

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

2

ВЛАДИСЛАВ
ХОДАСЕВИЧ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

2



.....

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ВОСЬМИ ТОМАХ

ТОМ
2

КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА
1905–1927

МОСКВА
«Русский путь»
2010

УДК 882
ББК 84(2Рос)6
Х-69

ISBN 978-5-85887-388-4 (т. 2)
ISBN 978-5-85887-303-7

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»

Составление, подготовка текста, комментарии
Дж. Малмстада, Р. Хьюза

Вступительная статья
Р. Хьюза

Оформление
И. Антоновой

© Дж. Малмстад, Р. Хьюз, составление,
подготовка текста, комментарии, 2010
© Р. Хьюз, вступительная статья, 2010
© Русский путь, 2010

Первые рецензии, опубликованные в 1905 г. девятнадцатилетним московским поэтом — светским юношей и бедным литератором с большими надеждами и планами, — едва ли могли предсказать будущее автора как рецензента, критика, историка литературы, переводчика, мемуариста и летописца современной русской литературы. Начиная свой творческий путь в кругу символистов-декадентов на заре XX века, Владислав Ходасевич стал одним из выдающихся поэтов пост-символистского периода; наряду с этим возростала его значительность как литературного критика. Из журналиста-рецензента постепенно он вырос в подлинного литературоведа в предвоенное десятилетие, в начале 20-х годов в Петрограде, и окончательно в парижские годы изгнания с середины 20-х годов до его смерти 14 июня 1939 г. Писал и печатался он в течение почти тридцати лет: настоящий том охватывает первые два с небольшим десятилетия (1905–1927) его критической деятельности; в том третий войдут критические работы 1928–1939 гг.; статьи и заметки о Пушкине составят тома 4–5 настоящего издания.

Хотя его формальное образование было ограничено (московская Третья гимназия, 1896–1904 гг. и, спорадически, Московский университет, 1904–1905 гг.) и во многом он был автодидактом, Ходасевич обладал исключительной чуткостью к поэтически ценному, а также к истории литературы — он рано проявил необыкновенную «литературность» и развился в мастера литературного эссе и журналистского жанра коротких, лаконичных рецензий о нововышедших книгах, особенно сборниках стихов. В этой области он стал достойным последователем своего раннего наставника, Валерия Брюсова.

Благодаря знакомству с вождем московских символистов (с кем еще в 1898 г. его познакомил младший брат Брюсова Александр, товарищ Ходасевича по гимназии), юноша-поэт жадно глотал корректуры модернистского альманаха «Северные Цветы», получил вход в Литературно-художественный кружок и Общество литературной эстетики, посещал брюсовские литературные журфиксы, ежемесячные

«Среды»¹. Короткое время он — «подбрюсок», «брюсенёнок», «подбальмонтик» — играл роль «пажа» при мэтрах символизма, Брюсова и Константина Бальмонта, в надежде на поддержку в его ранних попытках опубликоваться.

Однако только С.А. Соколов-Кречетов, основатель издательства «Гриф» и организатор разных других начинаний в 1904–1908 гг., давал Ходасевичу (и другим «мальчишкам-грифятам») вход в литературную жизнь, и молодой литератор опубликовал целую серию «микро-рецензий» в разных соколовских журналах («Искусство», «Золотое Руно», «Перевал»), которую можно считать началом его пути критика. (Его первая книга стихов, «Молодость», вышла в издательстве «Гриф» в 1908 г.)

В серии литературных фельетонов в московских газетах 1908–1913 гг. Ходасевичу уже удалось найти свой голос, сухой, слегка саркастический, критический по отношению к «новому», сомневающийся в достижениях современного мира. Тогда начался его короткий период работы в московской газете «Руль», где Ходасевич обратился к новым темам. В 1908–1911 гг., помимо стихов и регулярных рецензий на книги, он (страстный театрал) публиковал театральные рецензии, статейки и даже художественную прозу. Часто опубликованные под псевдонимами, были особенно удачны его короткие фельетоны — острые, едкие и нередко саркастические. Его сатира была тонко нюансирована: от легкой иронии до язвительной насмешки (как и в рецензиях на второстепенных поэтов). Под своим именем он высмеивает декадентство, чьим приверженцем он, без сомнения, был в ранние годы. Примером может служить его статья «Девушки в платьях» (1908): здесь зачатки тем, которые в дальнейшем, в более развернутом виде и с исторической перспективой, переключаются в «некрологи» 20-х годов, как в статье на смерть Айседоры Дункан в 1927 г., и другие, позднее включенные в мемуары-воспоминания «Некрополь». Вообще, в предвоенной серии, как он сам называл, «статеек» Ходасевич с недоверием смотрит на «прогресс». Он продолжает писать в этом жанре с добавлением, можно сказать, «записок путешественника», после его романтического путешествия по Италии и пребывания с новой возлюбленной в Венеции в 1911 г., беспредельно расширившего его горизонты и вызвавшего прекрасные стихи.

Примерно в то же время страдавший от хронического безденежья Ходасевич смог улучшить свои финансовые возможности, работая редактором и переводчиком с польского и французского (Ги де Мопассан) для издания «Универсальная библиотека» (книгоиздательство «Польза».

¹ Ходасевич В. Литературно-художественный кружок (из московских воспоминаний // Возрождение. 1937. № 4073 и 4074 (10 и 17 апреля). Об этом и других литературных кружках, в которых участвовал Ходасевич, см.: Шрубa М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., Новое литературное обозрение, 2004.

В. Антик и К^о.)¹. В 1911 г. он участвовал в подготовке к печати рассказов Федора Сологуба. Для той же серии он приготовил к печати «Душеньку» Богдановича (1912), «Драматические сцены» Пушкина (4-е переизд., 1915–1918) и «Уединенный домик на Васильевском» Пушкина-Титова (1914). Предисловия Ходасевича к этим томам включены в настоящее издание. Им также были отредактированы для того же издательства две антологии, «Русская лирика» и «Война в русской лирике» (обе в 1914 г.)².

Участие Ходасевича в этом предприятии началось с публикации в 1910 г. перевода пьесы «Иридион» Зыгмунта Красиньского с его предисловием³. За 1910–1918 гг. были напечатаны его переводы Г. Сенкевича, К. Тетмайера, В. Реймонта, С. Пшибышевского и других польских авторов. В 1916 г. в газете «Утро России» он опубликовал целый ряд переводов стихов Адама Мицкевича. Несколько переводов Ходасевича с польского — и его предисловия к ним — по праву должны считаться значительным вкладом в знакомство русского читателя с польской культурой.

Польская тема тонкой нитью прослеживается через все его творчество и, естественно, присутствует в работах о Пушкине и его современниках, где часто возникают спорные и неразрешимые вопросы отношений между Польшей и Россией. Ходасевич, владея родным языком обоих родителей, что называется, от рождения, был одним из русских писателей и критиков, кто следил за польскими научными трудами, и ссылки на них нередко встречаются в его литературно-критических работах. В годы эмиграции он опубликовал юбилейные статьи о «Конраде Валленроде» (1927) и «Пане Тадеуше» (1936) Мицкевича и «Иридионе» (1936) Красиньского. Эти три значительных выступления подчеркивают мотивы памяти, трагической судьбы эмигрантов, лишенных своей земли, политические ограничения на родине и надежды на освобождение. Нет сомнения, что он отождествлял себя с, по его словам, «поэтическим триумvirатом», эмигрантами-романтиками Мицкевичем, Словацким и Красиньским. Можно предположить, что в своем последнем польском эссе он писал не только о трех польских поэтах, но и о себе самом: «Всей своей жизнью они доказали неопровержимо, что необходимая писателю “родная почва” может быть заменена глубокой, твор-

¹ См.: Московский книгоиздатель В.М. Антик. Каталог изданий 1906–1918. Сост. Л.В. Антик. Ред. и вступ. ст. Л.И. Юниверга. М.: Издательство МПИ, 1993. Недорогие томики карманного формата в мягком переплете были весьма популярны и широко распространялись в предвоенное время.

² Предисловия и содержание этих антологий, как имеющие значительную ценность в определении поэтических предпочтений Ходасевича, мы приводим в Приложении к первому тому наст. изд.

³ Имя одного из действующих лиц «Иридиона», Сигурд, между прочим, стало первым из нескольких псевдонимов Ходасевича, которым он подписывал свою раннюю критическую прозу.

ческой памятью о родине»¹. Такая установка прослеживается почти во всем, что было им написано в эмиграции.

Ходасевич вышел на свою «рецензионную тропу» в самый канун Первой мировой войны, весной 1914-го, одновременно с выходом его второй книги стихов, «Счастливый домик» (уже непосредственно включаясь в пушкинскую традицию), в издательстве «Альциона». Оценки и положения его ранних рецензий были уточнены в двух заслуживающих внимания статьях: «Русская поэзия. Обзор», взгляд на современную поэзию для альманаха, опубликованного «Альциной», и «Игорь Северянин и футуризм» для газеты «Русские Ведомости».

«Обзор» — исключительная удача, статья, в которой Ходасевич выдвинул свои (не всегда четкие) категории: поэта *подлинного, обещающего, безнадежного* и *обманувшего надежды*. Здесь Ходасевич как будто занят только предшествующими двумя годами русской поэзии, но он демонстрирует всеохватывающее знание предыдущих двух десятилетий. Статья открывается утверждением, что символизм как школа закончился и автор считает само собой разумеющимся, что лучшие из поэтов будут идти своими индивидуальными путями. Самое почетное место уделено Вячеславу Иванову. В продолжение всей статьи Ходасевич показывает многоуровневое знание творчества каждого поэта, о ком идет речь. В обсуждении последнего сборника Брюсова, невзирая на личные расхождения того времени, Ходасевичу удается объективная оценка жизни и трудов поэта, включая его практику жизнотворчества. Он сожалеет о потере «вечной юности» его первой любви, Бальмонта, кто теперь — по мнению рецензента — повторяет себя. В отношении к представителям петербургского «Цеха поэтов» он отмахивается от Городецкого, — не оправдавшего надежд, — но отдает должное последним книгам Гумилева и Ахматовой. Он пронизательно пишет о творчестве Кузмина, Садовского, Тянкова, Цветаевой, Львовой, Клюева; менее значительным фигурам также — по ходу действия — кратко уделено внимание. Как правило, обсуждение этих поэтов делается в контексте их ранних работ и четко отмечается наличие или отсутствие дальнейшего развития. Так называемый «кризис символизма», хотя и не явно, является фоном его глубоко продуманных утверждений. В заключение он набрасывает краткую историю петербургского эго-футуризма и московского кубо-футуризма. Ясно, что он не видит будущего у обеих «фракций». Есть в статье и подразумеваемое признание, что с эстетикой футуризма он еще будет иметь дело в будущем. С начала до конца Ходасевич обнаруживает большую зоркость в различении настоящих поэтов и тех, кто «имитируют подлинную поэзию», и щедро раздает ярлыки «обманутых надежд».

¹ Ходасевич В. Книги и люди. «Иридион» // Возрождение. 1936. № 4050. 31 октября.

Вторая статья положила начало продолжительному и продуктивному сотрудничеству с наиболее престижной ежедневной московской газетой. «Русские Ведомости» (где он вскоре стал литературным редактором) сделали основную платформу его литературной журналистики вплоть до закрытия газеты большевиками в 1918 г. Эта газета с ее веселой, бойкой репутацией, вполне на уровне лучших ежемесячных журналов, полностью соответствовала критическому дискурсу Ходасевича.

«Игорь Северянин и футуризм» — это ключевой документ, где точно сформулированы взгляды Ходасевича на язык и синтаксис, поэтику и ограниченную тематику московского кубо-футуризма (который, он утверждает, подавляет своего петербургского собрата). Хорошая половина первой части статьи, с ее широкой исторической перспективой, содержит обоснованное неприятие футуризма в лице его главных представителей. По его мнению, футуризм уже пережил самого себя. Но Северянин — увлечение Ходасевича которым на первый взгляд кажется эстетически неожиданным — остается, в его глазах, подлинным поэтом, несмотря на принадлежность к футуризму. Приводя множество примеров, Ходасевич повторяет свою данную ранее оценку поэта, где его поражало смелое северянинское словотворчество, его образы, музыкальность. Однако в дальнейшем, уже через год или полтора, он отмечает у Северянина отсутствие развития («он не растет ни умом, ни сердцем»); он не ценит собственного таланта и проявляет излишнюю любовь к лаймлайту, становится пародией самого себя, страдает от «верхоглядства фланёра». В недалеком будущем Северянин занял место в категории «обманувших надежды».

