – Адамович цитирует статью

М.Л. Слонима «Литературный дневник: О современной литературе. “Молодые”. Лавренев, Малашкин, Артем Веселый» (Воля России. 1928. № 5/6. С. 116).

*...род людской уже «воскрес с Интернационалом»* – измененная строка международного пролетарского гимна, текст которого написал в 1887 г. Эжен Потье (Pottier; 1816–1887). Три куплета, переведенные в 1902 г. на русский язык Аркадием Яковлевичем Коцем (1872–1943), стали официальным гимном РСФСР (1918–1944), а затем СССР (1922–1944). У Коца: «С Интернационалом воспрянет род людской».

*бухаринская «Азбука»* – имеется в виду написанная по заданию ЦК ВКП(б) книга Н.И. Бухарина и Е.А. Преображенского «Азбука коммунизма: Популярное объяснение программы Российской коммунистической партии большевиков», впервые изданная в Москве в 1919 году.

*...какой-нибудь новый Мейерхольд поставит «Ревизора» в окончательно созвучных эпохе тонах...* – Незадолго до того в «Последних новостях» был опубликован отзыв очевидца, высоко оценивавшего мейерхольдовскую постановку: «“Ревизор” в постановке Мейерхольда производит большое впечатление <...> самое истолкование «Ревизора» в плане современности сделано с исключительной глубиной философского обобщения <...> Мейерхольд открыл новую страницу в истории театра» (Z. Театр в советской России (Письмо из Москвы) // Последние новости. 1927. 6 января. № 2115. С. 4).

*«Заметки читателя»* М. Горького – впервые напечатаны в шестой книге альманаха «Круг» (1927). Первоначально Горький хотел назвать свою статью «О человеке и литературе», потом «О человеке».

*«Человек – это звучит гордо!»* – слова Сатина из пьесы Горького «На дне» (1901–1902).

*«смирись, человек!»* – неточная цитата из речи Достоевского, произнесенной на открытии памятника Пушкину 8 июня 1880 г. У Достоевского: «Смирись, гордый человек!».

*«безумству храбрых»* – из горьковской «Песни о Соколе» (1895).

*Линдберг* Чарлз (1902–1974) – американский летчик, совершивший в 1927 году первый беспосадочный полет через Атлантику (из США во Францию).

*«L’Atlantique est vaincu»* – «Атлантика побеждена!» (фр.).

*«Была ему звездная книга ясна, И с ним говорила морская волна»* – из стихотворения Е.А. Боратынского «На смерть Гете» (1833).

*«В Проточном переулке»* (М.; Л.: ЗИФ, 1927) – роман Ильи Григорьевича Эренбурга (1891–1967), опубликованный (с купюрами) в качестве вышедшего первым седьмого тома его

Полного собрания сочинений. В том же году появились полные издания романа: Париж: Геликон, 1927; Рига: Грамату драугс, 1927.

### Литературные беседы Николай Ушаков. – Советские прозаики

Впервые: Звено. 1927. 1 октября. № 4. С. 187–194.

«*Весна Республики*» ([М.]: Молодая гвардия, 1927) – сборник стихов Николая Николаевича Ушакова (1899–1973), опубликованный с предисловием Н. Асеева.

«*Люблю грозу в начале мая... Люблю стихи Игоря Северянина!*» – см. выше примеч. к статье: Звено. 1926. 21 марта. № 164. С. 1–2.

«*Леф*» – Левый фронт искусств, в 1923 году объединивший двенадцать групп литераторов, художников, кинематографистов. В роли организатора выступила группа «коммунистических футуристов» (Комфут), во главе с В. Маяковским. В Леф входили Н. Асеев, С. Третьяков, В. Каменский, Б. Пастернак, А. Крученых, П. Незнамов, Н. Чужак, Б. Арватов, Б. Кушнер, С. Кирсанов, В. Шкловский, А. Родченко, О. Брик, В. Степанова, С. Эйзенштейн, Дзига Вертов и другие. Группа издавала журнал «Леф» (1923–1926, ответственный редактор – В. Маяковский). Стремясь расширить свое влияние, в ноябре 1923 г. Леф заключил соглашение с МАПП, переговоры с Есениным и Литературным центром конструктивистов о вхождении в Леф закончились неудачей. 9 февраля 1927 года Леф вошел в Федерацию объединений советских писателей (ФОСП). Журнал в 1927–1928 годах выходил под названием «Новый Леф».

«*последнего из царскосельских лебедей*» – Имеются в виду строки из стихотворения Н.С. Гумилева «Памяти Анненского» (1911): «Был Иннокентий Анненский последним / Из царскосельских лебедей».

«*Rouge et Noir*» – роман Стендаля «Красное и черное» (1831).

«*Баклажаны*» (М.: Круг, 1927) – сборник Сергея Сергеевича Заяицкого (1893–1930).

«*Вишни для компота*» (М.; Л.: Госиздат, 1927) – роман Павла Сергеевича Сухотина (1884–1935).

«*Петушиное слово*» (М.; Л.: Госиздат, 1927) – повесть Якова Евдокимовича Коробова (1874–1928), первоначально опубликованная в альманахе «Красная новь» (М.: Госиздат, 1925. № 2. С. 35–151).

«*Таежная жуть*» (М.; Л.: Госиздат, 1927) – первая повесть Ивана Михайловича Новокшонова (1896–1943), позднее

переработанная и изданная под названием «Застрельщики» (1934).

*Ионов* Илья Ионович (наст. фам.: Бернштейн; 1887–1942) – советский литературный функционер, в 1920-х гг. заведовал Госиздатом.

### Литературные беседы

#### Вячеслав Аверьянов. – Новая книга Шмелева

Впервые: Звено. 1927. 1 ноября. № 5. С. 251–256.

*si fata sinant* – если бы угодно было судьбе (лат.), из «Энеиды» (I, 18) Вергилия.

«Человек без костылей» (М.: Сегодня, 1927) – сборник рассказов Вячеслава Андреевича Аверьянова (1897–1941).

«Про одну старуху» (Париж: Таир, 1927) – сборник рассказов И.С. Шмелева, в который входили, кроме заглавного, рассказы «Голуби», «Два Ивана», «Марево», «В ударном порядке», «Свечка», «Орел», «Чудесный билет» и «Письмо молодого козака».

*экзажерация* – от фр. exagération, преувеличение.

### Литературные беседы

#### «Дни Турбиных» М. Булгакова. – О русском языке и споре кн. Волконского с П. Бицилли

Впервые: Звено. 1927. 1 декабря. № 6. С. 309–313.

*В Париже издана первая часть романа Мих. Булгакова «Дни Турбиных»...* – Имеется в виду издание: *Булгаков М. Дни Турбиных* (Белая гвардия): Роман. Т. 1. Paris: Concorde, 1927. Второй том был выпущен парижским издательством «Москва» в 1929 году.

...*Спор П. Бицилли с кн. Волконским о языке...* – Имеются в виду статьи князя Сергея Михайловича Волконского (1860–1937) «О русском языке» (Современные записки. 1923. № 15. С. 243–262) и Петра Михайловича Бицилли (1879–1953) «В защиту русского языка» (Звено. 1927. № 5. С. 262–267). С.М. Волконский неоднократно писал о языке и раньше, в том числе и на страницах «Звена» (1926. № 198. С. 9–10), а вскоре после спора выступил в соавторстве с братом Александром Михайловичем Волконским (1866–1934) книгу «В защиту русского языка» (Берлин: Медный всадник, 1928). На страницах «Звена» полемика также продолжилась: *Волконский С.М. Вопросы языка* // Звено. 1927. № 6. С. 320–323; *Меркурий. Грамматические сомнения* // Звено. 1928. № 2. С. 103–104; *Бицилли П.М. Вопросы русской языковой культуры* // Звено. 1928. № 3. С. 128–132. Основные материалы полемики пере-

изданы в кн.: *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 598–606, 660–667.

### Литературные беседы Владислав Ходасевич. – Борис Зайцев

Впервые: Звено. 1928. 1 января. № 1. С. 3–10.

«Собрание стихов» (Париж: Возрождение, 1927) – последняя прижизненная книга стихов Ходасевича, включавшая его сборники «Путем зерна» и «Тяжелая лира», а также эмигрантский цикл стихов «Европейская ночь».

«Словам тесно, а мыслям просторно» – из стихотворения Н.А. Некрасова «Форма. Подражание Шиллеру» (1879).

«Путем зерна» – третья книга стихов Ходасевича, впервые опубликованная книгоиздательством «Творчество» (М., 1920).

«Не оживет, аще не умрет» – 1 Кор 15, 36.

«Stirb und werde!» – «Умри и возродись!» (нем.), из стихотворения Гете «Блаженная тоска» («Selige Sehnsucht», 1815).

*d'accord* – ладно (фр.).

...Ходасевич начал свою поэзию с прития мира... – Начал Ходасевич как раз с отрицания мира, лирический герой его первой книги «Молодость» (1908) – характерный для романтической поэзии мрачный гений, противостоящий толпе и взирающий на все вокруг с презрением. Попытку прития мира Ходасевич предпринял позже, в стихах своей второй книги «Счастливый домик» (1914), а жесткие стихи «Европейской ночи» были именно возвращением к первоначальному ощущению, но уже на новом этапе – без колебаний и иллюзий. Просить мира Ходасевич не собирался и бросал вызов жизни, прекрасно зная об исходе.

«Но страшно мне: изменишь облик ты» – из стихотворения Блока «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...» (1901).

«Друзья, друзья! Быть может, скоро...» – заглавная строка стихотворения (1921) Ходасевича из сборника «Тяжелая лира».

«Сквозь ненастный, зимний денек...» – заглавная строка стихотворения (1927) Ходасевича из цикла «Европейская ночь».

«Всегда в тесноте и всегда в темноте...» – из стихотворения Ходасевича «Окна во двор» (1924) цикла «Европейская ночь».

Изменит ли свой приговор поэт? Если нет – то нет и сомнений: мы будем свидетелями гибели поэта, потому что в поединке с жизнью – если вовремя поэт не попросит мира – исход бывает только один... – Предсказание Адамовича сбылось, вскоре В.Ф. Ходасевич практически перестал писать стихи. В письме к

Н.Н. Берберовой от 19 июля 1932 г. он признается: «Настроение весело-безнадежное. Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой / Публ. Дэвида Бетеа // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 285).

...*последняя книга Чирикова*... – В 1927 году в Париже были опубликованы две книги Евгения Николаевича Чирикова (1864–1932): «Между небом и землей» (Париж: Возрождение, 1927) и «Девичьи слезы» (Париж: Возрождение, 1927). Речь идет, скорее всего, о первой, потому что рецензия на нее появилась в том же номере «Звена», что и статья Адамовича.

«*Странное путешествие*» (Париж: Возрождение, 1927) – сборник рассказов Бориса Константиновича Зайцева (1881–1972).

«*И с отвращением читая жизнь мою...*» – из стихотворения А.С. Пушкина «Воспоминание» (1828).

*Толстой ~ считал эти стихи «лучшими во всей мировой литературе» ~ Некрасов, умирая, повторял те же самые стихи, так же называл их «лучшими»...* – Л.Н. Толстой привел это стихотворение Пушкина во «Введении» к собственным «Воспоминаниям» (1903), добавив: «В это время я заболел. И во время невольной праздности болезни мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении» (*Толстой Л.Н.* ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 34. С. 345). Н.А. Некрасов назвал это стихотворение «превосходным» в «Заметках о журналах за декабрь 1855 и январь 1866» (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1990. Т. 11. Кн. 2. С. 220).

### Литературные беседы Кончина Ф.К. Сологуба. – Тэффи. – Тихонов

Впервые: Звено. 1928. 1 февраля. № 2. С. 67–74.

Рассуждения Адамовича о Сологубе в этой статье, а также напечатанной незадолго до этого статье «Федор Сологуб» в газете «Дни» (1927. 18 декабря. № 1271. С. 3) вызвали недовольство Ходасевича и его возражения (Современные записки. 1928. № 34. С. 352–353). Имени Адамовича в своей статье Ходасевич не назвал и, опасаясь, что полемику примет на свой счет Айхенвальд, также опубликовавший статью о Сологубе, написал 22 марта 1928 года Айхенвальду: «“Метил” <...> я в Адамовича, который подряд *дважды* (в “Днях” и в “Звене”) писал что-то слезливое о Сологубе и о России и вообще умирался по случаю его смерти – а пока Сологуб был жив, отзы-

вался о нем презрительно. Вообще зол я на Адамовича, каюсь: злит меня его “омережкование” – “да невзначай, да как проворно”, прямо от орхидей и изысканных жирафов – к “вопросам церкви” и прочему. Сам вчера был распродакадент, а туда же – “примиряется” с Сологубом, который, дескать, *тоже* прозрел (точь-в-точь как Адамович)» (Встречи с прошлым. Вып.7. М., 1990. С. 99).

*Во всех советских статьях и заметках по поводу смерти Сологуба - московских журналистов...* – Незадолго до этого Адамович написал в «Откликах»: «Трогательное единодушие проявляют советские газеты и журналы по отношению к покойному Сологубу. Все они заявляют, что Сологуб был “нам не нужен”, что он был “тенью” ненавистного прошлого, идеологом умирающего класса и т.д.

Это, конечно, в порядке вещей, и никого удивить не может. Но на основании чего советские журналисты утверждают, что в последние годы творчество Сологуба “совершенно иссякло”. Ведь именно в последние годы Сологуб писал больше, чем когда бы то ни было, и оставил множество рукописей. Ничего не печатать, не значит ничего не писать.

Некий профессор Державин торжествующе восклицает в “Жизни искусства”: “Сама жизнь обогнала его, сама жизнь *захлопнула книгу его творений* с того момента, когда октябрьская революция разрубила гордиев узел общественных противоречий и социальных отношений нашей эпохи”.

Уважаемый ученый не совсем ясно отличает понятие “жизнь” от понятия “цензура”.

Если профессор Державин выпустит когда-нибудь историю русской литературы, то мы, вероятно, узнаем из этого труда, что “жизнь мешала писать Пушкину, жизнь закрыла рот Чаадаеву и объявила его сумасшедшим” и т.д.

Но профессору придется признать, что даже в те времена “жизнь” была мягче и сговорчивее» (*Сизиф. [Адамович Г.В.] Отклики // Последние новости. 1928. 12 января. № 2486. С. 3).*

*...в библейском рассказе о Ное...* – Быт 5–9.

«*Сладко ль видеть неземные сны?*» – из стихотворения А.А. Блока «Шаги Командора» (1910–1912).

«*привычка свяще нам дана*» – Пушкин А.С. Евгений Онегин. Гл. II. Ст. XXXII.

«*скучными песнями земли*» – измененная строка из стихотворения Лермонтова «Ангел» (1831).

«*Оправдание добра*» (1897–1899) – одна из основных философских работ Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900).

«*Городок*» – сборник рассказов Н. Тэффи (наст. имя и фам.: Надежда Александровна Лохвицкая, в замужестве Бучинская;

1872–1952), опубликованный парижским издательством Н.П. Карбасникова в 1927 году.

«*Рискованный человек*» (М.-Л.: Госиздат, 1927) – сборник рассказов Н.С. Тихонова.

*Гумилев, незадолго до смерти, подарил ему одну из своих книг, с надписью...* – См. выше примеч. к статье: Звено. 1925. 16 ноября. № 146. С. 2.

*...литературную «карьеру» Тихонова ~ Года через два после того, как было напечатано первое стихотворение...* – Н. Тихонов начал печататься еще до революции, в журналах «Весь мир» и «Нива» (как под своей фамилией, так и под псевдонимом «Ник. Багрянцев»). После участия в гражданской войне на стороне красных (воевал против армии Юденича) вернулся в Петербург в 1920 году и организовал с К. Вагиновым, П. Волковым и С. Колбасьевым литературную группу «Островитяне» в 1921 году. Широкую известность получил после выхода первой книги «Орда: Стихи 1920–21» (Пг.: Островитяне, 1922). В воспоминаниях Тихонов утверждал, что Адамовичу понравилось стихотворение «Давид» из книги «Орда»: «Написал статью “Граненые стеклышки” об альманахе “Дракон”, где я писал: “‘Цех’ рассыпал граненые, плоские, отшлифованные стихи-стеклышки, которыми ни один живой настоящий человек не прельстится”. Напечатал статью в газете “Жизнь искусства”. Поэты “Цеха” стали во враждебную позицию.

В связи с этим я вспоминаю такой случай. Я ухаживал за больным малярией Колбасьевым, жившим, как и я, в Доме искусств. Однажды, когда я кормил его обедом и жарил хворост, которого он был большим любителем, вдруг распахнулась дверь и вошел Георгий Адамович. В руках у него была моя “Орда”, которая только что вышла.