Пространное предисловие к этой статье и несколько последующих статей представляют собой серьезные возражения Ходасевича против футуризма как литературной эстетики. (Эта точка зрения выражена и в его позднем манифесте в стихах: «Жив Бог! Умен, а не заумен...», 1923.) Такой взгляд укрепился в дальнейшем, когда стало ясно, что его главный представитель, кем стал Владимир Маяковский, полностью принимает большевиков. Кульминацией этой, из ряда вон выходящей, оппозиции футуризму была рецензия Ходасевича поэзии Маяковского 1927 г. «Декольтированная лошадь» — обличительная статья, ставшая основой его весьма непочтительного некролога после нашумевшего самоубийства поэта в 1930 г. Его чрезмерная, нутряная и субъективная антипатия к Маяковскому как человеку и поэту была естественным следствием общей установки Ходасевича. Он всю жизнь скептически — и даже с отвращением — относился к эпатажной, то есть наиболее заметной публике стороне авангарда.

«Обзор» и статьи о Северянине дают наглядное представление о той роли трезвого и здравомыслящего историка современного положения литературы, которую Ходасевич принял на себя в последующие годы. Здесь, как и в других работах, он показывает себя мастером по отделению пшеницы от плевел.

Это также время его более углубленных и, как оказалось, далеко идущих занятий Пушкиным и русской поэзией первой трети XIX столетия. Петербургские «Северные Записки» заказали Ходасевичу две большие исследовательские статьи, но случилось так, что его «Фрагменты о Лермонтове», написанные к столетию со дня рождения поэта (неопубликованные из-за начала Первой мировой войны и вышедшие только в 1989 г.), и первая значительная, намечавшая новые пути, пушкинистическая работа, «Петербургские повести Пушкина», там не появились. Пушкинская статья была опубликована в начале 1915 г. в «Аполлоне» (единственная его публикация в этом престижном петербургском журнале). С 1908 г. он работал над большой статьей о забытой гр. Е.П. Ростопчиной; опубликованная в «Русской Мысли» в 1916 г., статья оставалась долгое время наиболее существенной работой об этом поэте.

Продолжавшиеся занятия Пушкиным и его эпохой, посещение собраний московского Пушкинского кружка, общение с ведущими пушкинистами М.О. Гершензоном и М.А. Цявловским развивали и углубляли понимание и интерес Ходасевича к теме¹. Он быстро перешел границы биографической фактографии и вышел за пределы гершензоновского интуитивного биографического угадывания, а также выработал свой гибкий метод освещения взаимосвязи живой жизни поэта и отражения ее в его литературной продукции, рассмотрения произведений поэта в историческом, политическом и социальном контексте. Его подход достиг своего апогея еще в России, в серии статей (и его значительном и хорошо воспринятом выступлении на пушкинских торжествах в феврале 1921 г. в Петрограде), а также — с возрастающим успехом — в эмиграции.

Исследование «жизни и творчества» авторов, в особенности Пушкина, заставили Ходасевича сформулировать критические принципы, обособившие его метод от методов формалистов, которые в это же время стремительно развивались. Спустя десятилетие Ходасевич четко определил свой подход в статье-манифесте «О чтении Пушкина»: «Поэзия есть преобразование действительности, самой конкретной; иными словами — в основе поэтического творчества лежит автобиография поэта; в последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его “человеческих” впечатлений творится поэзия; “поэт” и “человек” суть ипостаси единой личности; поэзия есть проекция человеческого пути»². Иными словами, он рассматривает биографический и художественный тексты в рамках понятия «жизнетворчество», которым он будет в дальнейшем руководствоваться, будь то критические статьи или воспоминания о русских символистах и других современниках.

¹ О его профессиональных отношениях с пушкинистом Цявловским см. в: В.Ф. Ходасевич. Письма к М.А. Цявловскому / Публ. Р. Хьюза // Русская Литература. 1999. № 2. С. 214–230.

² Ходасевич В. О чтении Пушкина // Современные Записки. 1924. Кн. XX. С. 232.

Что было справедливо по отношению к Пушкину, в равной мере относилось и ко всем другим поэтам.

Вершины литературная репутация Ходасевича до эмиграции достигла в послереволюционные годы в Петрограде, куда он переехал (по совету Максима Горького) в конце 1920 г. после кратковременной службы в различных советских литературных организациях в Москве. Полтора года, проведенные в Петрограде — для литературного сознания все еще пушкинском Санкт-Петербурге — на пути в эмиграцию (о которой он еще и не помышлял), имели решающее значение в жизни Ходасевича. По рекомендации П.Е. Щеголева его приняли на службу в Пушкинский Дом благодаря закрепившейся за ним репутации пушкиниста; с конца 1920 г. он состоял там научным сотрудником и работал с Б.Л. Модзалевским.

Вскоре Ходасевич поселился в «доме на Невском», знаменитом Доме Искусств; 24 июля 1921 г. он писал М.О. Гершензону (товарищу-пушкинисту и доверенному корреспонденту с 1915 г., читателю его первых публикаций о Пушкине): «С Пушкинским Домом не ладится у меня. Уважаю, понимаю — но мертвечинкой пахнет. Думал — по уши уйду здесь в историю литературы, — а вышло, что не хочется. <...> Здесь у меня лучше, чем в Академии Наук, где заседают по-дундуковски прочно»¹. Раз и навсегда отказавшись от «организационной» научной работы, Ходасевич сразу окунулся в литературную жизнь Петрограда. Этот короткий период ознаменовался для него небывалым взрывом писательской и издательской деятельности. Основным изданием для регулярных рецензий Ходасевича стала московская «Книга и Революция», где его продолжали печатать даже после того, как он эмигрировал.

«Колеблемый треножник», речь Ходасевича, дважды читанная в феврале 1921 г. на пушкинском чествовании, стала зенитом его известности в России. Она была опубликована трижды в течение нескольких месяцев, широко читалась, распространялась и обсуждалась. Многими она воспринималась, как отклик на отчаянное «О назначении поэта» Александра Блока (как оказалось, его прощальное выступление, произнесенное на тех же собраниях). А для некоторых пушкинист Ходасевич оказался тем поэтом, кто полностью воплотил блоковское понятие преемственности по отношению к XIX веку². Если в романтической риторике взволнованной речи Блока есть нечто от Достоевского, то у Ходасевича есть общее со взглядами другого писателя, выступавшего на пушкинских торжествах 1880 г. Причины «охлаждения» к Пушкину в 1860–1870 гг. (в результате высказывания Писарева), на которые ссылается Тургенев, — предшественники

¹ Переписка В.Ф. Ходасевича и М.О. Гершензона / Публ. И. Андреевой // De Visu. 1993. № 5. С. 26.

² Ратгауз М.Г. 1921 год в творческой биографии В. Ходасевича // Блоковский сборник. Х. Тарту, 1990 (Уч. Зап. ТГУ. Вып. 881). С. 117–129.

«ожесточения», «огрубения», «омрачения», которые Ходасевич находит в послереволюционные годы. Он идет дальше и предсказывает «второе затмение» Пушкина в новой послепетровской, послепетербургской эпохе русской культуры, после войн и революций, изменивших невосвратимо восприимчивость и сознание русских людей. Он утверждает, что многие уже больше не «видят» и не «слышат» Пушкина; что они сводят русскую национальную гордость к банальному пониманию. Упадок русской культуры неизбежен, но принять новый порядок, как продукт неизбежного исторического процесса, нелегко. Для Ходасевича все это очевидно в современной русской поэзии: молодые поэты не знают традиции, духа, стиля, даже языка. (Как мы уже отмечали, его возражения против поэтики и поведения футуристов были высказаны в серии ранних статей.) Как и для Блока, для Ходасевича Пушкин — это предлог для предупреждения современным представителям русской культуры. С другой стороны, здесь наглядно присутствует все возрастающая эрудиция Ходасевича как ученого-пушкиниста. Он старается определить уникальные «равновесие и многоплановость» поэзии Пушкина. Его главный пример — детальное прочтение «Медного всадника», где он различает серию из восьми параллельных задач, поставленных Пушкиным самому себе и сохраняющих равновесие на протяжении всего текста.

Пушкинская речь Ходасевича не только была незаурядным культурологическим явлением в осмыслении мифа и образа Пушкина, но и представляла собой критический прорыв в его собственном творчестве, о чем также свидетельствуют его тогдашние стихи. Второй сохраняющей значение работой этого времени была речь Ходасевича об И.Ф. Анненском, произнесенная в декабре 1921 г. В окончательной версии она была опубликована только в Берлине в конце 1922 г.

В это же время были опубликованы его «Статьи о русской поэзии» (1922), включавшие два литературно-исторических исследования о Державине и гр. Ростопчиной, две статьи о Пушкине («Петербургские повести Пушкина» и продуманная, хвалебная оценка «Гавриилиады») и на шумевший «Колеблемый треножник». Хотя и сборник статей, и книга о Пушкине, «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924 г., вышедшая без участия автора), были изданы не на профессиональном уровне, они открыли Ходасевича более широкому кругу читателей за пределами любителей стихов и пушкинистов.

Еще одна знаменательная веха на его пути в это время — выход «Тяжелой лиры» (М.; Пг.: 1922), четвертой книги стихов, написанных в основном после переезда в Петербург. Это свидетельство нового уровня в развитии Ходасевича как поэта. Стихи этой книги и третьего сборника «Путем зерна» (М.: 1920) сам он считал далеко превосходящими его «юношеские» стихи первых двух сборников. С этого времени к его голосу, и в поэзии, и в литера-

турной критике, и, шире, в критике культуры в целом, стали внимательно прислушиваться. Однако для читателей в Советской России этот голос совершенно замолк вскоре после его эмиграции 22 июня 1922 г.

* * *

Ходасевич в сопровождении Н.Н. Берберовой прибыл в Берлин 1 июля, и они оставались в этом первом центре русской эмиграции до ноября 1923 г. Финансовая необходимость снова требовала нового профессионального самоутверждения и, в первую очередь, возможности достаточно широко публиковаться.

Сразу по приезде Ходасевич связался с Максимом Горьким (жившим в Берлине и его окрестностях с 1921 г.). Горький немедленно привлек его к участию в собственном издательском предприятии, задуманном в сотрудничестве с Виктором Шкловским и Андреем Белым. В конце концов, оно получило свое окончательное название — «Беседа» («в память Державина», по предложению Ходасевича). Отдел поэзии редактировал Ходасевич, отдел прозы — Горький. Первая книга «Беседы» вышла в июне 1923 г. Она создавалась как журнал — и для эмиграции, и для метрополии — вне политики, ставящий своей целью ознакомление русского читателя с новейшими достижениями мировой литературы и науки. Впоследствии, однако, стало ясно, что аполитичность и «недопустимые контакты» с представителями других политических партий препятствовали разрешению распространения журнала в Советской России, без чего издание не могло окупаться и, следовательно, продолжать существовать¹. С самого основания журнала и до его закрытия в марте 1925 г. Ходасевич был исключительно активным редактором, он также публиковал здесь стихотворения, переводы и свою пушкинистику (главы из продолжавшегося «Поэтического хозяйства Пушкина»). Побочным — и весьма полезным — результатом этой работы оказалось его серьезное знакомство с западноевропейской литературной жизнью, наукой и теориями литературы. Это очень пригодилось ему в развитии собственных критических взглядов и дало возможность обсуждать происходящее в русской советской критике — формализм, марксистскую критику и т.п. — в контексте европейских, британских и американских критических школ.

Тем временем Горький упрощил Ходасевича избегать сменовеховского «Накануне», редактировавшегося А. Толстым, но поддержал его политическую публицистику, новый жанр для этого в прошлом москов-

¹ Подробнее об этом см.: *Вайнберг И.* Жизнь и гибель берлинского журнала Горького «Беседа» (по неизвестным архивным материалам и неизданной переписке) // *Новое Литературное Обозрение.* 1996. № 21. С. 361–376. См. далее мемуары Ходасевича о Горьком в кн.: *Ходасевич В.* Некрополь. Воспоминания / Предисл. и комм. Н. Богомолов. М., 1996.

ского эстета. Уже в сентябре 1922 г. в берлинской газете «Голос России» Ходасевич опубликовал под псевдонимом фельетон «Все — на писателей!». Это был страстный выпад — с пятилетним опытом автора, как он сформулировал в другом месте, «контрреволюционного» тоталитарного большевистского режима — против травли, преследования, голода, заключения, а теперь и насильственной депортации диссидентской интеллигенции (позднее названной «философским пароходом»); против цензуры невежественных и бесталанных чиновников. Его обвинения подкреплялись хорошим знанием того, что происходит. Эта статья задавала тон глубоко продуманному отношению Ходасевича к событиям, происходящим в Советской России. Его взгляды были изложены в десяти политических фельетонах, опубликованных под разными псевдонимами в течение последующих четырех лет. Только после окончательного решения не возвращаться в Россию Ходасевич начал подписывать их своим именем, хотя его маскировка была разгадана задолго до того и читателями, и коммунистическими функционерами. В то же время он все еще продолжал публиковаться в Советской России, главным образом для финансовой поддержки А.И. Чулковой, его второй жены, оставшейся в Петрограде, когда он эмигрировал.