Адамович, ни на кого не глядя, шел прямо к столу. Я отложил ложку и думал, что он хочет драться. Но он встал в позу, не дойдя до меня, и сказал, потрясая “Ордой”:

– Я пришел только затем, чтобы сказать, что в этой книге есть превосходное стихотворение о Марате.

И он повернулся и пошел обратно под наш общий хохот.

Вскоре Георгий Адамович, Ирина Одоевцева, Георгий Иванов и Николай Оцуп эмигрировали за рубеж» (*Тихонов Н. Устная книга // Вопросы литературы. 1980. № 6. С. 125*).

*...П. Муратов затронул в статье, вызвавшей много толков, вопрос об «обновлении» русской прозы и «жизненности» как ее единственной основы...* – имеется в виду статья П.П. Муратова «Искусство прозы» (Современные записки. 1926. № 29. С. 240–258).



## Литературные беседы Николай Оцуп. – О ненаписанной статье

Впервые: Звено. 1928. 1 марта. № 3. С. 123–128.

«Встреча» – поэма Н.А. Оцупа, вышедшая отдельным изданием в парижском издательстве Н.П. Карбасникова в 1928 году.

*Мнение, что оцуповская «Встреча» – не поэма, уже было высказано в печати...* – Г.П. Струве свой отзыв начал словами: «К лирической поэме Н. Оцупа “Встреча” вообще мало подходит слово поэма: в ней нет ни внешнего, ни настоящего и явного для читателя внутреннего единства. Нет и законченности: это скорей замысел поэмы» (*Струве Г.П. Новые стихи // Россия. 1928. 11 февраля. № 25. С. 3).*

*В его книге есть, пожалуй, единство дневника, – но не более того...* – Позже Оцуп свою очередную автобиографическую поэму так и назвал «Дневник в стихах» (Париж, 1950).

*Шарль Моррас когда-то писал с большой искренностью о том, какое для него мученье – ежедневные публицистические статьи ~ Прошу прощения за несколько слов pro doto –* Адамович, сам вынужденный писать для заработка практически ежедневно в «Звене», а начиная с 1926 года и в «Последних новостях», не раз жаловался в письмах к З.Н. Гиппиус на «физическое отвращение к перу... от перманентной нужды писать о Катаевых», на то, что «камень Сизифа делается тяжел» и т.д. Гиппиус утешала его, что есть «дела, еще менее приятные, чем ваши писания Сизифов»... «Стала бы я заботиться о “Пэнгсах”, если б... если б они были в моих способностях и фактических возможностях! Да я бы день и ночь с ними не расставалась!» (Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus. Comp. by Temira Pachmuss. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. P. 387, 396, 401, 422).

*«Мысли о России»* – цикл статей Ф.А. Степуна под таким названием печатался в «Современных записках» на протяжении шести лет (1923. № 14, 15, 17; 1924. № 19, 21; 1925. № 23; 1926. № 28; 1927. № 32, 33; 1928. № 35).

*Icare, Icare, ubi es? Qua te regione requiram?* – Икар, Икар, где ты? Где тебя искать? (лат.), из «Метаморфоз» (VIII. 232) Овидия.

## Литературные беседы Ибсен. – Молодые поэты. – «Вор» Л. Леонова

Впервые: Звено. 1928. 1 апреля. № 4. С. 187–193.

«Привидения», «Гедда Габлер», «Боркман» – драмы Ибсена. *Росмер, Сольнес, Рубек* – персонажи его драм.

«*Жестокий талант*» – название статьи Н.К. Михайловского о Достоевском (Отечественные записки. 1882. № 9–10).

*Сент-Бев* Шарль Огюстен (Sainte-Beuve; 1804–1869) – французский критик и поэт, печатавший в «Revue de deux Mondes» этюды о французских писателях, составившие пятитомник «Литературно-критических портретов» (1836–1839). С 1849 года на протяжении двух десятков лет писал для парижских журналов критические статьи, которые печатались по понедельникам и позже составили многотомную серию «Беседы по понедельникам» («Causeries du lundi»; 1851–1862) и ее продолжение «Новые понедельники» («Nouveaux lundis»; 1863–1870). 3 марта 1958 года Адамович писал Одоевцовой: «Вы спрашиваете о Sainte-Beuve. Я чрезвычайно обожаю Sainte-Beuve'a, считаю себя его учеником и подражателем, хотя он иногда бывал туп и, например, в Бодлере не понял ничего» (Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды / Письма Г. Адамовича И. Одоевцовой и Г. Иванову (1955–1958) / Публ. О.А. Коростелева // Минувшее. Исторический альманах. 21. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1997. С. 471).

*В январском номере «Воли России» были представлены пражские поэты...* – Под общим названием «Пражские поэты» журнал «Воля России» (1928. № 1. С. 21–39) напечатал стихи Н. Болесциса, К. Ирманцевой, Вяч. Лебедева, М. Мыслинской, С. Нальянч, А. Фотинского, А. Эйснера и Е. Якубовской. Большинство из них имели отношение к литературному объединению «Скит поэтов» (Прага, 1922–1940), которым руководил оппонент Адамовича Альфред Людвигович Бем (1886–1945).

*В февральской книжке журнала напечатаны стихи Вадима Андреева, Б. Божнева, А. Гингера и Б. Поплавского...* – Во втором номере «Воли России» за 1928 год были напечатаны стихотворения «После смерти» и «Сонет» В. Андреева, «Ночь», «Согласие», «Топор» и «Свеча» Б. Божнева, «Перстень» и «Верность» А. Гингера, «Черная Мадонна», «Сентиментальная демонология», «Ощущается счастье от всякой надежды...» и «Я Шиллера читать задумал перед сном...» Б. Поплавского.

*...эти стихотворцы принадлежат к отдельной, особняком держащейся группе парижских поэтов...* – Об этой недолго существовавшей и даже не оформившейся до конца литературной группе см. в восп. Сосинского. Трое из молодых поэтов были женаты на сестрах Черновых, дочерях Ольги Елисеевны Колбасиной-Черновой (1886–1964), жены председателя Учредительного собрания Виктора Михайловича Чернова (1873–1952). На Ариадне Викторовне Черновой (1908–1974) был женат Владимир Брониславович Сосинский (наст. имя и фам.: Бронислав Брониславович Сосинский-Семихат; 1900–

1987). На сестрах-близнецах Наталье (1903–1992) и Ольге (1903–1979), дочерях Черновой-Колбасиной от первого брака с художником М.С. Федоровым, носивших фамилию и отчество В.М. Чернова, были женаты, соответственно, Даниил Георгиевич Резников (1904–1970) и Вадим Леонидович Андреев (1903–1976). Вскоре литературные пути наиболее самостоятельных молодых поэтов разошлись. По инициативе В. Андреева, В. Сосинского и М. Слонима в 1928 году в Париже было образовано литературное объединение «Кочевье». Б. Божнев, А. Гингер и Б. Поплавский в него не вошли.

«*Стихотворение*» – альманах поэзии и поэтической критики, выходивший в Париже под редакцией Б. Божнева в 1928 году. Вышло два номера.

*Поэтер* Владимир Соломонович (1905–1992) – поэт, журналист, переводчик. Ученик студии Гумилева, начал печататься в альманахах Цеха поэтов, входил в литературную группу «Серапионовы братья». С 1921 года во Франции, принимал участие в парижских мероприятиях Цеха поэтов. Выпустив единственный сборник «Стихи на случай: 1925–1928» (Париж, 1928), перешел на французский язык. Письма Адамовича к нему начала 1920-х гг. см.: Несколько штрихов к истории литературы первых лет эмиграции (Из архива С.В. Познера) / Публикация О.А. Коростелева // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: Материалы международной конференции (Таллинн, 12–14 сентября 2002) / Ред. В. Хазан, И. Белобровцева, С. Доценко. М.; Таллинн; Иерусалим: Мосты культуры/Гешарим, 2004. С. 321–353.

*Сосинский, печатающий программную статью в «Воле России» и высказывающийся о Сологубе в «Стихотворении»...* – Имеются в виду статьи Б. Сосинского «О читателе, критике и поэте» (Воля России. 1928. № 2. С. 60–70) и «Ф. Сологуб» (Стихотворение. Париж, 1928. № 1. С. 11–14). Сосинский этого и подобных отзывов не простил Адамовичу до самой смерти, и в своих воспоминаниях, написанных уже после возвращения в Россию, отзывался о нем неприязненно.

*...2-жа Чернова – в заметке о Марине Цветаевой...* – Имеется в виду рецензия Ариадны Черновой на опубликованное в третьем номере «Верст» стихотворение Цветаевой «Новогоднее» (Стихотворение. Париж, 1928. № 1. С. 16).

*Новому роману Леонида Леонова «Вор» в ближайшем номере «Звена» будет посвящена особая статья...* – Первый вариант романа Л. Леонова «Вор» был опубликован в журнале «Красная новь» (1927. № 1–7) и затем вышел отдельным изданием (М.; Л.: Госиздат, 1928). Обещанная статья в результате появилась не в «Звене», которое через два номера прекратило свое существование, а в «Последних новостях», где Адамович и

подвизался в качестве критика следующие 12 лет. *Адамович Г.* Оправдается ли надежда? // Последние новости. 1928. 12 апреля. № 2577. С. 3.

### Литературные беседы

#### «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина. – Зарубежные прозаики

Впервые: Звено. 1928. 1 мая. № 5. С. 243–248.

«Сивцев Вражек» – роман Михаила Андреевича Осоргина (наст. фам. Ильин; 1878–1942), впервые напечатанный в «Современных записках» (1926. № 27. С. 167–207; 1927. № 33. С. 154–190; 1928. № 34. С. 136–184), а затем опубликованный отдельным изданием (Париж: Москва, 1928).

...*М. Алданов в статье о «Сивцевом Вражке»...* – М.А. Алданов в своей рецензии привел цитату из романа: «Бездарен был бы народ, который в момент решения векового спора не делал бы опыта полного сокрушения старых и ненавистных идолов» и добавил от себя: «Нам, читателям, живущим среди бездарных народов, которые не сделали опыта полного сокрушения старых идолов, порою может казаться, что автор своей позицией *au dessus de la mêlée* нарочно нас “задирает”. <...> Не будем вступать в утомительные споры. Нас от этой необходимости вполне избавляет и то, как изображен в романе М.А. Осоргина самый опыт сокрушения идолов» (*Алданов М.* «Сивцев Вражек» // Последние новости. 1928. 15 марта. № 2549. С. 3).

...*анархизм, если и не «мистический», который процветал у нас после 905 года...* – см. выше примеч. к статье: Звено. 1925. 19 января. № 103. С. 2.

«я говорил, что можно простить, но я не говорил, что я могу простить!» – В романе «Война и мир» (Т. 2. Ч. 5. XXI) Андрей Болконский отвечает Пьеру Безухову: «Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить» (*Толстой Л.Н.* ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1938. Т. 10. С. 371).

...*статья П. Муратова о «кризисе жизненности»...* – см. выше примеч. к статье: Звено. 1927. 20 февраля. № 212. С. 1–2.

*Георгий Песков* – Под таким псевдонимом печаталась Елена Альбертовна Дейша (1898–1977), постоянный автор «Последних новостей», публиковавшая рассказы и в «Звене». Адамович имеет в виду ее рассказ «Памяти твоей» (Современные записки. 1928. № 34. С. 211–220). В журнале рассказ появился с подачи приятельствовавшего с ней М.В. Вишняка, которому В.В. Руднев писал в конце апреля 1927 г.: «Возвращаю тебе Пескову-душечку. Оба рассказа в сущности не литература, а олеография патриотическая. Но более терпим все же “Склероз”, на котором и останавливаю свой

выбор» («Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 1. С. 379).

«Ирочка» – Вероятно, Адамович имеет в виду рассказ Г. Пескова «Шурик», опубликованный во втором номере «Нового дома» в 1926 году. Рассказ «Ирочка» опубликовал Георгий Евангулов (Последние новости. 1926. 26 июля. № 1951. С. 3).

*Ю. Фельзен ~ напечатал всего несколько рассказов...* – Юрий Фельзен (наст. имя: Николай Бернгардович Фрейденштейн; 1894–1943) к тому времени успел опубликовать только три рассказа, все в «Звене», и судя по всему, стараниями Адамовича: «Отражение» (1926. 5 декабря. № 201. С. 7–8), «Опыт» (1927. 12 июня. № 228. С. 7–9) и «Жертва» (1927. 1 ноября. № 5. С. 282–291).

«На время не стоит труда, а вечно любить – невозможно!» – из стихотворения Лермонтова «И скучно и грустно» (1840).

### Литературные беседы

**Шмелев. – Ирина Одоевцева. – Довид Кнут**

Впервые: Звено. 1928. 1 июня. № 6. С. 291–296.

«История любовная» – роман И. Шмелева, фрагменты из которого первоначально публиковались в газетах и журнале «Перезвоны» (1926. № 21. С. 650–654). Целиком роман был опубликован в «Современных записках» (1927. № 30–33; 1928. № 34–35), а отдельным изданием вышел только через год (Париж: Возрождение, 1929).

«Свет разума: Новые рассказы о России» (Париж: Таир, 1928) – сборник рассказов И. Шмелева.

*Одоевцева ~ ее появление в нашей поэзии...* – Наиболее подробно написала об этом сама Ирина Владимировна Одоевцева (наст. имя: Ираида Густавовна Гейнике, по первому мужу Попова, по второму Иванову, 1896–1990) в своих воспоминаниях «На берегах Невы» (Вашингтон, 1967).

«Баллада о толченом стекле» – стихотворение И. Одоевцевой, написанное в октябре 1919 года и сделавшее ее известной в петербургских литературных кругах. Вошло в ее первый сборник «Двор чудес: Стихи (1920–1921 г.)» (Пг.: Мысль, 1922).

...*Лев Троцкий, в одном из своих «обозрений»...* – Имеется в виду статья Л. Троцкого о «внеоктябрьской литературе», напечатанная в «Правде» (1922. 17 октября. № 209; 19 октября. № 210), а затем вошедшая в его книгу «Литература и революция», где Троцкий отнес Адамовича к «пенкоснимателям»,

а о книге Одоевцевой «Двор чудес» отозвался более благожелательно: «Узор комнатный, такой, который должен очень нравиться кузену Жоржу и тете Ане. Но все же есть хоть махонькое отражение жизни, а не просто запоздалый отголосок давно пропетых перепевов, занесенных во все энциклопедические словари. И мы готовы на минуту присоединиться к кузену Жоржу: “Очень, очень милые стихи. Продолжайте, mademoiselle!”» (*Троцкий Л.* Литература и революция. М.: Красная новь, 1923. С. 38).

*...она написала в последнее время несколько новелл... –* В 1926–1927 годах Одоевцева опубликовала несколько новелл в эмигрантской периодике, преимущественно в «Звене»: «Сердце Марии» (1926. № 157), «Эпилог» (1926. № 163), «Дом на песке» (1926. № 173–174), «Жасминовый остров» (1926. № 193), «Румынка» (1926. № 200), «Путаница» (1927. № 207), «Елисейские поля» (1927. № 212–213) и «Жизнь мадам Дюкло» (1927. № 6. С. 336–340), а позже в «Иллюстрированной России» и «Последних новостях».

«Ангел смерти» – роман Одоевцевой, впервые опубликованный в газете «Дни» в 1927 году, отдельным изданием вышел в парижском издательстве «Монпарнас» в 1928 году.

«Вторая книга стихов» – сборник стихов Довида Кнута, напечатанный в Париже в 1928 году на средства автора.

*...В поэзии Кнута принято отмечать буйный темперамент, задор и молодую силу. Его часто противопоставляют меланхоликам и неврастеникам... –* Эти черты Довида Кнута отмечали в рецензиях на его книги, в частности, Б. Сосинский (Своими путями. 1926. № 12/13. С. 70), Ю. Терапиано (Новый корабль. 1928. № 3. С. 62–63), В. Набоков (Руль. 1928. 23 мая. № 2275. С. 4).

«Я оттолкну и крикну: не хочу!..» – из стихотворения Д. Кнута «Я не умру. И разве может быть...» (1926).

*...Пусть же забудет Кнут все, что узнал до сих пор, пусть постарается как бы во второй раз родиться, пусть оставит свои пышно-пустословные оды и дифирамбы... –* Поэтическая манера Довида Кнута заметно меняется в тридцатые годы, что Глеб Струве приписывал ««опростительной» проповеди Адамовича» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 344). Некоторым критикам (Г. Струве, Н. Берберова) это не понравилось, но другие (Ю. Терапиано и, конечно, сам Адамович) считали, что именно в это время Довид Кнут нашел «свой внутренний стиль и свой язык» (*Адамович Г.* Довид Кнут и П. Ставров // Новое русское слово. 1955. 29 мая. № 15737. С. 8). Подробнее об этом см.: *Хазан В.* Довид Кнут: Судьба и творчество. Lyon, 2000. С. 60, 65, 161. *Коростелев О.А.* «Парижская нота» // Русская литература 1920–1930-х годов.