Решение Ходасевича остаться на Западе было принято ко времени его решительного разрыва с Горьким и окончательного переезда с виллы в Сорренто — где они с Берберовой провели зиму 1924–1925 гг. — в Париж в апреле 1925 г. В июне 1925 г. он писал своему старому другу М.М. Карповичу: «Вернуться в Россию я некогда собирался, ибо выехал оттуда легально. Но постепенно большевики стали мне до того мерзки, что я, тоже постепенно, но окончательно сжег все корабли»¹. В ноябре 1925 г. Ходасевич сделал публичное заявление о намерении не возвращаться. Сделано это было в статье «Pro domo sua», ответе на небольшую «бурю» вокруг его рецензии на роман жившего в Париже И. Эренбурга «Рвач».

До этих решающих событий, в первые месяцы пребывания в Берлине, его наиболее значительные литературно-критические публикации были посвящены нескольким крупным современным фигурам. Короткая, но пронизательная рецензия на «Tristia» Мандельштама выделяет богатый метафорический язык и звуковую игру его поэзии; теоретикам футуризма рекомендуется изучение Мандельштама как превосходящего всех «заумников». Следует отметить, что Ходасевич продолжал следить — в своих литературных хрониках, подписанных псевдонимом «Гулливер», — за все более «опасным» развитием Мандельштама с 1927 по 1931 г.

¹ Vladislav Khodasevich to Mikhail Karpovich: Six Letters (1923–1932) / Ed. R. Hughes and J. Malmstad // Oxford Slavonic Papers. 1986. Vol. XIX. P. 142.

Ретроспективная оценка поэзии И.Ф. Анненского появилась в берлинской «Эпопее» Андрея Белого, после первой поспешной и небрежной публикации в Москве, как раз в то время, когда Ходасевич покинул Советскую Россию. Статья была переработкой доклада, сделанного в петроградском Доме Искусств в декабре 1921 г., на котором стихи Анненского читала Анна Ахматова. Эта статья является значительным шагом на пути восстановления посмертной репутации Анненского, прерванном революцией. Так же, как и высокая оценка Мандельштама, этот похвальный отзыв — вероятно, результат более глубокого проникновения Ходасевича в особую петербургскую поэтику в период его пребывания в прежней столице. Анализ Ходасевича построен вокруг поразительного и незабываемого сравнения поэта с толстовским Иваном Ильичом. В типичной для него формулировке Ходасевич утверждает, что широко признанное поэтическое мастерство Анненского для большинства читателей заслоняет ее настоящее содержание — «мучительную, страшную человеческую драму», вопль «об ужасе, нестерпимом и безысходном», о неизбежности смерти. (Поздние стихи Ходасевича в «Европейской ночи» — последней части его итогового «Собрания стихов» в 1927 г. — и в содержании, и в формальном мастерстве, как кажется, во многом идут от Анненского.) Следует отметить, что он предваряет этот второй вариант статьи еще одним отвержением формального метода, утверждая, что исключительное внимание к формальной стороне, к сожалению, вытеснило исследование настоящего значения поэзии Анненского и личности самого поэта.

Марина Цветаева — «собрат» Ходасевича по эмиграции в Берлине (а позднее в Праге и Париже), — теперь пишущая, по его мнению, «лучшие свои вещи», — также была объектом его особого и продолжавшегося интереса в этот период. Уже в «Обзоре» 1913 г. он считал ее «поэтессой с некоторым дарованием», а теперь, в 1923 г., в рецензии на ее «Ремесло» и «Психею» (вышедшую под псевдонимом в московской «Книге и Революции»), давая высокую оценку ее музыкальности и объявляя, что ее «песенный дар» превосходит Северянина, Бальмонта и Городецкого, он, тем не менее, высказывает оговорки насчет ее капризной непоследовательности и общего отсутствия содержания, утверждая (как будто в защиту собственной поэтики): «Но поэзия есть искусство слова, а не искусство звука». Несколько месяцев спустя ее «Молодец» (1924) вызвал его серьезную и продуманную похвалу тому, чего она достигла. Ходасевич не подвергает ее своему обычному отрицанию заумного языка, утверждая, что у Цветаевой использование его совершенно оправдано: «Вот эту “заумную” стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место.

Чисто словесные и звуковые задания играют в “Молодце” столь же важную роль, как и смысловые. <...> удастся это Цветаевой изумительно¹. В своем разгроме журнала «Версты» в 1926 г. он выделяет Цветаеву из окружения редактора Святополка-Мирского и евразийцев и объявляет их недостойными ее компании. Он очень положительно рецензировал сборник стихов Цветаевой 1928 г. «После России» и ее необычные мемуарные и пушкинские статьи последующего десятилетия, закончившегося смертью Ходасевича и злосчастным возвращением Цветаевой в Советскую Россию. Оба высоко ценили мемуарную прозу друг друга, и Цветаева посвятила Ходасевичу свои мемуары об Андрее Белом, «Пленный дух» (1934).

Довольно скоро Ходасевич стал регулярным сотрудником литературных страниц нескольких ведущих ежедневных эмигрантских газет, в первую очередь «Дней», представлявших взгляды бывших эсеров. До августа 1926 г. в газете — в Париже с 1925 г. — было напечатано более сорока его статей и рецензий, включая четыре «подвала», под заглавием «Парижский альбом», где он пишет глубоко сочувственно о недавно умершем Сергее Есенине, чья судьба и поэзия будут занимать его в течение нескольких лет, дает оценку в то время мало известного ленинградского поэта Константина Вагинова и рецензирует сборники стихов молодых эмигрантских поэтов, роль ментора которых здесь Ходасевич как будто берет на себя. К этому времени он уже был приглашен в недавно основанное «Возрождение», и работа там, по-видимому, исключала возможность сотрудничества в других периодических изданиях, чья политическая ориентация была более левой. В свои первые годы в Париже (1925–1926) он заведовал с М.А. Алдановым литературным отделом газеты «Дни». Именно здесь Ходасевич вплотную занялся выяснением сравнительной ценности советской и эмигрантской литературы и, особенно, жизнеспособностью последней. Там появилось его знаменательное «Там или здесь?» (сентябрь 1925 г.), пронизательный фельетон, определяющий и предсказывающий потенциальные возможности развития современной русской литературы в обоих лагерях. Здесь, в Париже, он ясно видел, что ситуация и в Советской России, и в эмиграции изменяется быстро и положение становилось хуже, чем в его первые эмигрантские годы, 1921–1923-й, когда Берлин был культурным перекрестком для эмиграции и метрополии. Ходасевич предупреждает, что хотя в зарубежье есть таланты, уже состоявшиеся и молодые, но здесь есть и «смертельная болезненность» как результат жутких условий эмигрант-

¹ Собственно рецензии предпослано замечательное отступление о сказках Пушкина. Он находит в сказке Цветаевой более близкое соответствие народному стилю, чем у Пушкина в его сознательно принятом «третьем стиле», как Ходасевич называет уникальное соединение Пушкиным народного с книжным.

ской жизни и оторванности от языка. Однако он видит, что подлинное литературное творчество также в опасности в России — по другим причинам и условиям, свойственным большевистскому режиму. В этой связи следует взглянуть на эссе «Цитаты» (1926), где Ходасевич приходит к выводу, что такова судьба писателя, когда он становится пророком собственного народа.

Хотя он редко печатался в «Последних Новостях», ведущей эмигрантской газете, тем не менее, между апрелем 1924 и январем 1927 г., там были напечатаны пятнадцать его статей. Первая из них (из предосторожности под псевдонимом, в августе 1924 г.), «Язык Ленина», — уничтожающая деконструкция и «огрубителя и опошлителя», недавно умершего большевистского вождя, и формалистов, авторов сборника статей о его стиле и риторических приемах.

Перед самым окончательным переездом Ходасевича из Италии в Париж, его более содержательная литературная критика начала выходить в самом престижном и значительном из эмигрантских журналов, «Современные Записки». Ходасевич часто публиковался там в течение последующих трех лет и менее регулярно в 1930-х годов. Там уже вышли его мемуары о двух близких знакомых, недавно умерших Брюсове и Гершензоне (в первых двух выпусках 1925 г.), когда в кн. XXV (сентябрь 1925 г.) был помещен его содержательный отклик на сборник литературных воспоминаний Зинаиды Гиппиус, двухтомник «Живые лица». Ходасевич подчеркивает методологический принцип Гиппиус, полностью относящийся и к его очеркам, посвященным знаменитостям недавнего прошлого: «Всегдашнее мое правило — держаться лишь свидетельств собственных ушей и глаз. Сведения из третьих, даже вторых рук — опасно сливаются с сплетнями». Только при таком подходе свидетельства современников будут полезны будущему историку. В общем положительная, хотя и указывающая на несколько фактических неточностей, рецензия вызвала благосклонный ответ Гиппиус. Это послужило началом дружеских, даже близких отношений между двумя поэтами во второй половине 20-х годов. Они были близкими союзниками в их резко критическом отношении к движению так называемого «возвращенчества» (негласно поддерживавшегося ГПУ) и, специфически, «евразийства», того, что они воспринимали как «примиренческое отношение к большевикам» просоветского издания «Версты» в 1926–1928 гг. Их сотрудничество продолжалось как общее участие в литературном журнале «Новый Корабль» (1927–1928) и в присутствии Ходасевича на встречах литературного салона Гиппиус и Мережковского (явно антибольшевистского), происходивших каждое воскресенье на их квартире в Пасси. На этих встречах собиралось старшее и новое поколения писателей-эмигрантов; здесь велись дискуссии широкого охвата, включая

русскую историю и культуру, историю литературы от классицизма до настоящего времени, религию, политику, современную русскую и французскую литературу.

Из этого домашнего кружка, под эгидой Мережковских, в начале 1927-го выросло общество «Зеленая Лампа», на первом собрании которого Ходасевич произнес речь об историческом предшественнике пушкинского времени. Кружок вскоре стал средоточием русской интеллектуальной жизни в Париже и местом обсуждения актуальных вопросов, наиболее требовавших внимания. «Зеленая Лампа» Мережковских просуществовала до 1939 г., с конца 1920-х — уже без участия Ходасевича.

«Современные Записки» стали местом публикации мемуарных очерков Ходасевича, как, например, о Есенине и Сологубе, так и других мемуаров 20-х годов, вошедших впоследствии в «Некрополь». Другие значительные публикации, появившиеся в журнале в середине 20-х годов, включают: «Пролетарские поэты» (некоторые из которых учились у него в послереволюционной Москве), атаку на «Версты» и «Глуповатость поэзии», его пушкинские размышления о природе поэзии, ее цели, роли пародии в ней, функциях вдохновения и рассудка.

Журнал стал также местом публикации статьи, положившей начало выявлению семейных подтекстов в романах Андрея Белого. Когда Белый и Ходасевич оказались вместе в Петрограде весной 1921 г., личные и профессиональные отношения (с московских лет) между ними возобновились и продолжались в Берлине до их драматического разрыва в ноябре 1923 г., когда Белый вернулся в Москву¹. Спустя некоторое время Ходасевич начал публикацию серии ценных статей, рецензий и воспоминаний о Белом. «Аблеуховы — Летаевы — Коробкины» (1927) — это фундаментальная работа, охватывающая главные художественные прозаические произведения Белого, которую можно отнести к психологической — почти фрейдистской, с большой долей отрезвляющего здравого смысла — критике. Ходасевич находит разительное сходство действующих лиц и их взаимоотношений в романах «Петербург», «Котик Летаев» и «Москва» и указывает на «потенциальное отцеубийство» как постоянную тему у Белого, а также на мотивы предательства и мании преследования. В последующих рецензиях на мемуары Белого (1930, 1933, 1938) Ходасевич сожалеет о попытках автора избежать ярлыка «врага пролетариата» и выявляет в них свидетельство источников его дет-

¹ Включая меткую и изящную пародию Ходасевича на вторую «симфонию» Белого (1907) и две хвалебных, существенных рецензий Белого на стихи Ходасевича (1922 и 1923); см. далее: Хьюз Р. Белый и Ходасевич: к истории отношений // Вестник Русского Христианского Движения (Париж). 1987. № 151. С. 144–165. См. также: Лавров А. «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого // Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 130–142.

ской «шизофрении». Он описывает с большим сочувствием эти «ножницы», как «называет Белый свою былую невозможность сочетать две крайности нашей культуры — позитивные науки и идеализм — столь долгие годы в юности мучившую его и нашедшую себе разрешение в символизме»¹.