Портреты поэтов: В 2 т. / Ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Т. 2. С. 521.

*«пройдут веков завистливую даль»* – из стихотворения А.С. Пушкина «К портрету Жуковского» (1818).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

**SAVE. [Мочульский К.В.]**

**Из наших архивов: Автобиография «Звена»**

Впервые: Звено. 1925. 30 марта. № 113. С. 2.

**Г. Адамович**

**[Памяти М. Винавера]**

Впервые: Звено. 1926. 17 октября. № 194. С. 4.

*«сами все знаем, молчи!»* – из стихотворения В.Я. Брюсова «Каменщик» (1901).

*«старческой любви позорней сварливый старческий задор»* – из стихотворения Ф.И. Тютчева «Осенний вечер» (1866).

**М. Ц. [Цветаева М.И.]**

**Цветник**

Впервые: Благонамеренный. 1926. № 2. С. 126–136.

Публикация была ответом Адамовичу, несколько раз задевшему Цветаеву в печати. Поводом послужил отказ редакции «Звена» опубликовать присланное на конкурс стихотворение Цветаевой «Старинное благоговение». Стихотворение появилось во втором номере «Благонамеренного», сопровождаемое сноской: «Стихи, представленные на конкурс “Звена” и не удостоенные помещения». В том же номере была опубликована статья Цветаевой «Поэт о критике», к которой и прилагался «Цветник».

Публикация вызвала полемические возражения одновременно из нескольких лагерей эмигрантской печати.

М. Осоргин, до того относившийся к Цветаевой вполне благожелательно, отозвался на выход второго номера «Благонамеренного» фельетоном «Дядя и тетя», в котором, в частности, писал: «Ровно одну четверть книги журнала (46 стр. из 184) заняла Марина Цветаева статьями о себе и о том, как ее не умеет понимать критика, в частности Г. Адамович в “Звене”, которому и отведено 16 страниц. К этому нужно прибавить одно ее стихотворение, снабженное сноской “Стихи, представленные на конкурс ‘Звена’ и не удостоенные помещения. М. Ц.”. Если бы Марина Цветаева не воспретила не-поэтам

критиковать поэтов, то я бы осмелился робко заметить, что пишала она стихи и лучше: сейчас – молчу <...> Нам (и писателям, и критикам, и читателям) положительно нет дела до того, как Марина Цветаева реагирует на критические о ней (о ней лично) отзывы, кому она дает право судить себя, кому не желает его предоставить, кого слушается, кого не слушается, для кого она пишет, как она сама себя понимает, каковы ее черновики, каковы ее беловики, какова была раньше ее наружность, какова стала теперь. А уж анализировать под ее пристрастным руководством отзывы о ней Г. Адамовича, – от этой глубокой провинции окончательно следовало бы нас избавить. Мы насколько не сомневаемся, что Марина Цветаева ценит себя, знает себя, любит себя и даже, может быть, понимает себя больше и лучше, чем ее ценит, любит и понимает Г. Адамович или еще кто-нибудь, будь он критик или простой читатель. Но беседовать об этом в печати с самой Мариной Цветаевой, – для такой интимности у читателя пока поводов нет <...> Не представляю себе, чтобы Марина Цветаева в России могла тратить время и чернила на мелкие и скучнейшие жалобы на Г. Адамовича» (Последние новости. 1926. 29 апреля. № 1863. С. 2–3).

Задетый в статье Цветаевой журналист и критик Александр Александрович Яблоновский (1870–1934) отозвался грубым фельетоном «В халате», в котором сравнивал «домашнюю бесцеремонность» Цветаевой с манерами Вербицкой:

«На литературном горизонте нашей эмиграции я обнаружил еще одну г-жу Вербицкую, да еще, так сказать, в издании дополненном и исправленном <...> Г-ну Адамовичу, бедному критику из “Звена”, досталось так, что до зеленых веников помнить будет.

“Не может быть критиком!”

“Не смеет быть критиком!”

“Кого я слушаю”.

“Для кого я пишу”.

“Ты мне не судья!”

Я, впрочем, совсем не имею в виду защищать г. Адамовича и просовывать свои пальцы между этих дверей – пускай г. Адамович сам отбодряется, как знает <...> Когда вы прочтаете неприятные стихи, то невольно убедитесь, что г. Адамович прикован к “позорным столбцам” совершенно напрасно. Стихи – действительно плохенькие и уже во всяком случае, не такие, каких можно было бы ждать от “тридцатилетней, значительной, своеобразной и прекрасной” г-жи Цветаевой.

Это непонимание меры вещей, это отсутствие чутья к дозволенному и недозволенному заходит у г-жи Цветаевой так далеко, что, познакомивши читателей со своим возрастом, со своей наружностью и со своими “врагами” (Адамович!), она



сочла за благо довести до общего сведения и о своей денежной наличности:

– Чего же я хочу, когда по свершении вещи, сдаю вещь в те или иные руки?

– Денег, друзья, и возможно больше.

Признаюсь, я не понимаю, для чего это пишется. Если к сведению г. Адамовича, то ведь это бесполезно: он человек жесточайший и может “вещь” возвратить. А нам, читателям, зачем это знать?

Не понимаю я и “высокого стиля” г-жи Цветаевой.

Толстой, когда окончил “Войну и мир”, говорил:

– Вот и написал роман.

И Пушкин, когда поставил точку к “Евгению Онегину”, говорил:

– Ну, слава Богу, кончил.

А г-жа Цветаева говорит:

– Свершила вещь, но Адамович не принял.

<...> Признаюсь, если бы я имел право давать советы г-же Цветаевой, я бы сказал:

– Хотите просить прибавки – просите. Но ни лавочника, ни квартирную хозяйку не выносите на “позорные столбцы” вашего журнала. Во-первых, это бессцельно, а, во-вторых, это очень утомительно для читателя. Да и не так, сударыня, деньги делаются.

Если хотите денег – “свершите вещь”, но не несите к Адамовичу, а отдайте в “Благонамеренный”, – там все съедят (Возрождение. 1926. 5 мая. № 337. С. 2).

П.Б. Струве посвятил «Благонамеренному» свою очередную статью из постоянной рубрики «Заметки писателя», назвав ее «О пустоутробии и озорстве»: «Грешный человек, г. Адамовича я не читал, но, познакомившись с ожерельем его суждений, нанизанных г-жой Цветаевой, я впал в уныние.

Но уныние вызывает у меня и то, что пишет сама Цветаева. И то и другое огорчительно не потому, что бездарно, а потому, что совсем *безнужно*.

Именно – *предметно* безнужно, при известной личной одаренности самих пишущих».

Наибольший протест у него вызвало стихотворение Цветаевой. П.Б. Струве заявил, что «это литературное произведение беспредметно и не только невнятно, но и прямо непонятно, а потому безнужно. Почти так же или более безнужно, чем суждения г. Адамовича о Пушкине, Гоголе, Фете, Брюсове, нанизанные г-жой Цветаевой и производящие удручающее впечатление каких-то развязных... глупостей, изрекаемых неглупым человеком» (Возрождение. 1926. 6 мая. № 338. С. 3).

В том же номере «Возрождения», где была напечатана статья Струве, журналист А. Ренников (Андрей Митрофанович Селитренников; 1882–1957) опубликовал написанный в виде письма к мальчику «Маленький фельетон: Ответ Косте», в котором также задел Цветаеву: «Оказывается, не только взрослые люди очень обидчивы <...> Теперь, Костя, два слова о твоих стихах. Стихи, вообще, недурные, звучные, современные. Жаль только, что в рифмах ты слишком сильно подражаешь Марине Цветаевой. Не надо. Например, слова “люблю” и “уйду” можно рифмовать только в случаях крайней необходимости, когда спешно издаешь сборник или неожиданно читаешь стихи в Союзе молодых поэтов. Но к чему это тебе?» (Возрождение. 1926. 6 мая. № 338. С. 5).

В газете «Дни» на второй номер «Благонамеренного» появилась рецензия В. Познера под названием «Сжигальщики и сжигаемые»: «Статья М. Цветаевой “Поэт о критике” при поверхностном чтении кажется некоей profession de foi. Потом убеждаешься, что это не так. М.И. Цветаева, очевидно, думает, что критики при поэте нечто вроде тех птичек, которые чистят зубы крокодилам. Поэтесса не предполагает, что критика – искусство, поэзии не подчиненное, что критики вовсе не должны рассказывать авторам что бы то ни было (подобно ученикам, отвечающим урок: все прочел? ни строки не пропустил? запомнил?).

Вся статья построена на утверждениях, требующих доказательств. Так, мы узнаем, что критик должен быть “пророком” и “судьей”, обязательно непогрешимым. Таким образом, критику заказано даже сомневаться. Говоря кратко, автор требует от всех критиков, чтобы они были, по крайней мере, Сент-Бевами. Критики снисходительней и не требуют от поэтов стихов, равных пушкинским.

В приложении к статье даны цитаты из “Литературных бесед” Г.В. Адамовича за 1925 год. Это вызывает общее недоумение: во фразах, приведенных М.И. Цветаевой, внимательный читатель не найдет больших противоречий или ересей. В отрицательной оценке этой совершенно ненужной части статьи талантливой поэтессы сошлись единодушно люди самых разных взглядов» (Дни. 1926. 16 мая. № 1007. С. 4).

Более осторожно высказался в своей рецензии на второй номер «Благонамеренного» Федор Степун: «“Старинное благоговение” М. Цветаевой, вряд ли принадлежащее к последнему периоду ее творчества, читается без той острой радости, которую мы привыкли испытывать над строками этого крупного поэта <...> В отделе статей интересна большая вещь М. Цветаевой “Поэт и критик”. О верности главных мыслей Цветаевой можно много спорить, но об остроте и даже блеске

самого процесса мышления – спорить нельзя. У Цветаевой умны не только мысли, но и фразы: иногда не столько мысли, сколько фразы, самые жесты фраз: их темпы, перехваты, ракурсы. Читать Цветаеву всегда большое наслаждение; соглашаться же с нею часто опасно» (Современные записки. 1926. № 28. С. 483–486).

Ю. Айхенвальд в своих «Литературных заметках» писал: «Почетное место, красный угол в тесной, но элегантно гостинной “Благонамеренного”, в его литературном салоне занимает на этот раз Марина Цветаева – так сказать, царица словесного бала. Непропорционально большое количество страниц отведено под ее статьи “Поэт о критике” и “Цветник”, и в статьях этих она убежденно и пространно говорит по преимуществу о самой себе. Недовольная своими критиками, она зато очень удовлетворена собой и к своим стихам относится на редкость сочувственно, с неподдельной родительской теплотою. Это изобилие домашности, это почти сплошное *pro domo sua* мешает сосредоточиться на тех ее общих мыслях о критике, которые она выражает в свойственной ей несколько растрепанной и неряшливой форме. Тем не менее надо отметить некоторые из них, причем я выделю те идеи г-жи Цветаевой, которые мне настолько близки, что сходные с ними я давно уже высказал в своем этюде “Самоупражнение критики”» (Руль. 1926. 5 мая. № 1647. С. 2–3).

П. Бицилли никак не прореагировал на скандал, высоко оценив в цветаевской статье лишь «самонаблюдения <...> о процессе поэтического творчества» (Современные записки. 1926. № 29. С. 469).

Положительно отозвались о статье Цветаевой только в «Верстах» и в журнале Слонима «Воля России»:

«Что касается стихов М.Цветаевой, то, говоря не по существу, а лишь по тому внешнему впечатлению, которое производит чтение, ее можно упрекнуть за сделанную заметку: стоит ли так откликаться на нечуткость “Звена”. <...> Статья М. Цветаевой “Поэт о критике” замечательная вещь, но это не статья, а исповедь о переживаниях поэта. Сейчас в зарубежной русской литературе нет настоящей серьезной критики (да, кажется, и в России ее не особенно много и качество не высоко, иначе бы так истошно не писали в январском номере “Красной нови” слова, похоже на обвинения М. Цветаевой). Вообще, почти вся зарубежная литература страдает провинциализмом, а критика, как явление более точное, вследствие недостатка знаний впала в диллетантизм. Иными словами, сейчас нет критики, но есть частное мнение, и нет критиков, а есть публика, читатель же или публика очень легко переходят в то, что называется чернь. Так возникает в новой форме известный спор между поэтом и чернью. Замечания М. Цветаевой хлестки и

остры, 99 раз они попадают в самую цель, но бывают и перестрелы, вызванные лирическим характером ее статьи: беря на угад, можно указать хотя бы на те стрелы, которые она пускает по формальному методу. Нельзя, ведь, не признать, что формальный метод является одним из основных средств, выводящих критику как раз из тупика частного мнения и лирических восклицаний на широкий научный путь. Данный как бы в виде приложения к предыдущей статье “Цветник” является яркой иллюстрацией. Это собрание цитат из критик Г. Адамовича, помещенных в “Звене” за 1925 год. Цитаты подобраны едко, умело и уничтожающе для Адамовича» (*Мельникова-Папоушек Н. О «Благонамеренном» // Воля России. 1926. № 5. С. 194–195*).

Схоже отозвались и рецензенты «Верст»:

«Статья М. Цветаевой “Поэт о критике” вызвала возмущение и нарекания. Ни один критик (или считающий себя таковым) не прочтет ее равнодушно. Короткая и сжатая фраза, как удар хлыста. Направленная против всех, насильственно завладевших правом похвалы и осуждения, статья эта полезное чтение для многих, – о, очень многих.

К статье приложен “Цветник” – отрывки из статей Г. Адамовича. “Цветник” замечательный. Читаешь его, как юмористический журнал» (Версты. 1926. № 1. С. 211–212. Подп.: В. Ч.).

«Пример блестящего выпада против критики мы имели недавно: “Поэт о критике” М. Цветаевой в “Благонамеренном”» (Версты. 1926. № 1. С. 229. Подп.: С.).

Последним по времени откликом современника можно считать статью бывшего редактора «Благонамеренного» Дмитрия Алексеевича Шаховского, позже архиепископа Иоанна Сан-Францисского (1902–1989), отношение которого к давнему скандалу отразилось уже в самом названии: «Поэт критики (Памяти Георгия Адамовича)». Не публиковавшаяся при жизни, она сохранилась в архиве владыки и была напечатана Е.А. Голлербахом совсем недавно в приложении к переписке Адамовича и архиепископа Иоанна Сан-Францисского (*Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. Спб., 1996. Т. II. № 2. С. 265–268*).

Георгий Иванов считал, что Адамович Цветаеву «ненавидел за “Цветник” <...> не особенно ловко сделанный, но Адамовича крайне задевший» (*Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov: 1955–1958. Mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1994. С. 76*).

Подробнее см.: Марина Цветаева – Георгий Адамович: Хроника противостояния / Предисл., сост. и примеч. О.А. Коростелева. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000.

**К.В. Мочульский**  
**Литературные беседы**

Три «Беседы», написанные Мочульским, приводятся здесь для сравнения и полноты комплекта. Первое время в кругах, близких к «Звену», обоих критиков часто сравнивали, и неудивительно, что именно Мочульский заменил Адамовича в самой популярной рубрике. 14 ноября 1926 года З.Н. Гиппиус писала Адамовичу: «Что касается вашего “заместителя”... мы с вами о нем говорили, и довольно были, кажется, согласны. В Беседах он остался верен себе. Насчет “хлесткости”, впрочем, заткнул вас за пояс. Да и Антона Крайнего, пожалуй, – в последних его проявлениях. Антон Крайний начал подражать вам, – в тонине» (Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Comp. by Temira Pachmuss. München, 1972. С. 343).

**Литературные беседы**  
**[Поль Валери. – Демьян Бедный]**

Впервые: Звено. 1925. 2 марта. № 107. С. 2.

...*статья Поля Валери «Кризис духа», недавно перепечатанная в «Variété»*... – Знаменитое эссе Поля Валери было впервые опубликовано на английском языке в лондонском журнале «Атенеум» в апреле 1919 года. Французский текст появился в августе 1919 года в журнале «Nouvelle revue française».

«Эпалинос» – см. выше примеч. к статье: Звено. 1925. 12 января. № 102. С. 2.

«С горы идет крестьянский комсомол...» – из стихотворения С.А. Есенина «Русь советская» (1924).

«Басни Демьяна ~ классовому врагу» – Мочульский приводит цитату из статьи: *Воронский А.К.* Литературные силуэты: Демьян Бедный // Красная новь. 1924. № 6. С. 321.

«Сам заправский я мужик...» – из стихотворения Демьяна Бедного «Старым людям на послушание» (1919).

**Литературные беседы**  
**[«Москва под ударом» Андрея Белого. –**  
**«Помещички» О. Миртова]**

Впервые: Звено. 1926. 31 октября. № 196. С. 1–2.

«Москва под ударом» (М.: Круг, 1926) – вторая часть романа Андрея Белого «Москва». Первая часть под названием «Московский чудак» вышла в издательстве «Круг» в том же 1926 году.

«Помещички» (М.: Московское т-во писателей, 1926) – роман О. Миртова (наст. имя и фам.: Копылева (Розенфельд))

Ольга Эммануиловна; 1875–1939), фрагменты которого под названием «Дуэль в огороде» появились в журнале «Новая Россия» (1926. № 2. С. 49–62).

*couleur locale* – местный колорит (фр.).

### Литературные беседы

[«Ров львиный» А. Ремизова. – «Разными глазами»

Ю. Слезкина]

Впервые: Звено. 1926. 7 ноября. № 197. С. 1–2.

«Ров львиный» – повесть Ремизова, первая часть которой под названием «Канавы» была опубликована в журнале «Русская мысль» (1923. № 1/2. С. 46–89; № 3/5. С. 52–75; № 6/8. С. 62–110; 1923/1924. № 9/12. С. 29–60), а окончание под названием «Про любовь» – в журнале «Воля России» (1926. № 6. С. 37–74).

«Крестовые сестры» – дореволюционная повесть Ремизова, переизданная в 1922 году в Берлине издательством З.И. Гржебина.

«Оля» – трилогия Ремизова. Ч. 1: В поле блакитном (Берлин: Огоньки, 1922); Ч. 2: Доля (Современные записки. 1922. № 12. С. 1–41; № 13. С. 1–31); Ч. 3: С огненной пастью (Воля России. 1924. № 14/15. С. 1–26; № 16/17. С. 1–16; № 18/19. С. 1–17; 1925. № 1. С. 28–53; № 2. С. 23–43; № 3. С. 3–14). Отдельное издание трилогии вышло позже (Париж: Вол, 1927). Рецензия К. Мочульского на это издание появилась в «Современных записках» (1928. № 34. С. 500–501). После войны Ремизов опубликовал продолжение «Оли» под названием «В розовом блеске» (Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1952). Переиздано вместе с основным текстом мюнхенским издательством Финка в 1968 году.

«Разными глазами» (М.: Современные проблемы, 1926) – роман Ю.Л. Слезкина, переизданный в 1927 году парижским издательством «Очарованный странник».

«скука загородных дач» – из стихотворения Блока «Незнакомка» (1906).

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аввакум 359, 416  
 Аверьянов В.А. 514–518, 731  
 Авксентьев Н.А. 707  
 Агнивцев Н.Я. 201–205, 304, 647  
 Адамович Г.В. 5–18, 459, 566, 567, 568, 571–580, 591–592, 593, 596, 597, 598, 600, 601, 602, 604, 606, 607, 608, 610, 611, 612, 615, 616, 617, 619, 620, 621, 627, 628, 629, 631, 632, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 642, 644, 646, 647, 648, 650, 651, 652, 653, 654, 657, 660, 661, 663, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 674, 675, 676, 676, 678, 679, 681, 683, 684, 685, 688, 690, 691, 693, 694, 697, 699, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708–711, 713, 715, 716, 718, 719, 720, 722, 725, 728, 732, 733, 734, 735, 737, 738, 739, 740, 742–747, 748  
 Адрианов С.А. 698  
 Азбелев П.П. 498, 728  
 Айхенвальд Ю.И. 58–59, 69, 70, 274, 440, 604, 609, 657, 712–713, 722, 733, 746  
 Аксаков С.Т. 675  
 Алданов М.А. 131, 243, 264–266, 488–489, 551, 563, 567, 626, 663, 689, 695, 707, 725, 739  
 Александр I 285–286  
 Александра Федоровна 163, 635  
 Алексеев В.С. 498, 727  
 Алексеев Г.В. 668  
 Алексинский Г.А. 659  
 Амфитеатров А.В. 164, 636  
 Андерсен Х.К. 146  
 Андреев В.Л. 303, 548, 672, 691, 737, 738  
 Андреев Д.Л. 658  
 Андреев Л.Н. 38, 72, 109–110, 123, 168, 171–172, 219, 240, 276, 370, 384, 418, 592, 609, 618, 637, 638, 695  
 Анненский И.Ф. 12, 14, 15, 16, 33, 51–53, 112, 140, 154, 179, 197, 210, 237, 279–280, 433, 435, 498, 509–510, 542, 602–603, 619, 629, 640, 649, 711, 730  
 Анненский Н.Ф. 595  
 Анри-Робер 103–104, 616  
 Антик В.М. 701  
 Антипов Н.А. 690  
 Антокольский П.Г. 655, 690  
 Аполлинер Г. 80  
 Апостол П.Н. 564, 568  
 Апухтин А.Н. 82, 232  
 Арагон Л. 152, 644

- Аракчсев А.А. 115, 286  
 Арватов Б.И. 730  
 Архий 702  
 Арцыбашев М.П. 107, 164, 181,  
 216, 219–220, 300, 378, 636,  
 650, 671, 701  
 Ассев Н.Н. 105, 213, 411–413,  
 507, 508, 571, 702, 730  
 Аттила 115  
 Ауслендер С.А. 164, 494, 496–  
 497, 726, 727  
 Ахматова А.А. 22, 23, 65, 78, 92,  
 97, 129, 146, 154, 172, 213,  
 259, 262, 272, 277, 296, 384,  
 453, 498, 540, 593, 596, 607,  
 608, 610, 611, 614, 667, 668,  
 695, 696, 718  
 Ашимбаева Н.Т. 629  
 Ашукин Н.С. 658
- Бабель И.Э. 104, 155–157, 198,  
 213, 267, 300, 312, 331, 360,  
 386, 391, 401, 550, 578, 617,  
 634, 688–689, 701  
 Байков Н.А. 700  
 Байрон Д.Н.Г. 26, 122, 184,  
 228, 238, 239, 240, 339, 368,  
 376, 396, 492, 653  
 Бакунин М.А. 692  
 Бальмонт К.Д. 65, 81–83, 112,  
 197, 215, 248–250, 465, 489,  
 598, 612, 621, 629, 659, 660,  
 690, 707, 721  
 Банвиль Т. 247, 422, 606, 625,  
 658  
 Баратынский Е.А. см. Боратын-  
 ский  
 Баррес М. 46, 90, 491, 613  
 Батайль А.Ф. 123, 622  
 Батурицкий В. 653  
 Бах И.С. 449, 451  
 Бахрах А.В. 591  
 Бахтин М.М. 646  
 Бахтин Н.М. 6, 327, 441–444,  
 566, 568, 604, 677, 678, 715–  
 716
- Бебутова О.М. 211, 649  
 Бедный Д. 102, 190, 230, 348,  
 580–583, 748  
 Безбородко А.А. 265  
 Безыменский А.И. 191, 515,  
 644  
 Бейлис М. 419  
 Бек А. 123, 622  
 Белинский В.Г. 120, 228, 438,  
 461, 622, 652, 713–714, 720  
 Белобровцева И.З. 738  
 Белоусов И.И. 658  
 Белый А. 21, 65, 78, 97, 159,  
 165–167, 174, 176, 193, 224,  
 255, 259, 275, 306, 330–331,  
 336, 399, 436, 437, 575, 584–  
 586, 597, 610, 636, 639–640,  
 655, 656, 658, 667, 673, 678,  
 679, 689, 713, 748  
 Белявский Н.Ф. 498, 728  
 Беляев Н.М. 690  
 Бем А.Л. 737  
 Бенедиктов В.Г. 75, 198, 578  
 Бенедиктов М. 9, 314  
 Беньян Д. 620  
 Берберова Н.Н. 215–216, 437,  
 439–441, 593, 650, 702, 713,  
 714, 733, 741  
 Бергсон А. 15  
 Бердяев Н.А. 251, 327–328,  
 677  
 Бернар С. 59, 605  
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.-А.  
 628  
 Бернштейн А. 622  
 Бетеа Д. 719, 733  
 Бетховен Л. 448–452, 717  
 Билибин И.Я. 88  
 Бицилли П.М. 6, 259–262, 519,  
 521–524, 662, 713, 722, 731–  
 732, 746  
 Благов Ф. 708  
 Блинов С.Г. 658  
 Блок А.А. 14, 29, 51, 63, 65, 66,  
 78, 82, 85, 92, 112, 115, 134,



- 148, 149, 154, 163, 172, 177,  
179, 183–187, 192, 202, 215,  
236, 237, 259, 262, 263, 274,  
276, 306, 333, 334, 338, 341,  
342, 352–354, 371, 372, 385,  
393, 414, 432, 433, 453, 479–  
482, 485, 499, 529, 533, 536,  
537, 549, 572, 577, 592, 595,  
597, 607, 610, 619, 626, 633,  
642–643, 656, 665, 668, 679,  
681, 683, 687, 689, 692, 698,  
705, 711, 724, 732, 734, 749
- Блох Р.Н. 594
- Боане А.К. 246, 658
- Боборыкин П.Д. 506
- Бобров С.П. 105
- Богданов Е. см. Федотов Г.П.
- Богомолов Н.А. 606, 608, 635
- Богородский 690
- Богров Д.Г. 355, 684
- Бодлер Ш. 10, 29, 46, 52, 63,  
78, 80–81, 101, 123, 130, 138,  
165, 184, 186, 202, 203, 240,  
247, 271, 309, 492, 493, 600,  
603, 606, 610, 611, 628, 642,  
651, 659, 698, 737
- Бодрийяр А. 625
- Божнев Б.Б. 111–112, 548, 549,  
618, 737, 738
- Болдырев И. 695
- Болесцис Н. 691, 737
- Боратынская Ю.Д. 593
- Боратынский Д.Е. 593
- Боратынский Е.А. 24, 119–121,  
137, 139, 176, 217, 221, 232,  
260, 277, 278, 338, 353, 479,  
528, 572, 593, 595, 596, 621,  
622, 630, 639, 640, 651, 662,  
667, 668, 671, 683, 729
- Борисова Н. 303, 672, 678
- Бочаров С.Г. 665
- Браунинг Р. 228, 653
- Бретаницкая А.Л. 686
- Бретон А. 113–114, 619, 627,  
644
- Брешко-Брешковский Н.Н.  
124, 144, 201, 211, 622, 649
- Брик О.М. 730
- Британ И.А. 81–83, 612
- Бриз Э. 123, 622
- Бронников М.Д. 594
- Брюсов В.Я. 18, 30, 33, 37, 65,  
69–71, 91, 96, 124, 126, 131,  
133–134, 148, 153, 155, 163,  
168, 179, 194, 197, 201, 202,  
232, 237, 260, 271, 276, 277,  
299, 300–302, 391, 412, 433,  
496, 500, 508, 536, 572, 576,  
577, 592, 595, 598, 608, 609,  
610, 614, 619, 622, 624, 626,  
628, 633, 634, 646, 651, 654,  
655, 656, 671–672, 683, 696,  
727, 742, 743
- Буданцев С.Ф. 690
- Буденный С.М. 324, 347
- Булгаков В.Ф. 253–254, 660–  
661
- Булгаков М.А. 220, 223–224,  
515, 519–521, 541, 550, 651,  
652, 708, 731
- Булгарин Ф.В. 601, 715
- Булкин А. 304, 672
- Бунин И.А. 5, 37–40, 72–74,  
77, 82, 87, 159, 166, 168–171,  
244, 270–273, 336, 338, 358,  
361, 398, 406–408, 567, 568,  
575, 598, 599, 602, 609, 612,  
636, 637, 665, 686, 687, 702,  
707, 716, 721
- Бунина В.Н. 721
- Буренин В.П. 317, 500, 501
- Бурже П. 46, 150–152, 606,  
625, 633, 664
- Буркхардт Я. 358, 685–686
- Бурлюки, братья 395
- Бурцев В.Л. 684
- Бутова Н.И. 498, 728
- Бухарин Н.И. 502, 682, 729
- Бэк А. см. Бек А.
- Бэнвиль Ж. 190

- Бюргер Г.А. 173, 609, 638  
 Бюффон Ж. 615
- Вагинов К.К. 24, 25, 26, 267,  
 269–270, 368, 498, 593, 604,  
 664, 665, 727, 735
- Вагнер Р. 34, 44, 45, 57, 60, 154,  
 176, 275, 311, 372, 373, 425,  
 426, 442, 473, 474, 600, 604,  
 605, 717, 723
- Вакар Н.П. 707
- Валери П. 80, 96, 98–100, 135,  
 216–218, 248, 580–581, 611,  
 614, 650, 658, 748
- Валишевский К.Ф. 103, 616
- Вандерем Ф. 217, 651
- Вардин И. 674
- Варнеке Б.В. 603
- Варшавский В.С. 17
- Васнецов В.М. 88
- Вейдле В.В. 5, 6, 9, 18, 566, 568,  
 630, 666
- Вейнингер О. 425, 426, 648,  
 689
- Вельтер Г. 371, 373–376, 692
- Венгеров С.А. 599
- Вербицкая А.А. 107, 137, 572,  
 590, 743
- Вергилий 114, 731
- Вересаев В.В. 106–107, 378,  
 602, 617
- Верлен П. 32, 146, 197, 287,  
 354, 646, 670, 684, 696, 716
- Верн Ж. 287
- Вертов Д. 730
- Верхарн Э. 46, 192
- Верховский Ю.Н. 24
- Веселовский А.Н. 315
- Веселый А. 360, 456, 534, 689,  
 729
- Виардо-Гарсия П. 467, 468,  
 722
- Вийон Ф. 179, 203, 648
- Вильбушевич Е.Б. 603
- Вильгельм II Гогенцоллерн 96,  
 255, 614
- Вилье де Лиль-Адан Ф.О.М.  
 371
- Вилькина Л.Н. 682
- Винавер Е.М. 566, 568
- Винавер М.М. 6, 7, 275, 564,  
 568–570, 666, 671, 689, 742
- Вишкельман И.И. 597
- Виньи А. 29, 104, 146, 184, 309,  
 597, 616, 673
- Витлин П. 606
- Вишняк М.В. 689, 700, 739
- Владимирова Т.М. 594
- Вогюэ Э.М. 664–665
- Воеводин А.А. 371, 691
- Войтоловский Л.Н. 227–230,  
 652, 653
- Волков П. 735
- Волковыский Н.М. 657
- Волконская М.Н. 75
- Волконский А.М. 731
- Волконский С.Г. 75
- Волконский С.М. 6, 62, 75–76,  
 519, 521–524, 606, 610, 731
- Волошин М.А. 113, 115–116,  
 148–149, 223, 226, 265, 300–  
 301, 572, 614, 619, 633, 651
- Вольпин Н.Д. 605
- Вольтер 101, 122, 208, 711
- Вольф М.О. 473, 668, 727
- Волынский А.Л. 156, 349–352,  
 682
- Воронский А.К. 274, 403, 593,  
 687–688, 701, 748
- Вотель К. 78, 80–81, 610, 611
- Врубель М.А. 433
- Вырубова А.А. 163, 179, 635
- Вяземский П.А. 609, 697
- Газданов Г. 369, 554, 691
- Гайдн Ф.Й. 717
- Галахов А.Д. 459
- Гальего Э. 630
- Гамсун К. 41, 114, 169, 470,  
 637
- Гапзен А.В. 677