К этому времени только литературная журналистика Зинаиды Гиппиус и Г.В. Адамовича и, может быть, А.Л. Бема (Прага), пользовались таким же неослабевающим вниманием эмигрантских читателей, как писания Ходасевича. Его сотрудничество в других изданиях начало сокращаться с 1927 г. с появлением почти еженедельных публикаций — рецензий, передовых, фельетонов и (с подписью «Гулливер; нередко совместно с Н.Н. Берберовой) текущей хроники событий и литературных процессов в метрополии и в эмиграции в недавно основанном «Возрождении». Он наконец обрел постоянное и надежное место для публикации своей высокого класса литературной журналистики. Эта газета оставалась почти единственным местом публикации его критических статей — в среднем от тридцати пяти до сорока в год — вплоть до его смерти в 1939 г.²

Начало десятилетней полемики с Георгием Адамовичем, главным критиком «Звена» и «Последних Новостей», о возможности литературной деятельности в эмиграции было положено ранней, можно сказать, «знаменательной» статьей в «Возрождении». К тому времени авторы уже — вежливо — скрестили шпаги в связи с поэтическим конкурсом «Звена» в 1926 г., но статья Ходасевича «Бесы» (апрель 1927 г.) оказалась началом серьезного противостояния³. Попытка Адамовича в рецензии на поэму Бориса Пастернака «Лейтенант Шмидт», а также в последовавшем возражении Ходасевичу, утверждения поэтики Лермонтова как модели, подобающей эмигрантской поэзии, и тем самым отвержение пушкинской традиции, вызвало гнев Ходасевича. Ходасевич-пушкинист полностью отвергал эту установку, и в течение нескольких лет критики продолжали полемику, утверждая свои и оспаривая позиции оппонен-

¹ Возрождение. 1930. № 1822. 29 мая.

² Между прочим, долгое время бытовало ошибочное мнение, считавшее Ходасевича литературным редактором газеты, что заставляло его постоянно возвращать непрошенные рукописи, присылаемые ему для публикации.

³ Полезный обзор и компиляция ответов и взаимных «вызовов» этой «перепалки» см. в: Коростелев О. и Федякин С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский Литературоведческий Журнал. 1994. № 4. С. 204–250. Следует отметить и то, что Адамович довольно пространно писал о поздних стихах Ходасевича, утверждая: «Они удивляют зоркостью взгляда, пристально напряженного, в упор, но смущают отсутствием “крыльев”, свободы, воздуха»; он нашел его зрелый голос как поэта — неприемлемым: «Прислушайтесь к иронии, к смешку Ходасевича: трудно представить себе более ядовитое и подпольное» (Звено. 1925. № 130. 27 июля).

та. Повторяя свою страстную декларацию 1921 г. в «Колеблемо треножнике», Ходасевич настаивает, что превосходнейшая «пушкинская поэтика воскреснет, когда воскреснет Россия».

Обсуждение жизнеспособности, направления и соответствующих моделей-образцов для эмигрантской поэзии стало главным содержанием серии статей в «Возрождении», опубликованных в рекордном 1927 г. В «Очередной теме» «тема» касается молодых писателей первого эмигрантского поколения, не имеющих ни прямой связи с родным языком, как он развивается в метрополии, ни зрелых воспоминаний о родине, полагающихся на свой эмигрантский опыт, результатом чего оказывается тематическая «экзотика». Однако Ходасевич указывает, что такая литературная традиция простирается от Данте до Байрона, польских романтиков и Пушкина и — «вплоть до писателей сегодняшнего дня». Ходасевич уверен, что настоящий даровитый, сильный духом писатель преодолеет и потерю родины, и удаленность от живого языка.

В рецензии на новое произведение корифея старшего поколения Межковского «Мессия» (1927), как и в размышлениях Ходасевича в других статьях и рецензиях этого времени, — после десяти лет в эмиграции — подразумевается убеждение автора, что и молодые писатели с талантом могут создавать значительные вещи, вне зависимости от бытовых реалий. Всего за несколько месяцев до этого Ходасевич признает, что журналы предпочитают уже признанных писателей молодому поколению, и настаивает, что и те и другие должны быть на уровне: «...литература не богадельня, куда принимают за старость, и не ясли, в которые пускают всех по признаку беспризорности» (выступление в «Зеленой Лампе», 5 февраля 1927 г.). Требование поэта, принявшего роль арбитра в межвоенный период эмиграции, компетентности от молодых писателей всплывает снова в рецензии «Первые сборники» на творчество трех начинающих поэтов, в чьих стихах он видит «и достоинства, и возможности». Даже в его юбилейной статье по случаю столетия «Конрада Валленрода» Мицкевича — легко различим подтекст: поэма написана поэтом в изгнании, чья жизнь была невероятно усложнена его отношениями с родиной и ее завоевателями. Нет сомнения, что Ходасевич мог отождествлять себя и своих собратьев, писателей-эмигрантов, со сложным положением своего польского «двойника» в предыдущем столетии.

Одновременно Ходасевич продолжал внимательно следить за различными советскими литературными явлениями. Наиболее ценное, что он находил у большинства советских писателей, было «описание», т.е., с его точки зрения, политические, социальные, публицистические и этнографические аспекты их произведений были наиболее интересны и, более того, служили оправданием самого чтения этих произведений. Его статья «О формализме и формалистах» (1927) — это страстное не-

приятие формалистской методологии в литературной критике и ее представителей, бывших в то время в зените своего признания в Советской России. (Полемика началась уже в петроградские годы.) Статья содержит не только прямую атаку на Виктора Шкловского как человека, но развивает более ранние обвинения в проглядывающих соответствиях между большевизмом, формализмом и — его наследником — футуризмом, с его, по Ходасевичу, отсутствием содержания. Он считает, что это «убожество содержания», «неуважение к теме» произвело «эстетизм, доведенный до нигилизма». Исследование формы — это для Ходасевича само собой разумеющаяся необходимость (и здесь он сам был знатоком высокого класса), — но только если оно предшествует обсуждению содержания и смысла литературного произведения, раскрытию цельного значения текста.

Публикация пятого тома десятитомного собрания сочинений Маяковского вызвала небывало резкую реакцию Ходасевича. Статья «Декольтированная лошадь» во многом является кульминацией его разногласий с футуризмом вообще и с Маяковским в частности. Повторяются его обвинения в «огрубении» и «опошлении» русской культуры. Два месяца спустя в анонимном фельетоне, отмечающем десятилетие революции, Ходасевич поносит большевиков за «духовное разложение нации», и параллели между этим процессом и тем, что поэтика футуризма (союзника власть имущих в Советской России) принесла в поэзию, напрашиваются сами собой.

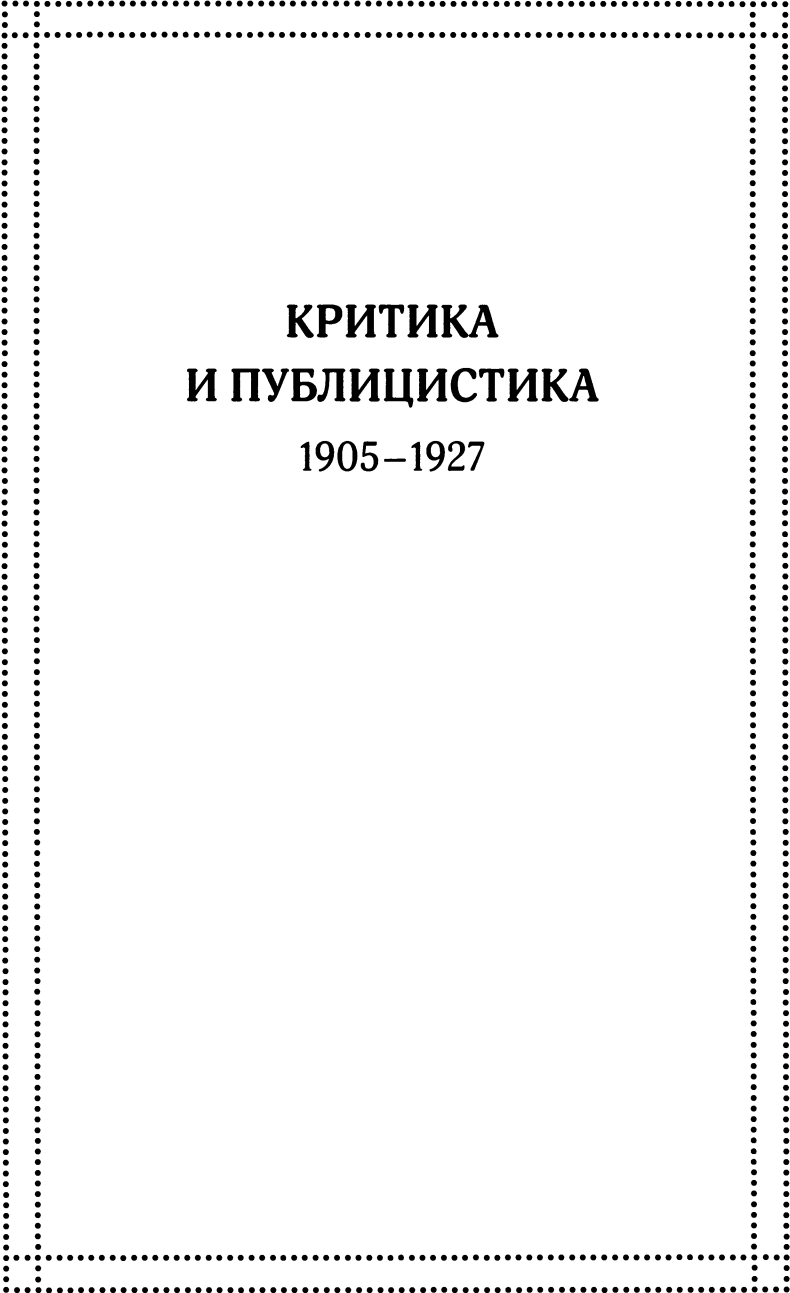
В ответе Ходасевича на анкету о советской литературе газеты «Дни», М.М. Зощенко — единственный писатель, кто не попадает в уже знакомые категории «обещающих», «не лишенных дарования, но безнадежно вульгарных, грубых», чей главный экспонат — «исписавшийся Маяковский». С другой стороны, Зощенко характеризуется (как и в большой статье с высокой оценкой рассказов Зощенко этого же года), как «... талантливый, более умный, чем кажется, тонкий, хороший писатель, вступивший на непомерно тяжелый путь юмориста, изнывающий, задыхающийся от повседневной журнальной работы». Следует отметить, что и покончивший самоубийством Есенин продолжал привлекать внимание Ходасевича. Предпочтение его Маяковскому может показаться неожиданным в абсолютных категориях, но как личность Есенин был для него гораздо более привлекателен. Едва знакомый с ним лично и вряд ли сочувствующий его поэзии, Ходасевич напечатал некролог о нем в «Современных Записках» и посвятил ему очерк в серии «Парижский альбом» в 1926 г.; теперь же, в 1927 г., снова вернулся к его трагедии: отзыв на стихи Маяковского на смерть Есенина, детальная рецензия на «Роман без вранья» А. Мариенгофа и, после смерти танцовщицы, тщательный обзор карьеры Айседоры Дункан и роли в ней Есенина.

Литературная критика и журналистика Ходасевича в этот год необыкновенно значительны и по существу, и по охвату тем. Его многочисленные статьи и рецензии 1927 г. устанавливают своего рода стандарт и являются предвкушением его продолжающихся тревог, интересов и установок в течение немногим больше десятилетия остававшейся жизни. Он продолжал внимательно следить за обеими ветвями современной русской литературы, за событиями и в эмиграции, и в метрополии. Его творчество в области критики — исключительно значительный источник для истории той части русской литературы, которая все еще находится в процессе интеграции в русскую литературу и культуру в целом.

1927 год был десятилетием разрушивших прежнюю жизнь революций 1917 года и пятилетием его эмиграции. Ходасевич был теперь значительной фигурой в русской парижской эмиграции: к его авторитетному голосу — отличавшемуся ясностью выражения — в эмиграции прислушивались. Новых стихов почти больше не было, но он продолжал оказывать огромное влияние на младшее поколение эмигрантских поэтов как ментор, обладавший к этому времени всеми тайнами поэтического мастерства. К тому времени он стал известен как литературный критик редкой подлинности и здравого смысла, заметный исследователь творчества Державина и Пушкина, историк литературы, непревзойденный мемуарист. Его исключительная проницательность, острота и знание настоящего и прошлого явствуют из всего им написанного. Литературная деятельность Ходасевича оставила нам неоценимый корпус критических текстов и пример глубоко серьезного обсуждения процессов, происходивших в русской литературе и — шире — русской культуре в первые четыре десятилетия двадцатого века. «Умная стройность»¹ критического дискурса в лучших из его статей и рецензий продолжает учить и восхищать.