- Ганзен П.Г. 677  
 Гаршин Е.М. 595  
 Гауптман Г. 123, 240, 622  
 Гачева А.Г. 706, 742  
 Гелескул А.М. 600  
 Герасимов М.П. 191, 210, 644, 649  
 Герлер И.Г. 609  
 Геркен Е.Ю. 24, 593  
 Герцен А.И. 101  
 Гершензон М.О. 145, 178, 179, 194, 459, 460, 577, 578, 598, 632, 640, 645, 719  
 Гессен И.В. 657  
 Гете И.В. 62, 98, 127, 162, 206, 207, 215, 218, 223, 228, 308, 356, 364, 376, 460, 529, 546, 609, 653, 684, 685, 729, 732  
 Гингер А.С. 304, 548, 549, 670, 672, 678, 691, 737, 738  
 Гиппиус З.Н. 6, 8, 9, 136, 161–164, 170, 179–183, 215, 237, 303, 382–385, 413, 415, 446, 464–465, 508, 567, 568, 602, 627, 628, 635, 637, 638, 641, 650, 670, 674, 687, 688, 689, 693–694, 697, 700, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 712, 715, 716, 721, 736, 748  
 Гладков Ф.В. 515  
 Глинка М.И. 88, 142, 221, 573, 651  
 Глинка-Янчевский С.К. 606  
 Глинский Б.Б. 637  
 Глушков Д.И. 594  
 Гнедич Н.И. 697  
 Гоголь Н.В. 43, 48, 87, 105, 131, 141–143, 157, 165, 201, 224, 231, 268, 269, 331, 343, 391, 401, 506, 520, 533, 571, 579, 585, 600, 601, 620, 624, 626, 630–631, 647, 665, 678, 743  
 Годунов Б.Ф. 115  
 Голенищев-Кутузов А.А. 38  
 Голлербах Е.А. 12, 14, 747  
 Голубева А.П. 280–285, 388, 668, 696  
 Гомер 219, 546  
 Гонкуры, братья 581  
 Гонкур Э. 636  
 Гончаров И.А. 196, 371, 372, 378  
 Гончарова Н.Н. 21, 62, 126, 462, 466, 592, 721  
 Горбачев Г.Е. 274  
 Горнфельд А.Г. 275–276, 621, 654, 666–667  
 Городецкий С.М. 51, 233, 537, 603, 654  
 Горфинкель Д. 593  
 Горький М. 78–79, 87, 109–110, 146–148, 196, 209, 254, 296–298, 336, 337, 338, 342–346, 348, 377, 384, 501, 503–505, 557, 609, 610, 611, 618, 632, 633, 661, 671, 681, 695, 728, 729  
 Готье Т. 44, 128, 129, 138, 239, 623, 628  
 Гофман М.Л. 621, 659, 671  
 Гофман Э.Т.А. 224  
 Грабарь Л. 482–484, 724  
 Гребенщиков Г.Д. 95–96, 614  
 Гревс И.М. 466–469, 721  
 Гржебин З.И. 749  
 Грибоедов А.С. 440, 598, 663, 715, 719  
 Григ Э. 425, 547  
 Григорович Д.В. 95, 179  
 Григорьев Р. 683  
 Громов П.П. 656  
 Гроссе Л.В. 292, 669  
 Гроссман Л.П. 299, 300–302, 371–373, 671–672, 692  
 Грот Я.К. 647  
 Гумилев П.С. 5, 12, 18, 23, 24, 57–58, 96, 124, 128–130, 193, 235, 259, 262, 269, 277, 279, 305, 317, 338, 353, 384, 385, 454, 496, 508, 557, 593,

- 595, 596, 604, 608, 614, 622,  
 623, 628, 648, 649, 650, 655,  
 665, 667, 674, 675, 695, 696,  
 730, 735, 738  
 Гусев Н.Н. 661  
 Гусман Б.Е. 593  
 Гюго В. 29, 44, 127, 128, 146,  
 184, 218, 228, 247, 309, 424,  
 492, 597, 653, 673  
 Давид Ж.Л. 104, 617  
 Данзас К.К. 126  
 Д'Аннунцио Г. 108, 185, 240,  
 319, 618  
 Данте 101, 208, 415, 460, 500  
 Деборд-Вальмор М. 97, 143,  
 145–146, 631, 632  
 Декав Л. 145–146, 632  
 Декс П. 644  
 Делекторская И.Б. 713  
 Дельвиг А.А. 697  
 Дельтей Ж. 380, 693  
 Демидов И.П. 691  
 Дерели В. 646  
 Державин Г.Р. 53, 68, 186, 456,  
 604, 663, 681, 718  
 Державин, профессор 734  
 Дивуар Ф. 107, 618  
 Диксон В.В. 111–112, 482,  
 484–485, 618, 724  
 Дмитриев Н.П. 498, 593, 728  
 Доде А. 194, 195  
 Доде Л. 131–132, 606, 625, 626  
 Дойл А.К. 251  
 Долинский С.Г. 369, 691  
 Долинский М. 695  
 Донне М. 123, 622  
 Достоевский Ф.М. 48, 82, 87,  
 104, 110, 113, 117, 131, 142,  
 143, 149, 165, 196, 199, 201,  
 209, 211, 214, 251, 266, 275,  
 286, 287, 310, 318, 349, 368,  
 372–375, 414, 439, 456, 461,  
 468, 469, 470, 504, 510, 518,  
 550, 573, 575, 579, 600, 601,  
 616, 617, 620, 624, 639, 640,  
 641, 645, 646, 647, 658, 664,  
 665, 682, 683, 692, 714, 720,  
 728, 729, 737  
 Доценко С.Н. 738  
 Дранем 107, 618  
 Дрейден С.Д. 230, 653  
 Дрие Ла Рошель П. 187–190,  
 643  
 Дроздков В.А. 649  
 Дузе Э. 59–60, 107–109, 160,  
 605, 617, 618  
 Дьякова О.Л. 631  
 Дэвис Р. 721  
 Дюбарри М.Ж. 104, 518, 616,  
 617  
 дю Бос Ш. 9  
 Дюамель Ж. 46, 61, 164, 605,  
 636  
 Дюма-сын А. 59, 122, 123, 605,  
 618, 622, 721  
 Дюмениль де Грамон М. 681  
 Евангулов Г.С. 398–399, 700–  
 701, 740  
 Евреинов Н.Н. 57, 58–59, 604  
 Еврипид 52, 597  
 Екатерина II 56, 57, 103, 167,  
 168, 265, 266, 616  
 Еленев Н.А. 369, 690, 691  
 Ермак 115  
 Ермишин О.Т. 642  
 Есенин С.А. 53–57, 90, 105, 192,  
 210, 213, 231, 234, 236–237,  
 262–264, 268, 269, 339–342,  
 360, 385, 396, 403, 411, 453,  
 508, 540, 571, 579, 581, 592,  
 603–604, 613, 655, 657, 663,  
 680–681, 688, 730, 748  
 Ефимов М.В. 631, 662, 674  
 Жалу Э. 103, 116, 217, 616, 650  
 Жид А. 135, 164, 234, 241, 385,  
 393, 405, 406, 611, 636, 656,  
 670

- Жип 267, 664, 664  
 Жирмунский В.М. 665  
 Жироду Ж. 506, 541  
 Жоннар Ш. 131, 625  
 Жорес Ж. 292, 347, 682  
 Жуковский В.А. 137, 173, 197,  
 270, 278, 306, 594, 638, 663,  
 668, 673, 683, 697, 742  
 Завадовская Е.М. 602  
 Завалишин В.К. 5  
 Загоскин М.Н. 150, 198, 578,  
 597, 633  
 Зайцев Б.К. 84–86, 152–153,  
 306–307, 428–429, 527, 531–  
 534, 553, 612, 634, 672–673,  
 707, 732, 733  
 Замятин Е.И. 156, 198, 199,  
 213, 235, 321, 389–392, 399,  
 574, 578, 639, 696  
 Занд см. Санд Ж.  
 Заяицкий С.С. 511–512, 730  
 Зелинский Ф.Ф. 351, 683  
 Зив О. 593  
 Зинаида Ц. см. Цесаренко  
 З.И.  
 Зиновьев Г.Е. 141, 682  
 Златовратский Н.Н. 595  
 Злобин В.А. 703–704  
 Зноско-Боровский Е.А. 564,  
 568  
 Золотоносов М.Н. 630  
 Золя Э. 636  
 Зощенко М.М. 156, 267–269,  
 368, 386, 436, 515, 664, 665,  
 701, 713  
 Зудерман Г. 123, 622  
 Ибсен Г. 33, 64, 108, 118, 122–  
 124, 176, 240, 318–321, 372,  
 373, 375, 406, 425, 500, 546–  
 547, 598, 610, 615, 618, 622,  
 670, 677, 728, 736  
 Иванов В.В. 90, 147, 213, 321–  
 323, 437–439, 488, 491, 541,  
 550, 639, 677, 713, 714, 725,  
 726  
 Иванов В.И. 65, 68, 112, 128,  
 191, 193–194, 197, 201, 202,  
 290–291, 396, 433, 494, 577,  
 578, 597, 598, 608, 615, 619,  
 644, 645, 655, 656, 699, 726  
 Иванов Г.В. 5, 11, 17, 24, 129,  
 211, 277, 327–329, 349, 465,  
 567, 568, 594, 657, 663, 667,  
 669, 677, 678, 683, 695, 705,  
 706, 707, 721, 735, 737, 747  
 Иванов П.К. 205–207, 648  
 Иванов-Разумник 136, 262,  
 368, 393, 627, 698  
 Иваск Ю.П. 5  
 Ивнев Р. 657  
 Измайлов А.А. 661  
 Иловайский Д.И. 436, 712  
 Ильф И.А. 708  
 Инбер В.М. 224, 226–227, 652  
 Иоанн, архиепископ Сан-  
 Францисский 12, 14, 365,  
 601, 637, 690, 747  
 Ионов И.И. 513  
 Ипполитов-Иванов М.М. 474  
 Ирецкий В.Я. 250–251, 660  
 Ирманцева К. 737  
 Ичин К. 713  
 К. Р. (Романов К.К.) 628  
 Каверин В.А. 639  
 Казин В.В. 213  
 Кайзерлинг Г. 77, 189  
 Кайо Ж. 611  
 Каменский А.П. 378  
 Каменский В.В. 730  
 Каннегисер Л.И. 384, 694, 695  
 Каннегисеры 661  
 Кант И. 8, 133, 416, 581, 703  
 Кантор М.Л. 7, 8, 565, 568  
 Карамзин Н.М. 127, 195, 315,  
 404, 645  
 Карбасников Н.П. 712, 718,  
 735, 736

- Карпович М.М. 629  
 Карсавина Т.П. 351  
 Карцевский С. 705  
 Карякин Ю.Ф. 624  
 Катаев В.П. 428–430, 515, 707, 736  
 Катанян В.А. 699  
 Катилина 711  
 Катков М.Н. 64  
 Качатова Е.В. 727  
 Кельчевский Е.А. 469–472, 722  
 Кессель Ж. 209, 211, 212–214, 579, 649  
 Кириллов В.Т. 191, 645  
 Кирсанов С.И. 730  
 Киселев П.Д. 126  
 Клементьев Л.М. 477, 723  
 Клиnger Ф.М. 609  
 Клодель П. 46, 188, 189, 205, 207–208, 244, 246–248, 643, 644, 648, 657, 658  
 Клычков С.А. 403–407, 701  
 Клюев Н.А. 116, 262, 403, 404, 405, 406, 619, 702  
 Ключевский В.О. 707  
 Княжнин В.Н. 698  
 Князев В.Г. 609  
 Кнут Д. 214, 304, 556, 559–560, 649, 672, 691, 702, 706, 740, 741  
 Кобяков Д.Ю. 291–292, 490, 669, 726  
 Коган П.С. 101–102, 195, 235, 259, 262, 315, 348, 368, 395, 615, 655  
 Кокто Ж. 96, 164, 328, 356, 636, 684  
 Колбасина-Чернова О.Е. 737, 738  
 Колбасьев С.А. 735  
 Колчак А.В. 513, 727  
 Кольридж С.Т. 706  
 Кольцов А.В. 192, 236, 708  
 Комиссаржевская В.Ф. 187, 431, 643  
 Коневской И. 37, 65  
 Конрад Д. 119, 121–122, 621  
 Константин, цесаревич 122  
 Коплэ Ф.Э.Ж. 123, 622  
 Корецкая И.В. 656  
 Корнель П. 127  
 Коробов Я.Е. 512–513, 730  
 Короленко В.Г. 595, 683  
 Коростелев О.А. 18, 596, 601, 631, 642, 662, 667, 669, 674, 699, 700, 706, 713, 719, 721, 725, 737, 738, 740, 741, 747  
 Котрелев Н.В. 632  
 Коц А.Я. 729  
 Крайский А.П. 26, 191, 192, 595, 645  
 Краснов П.Н. 63, 107, 143–145, 573–574, 576, 631–632  
 Кривенко С.Н. 595  
 Кривич В. 603  
 Кровицкая В.Я. 498, 728  
 Кропоткин П.А. 228, 653  
 Кроткова Х.П. 691  
 Крученных А.Е. 730  
 Крылов В.В. 727  
 Крылов И.А. 630  
 Кубасов И.А. 618  
 Кузмин М.А. 22, 23, 64–68, 92, 137, 163, 187, 197, 210, 262, 291, 317, 496, 572, 576, 593, 606–609, 646, 662, 667, 727  
 Кузнецов Э.Д. 727  
 Кузнецова О.А. 679  
 Кукольник Н.В. 439  
 Кульбин Н.И. 699  
 Кулябко-Корецкий 365, 690  
 Куприн А.И. 40–43, 455–458, 469, 599, 718, 722  
 Куприна К.А. 599  
 Кусиков А.Б. 119, 213, 620, 621  
 Кускова Е.Д. 484, 724  
 Кушнер Б.А. 730

- Лабрюйер Ж. 426, 706  
 Лавренев Б.А. 729  
 Лавров А.В. 656  
 Ладинский А.П. 304, 465, 672, 678, 691, 721  
 Ладыжников И.П. 661  
 Лазарев Е.Е. 684  
 Ламартин А. 28, 597  
 Ланг Ф. 624  
 Ландау Г.А. 12, 424–427, 430, 441, 706, 708  
 Ланской А.Д. 168  
 Лаппо-Данилевская Н.А. 201, 300, 671  
 Ларошфуко Ф. 426, 706  
 Ласк Э. 266  
 Ласкер Э. 128  
 Лассер П. 606, 625  
 Лафайет М.М. 328  
 Лебедев В.М. 737  
 Лебедев-Полянский П.И. 274  
 Левик Б.М. 253, 660  
 Левик В.В. 600, 603, 606, 698  
 Левинсон А.Я. 6, 565, 568  
 Лежнев А.З. 688  
 Лежнев И.Г. 346, 682  
 Лейбниц Г.В. 581  
 Леконт де Лиль Ш. 128, 164, 357, 384  
 Лелевич Г. 403, 502, 683, 701  
 Леметр Ж. 664  
 Ленин В.И. 189, 226, 274, 348, 355, 666, 682  
 Леонардо да Винчи 349, 581, 682, 683  
 Леонов Л.М. 198–200, 213, 267, 300, 312, 331, 386, 456, 546, 550–551, 578, 646, 736, 738  
 Леонтьев К.Н. 28, 42, 64, 182, 327–328, 472, 473, 597, 677, 722  
 Леонтьев Я.В. 627  
 Лермонтов М.Ю. 14, 27, 81, 83–84, 110, 128, 140, 162, 209, 222, 261, 262, 270, 306, 333, 461, 462, 496, 536, 572, 573, 612, 618, 634, 662, 663, 671, 683, 707, 713–714, 719, 722, 724, 726, 734, 740  
 Лесков Н.С. 40, 199, 209, 401, 404, 524  
 Лесная Л. 227, 652  
 Лессинг Г.Э. 548  
 Либединский Ю.Н. 515  
 Ливкин 690  
 Лившиц Б.К. 24, 614  
 Лидин В.Г. 159–160, 389–390, 635, 696, 708  
 Линдберг Ч. 504, 729  
 Липскеров К.А. 211, 649  
 Лист Ф. 154  
 Лобачевский Н.И. 301  
 Лозинский Г.Л. 6, 566, 567, 568  
 Лозинский М.Л. 24, 25, 594, 595  
 Ломоносов М.В. 174, 434, 638, 709  
 Лонгфелло Г. 390, 696  
 Лоос Т. 624  
 Лоти П. 664  
 Лотман Ю.М. 668  
 Лохвицкая М.А. 97  
 Лукаш И.С. 165, 167–168, 636, 637  
 Лукницкий П.Н. 498, 608, 728  
 Лукреций 62  
 Луначарский А.В. 102, 229, 274, 348, 355, 629, 645  
 Лунц Л.Н. 90, 613, 639  
 Лурье В.И. 593  
 Луцкий С.А. 304, 672, 691  
 Львов-Рогачевский В.Л. 235, 262, 368, 655, 683  
 Любимов Н.М. 600  
 Людовик XIV 103, 464, 622, 727  
 Людовик XV 616  
 Лютер М. 133  
 Ляцкий Е.А. 224–225, 652

- Мазуркевич В.А. 305  
 Майзель М. 724  
 Майков А.Н. 38, 179, 261, 272  
 Макаров А.А. 592  
 Максев Н.В. 712  
 Мак-Орлан П. 89, 117, 613, 619  
 Маковский К.Е. 150, 221, 580, 633  
 Маковский С.К. 14, 15  
 Максимов Д.Е. 656  
 Максимович М.А. 697  
 Малашкин С.И. 729  
 Малкина Е.Р. 594  
 Малерб Ф. 128  
 Малларме С. 99–100, 123, 164, 165, 207, 248, 291, 669  
 Малмстад Д. 606, 629  
 Мамченко В.А. 305  
 Ман Н. 685  
 Мандельштам О.Э. 15, 129, 152, 154–155, 211, 213, 277, 304, 379–380, 397, 454, 593, 634, 657, 699, 717, 718  
 Мандес К. см. Мендес К.  
 Манн Ю.В. 665  
 Мануйлов В.А. 498, 728  
 Марат Ж.-П. 735  
 Маригодов 690  
 Мариенгоф А.Б. 105  
 Мария-Антуанетта 103–104, 617  
 Марков В.Ф. 607, 628, 706, 747  
 Маркс А.Ф. 598, 610, 630, 654, 677  
 Маркс К. 374, 375, 692  
 Марлинский (Бестужев А.А.) 198, 578  
 Марциал 31, 32, 177, 579  
 Масаинов А.А. 214, 650  
 Матвеев В.Ф. 615  
 Матисс А. 89  
 Маяковский В.В. 56, 97, 102, 103–106, 192, 210, 213, 226, 230, 236, 269, 274, 292–293, 305, 310, 341, 347, 348, 354, 395, 396, 412, 498, 507, 540, 571, 611, 616, 617, 628, 669, 674, 675, 682, 688, 699, 730  
 Мейер Г.А. 621, 627  
 Мейерхольд В.Э. 187, 348, 463, 464, 503, 643, 729  
 Мейснер Д.И. 690  
 Мельгунов С.П. 647  
 Мельников Н.Г. 719  
 Мельникова-Папоушкова Н.Ф. 747  
 Мельяк А. 664  
 Мендельсон Ф. 450  
 Мендес К. 44, 600  
 Ментенон Ф. 727  
 Мережковские 694  
 Мережковский Д.С. 149, 243, 285–287, 361, 392–394, 415, 430, 432–434, 668, 689, 697, 698, 705, 708–711, 723  
 Мериме П. 48, 467  
 Метальников С.И. 566  
 Метерлинк М. 101, 123, 186, 240, 319, 682  
 Микушевич В.Б. 600  
 Миллер В. 593  
 Милоков П.Н. 564, 568, 689, 707, 709  
 Минаев Д.Д. 422  
 Минский Н.М. 682  
 Минц З.Г. 668  
 Минцлов С.Р. 150–151, 209, 211–212, 633, 648, 649  
 Мирский Д. см. Святополк-Мирский Д.П.  
 Миртов О. 584–586, 748  
 Михайловский И.К. 275, 595, 737  
 Мишле Ж. 375  
 Модзалевский Б.Л. 110, 618  
 Мозалевский И.И. 647  
 Монашов Д. 678  
 Моптенъ М. 127



- Монтерлан А. 45, 89–90, 379–382, 488, 491–492, 600, 613, 693, 725, 726  
 Мопассан Г. 61, 152, 614  
 Моран П. 141, 361, 397, 630, 689, 699  
 Мореас Ж. 128–130, 161, 623  
 Моррас Ш. 47, 131–133, 543, 544, 606, 624, 625, 736  
 Моруа А. 89  
 Моцарт В.А. 45, 424, 449, 450, 460  
 Мочульский К.В. 6, 8, 436, 563–568, 568, 580–590, 634, 665, 670, 699, 707, 713, 721, 742, 748–749  
 Муравьев А.Н. 277, 667, 671  
 Муратов П.П. 6, 153, 243, 356, 394, 436, 541, 554, 634, 684, 698, 712, 713, 716, 735, 739  
 Мусоргский М.П. 88, 142, 573  
 Муссолини Б. 108, 425  
 Мушин А. 684  
 Мыслинская М. 737  
 Мюссе А. 646  
 Мятлев И.П. 422  
  
 Набоков В.В. 13, 14, 676, 677, 723, 724, 741  
 Наградская Е.А. 307, 673  
 Надсон С.Я. 53, 55, 140, 185, 341, 537, 538, 577, 603, 681, 708  
 Нальянч С. 737  
 Наполеон I 103, 122, 128, 607, 708, 709, 710  
 Наполеон III 467  
 Наппельбаум И.М. 23, 593, 604, 728  
 Наппельбаум М.С. 593, 604  
 Наппельбаум Ф.М. 23, 593, 604  
 Наседкина Е.В. 713  
 Неверов А.С. 330–332, 678, 679  
 Недзельский Е.Л. 690  
 Незеленов А.И. 459, 460  
 Незнамов П. 730  
 Некрасов Н.А. 26, 27, 28, 75–76, 128, 137, 138, 209, 261, 294, 534, 582, 597, 635, 651, 724, 732, 733  
 Нелепо Б.П. 290–291, 669  
 Нельдихен С.Е. 24  
 Нестеров М.В. 88  
 Никандров Н.Н. 223, 651  
 Никитенко Е.В. 687  
 Никитин И.С. 192  
 Никитин Н.И. 430, 456  
 Никиш А. 441, 451, 717  
 Николай I 149, 457  
 Николюкин А.Н. 641, 667, 693, 723  
 Ницше Ф. 31, 44, 45, 57, 60, 133, 260, 267, 327, 351, 358, 361, 372, 442, 443, 444, 474, 475, 581, 597, 600, 604, 605, 664, 685, 689  
 Ноайль А. 95–97, 488, 493, 614, 725, 726  
 Новиков И.А. 689  
 Новокшенов И.М. 513, 730  
  
 Обрадович С.А. 191, 644  
 Овидий 736  
 Овсяннико-Куликовский Д.Н. 275, 666  
 Одоевский А.И. 110–111, 618  
 Одоевцева И.В. 10, 24, 129, 305, 556–558, 707, 735, 737, 740, 741  
 Оксенов И.А. 273–274, 665  
 Оношкович-Яцына А.И. 594  
 Оршин П.В. 403  
 Орлов В.Н. 626, 656  
 Орлов М.Ф. 126  
 Осоргин М.А. 263, 340, 551–553, 663, 680, 707, 739, 742–743  
 Островский А.Н. 199

- Оффенбах Ж. 219  
 Оцуп Н.А. 10, 24, 129, 137,  
 332–334, 434–436, 541–543,  
 573, 627, 631, 663, 665, 679,  
 711, 712, 735, 736
- Павел I 115, 725  
 Павлова А.П. 160–161, 635  
 Павлова К.К. 97  
 Павлович Н.А. 24, 667, 683,  
 691  
 Папфилов Е.А. 26, 192, 595  
 Папченко М.Ю. 687  
 Парнок С.Я. 655, 662  
 Паскаль Б. 359, 427, 500, 581,  
 707  
 Пастернак Б.Л. 54, 62, 105, 174,  
 211, 213, 221, 231–233, 269,  
 277, 292–293, 295, 310, 359,  
 360, 380, 423, 452–455, 458,  
 462, 489, 540, 549, 571, 580,  
 606, 638, 651, 653, 654, 655,  
 658, 669–670, 674, 675, 688,  
 689, 717, 718–719, 730  
 Пахмус Т.А. 9, 695, 698, 736,  
 748  
 Первов П.Д. 707  
 Перхин В.В. 638  
 Песков Г. (Дейша Е.А.) 554,  
 739, 740  
 Петр I 115, 141, 148, 149  
 Петров Е.П. 708  
 Петроний 656  
 Печерин В.С. 632  
 Пикассо П. 373  
 Пильняк Б.А. 66, 116, 118–119,  
 147, 156, 159, 199, 213, 224,  
 244–246, 267, 300, 312, 331,  
 336, 337, 380, 456, 491, 619,  
 620, 639, 657, 658, 689  
 Пиранделло Л. 347  
 Писарев Д.И. 90, 613  
 Питюевы 356, 684  
 Платон 99, 351, 443, 651  
 Плещеев А.Н. 179
- Плотин 359, 688  
 Плюшар А.А. 616  
 По Э. 43  
 Победоносцев К.П. 473, 723  
 Поволоцкий Я.Е. 610, 614  
 Погодин М.П. 597  
 Подольская И.И. 629  
 Подольский Л. 498, 728  
 Подъячев С.П. 194–196, 332,  
 645  
 Познер В.С. 305, 549, 672, 738,  
 745  
 Познер С.В. 738  
 Покровский М.Н. 230  
 Полевой Н.А. 601  
 Полонская Е.Г. 24, 25, 594,  
 595  
 Полонский Я.П. 179  
 Поль-де-Кок 48, 600, 601  
 Поляков-Литовцев С.Л. 659  
 Полякова С.В. 662  
 Полянский см. Лебедев-По-  
 лянский  
 Померанцев К.Д. 601  
 Попкова Л.П. 605  
 Поплавский Б.Ю. 305, 548–  
 549, 706, 737, 738  
 Попов К.С. 631–632  
 Попова Л.М. 498, 728  
 Порфирьев И.Я. 459, 460  
 Постников С.П. 724  
 Потемня А.А. 275, 315, 666  
 Потемкин Г.А. 653  
 Потье Э. 729  
 Правдухин В.П. 274, 322, 671  
 Прево Э.М. 150–152, 633  
 Предтеченский 690  
 Преображенский Е.А. 682, 729  
 Присманова А.С. 305, 672, 678  
 Прокопович Н.Я. 601  
 Пруст М. 44, 46, 48, 80, 132,  
 373, 555, 566, 600, 611, 626  
 Публий Анний Флор 702  
 Пузанов 688, 689  
 Пумпянский Л.В. 640–641

- Путята О.Н. 593  
 Путята С.Л. 593  
 Пушкин А.С. 8, 21, 27, 28, 29,  
 31, 46, 48–50, 55, 62, 70, 84,  
 87, 88, 97, 98, 110, 112, 114,  
 120, 125–127, 129, 139, 140,  
 149, 159, 162, 173, 177, 186,  
 190, 191, 201, 202, 203, 209,  
 214, 222, 227, 228–230, 232,  
 237, 261, 277, 278, 279, 286,  
 287, 290, 308–310, 317, 333,  
 338, 353, 371, 372, 380, 381,  
 392, 404, 406, 416, 424, 438,  
 439, 458–462, 472–476, 492,  
 521–522, 523, 528, 536, 572,  
 577, 579, 582, 592, 596, 597,  
 601–602, 605, 607, 608, 609,  
 620, 623, 626, 627, 635, 640,  
 641, 647, 652, 653, 654, 662,  
 663, 668, 673, 677, 678, 683,  
 690, 692, 697, 702, 707, 711,  
 714, 718–719, 720, 722, 727,  
 729, 733, 734, 742, 743, 745  
 Пушин И.И. 125–126, 622  
 Пшибышевский С. 240, 330,  
 401  
 Пяст В.А. 24, 667  
  
 Рабле Ф. 127, 132  
 Радиге Р. 328, 678  
 Радлова А.Д. 24, 25, 667  
 Раевский Г. 706  
 Раевский Н.Н. 75, 623  
 Разин С.Т. 115  
 Райт Р. 605  
 Ральф Г. 624  
 Расин Ж. 27, 123, 128, 247, 248,  
 309, 424, 460, 461, 492, 500,  
 597  
 Распутин Г.Е. 635  
 Ратгауз Д.М. 295, 498, 727  
 Рафальский С.М. 691  
 Рафаэль 85, 179  
 Рац М.В. 727  
 Рачинский С.А. 723  
  
 Рашель Э. 160, 217  
 Рашковский Е.Б. 632  
 Режан Г. 59, 605  
 Резников Д.Г. 295–296, 305,  
 670, 672, 738  
 Рейнхардт М. 721  
 Рейсер С.А. 665  
 Рейснер Л.М. 682  
 Рейснер М.А. 348, 368, 682  
 Рембо А. 179, 581, 611  
 Рембрандт Х. 161, 179, 449  
 Ремизов А.М. 358, 359, 360,  
 484, 485–488, 523, 524, 567,  
 568, 587–589, 631, 643, 686,  
 688, 725, 749  
 Ренан Ж.Э. 44  
 Ренников А. 694, 695, 745  
 Ренье А. 41, 86, 161, 164–165,  
 599, 636  
 Рерих Н.К. 100–101, 136, 615  
 Решетов А. 690  
 Ривьер Ж. 205, 207–208, 648  
 Рильке Р.М. 85, 495, 597, 726  
 Риман Б. 301  
 Риман Г. 424  
 Римский-Корсаков П.А. 88  
 Рихтер П. 624  
 Ричиотти В. 498, 728  
 Родченко А.М. 730  
 Рождественский В.А. 24, 130,  
 234, 498, 623, 727  
 Розанов В.В. 13, 14, 15, 91, 165,  
 179–182, 243, 255, 261, 311,  
 327, 360, 374, 381, 416–420,  
 440, 473, 523, 524, 529, 575,  
 576, 591, 641, 642, 662, 663,  
 678, 688, 693, 705, 715, 723  
 Розанов И.Н. 683  
 Романов П.С. 311–313, 331,  
 335, 336, 387, 401, 402, 534,  
 675, 696, 701  
 Ронсар П. 128  
 Рославлева Н.Я. 498, 499, 728  
 Ростан М. 217  
 Ростан Э. 123, 190, 493, 622

- Рубцова Г.В. 594  
 Рудин А.К. 690  
 Руднев В.В. 739  
 Руссо Ж.Ж. 375, 450, 500, 628  
 Рцы (Романов И.Ф.) 723  
 Рыжкина М.Н. 594  
 Рыкова И.А. 498, 728
- Саакянц А.А. 686  
 Савиньон А. 116–117, 619  
 Савич О.Г. 708  
 Сагалаева З. 657  
 Садовой Б. 96, 466, 614, 721  
 Садофьев И.И. 191, 645  
 Сазонова Ю.Л. 462–464, 720–721  
 Сакулин П.Н. 459  
 Салтыков (Щедрин) М.Е. 298, 316, 636, 671  
 Самокиш-Судковская Е.П. 140, 221, 580, 629  
 Санд Ж. 44, 375  
 Сандр Т. 84, 86–87, 612  
 Сафо 493  
 Святополк-Мирский Д.П. 6, 16, 172, 174–175, 308, 310–311, 358, 360, 638, 640, 642, 662, 673, 674, 681, 686  
 Северянин И. 122, 124–125, 294, 395, 455, 507, 622, 671, 730  
 Седых А. (Цвибак Я.М.) 5  
 Сезанн П. 80  
 Сейфуллина Л.Н. 198, 213, 299–300, 312, 313, 322, 331, 401, 402, 484, 578, 671, 701, 724  
 Сельвинский И.Л. 360, 688  
 Семенов Б.И. 690, 691  
 Семенов С.А. 106–107, 515, 617  
 Семнова С.Г. 706, 742  
 Сенкевич Г. 121  
 Сенковский О.И. 601  
 Сент-Бев Ш. 9, 10, 548, 737, 745
- Серапин С. (Пипус С.А.) 472–476, 722–723  
 Сервантес 376, 624, 666  
 Сергеев-Ценский С.Н. 164, 181, 378, 636  
 Сергеенко П.А. 599  
 Сергей Радонежский 153, 634  
 Сикорский И.А. 181, 642  
 Сиповский В.В. 195, 230, 259  
 Сияльская Е.А. 722  
 Скатов Н.Н. 724  
 Скиталец С.Г. 164, 378, 636  
 Скотт В. 150  
 Скрыбин А.Н. 273, 433  
 Слезкин Ю.Л. 231, 233–234, 389, 587, 589–590, 653, 654, 749  
 Словоц Р. (Калишевич Н.В.) 656  
 Слоним М.Л. 687, 729, 738, 746  
 Слонимский М.Л. 90, 119, 156, 621  
 Смиренский В.В. 498, 728  
 Смирнов Н.П. 195, 645  
 Смирновский П.В. 173, 230, 459, 522, 524, 638  
 Смит Д. 662, 674  
 Смоленский В.А. 706  
 Соболев А.М. 250, 252–253, 660  
 Соловьев В.С. 65, 170, 533, 723, 734  
 Сологуб Ф. 22, 23, 33, 51, 68, 74, 92, 124, 154, 162, 179, 182–183, 197, 213, 231, 237, 262, 275, 294, 356, 465, 484, 507, 534–538, 549, 576, 593, 603, 622, 634, 639, 653, 667, 671, 684, 733, 734, 738  
 Сора Д. 127, 623  
 Сорель С. 463, 721  
 Сосинский Б.Б. 369, 549–550, 691, 737, 738, 741  
 Софокл 31, 123, 356

- Спасский С.Д. 690  
 Спивак М.Л. 713  
 Спинадель Р. 691  
 Ставров П.С. 741  
 Станиславский К.С. 462  
 Стасюлевич М.М. 659, 672  
 Стендаль 80, 159, 317, 511, 730  
 Степанова В.А. 730  
 Степун Ф.А. 241, 242–244, 264, 266–267, 543–545, 656, 657, 663–664, 736, 745  
 Столица Л.Н. 260, 662  
 Столыпин П.А. 355, 684  
 Странник см. Шаховской Д.А.  
 Страхов Н.Н. 137–138, 627–628, 723  
 Стриндберг Ю.А. 80, 401  
 Струве Г.П. 16, 18, 593, 628, 672, 679, 719, 736, 741  
 Струве М.А. 129, 305, 672  
 Струве П.Б. 314–317, 363, 384, 676, 690, 695, 707, 743, 744  
 Суворин А.С. 606, 637  
 Суворов А.В. 181, 265, 576  
 Сувчинский П.П. 358, 686  
 Судэ П. 217, 650  
 Супо Ф. 135, 627, 644  
 Сургучев И.Д. 476–477, 723  
 Суриков В.И. 88  
 Суриц Е.А. 597  
 Сухотин П.С. 512, 730  
 Сытин И.Д. 675  
 Сюннерберг К.А. 667  
  