Роберт Хьюз

¹ *Набоков В. О Ходасевиче // Собрание сочинений русского периода. Т. 5. СПб., 2000. С. 590. Слова из некрологического эссе, написанного Набоковым сразу после смерти Ходасевича и напечатанного (под псевдонимом В. Сирина) в «Современных Записках». Кн. LXIX. С. 262–264.*



**КРИТИКА
И ПУБЛИЦИСТИКА
1905–1927**

М. Метерлинка. ЧУДО СВЯТОГО АНТОНИЯ

Перевод Э. Маттерна и В. Бинштока

Издание журнала «Правда». М., 1905

Метерлинка — и пошлая действительность, с ее обычными, серыми и плоскими буднями. Если раньше он и говорил о современности, то затем, чтобы под ее плоскостью чувствовать глубины, быть может, бездонные, как мы чувствуем их под отражающей зеркальностью воды, скрытыми, но несомненными, несменяющимися. Таковы его «L'Intruse», «Intérieur». Теперь он увидел не зеркальные воды, а простое стекло — гладкое, холодное, блистающее лишь поверхностным глянцем. Раньше он углублялся в то, что было лишь обманчиво плоско, — теперь ударился о настоящую непроницаемую поверхность. Но его чуткая, нежно-меланхолическая душа не дошла до иступленности, до криков и проклятий, а только тихо, горько и больно заплакала. Бесконечная печаль в его словах о людях, которые — вот здесь, рядом с нами, двигаются и говорят, радуются, ссорятся, кажется, живут, но нет, — безжизненны. Люди перестали любить, бросили веру, не знают чудес, не хотят и не понимают их. Чудо. Это слово слишком непривычно для них, так твердо знающих, что в наше время — чудес не бывает. Чудо, самое чудо они пытаются объяснить при помощи своих знаний, элементарных, общедоступных истин, ставших достоянием газет и гостиных. И как забавны ухищрения представителя их науки, этого «практикующего» доктора, загнать в плоскодонный сосуд своих знаний то, что так явственно перелилось уже через его край. Хочется плакать над этими людьми, отправляющими в участок того, кто пред ними сотворил чудо, в которое им стоит только уверовать, чтобы спастись от страшного кошмара, называющегося — верой в неопровержимую действительность. Скучные, изнуренные несознаваемой болезнью люди, грустные, живые мертвецы, «немочь сердца», — и такими они будут долго-долго, всегда, до той минуты, когда посмотрят на себя, и ужаснутся, и заплачут. И будет скорбное причитание:

Пожалейте, люди добрые, меня,
Мне уж больше не увидеть блеска дня...

1905

К.Д. Бальмонт. ЛИТУРГИЯ КРАСОТЫ
Стихийные гимны

Кн<игоиздательст>во «Гриф». М., 1905

В отрывке из записной книжки, который служит как бы предисловием к первому тому собрания стихов Бальмонта, он говорит: «Оно началось, это длящееся, только еще обозначившееся, творчество, — с печали, угнетенности и сумерек. Оно началось под Северным Небом, но, силою внутренней неизбежности, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины, подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу».

Мне кажется, в этих словах Бальмонт дал лишь схему своего прихода к тому экстазу ослепительного горения, который выразился в книге «Будем как солнце». Здесь для него стало ясно, что не только сжигающие лучи солнечности владеют его душой.

Уже «Только любовь» тяготится упорными жестокостями солнцепоклонства и, «молясь всему», путями «Проклятий», «Безрадостности», дорогой отречения от «роскоши солнц и лун», создавая вместе с отзвуками прежних исступлений один радужный семицветник, погружает нас во всю полноту земных переживаний и чрез них, как чрез отсветы непреходящего Абсолюта, восходит к Мировому Кольцу гармонического Космоса.

«Только любовь» — книга молений, трепетного приближения к «невиданному Храму», куда первым, подобно жрецу, входит поэт, благовествуя:

Не будет ни звука, ни краски,
К которым мечтой не коснусь.
И в правде неслышанной сказки
Я все их отдам вам... Клянусь!

И если «Будем как солнце» было пламенным и зажигающим манифестом, обращенным к людям, «Только любовь» — лишь отрывистые слова из тайной молитвы, — слова, дорогие только предчув-

ствующим будущие откровения, слова, — вселяющие лишь надежду приобщиться таинствам Литургии.

Именно в этой, скрывающей бездны, туманно-фимиамной дымке, которой окутана книга, надо видеть причину меньшего, по сравнению с «Будем как солнце», внимания, которое было оказано «Только любви».

Ибо кто просыпается лишь от барабанного боя, будет спать непробудно при шелесте трав...

И вот тот, кто молился коленопреклоненно в преддверии, вступил во храм величайших божеств — четырех стихий, вслушался в оглушительные громы их четверогласия, законодательствующего Миру, внедрил в стремительнейшие водовороты, вступил в Мировую кузницу, стал, ослепленный брызгами расплавленного металла, вздрагивающий от грохота вечных молотов, опьяненный, задышающийся в вихрях, молящийся, свершающий свою Литургию, — и запел стихийные гимны неизведанной мощи.

Здесь нет уже отдельных звуков плача, отрывистых приступов большого отчаянья, нет восхитительной озаренности «восторгов и падений», — и снова печали и снова грустной задумчивости... Здесь все эти основные мотивы творчества Бальмонта, раньше то приходившие, то вновь удалявшиеся, сливаются в одну изумительную по стройности симфонию; мало уже заметны так любимые им «измены», когда один порыв почти бесследно вытеснял другой.

В «Литургии красоты» каждая струна звучит в совершенной гармонии со всеми другими, ни на мгновение не прекращая своих колебаний.

Бальмонт охватывает творческой мыслью всю полноту Мирowych вибраций, он глубоко и неискоренимо проникается сознанием своего участия в Стихийном.

Он уходит в сферы властвования стихий, мучительно и упорно ищет законов их созидательных и разрушительных воздействий, нужно ему до боли проникнуть в их мистические значения.

Весь Мир переливается для него, «внимательного», как перламутровая раковина, внезапно изменяя сочетания красок в глубокой и многозначущей гармоничности.

Бальмонт улавливает значения красок — каждой в отдельности и в их соединениях. Кажется, — он ищет проникнуть в тайны света и тьмы, белого и черного. Он с трепетом останавливается пред этим сочетанием:

На черном фоне белый свет
Меня мучительно пленяет.

И бьется ум. Дрожит. Не знает,
Не скрыт ли страшный здесь ответ.
«Литургия красоты» (С. 132)

Эти четыре стиха чрезвычайно важны для проникновения в сущность поэзии Бальмонта, где так ясно видны глубинные значения смены ночи и дня, черного и белого, качания «да» и «нет».

Мне кажется, что здесь, в порывании посягнуть уже за сферу Стихий нашего мира, надо провидеть будущие слова Бальмонта. Идя вперед и вперед, спаивая звенья своего моста, он, быть может, подойдет к мотивам всемирной поэзии, поэзии Космоса и всеобъемлемости.

Тогда все прежние, как бы разрозненные части его творчества примут такое же отношение к этой новой поэзии, в каком находятся все отрасли современного знания к великой завершительной науке будущего, Науке о Мире.

Этого будущего поэзии Бальмонта не хотят признать или не думают о нем.

Бальмонту тшцатся указать его «истинные» пути, хотят вернуть к «нежным напевам», заставить, как эльфа, качаться на ветке «сиреневого куста».

Но горе путнику, который даст Болотному Огню искусно заманить себя в трясиину.

Горе, кто обменяет
На венки — венцы?*

1905

Осип Дымов. СОЛНЦЕВОРОТ

Издание «Содружества». СПб., 1905

Г. Дымов — интересный и чуткий человек.

То, о чем он говорит, видимо, дорого и близко ему. Для читающего достаточно ясно, что его слова вылились из настоящей и неотложной творческой потребности души.

* В. Брюсов. Urbi et Orbi. «Искушение». Здесь и далее примечания Ходасевича обозначаются звездочками, примечания составителей — цифрами.

Но в его «прозе» — ряд существенных недостатков. Быть может, они — именно следствие этой потребности, вызывающей досадную спешность обработки. Отсюда — неровность, недостаточная выдержанность основных мотивов, некоторая хаотичность.

У г. Дымова нет надлежащего овладения темой, скорее — она им властвует. Попадаются неприятные срывы, как везде, где говорится о внешней современности. Кое-где комизм доведен до шаржа.

Техника недостаточно выработана. Иногда строка или фраза, с которой жаль расстаться, ведет автора в сторону, обратную той, которая ему желанна.

Нередко явные неосмотрительности, напр. в I части рассказа «Одиночество»: «В руках у нее была — *если не ошибаюсь* — стеклянная ваза в форме длинного, узкого стакана. В вазе шесть увядших роз: три кремовых, две красных и одна неопределенного цвета» (с. 84). Кто видит в такой подробности содержимое стакана, — притом неоднократно, как видно из рассказа, — не может не видеть его самого. Такие фразы — комичны.

Есть слишком рискованные образы, напр. на с. 85: «*В зубах при еде застревали удалые странно тревожащие звуки кэк-уока — этого черного вальса*». Кроме того, досадно, когда в рассказах с лирическим оттенком, каковы составляющие «Солнцеворот», — проскальзывает мелочной прозаизм, как в «Огнях Ивановой ночи» — протокольные сведения о Зудермане и Комиссаржевской. В нескольких местах без всякой надобности упоминается имя Метерлинка. Чрезмерное количество иностранных слов!

Но многое покрывается крупным достоинством: у него есть индивидуальность — он ни на кого не похож.

Кажется, автор лишь дебютирует этим сборником. Надо надеяться, он найдет свою дорогу.

Не удалась на этот раз обложка г. Лео.

1905

Тан. СТИХОТВОРЕНИЯ

2-е, дополненное издание

СПб., 1905

Невыносимо читать эти стихи, где столько говорится о «весне» с ее неизменно освежительными грозами, о «свободе», об «учредительном соборе», «Порт-Артуре», «Маньчжурской резне», о «честном труде»,

где к молоту обращаются с мольбами о сильных ударах, так вот и должествующих разбить «позор бесправия», — стихи, чьи авторы изображают своих Муз непременно «простоволосыми». Ужасен вдохновленный такой Музой. О нем Бальмонт мог бы повторить свои слова:

Монотонный, односложный, как напевы людоеда:
Тот упорно две-три ноты тянет — тянет без конца...

Что заставляет тянуть их! Не могу же я думать, что задача популяризатора радикальных воззрений требует для своего выполнения приемов, оскорбляющих то высокое, что заложено в человеческой душе? Конечно — нет.

Для тех, кто идет, не отступая, есть иные, более благородные, хотя порой менее безопасные способы, чем дозволенное цензурой насилие над искусством и привитие к широким кругам публики дурных литературных вкусов, что г. Тан делает вот уже <вторым> изданием.

О стихах г. Тана с внешней стороны говорить не приходится. Скиталец — пишет лучше.

1905

НИЖЕГОРОДСКИЙ СБОРНИК

Г<оварищест>во «Знание». СПб., 1905

Сборник издан с благотворительной целью, и, когда читаешь его, невольно вспоминаются благотворительные концерты, на которые обещавшие свое участие «знаменитости» или не приезжают «по болезни», или выступают, будучи «не в голосе», извиняются перед публикой, наскоро исполняют один номер — и отбывают. Подобное этому впечатление производит и «Нижегородский сборник»; как будто он составлен наспех, кое-как, лишь бы отделаться.

В общем — книга однообразна и малопримечательна. Как всегда, хорош Л. Андреев, давший три коротких рассказа, пленителен по трогательности перепечатанный вновь прежний набросок Горького «Идиллия», интересен рассказ г-жи Пустынниковой «Дунька», недурно «Вперед» А. Куприна — недолгая история жизни, пронесшейся под щелканье циркового бича.

Остальное содержание сборника сухо и тенденциозно, как дурно сфабрикованные стихи и переводы г-жи Галиной, гг. Белоусова, Тана,

как рассказ г. Гарина «Мая», предназначавшийся, вероятно, для «Задушевного Слова» и случайно попавший в книгу для взрослых, рассказы гг. Гусева-Оренбургского, Телешова, Петрищева и др., написанные в обычном стиле «Знания». Г-жа Щепкина-Куперник поместила нравоучительную сказку «Кто победит?», где иносказательно говорится о трех полезных и добродетельных сестрах — свободе, любви и знании, как это разъяснено еще в латинском эпитафье, воспроизведенном с грубой грамматической ошибкой.

Судя по оглавлению, «Нижегородский сборник» должен эффектно заканчиваться стихотворением г. П.Я. — «Смерть Орла». В моем экземпляре книги оно случайно отсутствует. Тем, кто знает поэзию П.Я., жалеть не приходится.

Есть в книге и статьи, подобные тем, которые печатаются в толстых журналах. Относительно их следует пользоваться советом покойного Чехова, помещенным в воспоминаниях о нем М. Горького, в той же книге:

«А вы не читайте этих статей, — убежденно посоветовал Антон Павлович. — Это же дружеская литература... литература приятелей... Ее сочиняют гг. Чернов, Краснов и Белов. Один напишет статью, другой возразит, а третий примиряет противоречия первых. Похоже, как будто они в винт с болваном играют...»

1905

Арнольд Ариэль. МРАК
Драматическая греза

М., 1905

Второй раз уже г. Ариэль отягощает своим произведением книжный рынок. О первом литературном опыте его уже дал на страницах «Весов» надлежащий отзыв Сергей Кречетов. Вторая книга г. Ариэля — «Мрак». Нельзя не воздать должного ее автору: по раз намеченному пути пошлости и недомыслия он шествует быстро, прямо и энергично. Не прошло еще и года со дня выхода первого плода досутов г. Ариэля, а его литературная физиономия определилась уже достаточно ясно. Он — представитель класса положительных, но непосредственных обывателей, желающих увековечить имя свое в потомстве, для чего, как известно, существует множество способов: можно торговать мылом, держать «первоклассную» конюшню, строить «декадентские» дома и проч., а также выпускать книги, вне литературных лаге-

рей, конечно, но и не без подражания их предводителям. Г. Ариэль, например, не прочь иной раз показать, что и он может писать стихи «точь-в-точь как Бальмонт», хотя его «творчество» ближе стоит к гг. Шемшуриным, Гославским и т.д., а местами напоминает «любовно-интимные» стишки «книгопродавца Земского».

Эта «греза» представляет из себя сплошную бессмыслицу, не лишённую, однако, тенденциозности, хотя она и сфабрикована в упрощённом порядке, «не мудрствуя лукаво», так что даже участвующие в ней «образы», т.е. действующие лица, мало чем отличаются друг от друга, кроме, разве, названий.

Хочется верить в светлое будущее, когда г. Ариэль и его литературные товарищи перестанут тратить деньги на невыгодное предприятие издания книг, валяющихся на полках магазинов, а так как книгоиздательства обычно отказываются выпускать в свет их произведения, то они избавят нас от насущной потребности возмущённого духа обращать на них внимание. Впрочем, можно печататься, если это уж так необходимо, — в «Московском Листке».

1905

А.В. Переводчикова. СТИХОТВОРЕНИЯ

Саратов, 1905

А. Райский. НОВЫЕ ЗВУКИ

Стихотворения

Багум, 1905

Книги г-жи Переводчиковой и г. Райского сходны в одном: их писали благополучные дилетанты, чьи стихи, вероятно, имеют успех в кругу «хороших знакомых». Отсюда ясно, что оба сборника могли бы не появляться в печати. «Новые звуки» — потому, что слишком тяжело читать эти легковесные, бесконечно пошлые, дурно рифмованные рассказы об обладателях «усов лоснящихся и шпор», о полуграмотных молодых людях, которых автор хотел сделать похожими на эстетов, и о том, что

...Ольгин муж, который вдруг,
Ее лишившись, впал в недуг
И получил, быв телом стар,
Апоплексический удар.

Случайно умер он как раз
В тот самый вечер и тот час,
Когда супруги поцелуй
Раздался близ прибрежных струй
И был Амуром Гименей
Освобожден от злых цепей.

(С. 38)

Внешне стихи г. Райского — подражания «Онегину», вроде тех, какие подносят своим читателям поэты «Новостей Дня».

Г-жа Переводчикова — типичная представительница дамской литературы, с благими порывами, иногда — искренней теплотой, все же оставляющей читателя холодным; автор способен — верим, искренно — умиляться пред «звездочкой-красой», мечтать о днях, когда не будет «неправды», и т.д., но его стихи томительно скучны, ибо написаны вяло и однообразно. Г-жа Переводчикова не чужда подражаний; заметно влияние Надсона и некоторых других, а стихотворение «Ауто-да-фэ» — слишком напоминает «Констанцкий собор» Майкова.

1905

СБОРНИК Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА «ЗНАНИЕ». КНИГА VII

СПб., 1905

В каждой книжке «Знания», кроме, кажется, четвертой и шестой, среди однообразно-серой массы, есть по одному интересному произведению. То же и с седьмой книгой. Здесь — «Дети солнца», новая драма Максима Горького, и рядом рассказы Скитальца, Кипена, стихи Бунина и др., — ничего не значащие, ничего не говорящие страницы скучных стихов и дряблой прозы.

Но зато драма Горького — истинно примечательна. В ней хочется отметить уже некоторый поворот в творчестве Горького, поворот значительный и ценный. Давно ли Горький обращался к нам с формулами о всемогуществе «Человека», такими наивно-скучными? Давно ли проповедовал «полеты в небо», прочь от земли, от земных исстрадавшихся душ? Наконец, давно ли он смешивал мещан с изнуренными? Но вот теперь в новой пьесе слышатся уже иные слова, видится приближение к жизни.

Горький раньше знал только отвлеченных людей, если так можно сказать — беспочвенных. Теперь он поселил их на земле. Протасов, Елена, Вагин — ведь это прежние Сатины, такие свободные и могучие вне нашей атмосферы. Но здесь, на земле, темной, тяжелой, всевластной, где взрыхленные поля залиты потом и кровью, где так больно живется на острых, окровавленных ребрах городских камней, они стали бледными, вялыми, хилыми. Не неприспособленность к жизни виновата здесь, но отчужденность от нее. Насмешка в их словах: «Мы — дети солнца». Горький увидел уже с ясностью, что «человеки», низведенные на землю, еще слабее «бедных детей земли», слабее потому, что они лишены всякой способности к активному утверждению своей личности. Сойдя на землю вместе с новоприбывшими «детьми солнца», Горький встретил ее аборигенов, живых людей, пусть истомленных, но, как Антей, близких матери — Гее. Эта встреча была для него благотворной. Он полюбил новых знакомцев, полюбил, быть может, за муки, но еще больше за то, что нашел у дряхлых детей земли ту изумительную чуткость душ, которой нет и не было у солнечных младенцев. Горький сжился с людьми, и его собственная душа восприняла их утонченность, извечно накопившуюся из мировых вихрей, созданную веками земных переживаний.

Теперь для Горького открылись бездны человеческого духа, где все миры объединены в одной тайне. Он слышал уже шелест черных крыльев в Лизиной душе, увидел жизнь прекрасною, ибо сорвал с ее тела мишурные одежды, в которые рядили ее его прежние герои. Теперь Горький сознал, что жизнь не такова, какой изобразит ее Вагин в своей картине, что только Лиза видит ее истинные пути...

Чепурной, обладатель жизненной правды, наклоняется к темным безднам Лизиной души, утонченной и глубинной, и видит жизнь и любит Лизу — за правду. Это — знаменательно. И рядом — простая, несложная душа Меланьи повергает ее на колена перед Павлом. «Святой человек, спаси рабу!» Она тоже страдает, ждет от него спасенья, но ждет как чуда, и это смутное чувство отчужденности заставляет ее, земную, обращаться к нему не как к человеку, не как к равному. Но по простоте своей она думает, что если он не наш, не родной брат нам по духу, если и он, и его книжки ей непонятны, то он больше ее, что он — не человек, но выше человека. Не понимает еще Меланья, что он — и не Бог.

И когда в грохоте погрома, в смерти Чепурного, жизнь обрушивается на «детей солнца», — она приходит такой, какой знала ее Лиза, приходит с беспощадностью правды. Теперь Лиза уже совершенно

теряет затемненный разум будней, порывается последняя связь, родившая ее с детьми солнца. Вся она — уже просветленная, свободная, отдавшаяся лишь душе, уже раньше так мощно бившейся в ней.

Пусть облики Лизы, Чепурного вышли несколько упрощенными, пусть даже чувствуется в них грубость первобытного творчества, радостно то, что даже Горький, после своих прежних слов, сумел найти эти души, уже просветляющиеся, провидящие, и таинства их не прошли мимо него незамеченными. И не надо ли смотреть на «Детей солнца» как на одно из подтверждений слов Метерлинка о приближении духовного периода», о «пробуждении души»?..

1906

Федор Сологуб. ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ

Роман

Изд<ание> 2-е

СПб., 1905

Недавно вышел вторым изданием роман Федора Сологуба «Тяжелые сны». С внешней стороны он уступает позднейшим вещам того же автора. В нем нет еще той беспощадной четкости линий, которая пришла позже, — в «Жале смерти», в «Мелком бесе», к сожалению, так и не законченном «Вопросами Жизни». Читая книгу, поражаешься, какой огромный — шаг вперед сделал Сологуб в области формы.

По своему внутреннему содержанию «Тяжелые сны» близки к «Мелкому бесу». И там и здесь главный герой — самодовлеющая пошлость. Разница в том, что в «Тяжелых снах» Сологуб лишь заглянул в нее и ужаснулся, а в «Мелком бесе» уже и возненавидел, быть может, помимо собственной воли. Когда перед ним вставляли образы «Тяжелых снов», он видел, как мелкий бес неотступно, словно навязчивый мышинный кошмар, выгрызал душу Логина, как он выгрызет и опустошит душу Нюты. Увидел и стал ненавидеть. Стал преодолевать юркую мерзость, но сделал это всего наполовину.

Сологуб — лишь разрушитель. Во втором романе он трижды плюнул на «Мелкого беса», только зачурался, только разорвал его волшебные круги, но не покорил себе. Закрестить «Мелкого беса» Сологуб не мог — или не хотел.

1906

В предисловии к своей книге г. Анненский говорит: «Самое чтение поэта есть уже творчество». Следовательно, уж он-то более, чем кто-либо другой, должен полагать, что и критика — тоже творчество. Поэтому, если <бы> г. Анненский не предпослал своей книге слов о чтении, как творчестве, к нему предъявлялись бы одни требования, теперь можно с правом предъявить другие. Сказав эти слова, г. Анненскому нужно или молчать, или оправдывать себя как поэта. Теперь мы ждем от него всей творческой цельности и оригинальности. Ни того, ни другого он не являет. «Книга отражений» — ряд разрозненных, ничем между собою не связанных статей, дающих некоторое представление о том, что может сказать г. Анненский о Гоголе, Достоевском, Л. Толстом, Чехове, но совершенно не объединенных между собою общей мыслью, словно тетрадь ученических сочинений. Быть может, статьи г. Анненского и были бы интересны лет 10–15 тому назад, а теперь они кажутся слишком запоздалыми. После незабываемых строк Д.С. Мережковского, например, заметки г. Анненского о Достоевском просто скучны и ненужны.

В некоторых очерках г. Анненский избирает синтетический путь для приближения к автору или произведению. При этом объясняет: «Сами очерки покажут читателю, в чем тут дело». «Дело» же, очевидно, в том, что критик полагает путь синтеза наиболее простым, наиболее непосредственным. Оставляю это заключение на его совести, но напомним, что «простота» иногда бывает лишь кажущейся и часто слишком обязывает. Чтобы играть на бутылках, быть может, надо быть больше музыкантом, чем играя на скипке, — чтобы не остаться только фокусником...

Один из очерков г. Анненский называет «виньеткой на серой бумаге к “Двойнику” Достоевского». Но тогда эта статья должна обладать всеми свойствами виньетки — внутренним соответствием, даже большим, пожалуй, нежели внешним, совершенной законченностью и совершенной краткостью. Ни одна из «виньеток» г. Анненского этим требованиям не удовлетворяет.

Нас больше заинтересовала бы последняя статья книги — «Бальмонт-лирик», как написанная приличным человеком иного литературного лагеря, если бы не было в ней полемики с бульварными критиками и мнениями «общества», в чьих глазах г. Анненский зачехлено старается «оправдать» Бальмонта, и если бы сам он не сделал в

ней ужасающего признания: «Я лично успел (?) более или менее разобраться (?) лишь в творчестве одного из новых поэтов — К.Д. Бальмонта...» А ведь прошло ровно десять лет с тех пор, как вышла вторым изданием книга «Chefs d'œuvre»...

1906

VIII СБОРНИК Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА «ЗНАНИЕ»

СПб., 1906

IX СБОРНИК Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА «ЗНАНИЕ»

СПб., 1906

В VIII и IX книжках «Знания» — три драмы: «Голод» С. Юшкевича, «Мужики» Е. Чирикова и «Варвары» Максима Горького.

О первых двух, как художественных произведениях, не хочется говорить. Ясно, что сами авторы, особенно г. Чириков, больше значения придают их поучительной стороне. Г. Юшкевич еще раз решил поведать миру о неудобствах, сопряженных с голодом, а г. Чириков — о конфликтах между крестьянами и помещиками. Конечно, в «Мужиках» искать чего бы то ни было, приближающего их к искусству, было бы наивностью, ибо давно всем известно, что вряд ли у чеховского Телегина отношения с наукой менее тесны, чем у Е. Чирикова — с искусством. Написаны «Мужики» очень злободневно, что не мешает им быть сделанными по старинному шаблону. Есть в драме и «герои», и «злодеи» в образе черносотенном, и почтенные резонеры, уясняющие бездны авторского глубокомыслия.

По сравнению с драмой г. Чирикова «Голод» имеет одно неоспоримое достоинство: в нем есть голодные люди, просто голодные — независимо от их политических воззрений. У Чирикова же нет ни сытых, ни голодных, ибо нет людей, а одни только помещики-агрии и эксплуатируемые крестьяне. Вот если бы г. Чириков обратил внимание на драму своего товарища, было бы лучше. Может быть, его ходячие партийные программы несколько прикрылись бы плотью и кровью.

Очень огорчителен М. Горький. Только начнешь услаждать себя приятными мечтаниями о будущих возможностях его творчества, а он единым ударом разобьет все надежды. Три месяца назад так радостно было видеть, что «что-то есть» в «Детях солнца», и вдруг

появляются «Варвары». Зачем было писать эту вещь, скучную, непомерно растянутую, с претензиями на психологичность, наконец — просто грубую?