 Тагор Р. 101  
 Талейран Ш.М. 65, 218, 607  
 Талин В.И. (Португейс С.И.) 382–385, 694, 695  
 Тансев С.И. 474  
 Тарле Е.В. 607  
 Тартаков И.В. 477, 723  
 Тацит 656  
 Телетова Н.К. 594  
 Терапиано Ю.К. 5, 305, 335, 338–339, 621, 672, 679, 680, 691, 702, 706, 741  
 Теренциан Мавр 697  
 Терехина В.Н. 622  
 Тертуллиан 705  
 Тибодэ А. 217, 650  
 Тигранов Ф. 473, 474, 723  
 Тидеман И.И. 370, 691  
 Тименчик Р.Д. 602, 607, 628, 668  
 Тихонов Н.С. 24, 25, 90, 105, 148, 149, 223, 226, 234–236, 269, 270, 305, 498, 509, 534, 539–541, 550, 557, 571, 593–594, 613, 633, 651, 655, 727, 733, 735  
 Толстая С.А. 466  
 Толстой А.К. 220–223, 272, 579, 633  
 Толстой А.Н. 72, 87, 166, 287–290, 376–377, 387, 389, 415, 430, 445–448, 515, 516, 575, 669, 689, 716  
 Толстой Л.Н. 28, 37, 40, 42, 46, 48, 49, 72, 80, 87, 96, 101, 109, 110, 115, 138, 142, 145, 159, 160, 164, 165, 169, 198–201, 204, 206, 207, 209, 218, 227, 240, 243, 253–254, 271, 309, 312, 316, 317, 320, 328, 331, 357, 380, 394, 404, 408, 445, 457, 458, 468, 496, 518, 520, 523, 534, 547, 552, 574, 575, 579, 597, 599, 601–602, 614, 646, 647, 651, 652, 660, 661, 665, 673, 678, 685, 691–692, 723, 733, 739, 743  
 Томашевский Б.В. 95, 97–98, 614  
 Топоров В.Н. 668  
 Третьяков В. 8  
 Третьяков С.М. 104, 105, 617, 730  
 Триббл К. 721  
 Тришатов А. 246, 658  
 Троцкий Л.Д. 102, 274, 275, 324, 354, 557, 684, 740, 741

- Трубецкая Е.И. 76  
 Тургенев И.С. 39, 40, 87, 138, 166, 196, 209, 275, 316, 334, 378, 467–469, 575, 576, 598, 636, 665, 666, 683, 722, 728  
 Туринцев А.А. 691  
 Тынянов Ю.Н. 91, 95, 97–98, 368, 429, 614, 708  
 Тэффи Н. 72, 74, 534, 538–539, 566, 568, 609, 610, 659, 733, 734  
 Тютчев И.Ф. 593  
 Тютчев Ф.И. 24, 28, 70, 83, 84, 98, 101, 119, 120, 136, 137, 138, 139, 161, 201, 203, 209, 232, 256, 261, 304, 308, 372, 528, 569, 572, 579, 593, 597, 598, 600, 621, 629, 646, 648, 654, 662, 696, 706, 742
- Уайльд О. 86, 238–241, 655, 656  
 Уитмен У. 192  
 Урицкий М.С. 695  
 Урусов А.И. 249, 659–660  
 Устинов Г.Ф. 324, 677  
 Ушаков Н.Н. 507–509, 730  
 Уэллс Г. 142, 223, 287
- Фадеев Н. см. Фатов Н.Н.  
 Фатов Н.Н. 312, 675, 678–679  
 Федин К.А. 174, 401–402, 638, 701  
 Федина В.С. 629  
 Федоров А.В. 629  
 Федоров А.И. 690  
 Федоров М.С. 738  
 Федорова А.И. 593  
 Федорченко С.З. 169, 637  
 Федотов Г.П. 360, 361, 689  
 Федякин С.Р. 683, 719  
 Фельзен Ю. 555–556, 740  
 Фенелон Ф. 628  
 Феранский К. 473, 723  
 Фет А.А. 98, 137–140, 261, 571, 573, 627–629, 706, 743
- Филипп II Орлеанский 727  
 Философов Д.В. 701, 705  
 Флере Ф. 86, 613  
 Флобер Г. 42, 44, 201, 243, 328, 372, 599, 659  
 Флоренский П.А. 182, 206, 306, 473, 673, 723  
 Фонвизин Д.И. 653  
 Форш О.Д. 434, 436–437, 711, 713  
 Фотинский А.В. 691, 737  
 Фофанов К.М. 140, 309  
 Фохт В.Б. 702  
 Франковский А.А. 600  
 Франс А. 106–107, 164, 189, 317, 470, 617, 664  
 Фрейд З. 114, 393  
 Фриче В.М. 683  
 Фроман М.А. 498, 728  
 Фукидид 351
- Хазан В.И. 656, 738  
 Хачатурян Л.В. 642  
 Хирьяков А.М. 647  
 Хлебников В.В. 25  
 Ходасевич В.Ф. 23, 131, 133–134, 163, 175–179, 211, 215, 216, 259, 293, 295–296, 334, 415, 421, 423, 454, 458–461, 527–531, 540, 572, 579, 608, 624, 626, 629, 639, 640, 650, 667, 670, 689, 695, 705, 718–719, 720, 732, 733  
 Ходотов Н.Н. 53, 603  
 Хьюз Р. 629
- Цалыккаты А. 241–242, 656–657  
 Цветаева М.И. 61–63, 136–137, 172–174, 211, 213, 221, 253–256, 310, 313–314, 358, 359, 360, 381, 494–495, 550, 571–580, 605, 606, 627, 638, 651, 660, 661, 662, 670, 674, 675, 686, 690, 718, 726, 738, 742–747

- Цезарь 42  
 Цензор Д.М. 24, 215, 485  
 Цесаренко З.И. 197, 305, 646  
 Цетлин М.О. 703  
 Цинговатов А.Я. 352–354, 683  
 Цицерон 702, 711  
  
 Чаадаев П.Я. 40, 135, 361, 362, 632, 689, 734  
 Чайковский П.И. 52, 221, 441, 474, 628  
 Чернов В.М. 737  
 Чернова А.В. 550, 737, 738  
 Чернова Н.В. 738  
 Чернова О.В. 738  
 Чернышев А.И. 126  
 Чернышевский Н.Г. 501  
 Чернявский В.С. 657  
 Честертон Г.К. 385  
 Чехов А.П. 39, 61, 74, 115, 142, 185, 209, 407, 476, 573, 577, 599, 655, 725  
 Чишнов И.В. 725  
 Чириков Е.Н. 87–89, 147, 532, 613, 632, 733  
 Чичерин Г.В. 141  
 Чужак Н. 730  
 Чуковская Л.К. 608  
 Чуковский К.И. 53, 78–79, 92, 118, 230, 274, 340, 368, 395, 440, 557, 593, 603, 610, 611, 653  
 Чуковский Н.К. 26, 498, 593, 595, 727  
 Чулков Г.И. 102, 194, 615, 699  
 Чурилин Т.В. 292, 669  
 Чурлянис (Чюрленис) М.К. 25, 114, 595  
 Чхеидзе К.А. 370, 691  
 Чюмина О.Н. 305  
  
 Шагинян М.С. 314, 332, 334–335, 679  
 Шайтанов И.О. 695  
 Шатобриан Ф.Р. 628  
  
 Шафир А. 724  
 Шах Е.В. 476, 478–479, 723  
 Шаховской Д.А. см. Иоанн, архиепископ  
 Шварсалон В.К. 608  
 Шевалье М. 204, 648  
 Шевеленко И.Д. 687  
 Шеврильон А. 155, 157–158, 634  
 Шекспир У. 219, 275, 356, 376, 449, 475, 615, 666, 683, 720, 726  
 Шеллер (Михайлов) А.К. 140, 387, 629  
 Шелли П.Б. 653  
 Шенгели Г.А. 684  
 Шенье А. 27, 128, 130, 203, 247, 500, 577, 596  
 Шерон Ж. 628  
 Шершеневич В.Г. 159, 210, 649  
 Шестов Л.И. 127, 179, 194, 358, 359, 419, 575, 577, 578, 623, 686, 688  
 Шиллер И.К.Ф. 184, 228, 356, 376, 396, 450, 653, 732, 737  
 Шиллинг Е. 690  
 Шильдкрет К.Г. 321, 323–324, 677  
 Шишков А.С. 676  
 Шкапская М.М. 24  
 Шкловский В.Б. 90–92, 118, 275, 311, 321, 368, 395–398, 402, 613, 620, 639, 698–699, 730  
 Шкляр Е.Л. 215, 650  
 Шлёцер Б.Ф. 6, 141–143, 188, 565, 568, 630–631, 643, 721, 722  
 Шляпкин И.А. 596  
 Шмелев И.С. 514, 518–519, 556–557, 659, 731, 740  
 Шмит Ф.И. 275, 666  
 Шнейдер Э. 106–108, 617, 618  
 Шон М. 624

- Шопен Ф. 107, 424  
Шопенгауэр А. 351  
Шольц Ф. 607  
Шоу Б. 77, 80, 123  
Шпенглер О. 44, 47–48, 189, 373, 450, 600, 717  
Шперк Ф.Э. 723  
Шруба М. 699, 700, 740  
Штейнберг И.-Н.З. 657  
Штирнер М. 101  
Штрайх С.Я. 125, 622  
Шубарт К.Ф.Д. 609  
Шуберт Ф. 424  
Шубникова-Гусева Н.И. 622  
Шувалов С.В. 683  
Шюзвиль Ж. 194, 196–197, 209–211, 646, 648, 649
- Щеглов Ю.К. 708  
Щеголев П.Е. 126  
Щепкина-Куперник Т.Л. 96, 277  
Щербаков М.В. 398–399, 700–701
- Эйзенштейн С.М. 730  
Эйснер А.В. 737  
Эйхенбаум Б.М. 91, 368, 647  
Эккерман И.П. 129, 356, 685  
Эллис (Кобылинский Л.Л.) 628  
Элюар П. 270  
Эредиа Ж.М. 25, 197, 303, 594, 595
- Эренбург И.Г. 72, 211, 214, 275, 505–506, 729  
Эфрон С.Я. 358, 370, 686, 690, 691  
Эфрос А.М. 613
- Юденич Н.Н. 156, 735  
Юлиан Отступник 443  
Юниус (Кулишер А.М.) 563, 567  
Юрьенен С.С. 630  
Юшкевич С.С. 430–432, 708
- Яблоновский А.А. 743–744  
Явич А.Е. 386–388, 696  
Яковлев А.С. 250, 252, 335–338, 376–379, 651, 660, 679, 680, 692  
Якубович П.Ф. 600, 606  
Якубовская Е. 737  
Янгиров Р.М. 676
- Bethea D. см. Бетса Д.  
Beucler A. 684  
Desormonts L. 599  
Hagglund R. 719  
Hughes R. см. Хьюз Р.  
Malmstad J. см. Малмстад Д.  
Mongault H. 599  
Pachmuss T. см. Пахмус Т.А.  
Rivière I. 648  
Rothe H. 706, 747  
Sainte-Beuve см. Сент-Бев Ш.



## Содержание

текст / прим.

- О. А. Коростелев. Подчиняясь не логике,  
но истине... («Литературные беседы» Георгия  
Адамовича в «Звене»)..... 5

### 1923

- Поэты в Петербурге..... 21 / 592  
На полустанках..... 26 / 596  
Литературные размышления..... 31 / 597

### 1924

- О Бунине..... 37 / 598  
О Куприне..... 40 / 599  
Литературные заметки [Вагнер и Ницше. — Марсель  
Пруст. — Шпенглер]..... 44 / 600  
Литературные заметки [Пушкин]..... 48 / 600  
Иннокентий Анненский..... 51 / 602  
Литературные заметки [«Пугачев» С. Есенина]..... 53 / 603  
Литературные заметки [Н. Гумилев. — Н. Евреи-  
нов. — Ницше и Вагнер]..... 57 / 604  
Литературные заметки [«Два человека» Дюамеля. —  
Статьи М. Цветаевой. — Русские консерваторы].. 61 / 605  
Об М. Кузmine..... 64 / 606  
Литературные заметки [В. Брюсов]..... 69 / 609  
Литературные беседы [«Роза Иерихона» Бунина. —  
«Вечерний день» Тэффи]..... 72 / 609  
Литературные беседы [«О декабристах» С. Волконс-  
кого. — Анкета «Nouvelles littéraires»]..... 75 / 610

Литературные беседы [К. Чуковский о Горьком. — Клеман Вотель о Бодлере] .....	78 / 610
Литературные беседы [К. Бальмонт об И. Британе. — Тайна Лермонтова] .....	81 / 612
Литературные беседы [«Рафаэль» Б. Зайцева. — «Chèvrefeuille» Тьерри Сандра] .....	84 / 612
Литературные беседы [«Красота Ненаглядная» Е. Чирикова. — Французская молодежь] .....	87 / 613
Литературные беседы [В. Шкловский] .....	90 / 613

## 1925

Литературные беседы [Г. Гребенщиков. — Графиня де Ноайль. — Б. Томашевский о Ю. Тынянове] ...	95 / 614
Литературные беседы [«Эпалинос» Поля Валери] ...	98 / 614
Литературные беседы [«Пути благословения» Н. Рериха. — П. Коган] .....	100 / 615
Литературные беседы [«Великие процессы истории» Анри-Робера. — Маяковский] .....	103 / 616
Литературные беседы [«В тупике» В. Вересаева. — Критика об Анатоле Франсе. — «Элеонора Дузе» Э. Шнейдера] .....	106 / 617
Литературные беседы [М. Горький о Л. Андрееве. — Стихи кн. А.И. Одоевского. — В. Диксон и Б. Божнев] .....	109 / 618
Литературные беседы [Сюрреализм. — М. Волошин] .....	113 / 619
Литературные беседы [«La tristesse d'Elsie» Андре Савиньона. — Борис Пильняк] .....	116 / 619
Литературные беседы [Е. Боратынский. — «Воспоминания» Джозефа Конрада] .....	119 / 621
Литературные беседы [Французы о Генрике Ибсене. — Новые книги Северянина] .....	122 / 622
Литературные беседы [И.И. Пущин. — «Отрывки отрывков»] .....	125 / 622
Литературные беседы [Гумилев о Жане Мореасе. — «Смерть Зигфрида»] .....	128 / 623
Литературные беседы [«La musique intérieure» Шарля Морраса. — Ходасевич о Брюсове] .....	131 / 624

Литературные беседы [«Les appels de l'orient». — Стихи в «Современных записках»] .....	134 / 627
Литературные беседы [А.А. Фет] .....	137 / 627
Литературные беседы [«Музей Рогаткина» Поля Морана. — Гоголь в переводе Б. Шлёцера]	141 / 630
Литературные беседы [«Единая, неделимая» П. Краснова. — Марселина Деборд-Вальмор].....	143 / 631
Литературные беседы [«Рассказ о необыкновенном» М. Горького. — Сборник «Недра»].....	146 / 632
Литературные беседы [«Под шум дубов» С. Минцлова. — Поль Бурже и Марсель Прево]....	150 / 633
Литературные беседы [«Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева. — О. Мандельштам]....	152 / 634
Литературные беседы [Рассказы И. Бабеля. — «L'enchantement Breton» Андре Шеврильона].....	155 / 634
Литературные беседы [«Голубое и желтое» В. Лидина. — Артисты и поэты] .....	159 / 635
Литературные беседы [«Живые лица» З. Гиппиус. — «Proses datées» Анри де Ренье].....	161 / 635
Литературные беседы [«Москва» Андрея Белого. — «Граф Калиостро» И. Лукаша].....	165 / 636
Литературные беседы [«Митина любовь» И. Бунина. — «Самсон в оковах» Л. Андреева] ....	168 / 637
Литературные беседы [«Молодец» М. Цветаевой. — Д. Святополк-Мирский о языке].....	172 / 638
Литературные беседы [В.Ф. Ходасевич] .....	175 / 639
Литературные беседы [Второй том «Живых лиц» З. Гиппиус] .....	179 / 641
Литературные беседы [А.А. Блок] .....	183 / 642
Литературные беседы [Дрие Ла Рошель. — Анкета «Для кого вы пишете?»].....	187 / 643
Литературные беседы [Стихи пролетарских поэтов. — Вяч. Иванов] .....	191 / 644
Литературные беседы [Рассказы С. Подъячева. — «Бесы» в переводе Жана Шюзвиля] .....	194 / 645
Литературные беседы [«Барсуки» Л. Леонова. — Черновики Л. Толстого].....	198 / 646
Литературные беседы [Стихи Н. Агнивцева] .....	201 / 647