Рассказы в обеих книгах неинтересны, как все мелкие рассказы в «Знании». Надо удивляться, как сотрудники товарищества не постараются быть сколько-нибудь разнообразнее. Где тот, кто сумеет отличить Серафимовича от Скитальца?

Есть в сборниках и стихи — все плохие, но «Три знамени» г. Рукавишников — совершенно невыносимы.

1906

Д. Ратгауз. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ

2 тома

Рисунки Г. Фогелера

Изд<ание> т<оварищес>тва М.О. Вольф. СПб., 1906

...блистающие весны

И речи о «любви», заветный хлам витий...

В. Брюсов

Вышли два тома стихов г. Ратгауза перед Пасхой, отпечатаны на хорошей бумаге, с виньетками Фогелера, обложка, завернутая в кальку, напоминает издания «Содружества». Словом, все самое модное, самое новое, но, Боже мой, как стары эти стихи! Кажется, искусство прожило тысячелетия с тех пор, как они написаны, а между тем говорится в них даже о японской войне.

Долго писал свои стихи Д. Ратгауз. Затянул он однажды, давным-давно, песню «для сердцем живущих, для чутких душой», говорил в ней о любви, о соловьях, о суете мирской... Кончил одну песню — запел другую, потом третью, еще и еще... Время шло. На слова Д. Ратгауза писали романсы, а он сочинял еще стихи, — точь-в-точь как прежние, не хуже и не лучше. Писал стихи по внешности различные, разными размерами, то грустные, то веселые, но неизменно шаблонные, говорил в них обо всем, о чем принято говорить поэтам, перебрал все наследие Надсона и Апухтина. Но внутренне все стихи его совершенно одинаковы. Трудно решить по ним, написаны ли они все в один вечер или складывались, копились изо дня в день лет двадцать, тридцать, а может быть, больше.

Когда прочтешь книгу, — так и останется невыясненным, посещали ли «сердце мятежное» Ратгауза долгие годы «думы роковые», «злые сомнения» или нахлынули разом. Известно только, что много раз грустно становилось Д. Ратгаузу, много раз утешал его «милый друг» или «подруга дорогая», потом наступало снова уныние, шла борьба «за гибнущего брата», несколько раз он «жадно, горячо хотел ее», плакал, смеялся...

Дороги г. Ратгаузу его чувства. Любовно собрал он их воедино, хотя и разделил на два тома, приложил свой портрет, а т<оварище>сто М.О. Вольф издало их, заказало рисунки Генриху Фогелеру, составило «роскошное издание» — «прекрасный подарок к празднику». Так «заветный хлам» г. Ратгауза увидел свет.

Но — ах! — за долгие годы сундучного успокоения старые бабушкины бурнусы, шали и наколки смялись, как-то виновато и беспомощно сплющились, попортились молью. Зачем они нам? Ведь и бабушки любили эти наряды больше за спокойствие и удобство, чем за красоту!.. Впрочем, может быть, и эти уборы были когда-то перлами уездного шика.

Правда, жаль несколько доброго старого времени. Читаешь книгу г. Ратгауза и думаешь: хорошие были люди эти провинциальные предки! Какие теплые, мягкие ватнички они носили, как уютно было жить и мечтать под покровом мудрого принципа:

О, люди! все мы — прах, но братья,
Все лишь мгновенье мы живем, —
К чему борьба, к чему проклятья? —
Не лучше ль в братские объятия
Мы с тихим плачем упадем!

(Т. I. С. 63)

Так говорили о войне г. Ратгауз и г. Манилов...

Очень, очень хорошие люди были наши предки, если судить по г. Ратгаузу. Жили они, должно быть, под какой-нибудь «душистой веткой сирени», слушали соловьев, рыдали в братских объятьях...

Еще и теперь на некоторых страницах книги г. Ратгауза целуются белые голубки.

Стихотворения

М., 1906

Чрезвычайно благодарная вещь — стихи. Можно написать прекрасную поэму во сто рифмованных строк на тему, которой будет слишком просторно на пяти строках прозы. В стихах многое испускает форма.

Кажется, это или подобное этому соображение увлекло г. Головачевского. Он издал книгу, где оригинальных стихов — целых 152 страницы, но содержание их в прозе свободно укладывается в трех словах: *и я существую*. Правда, сам г. Головачевский в цитате из Экклезиаста, взятой им эпиграфом к сборнику своих стихов, излагает программу книги значительно пространнее: «Итак, увидел я, что нет ничего лучше, как наслаждаться человеку делами своими, потому что это — доля его; ибо кто приведет его посмотреть на то, что будет после него?» Но выставить программу — одно, выполнить ее — другое. Между словами Экклезиаста и оповещением мира о том, что вот «и я тоже существую», — целая пропасть.

Г. Головачевский, должно быть, полагал, что его сообщение «в стихах может выйти недурно». Может. Но может и не выйти, а у г. Головачевского как раз именно и не вышло. Он упустил из виду, что стихи еще и чрезвычайно упрямы, — они требуют непременно соблюдения одного условия: чтобы их писал поэт. Мало быть стихослагателем, а г. Головачевский именно только стихослагатель, но не поэт, как никогда не был поэтом Апухтин, как из современников не поэты — г-жа Галина, К.Р., г. Ратгауз, с которыми многое роднит автора «Мене текел фарес».

Первое стихотворение в сборнике г. Головачевского заканчивается словами, которые были бы очень дерзки, если бы не были подсказаны страхом:

О светлый храм Мечты, где все восторгом дышит,

Где все полно чудес!..

Пусть на стене рука над нами чья-то пишет:

«Мене текел фарес»!

Но от огненных букв г. Головачевский прячет голову под крыло:

Забвенья полные, шипящие бокалы

Осушим в честь Мечты,

Пускай же заглушат нам арфы и кимвалы
Молчанье Пустоты.

При маленьком страхе перед жизнью (как бы она меня не зашибла!) — самое лучшее, конечно, страусовый прием обороны — самообман. Достаточно поставить перед глазами по двояковогнутому стеклышку — и все страхи станут совсем крохотные, жизнь — простенькая, элементарная, — и душа начинает с нею мириться, сближаться... ассимилироваться.

Простейший способ упрощения всего — самообезличивание. Все стихи г. Головачевского были уже тысячи раз написаны, только иными словами, хотя это не значит, что г. Головачевский нашел новые приемы для выражения своих несложных ощущений. Со многими освященными веками постоянных повторений словами и стихотворными приемами он вовсе не намерен порвать. Страницы сборника пестрят рифмами, вроде: «грезы-слезы-розы», «мечты-цветы-высоты-красоты», «ласки-сказки». Г. Головачевский не пытается освободить свой стиль от таких выражений, как «грезы», резвящиеся (любимый глагол г. Головачевского) при луне в «волшебном танце» (с. 9), «злая тьма» (с. 44), «порыв преступный и мятежный» (с. 45), «думы гордые, сомненья роковые» (с. 49), «грезы мимолетные» (с. 52), «восторги нездешние», «знойная грудь», «о, ненаглядная, дивная» (с. 55), «лучезарная мечта» (с. 141) и т.д. Стих заполняется словечками вроде «все» и «уж».

Все эти «грезы» и «мечты» стали ходячей монетой, но иногда г. Головачевский делает позаимствования более крупные и определенные. Например, его стихотворение «Звезды далекие, звезды несчетные...» очень напоминает небезызвестные стихи: «Тучки небесные, вечные странники...»

Две строки г. Головачевского:

Тихо все... в небесном поле
Блещет месяц золотой —

искажают две другие строки, написанные раньше:

Ночь тиха. В небесном поле
Ходит Веспер золотой!

Из самостоятельных исканий г. Головачевского следует отметить неудачные рифмы: «направится—красавица» (с. 14), «самоубий-

цы—птицы» (с. 17), «озера—узоры» (с. 35), множество рифм, подобных рифме: «роковой—золотой» (с. 34), и еще менее удачные строки:

Той девы черты *неизвестные*
В душе *неизменно храня* (с. 13),

или совершенно невозможное двестише:

Скоро ль *восторги* нездешние
В *ночь твоих кос устремлю?* (с. 55).

Встречаются у г. Головачевского такие изящные и оригинальные сравнения, как:

Дрогнет ли нежная талия
Снова, как гибкий тростник? (с. 56),

и целый ряд глубоких сентенций, заимствованных из прописи, например:

Как весною ненастье отраднo,
Как печаль молодая светла! (с. 51).
Счастье ложно, невозможно (с. 81).

На с. 140 г. Головачевский обращается к сатане:

Пускай ты льешь свой яд, все грезы погубя,
Я все же на Тебя, как Лютер, не восстану
И не плесну чернилами в Тебя.
Погибель шлет Твой взор для трепетного стада,
Но Ты не страшен мне...

Это — тоже самообман. Может быть, г. Головачевскому и не страшен *его* сатана, но это потому, что он в своей книге, скучной и ненужной, именно «заплескал чернилами» «и Господа и Дьявола».

Х СБОРНИК Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА «ЗНАНИЕ»

СПб., 1906

XI СБОРНИК Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА «ЗНАНИЕ»

СПб., 1906

Недавно вышел второй том сочинений Леонида Андреева. Собранные в нем рассказы наиболее значительны и характерны для этого автора. «Мысль», «Призраки», «В тумане», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех» — вот цикл, где с беспощадной остротой отразилось то, чем Леонид Андреев так мучительно дорог нам в эту минуту. Как будто шел он мимо нас томительно-скорбной дорогой и, проходя, отрывал от сердец все самое больное — и значит — самое любимое. Вырвал — и, подняв высоко руки, показал нам. Жадно впились мы глазами в кровавые пригоршни. С ужасом спрашиваем друг друга: а что, не хочется ли и нам, как доктору Керженцеву, иной раз «соскользнуть со стула и немного, совсем немного проползти» на четвереньках? А не убили ли и мы вместе с Павлом Рыбаковым проститутку в городе, поплывшем в тумане? А кровь? Мы не пили ее со старым доктором? Припомним! «Она немного липкая, она немного теплая, но она красная, и у нее такой веселый красный смех!..» Может быть, мы в полутемной церкви приказывали мертвецу: «Тебе говорю, встань!» И когда он молчал, неподвижный, мы *наверное* уже умирали от страха, как сумасшедший Петров!.. И то один, то другой отвечает: «Да! да! да! пили, умирали, убивали!»

Все это мы делали — и вот теперь не знаем, где мы и что мы? Мы не знаем ничего, но все ближе мгновение, когда мы должны будем — знать.

«Взгляни, что там!»

...«За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех».

Леонид Андреев — поэт мучительных и неизгладимых противоречий. Его область — роковой вопрос, остающийся без ответа. Его герои ни на секунду не забывают, что, когда они громко спросят, — земля под ними разверзнется. И если они молчат, то это — спокойствие на вулкане.

Поэт безысходности Леонид Андреев.

Но он захотел согласия и успокоения, захотел отречься от себя. И вот написал драму «К звездам», построив ее на банальном про-

тивоположении двух устремлений: к земле и к небу. Призвал на помощь непритязательную тенденциозность, так глубоко чуждую его творчеству. Отбросил обычную глубину замысла, тонкость и вычерченность психологического облика, отказался от своей всегдашней кованности стиля и, чтобы еще больше отречься от себя, заставил всех персонажей драмы говорить языком одинаково бесцветным. Словно не свою пьесу писал Л. Андреев...

Высоко, на горном краю, в тихой обсерватории, где звезды кажутся близкими, потому что воздух чист и рефракторы сильны, — должно состояться примирение. Сюда сошлись все. Старый профессор, идущий «к звездам», рабочий, покрывающий шум битвы песней о будущем счастье, девушка, которая любит, еврей, чья семья стала жертвой мерзости, называемой погромом; и здесь же — рядовой революционной армии, раненный на баррикаде инженер, односторонний, как все рядовые, как рядовой науки — ассистент Поллак, чья жизнь легко укладывается в стук метронома. И у каждого из них — своя правда.

Леонид Андреев стоял на верной дороге, когда предчувствовал, что объединит их — страдание. Но забыл, что все эти правды могут примириться только в действии, в движении, только тогда, если каждое «Верую» само войдет в трагедию, само переживет ее. В соответствии с замыслом Андреева его пьеса должна быть трагедией душ, по исполнению она — драма положений.

Николай, сын профессора Терновского, ранен на баррикаде, взят в плен и сошел с ума. Общее горе постигло его невесту, родителей, друзей. Такова вся фабула драмы, все ее внешнее содержание.

Но общее, мирное, тихое, семейное горе — недостаточно, чтобы перековать души. Люди просто утешатся. Каково бы ни было их горе, в какие бы отношения с жизнью оно их ни ставило, — чтобы эту жизнь принять, чтобы остаться в ней, каждый может найти или не найти в своей душе соответственные слова примирения, — счеты закончатся так или иначе. На мгновение скорбь объединит сердца, но только до тех пор, пока она не заглушена, пока рана не залечена, слова не найдены. Души останутся прежними... Прошел ураган, — но все дальше, дальше убегают клубы пыли, и вот уже теряются за горизонтом. Каждая душа будет лелеять в себе то, что любила раньше. Каждая по-прежнему будет любить — свое.