Литературные беседы [«Смирение во Христе» П. Иванова. — Переписка Клоделя и Ривьера].....	205 / 648
Литературные беседы [Жан Шюзвиль о русской литературе. — «Гусарский монастырь» С. Минц- лова] .....	209 / 648
Литературные беседы [Жозеф Кессель о русской литературе. — Новые стихи].....	212 / 649
Литературные беседы [Поль Валери о критике. — «Дьявол» М. Арцыбашева] .....	216 / 650
Литературные беседы [А.К. Толстой. — «Роковые яйца» М. Булгакова].....	220 / 651
Литературные беседы [«Тундра» Е. Ляцкого. — «Цель и путь» В. Инбер].....	224 / 652
Литературные беседы [«Пушкин и его современ- ность» Л. Войтоловского. — «Русская револю- ция в сатире и юморе»].....	227 / 652
Литературные беседы [Б. Пастернак. — Ю. Слез- кин].....	231 / 653
Литературные беседы [Н. Тихонов. — С. Есенин] .....	234 / 655
Литературные беседы [Оскар Уайльд] .....	238 / 655
Литературные беседы [«Брат на брата» А. Цалык- каты. — Доклад Ф. Степуна] .....	241 / 656
Литературные беседы [«Машины и волки» Б. Пильняка. — Статья Поля Клоделя].....	244 / 657
Литературные беседы [К. Бальмонт].....	248 / 659
Литературные беседы [«Похитителя огня» В. Ирецкого. — «В родных местах» А. Яковлева, «Книга маленьких рассказов» А. Соболя].....	250 / 660
Литературные беседы [«Замолчанное о Толстом» В. Булгакова. — «О Германии» М. Цветаевой].....	253 / 660

## 1926

Литературные беседы [«Этюды о русской поэзии» П. Бицилли].....	259 / 662
Литературные беседы [С. Есенин].....	262 / 663
Литературные беседы [«Чертов мост» М. Алда- нова. — «Из писем прапорщика-артиллериста» Ф. Степуна].....	264 / 663

Литературные беседы [«О чем пел соловей» М. Зощенко. — К. Вагинов].....	267 / 664
Литературные беседы [«Митина любовь» И. Бу- нина].....	270 / 665
Литературные беседы [Два сборника статей].....	273 / 665
Литературные беседы [Вечер Цеха поэтов].....	276 / 667
Литературные беседы [Дневник Шуры Голубевой]....	280 / 668
Литературные беседы [«Александр I» Д.С. Ме- режковского].....	285 / 668
Литературные беседы [«Семь дней, в которые был ограблен мир» А.Н. Толстого].....	287 / 669
Литературные беседы [Новые стихи].....	290 / 669
Литературные беседы [Конкурс «Звена»].....	293 / 670
Литературные беседы [«Дело Артамоновых» М. Горького].....	296 / 671
Литературные беседы [Л. Сейфуллина. — «Последний отдых Брюсова» Л. Гроссмана].....	299 / 671
Литературные беседы [Стихи молодых поэтов в «Воле России»].....	302 / 672
Литературные беседы [«Золотой узор» Б. Зайцева]	306 / 672
Литературные беседы [Пушкин во французских переводах. — Лекция кн. Святополк-Мирского]	308 / 673
Литературные беседы [П.С. Романов].....	311 / 675
Литературные беседы [П.Б. Струве о языке].....	314 / 676
Литературные беседы [Генрик Ибсен].....	318 / 677
Литературные беседы [«Гафир и Мариам» Вс. Ива- нова. — «В землю Ханаанскую» К. Шильдкрета]	321 / 677
Литературные беседы [Н. Бердяев о К. Леонтьеве. — Стихи Г. Иванова].....	327 / 677
Литературные беседы [Андрей Белый о быте в литературе. — А. Неверов].....	330 / 678
Литературные беседы [«В дыму» Н. Оцупа. — «Приключения дамы из общества» М. Шагинян].....	332 / 679
Литературные беседы [А. Яковлев. — «Лучший звук» Ю. Терапиано].....	335 / 679
Литературные беседы [С. Есенин].....	339 / 680
Литературные беседы [«О тараканах» М. Горького]	342 / 681

Литературные беседы [Журнал «Новая Россия»].....	346 / 682
Литературные беседы [Аким Волынский].....	349 / 682
Литературные беседы [«А.А. Блок» Цинговатова. — Еще о «Новой России»].....	352 / 683
Литературные беседы [Миф в современной ли- тературе].....	356 / 684
Литературные беседы [Журнал «Версты»].....	358 / 686
Литературные беседы [Новые стихи].....	363 / 690
Литературные беседы [Молодые прозаики в жур- нале «Своими путями»].....	367 / 691
Литературные беседы [«От Пушкина до Блока» Л. Гроссмана. —«Le poison juif» Г. Вельтера].....	371 / 692
Литературные беседы [«Счастье» А. Яковлева].....	376 / 692
Литературные беседы [Статья Анри де Мон- терлана].....	379 / 693
Литературные беседы [«Мальчики и девочки» Э. Гиппиус].....	382 / 693
Литературные беседы [«Омутнинская сторона» А. Явича].....	386 / 696
Литературные беседы [«Идут корабли» В. Лидина. — «Икс» Е. Замятина].....	389 / 696
Литературные беседы [«Мессия» Д.С. Мережков- ского].....	392 / 697
Литературные беседы [«Третья фабрика» В. Шкловского].....	395 / 698
Литературные беседы [Молодые прозаики в «Современных записках»].....	398 / 699
Литературные беседы [«Наровчатская хроника» К. Федина].....	401 / 701
Литературные беседы [«Чертухинский балакирь» С. Клычкова].....	403 / 701
Литературные беседы [«Солнечный удар» И. Бунина].....	406 / 702

## 1927

Литературные беседы [«Самое лучшее» Н. Асеева]	411 / 702
Литературные беседы [Журнал «Новый дом»].....	413 / 702
Литературные беседы [«Апокалипсис нашего времени» В. Розанова].....	416 / 705

Литературные беседы [Парижская школа русской поэзии] .....	420 / 705
Литературные беседы [«Эпиграфы» Г. Ландау] .....	424 / 706
Литературные беседы [«Авдотья-смерть» Б. Зайцева. — «Растратчики» В. Катаева] .....	428 / 707
Литературные беседы [«Все в масках, кроме одной» С. Юшкевича. — На лекциях Д.С. Мереж- ковского] .....	430 / 708
Литературные беседы [Стихи Н. Оцупа. — «Московские рассказы» О. Форш] .....	434 / 711
Литературные беседы [«Тайное тайных» Вс. Иванова. — «Лирическая поэма» Н. Берберовой] .....	437 / 713
Литературные беседы [Лекции Н. Бахтина] .....	441 / 715
Литературные беседы [«Василий Сучков» А.Н. Толстого] .....	445 / 716
Литературные беседы [Бетховен] .....	448 / 717
Литературные беседы [«Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака] .....	452 / 717
Литературные беседы [«Новые повести и рассказы» А. Куприна] .....	455 / 718
Литературные беседы [О Пушкине] .. 458 / 718	
Литературные беседы [Ю. Сазонова о французском театре. — Стихи в «Современных записках»] .....	462 / 720
Литературные беседы [«История одной любви» И.М. Гревса] .....	466 / 721
Литературные беседы [«После урагана» Е. Кель- чевского] .....	469 / 722
Литературные беседы [«Пушкин и музыка» С. Серапина] .....	472 / 722
Литературные беседы [«Эмигрантские рассказы» И. Сургучева. — «Семя на камне» Е. Шаха] .....	476 / 723
Литературные беседы [О стилистике А. Блока] .....	479 / 724
Литературные беседы [«Люди-человеки» Л. Грабаря. — «Листья» В. Диксона] .....	482 / 724
Литературные беседы [«Оля» А. Ремизова] .....	485 / 725
Литературные беседы: М.А. Алданов. — Молодые поэты. — Всев. Иванов. — Анри де Монтерлан. — Г-жа де Ноайль .....	488 / 725
Литературные беседы: Марина Цветаева. — Сергей Ауслендер. — Петербургские сборники стихов. — Литературное западничество .....	494 / 726

Литературные беседы: Новый человек. — Поучения Горького. — Природа-враг. — В Проточном переулке.....	501 / 728
Литературные беседы: Николай Ушаков. — Советские прозаики.....	507 / 730
Литературные беседы Вячеслав Аверьянов. — Новая книга Шмелева .....	514 / 731
Литературные беседы: «Дни Турбиных» М. Булгакова. — О русском языке и спорекн. Волконского с П. Бицилли .....	519 / 731

## 1928

Литературные беседы: Владислав Ходасевич. — Борис Зайцев .....	527 / 732
Литературные беседы: Кончина Ф.К. Сологуба. — Тэффи. — Тихонов .....	534 / 733
Литературные беседы: Николай Оцуп. — О ненаписанной статье.....	541 / 736
Литературные беседы: Ибсен. — Молодые поэты. — «Вор» Л. Леонова .....	546 / 736
Литературные беседы: «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина. — Зарубежные прозаики .....	551 / 739
Литературные беседы: Шмелев. — Ирина Одоевцева. — Довид Кнут.....	556 / 740

## ПРИЛОЖЕНИЯ

<i>CAVE.</i> [Мочульский К.В.] Из наших архивов: Автобиография «Звена» .....	563 / 742
<i>Г. Адамович.</i> [Памяти М. Винавера].....	568 / 742
<i>М. Ц. [Цветева М.И.]</i> Цветник .....	571 / 742
<i>К.В. Мочульский.</i> Литературные беседы [Поль Валери. — Демьян Бедный] .....	580 / 748
<i>К.В. Мочульский.</i> Литературные беседы [«Москва под ударом» Андрея Белого. — «Помещички» О. Миртова].....	584 / 748
<i>К.В. Мочульский.</i> Литературные беседы [«Ров львиный» А. Ремизова. — «Разными глазами» Ю. Слезкина] .....	587 / 749
<i>Примечания</i> .....	591
<i>Именной указатель</i> .....	750



**ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ**  
Собрание сочинений в 18 томах  
Том 2  
**Литературные беседы**  
**(«Звено»: 1923–1928)**

Художественный редактор *Е. Березина*  
Технический редактор *Е. Тихомирова*

Сдано в набор 27 05 2015 Подписано в печать 04 08.2015.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Бумага офсетная.  
Гарнитура «Petersburg» Уч изд л. 41,6.  
Тираж 500 экз Заказ № 3648.

Отпечатано способом ролевой струйной печати  
в АО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1  
Сайт [www.chpd.ru](http://www.chpd.ru), E-mail [sales@chpd.ru](mailto:sales@chpd.ru), тел. 8(499)270-73-59

**Издательство «Дмитрий Сечин» выпускает  
научное комментированное собрание  
сочинений литературного критика, поэта  
и эссеиста, вдохновителя «парижской ноты»**

## **Георгия Викторовича Адамовича (1892–1972).**

*Перспектива собрания сочинений  
Г.В. Адамовича в 18 т.*

### **Т. 1. Стихи, проза, переводы**

Стихи

- «Единство» (1967)
- «Облака» (1916)
- Из сборника «Чистилище» (1922)
- Из сборника «На Западе» (1939)
- Стихотворения, не включавшиеся в сборники

Проза

Переводы

### **Т. 2. Литературные беседы**

Литературные беседы: «Звено» (1923–1928)

### **Т. 3–5. Литературные заметки**

Литературные заметки: «Последние новости»  
(1928–1939)

## **Т. 6. От Ахматовой до Кафки**

Статьи и рецензии 1915–1971 гг.: «Современные записки», «Числа», «Встречи», «Русские записки», «Опыты», «Новый журнал», «Мосты», «Воздушные пути» и др.

## **Т. 7. На парижских экранах**

«На парижских экранах»: О кино, театре и балете («Звено», «Последние новости», «Русские новости»)

## **Т. 8. L'autre patrie**

«L'autre patrie» (1947)  
Публицистика 1930–1940-х гг.

## **Т. 9. Литературные заметки**

Литературные заметки: «Русские новости» (1945–1949)

## **Т. 10. Литературные размышления**

Литературные размышления: «Новое русское слово» (1950–1972)

## **Т. 11. Литература и жизнь**

Литература и жизнь: «Русская мысль» (1955–1972)

## **Т. 12. Одиночество и свобода**

«Одиночество и свобода» (1955)  
Литературные портреты

## **Т. 13. Василий Алексеевич Маклаков**

«Василий Алексеевич Маклаков» (1959)  
«Толстой. Речь на собрании в Париже 3 декабря  
1960 года» (1960)  
«Вклад русской эмиграции в мировую культуру»  
(1961)  
Публицистика 1950–1960-х гг.

## **Т. 14. Комментарии**

«Комментарии» (1967)  
Эссеистика 1923–1971 гг.

## **Т. 15. Литературная хроника**

«Отклики»  
«Литературная неделя»  
«Литература в СССР»

## **Т. 16–18. Письма**

Письма

## **Тома-сателлиты к собранию**

Библиография публикаций Г.В. Адамовича и о нем

Летопись жизни и творчества Г.В. Адамовича

Издательство «Дмитрий Сечин» выпускает первое научное комментированное собрание сочинений писателя и мыслителя, одного из организаторов литературной жизни, открывшего своим творчеством новую эпоху, которую назвали Серебряным веком, –

## **Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941).**

Редакционная коллегия:

*Е.А. Андрущенко*

*О.А. Коростелев (председатель)*

*К.А. Кумпан*

*А.В. Лавров*

*В.В. Полонский*

*А.А. Холиков*

*Перспект*

*собрания сочинений Д.С. Мережковского в 20 т.*

### ***Т. 1. Стихотворения и поэмы***

«Стихотворения. 1883–1887»

«Символы. (Песни и поэмы)»

«Новые стихотворения. 1891–1895»

Из «Собрания стихов» (1904);

Из «Собрания стихов» (1910);

Из «Полного собрания сочинений» (1912)

Стихотворения разных лет

## **Т. 2–4. Христос и Антихрист**

Итальянские новеллы

«Христос и Антихрист»

- «Смерть богов. Юлиан Отступник»
- «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»
- «Антихрист. Петр и Алексей»

## **Т. 5–6. Царство Зверя**

«Царство Зверя»

- «Павел I»
- «Александр I»
- «14 декабря»

«Рождение богов. Тутанкамон на Крите»

«Мессия»

## **Т. 7. Драматургия**

«Митридан и Натан»

«Гроза прошла»

«Романтики»

«Будет радость»

«Царевич Алексей»

«Данте»

«Маков цвет»

«Борис Годунов»

## **Т. 8. Вечные спутники**

«Вечные спутники»

**Т. 9. О причинах упадка русской литературы:  
Статьи 1880-1890-х гг.**

О причинах упадка и о новых течениях современной  
русской литературы  
Статьи 1880–1890-х гг.

**Т. 10. Л. Толстой и Достоевский**

«Л. Толстой и Достоевский»

**Т. 11. Грядущий хам: Статьи 1900-х гг.**

«Грядущий хам»

«Пророк русской революции. К юбилею  
Достоевского»

«В тихом омуте»

«Не мир, но меч. К будущей критике христианства»

«М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»

«Гоголь. Творчество, жизнь и религия»

Статьи 1900-х гг., не входившие в сборники

**Т. 12. Больная Россия: Статьи 1910-х гг.**

«Больная Россия»

«Было и будет. Дневник. 1910–1914»

«Завет Белинского. Религиозность и  
общественность русской интеллигенции»

«Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев»

«Зачем воскрес? Религиозная личность  
и общественность»

«Невоенный дневник. 1914–1916»

Статьи 1910-х гг., не входившие в сборники

## **Т. 13. Царство Антихриста: Статьи 1921–1941 гг.**

Статьи 1921–1941 гг.

### **Т. 14–15. Тайна Трех**

«Тайна Трех»

- «Тайна Трех: Египет и Вавилон»
- «Тайна Запада. Атлантида–Европа»
- «Иисус Неизвестный»

### **Т. 16. Лица святых от Иисуса к нам**

«Лица святых от Иисуса к нам»

- «Павел. Августин»
- «Св. Франциск Ассизский»
- «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа»

### **Т. 17. Испанские мистики. Реформаторы**

«Испанские мистики»

- «Св. Тереза Иисуса»
  - «Св. Иоанн Креста»
- «Реформаторы»

- «Лютер»
  - «Кальвин»
  - «Паскаль»
- «Маленькая Тереза»



## **Т. 18. Наполеон. Данте**

«Наполеон»  
«Данте»

## **Т. 19. Переводы**

Переводы

## **Т. 20. Письма**

Письма