Притихает скорбь о сумасшедшем Николае, и «К звездам» заканчивается тремя восклицаниями:

Протягивая руки к звездам, говорит Звездочет:

«Привет тебе, мой далекий, мой неизвестный друг!»

Протягивая руки к земле, восклицает невеста:

«Привет тебе, мой милый, мой страдающий брат!»

И мать стонет:

«Колюшка... Колюшка!»

Все затихло. Каждый замирает в себе. Но не замирает — жизнь. Не появляясь на сцене, из списка *«действующих лиц»* смотрит на них лик безумия: «Николай. 27 лет...» Старики Терновские останутся доживать век свой в «горной обсерватории». Но Маруся, земная невеста, когда «пойдет в жизнь», как обещает, — увидит этот лик. Жизнь окликает ее:

«Взгляни, что там!»

«...За окном, в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех».

«...Безумие и ужас!»

Бессознательно Л. Андреев остался верным себе.

И во второй пьесе, в «Савве», ему слышится все тот же смех, видятся все те же искривленные лики — «рожи», и мы знаем, что никакие слова о земных устройствах не заглушат смеха, не изменят лиц. Осуществят ли за Савву другие его идею о «голом человеке» на «голой земле», сожгут ли Шекспиров и Пушкиных, разобьют старые статуи или нет — все равно! «Человек останется человеком». Послушник Кондратий прав: «он хитрый, припрячет что-нибудь или как. А потом, глядь, на старое и повернули...» Конечно, припрячет: все боли и все радости останутся с человеком, дорогие ему и желанные. Пока жив человек — царь Ирод будет тосковать со своим Богом и не расстанется ни с Богом, ни с тоской. Ибо сам Бог затосковал однажды, «да до сих пор и тоскует...». И отражается печаль Лика Его на нас. Видит Тюха страшные рожи, а не знает, существуем ли мы, — до смерти страшно-смешны ему «рожи» несуществующих. Он говорит брату: «У тебя тоже, Савка, очень смешная рожа. (*Мрачно.*) Можно умереть со смеху». Поистине, страшна «рожа» Саввы! Его «бомбочка» не взорвала человеческой веры. Жизнь сумела вывернуть наизнанку его мечты, извратить его движения и, замахнувшись на человеческую «сле-

поту», он убил — себя. И когда хохочет Тюха над трупом Саввы, он, наверное, умирает от смеха, но смерти его мы не видим. Волны ликующей толпы закрывают его от нас, и уже не он, сумасшедший Тюха, а мы, мы сами, видим, как в безумной процессии плывут торжествующие «рожи» и радуются до слез, до забвения себя радуются — поддельному чуду. И этой радости тысячелетнего младенца уже не взорвать никакими адскими машинами. Отчаянным безумием черного бреда гремит его песня, сложенная тихой радости Светлого Воскресения: «Христос воскрес из мертвых...»

«...Безумие и ужас».

Здесь жизнь мчится разъяренно; все сокрушено, спутано, извращено, лица искажены гримасами. Это — один ужас, поражающий нас. Но есть еще другой, больший, поглощающий первый, но тихий и неприметный, от которого все замирает, все умолкает и свертываются небеса «ненужным свитком».

«Весьма возможно, что в действительности мы не существуем, вовсе не существуем».

«Ах! старый вопрос!» — и это смешно мудрецам по профессии. «Даже неприлично мучиться такими вещами. Мы не семинаристы, мы не Сперанские. Хотя, конечно, это не лишено интереса философского...»

Однако, мудрые, ответьте на эти слова, которые ведь — почти шутка!

Но она встречает нас на всех путях, и некуда от нее укрыться, как от взгляда Медузы.

Семинарист Сперанский. Смешной, неподвижный, худой и бледный.

Это он уже каменеет под ее взглядом.

Кроме драм Л. Андреева в X и XI книгах «Знания» — еще ряд произведений.

Здесь — длинейший рассказ г. Скитальца «Огарки». Эти «огарки» на протяжении 126 страниц много пили, много ели, очень много и очень пошло острились, говорили самые невозможные вещи, которые г. Скиталец принимал за образцы «благородных» мыслей, и, под конец, на странице 127, «когда пришла великая русская революция, подняли знамя, держали его твердо, шли честно и — нашли себе поле...». О, если бы они на этом поле оказались более уместными, чем г. Скиталец — на ниве литературной!

Недурен очерк г. Серафимовича «На Пресне». Он, собственно, лишен значения художественного, но, по крайней мере, ничем не

оскорбляет слуха, написан просто, жизненно, правдиво и навсегда останется воспоминанием о московском декабре. Хуже — рассказ г. Кипена «В октябре», словно склеенный из газетных вырезок.

Очень плохи стихи г. Лукьянова — «Слепцы и безумцы», на тему: не рой другому ямы. О переводе того же г. Лукьянова «Восстания» Верхарна — говорить не хочется. Отмечу только, что здесь выброшены строки об осквернении церкви. Зачем? В угоду ли цензуре или г. Лукьянов находит нужным преподнести Верхарна русской публике не только в обезображенном, но еще и в урезанном виде? Казалось бы, слишком достаточно первого.

В XI книге г. Георгий Чулков поместил свой перевод «Les Aubes» того же Верхарна.

От г. Чулкова мы вправе требовать большего. И уж, конечно, не должны допускаться погрешности вроде следующей:

У Верхарна:

Voici ma peau flétrie en tous ses pores¹.

У г. Чулкова выходит:

Вот кожа сухая в отверстиях пор.

Как это сухая кожа попала «в отверстия пор»?

1906

А. Федоров. СОНЕТЫ

Издательство «Шиповник». СПб., 1907

В литературных кругах мало говорят о г. Федорове. Между тем он — несомненный талант, видно, что он идет вперед и работает, хотя ему предстоит еще большая работа: освободиться от влияния Бунина.

Передо мной двадцать восемь сонетов, написанных простым, сдержанным и ясным языком, с полным владением трудной формой, без вычур и заранее обдуманной неожиданности, так модных теперь.

Эти сонеты в большинстве — впечатления пути по дальним южным странам. Временами нам, людям севера, краски кажутся слишком яр-

¹ Вот моя кожа состарилась всеми своими клетками (фр.).

кими, мнится — слишком много на лицах и одеждах световых пятен, в воздухе — пряности. Но ясно, что эти стихи написаны истинным художником, пожалуй, несколько холодно смотрящим на горячие пески, «обнаженные краски», поэтом, которому, быть может, слегка чужд

Восторг любви в родных садах гарема,
Где — сладость роз и горечь миндаля, —

но который с наслаждением художника рассказывает о чуждом и все-таки прекрасном.

Очень хороши сонеты: «Пустыня», прекрасными, образными строками:

Такая тишина, что мнится, ухо слышит
Движенье воздуха, дрожание луча.
Во сне бредет верблюд, как будто зной влача,
И всадника в седле размеренно колышет... —

«Башня безмолвия», «И день и ночь в открытом океане», «Малай-Стрит», «Босфор».

Пожелаем поэту новых достижений.

1907

Вацлав Берент. ГНИЛУШКИ

Перевод Владимира Высоцкого. Обложка А. Койранского

Издательство В.М. Саблина. М., 1907

Поистине, кровью сердца написана эта книга. Каждая строка кричит о невыносимой боли, каждое слово рождено долгим и глубоким страданием. Но вместе с тем она не говорит чего-то ужасно важного, очень нужного, чего требуешь от каждой книги.

Роман Берента раскрывает нам многое в личной жизни автора (я имею в виду не простую автобиографичность, а какое-то перегорание жизни, необходимое для всякого творчества). Но дальше превращения личных переживаний в слова он не идет. Между тем эти слова — никак не более чем чертеж внутренних, душевных линий на бумаге. В лучшем случае он подымается до степени хорошей фотографии, условно воспроизводя на плоскости то, что в действительности имеет не

только длину и ширину, но и высоту. Слово роковым образом оказывается слабее подлинных переживаний, которые, в свою очередь, могут быть и глубоки, и интересны психологически, наконец, просто трогательны, но не имеют ничего общего с искусством, доколе они не расширены до пределов мира внутри и не трактованы *символически* вовне. Образ, доколе он не символ, — мертв, неоплодотворен, и значение его вполне исчерпывается его внешним содержанием. Переживание, облеченное в такой образ, не имеет иного интереса, кроме психологического, и искусство не приобретает в нем ничего.

Берент громоздит глыбу на глыбу, тяжесть на тяжесть, но последняя цель его ни в чем не сказывается. Трудясь вместе с ним, мы, быть может, и обольемся тем же потом, и так же упадем от изнеможения, но, отойдя в сторону, сделавшись зрителями, увидим лишь груды камней, которые человек перекачивает с места на место, один через другой, — но зачем? В своей книге Берент никак не намекает, какое здание он строит. Навалена целая гора камней, и под тяжестью каждого из них Берент, может быть, падал сто раз, но почему нет двух сколько-нибудь пригнанных друг к другу, чтобы хоть по ним можно было догадываться о будущем здании? Иначе приходится заподозрить, что здания-то и в виду не имеется и что Берент просто осужден на каторжную работу. Но ведь тогда эта каторга — его личное дело, и помочь мы ему, как бы ни желали, — не в силах, а как строитель он, значит, не существует, и в архитектурном отношении его труд нас интересовать не может.

Берент часто очень удачно зарисовывает лица, позы, слова, но в своих образах он не творит особого, отъединенного мира, в котором те же лица, те же слова, свет и тень, подчиняясь общему закону, могут быть только вот такими, а не иными. Не приходя к символу, Берент при своем очевидном литературном таланте не может быть не литератором только, но и художником — миротворцем...

Перевод г. Высоцкого можно было бы почитать хорошим, если бы в нем не встречались погрешности, вызванные, по всем признакам, недостаточно свободным владением русским языком. Следовало бы поставить в вину переводчику перемену заглавия: по-польски роман носит название: «*Pruchno*», — гниль, тлен, а «гниль» вовсе не значит «гнилушка». Эта перемена как-то тенденциозна и ставит ненужную точку над *i*. Впрочем, эту замену безмолвно подсказывает сам Берент — в его романе ужасно много «*гнилушек*», но нет запаха «*гнили*».

О ПОСЛЕДНИХ КНИГАХ К. БАЛЬМОНТА

Бранить Бальмонта за его последние книги («Злые чары», «Жар-Птица», «Птицы в воздухе») стало уже считаться у критиков чем-то вроде «хорошего тона». Чем критик «левее» в искусстве — тем он неистовее и в неистовстве своем, быть может, всего больше этот самый «хороший тон» попирает. По отношению к Бальмонту мы обязаны какой-то глубокой и почтительной благодарностью. Он подарил нас книгами «Будем как солнце» и «Только любовь», и для этих самых критиков и судей когда-то, задолго до нынешнего «признания», в дни свистков и самой постыдной брани — его имя было боевым возгласом. Теперь, когда эти критики получили признание, потому что публика сочла своевременным признать тех, кого они когда-то отстаивали так безуспешно, — и прежде всего — Бальмонта, — кто не почел своим долгом его лягнуть, не за стихи, так за статьи, за переводы?

И лягаются так легко, так небрежно — мимоходом. Мол, все-таки «пускай мое копыто знает», хоть и не стоит с ним долго возиться. Для остратки.

А между тем то, с чем разделяются «тонкие» критики так модно и так жалко, — есть глубокая, больная и печальная трагедия, и да будет стыдно тем, кто тащит на площадь бедную душу поэта. Может быть, Бальмонт в жизни своей — в сердце своем — поэт больше, чем все поэты, и то, что он делает сейчас, — самая последняя, кровавая жертва его богу.

Никогда Бальмонт не останавливался на половине пути, и быть не цельным, идти не до конца — было для него самым страшным. И теперь, когда он пленился народным творчеством (ибо он всегда в плену — у Любви, у Солнца, у «Четверогласия Стихий»), — он не смог понять границы плена и отдался весь, отдал снова всю душу, стал, или, вернее, захотел стать, певцом там, где другой поэт сумел бы остаться литератором.

Предположим, Валерий Брюсов обратился бы, как Бальмонт, к народному русскому эпосу. Конечно, он решил бы свою задачу чисто литературно, и мы бы получили ряд блестящих подделок, стилизаций, где собственное лицо Брюсова сказалось бы в выборе мотивов, в том, что именно более всего привлекло его внимание в подлинном народном творчестве.

Бальмонт поступил иначе. С чисто бальмонтовской внезапностью он решил: народ — солнечность, я — солнечность, народ — как я, и я, как народ, народ и я — величины одного порядка, одного наименования, и соединением, синтезом народного творчества и моего будет простое сложение — плюс. Стал складывать яблоки с апельсинами только потому, что и те и другие — круглые. И вот, пользуясь такой аргументацией и всего более боясь остановок на половине пути, он стал громоздить глыбу на глыбу, обломок на обломок, не сравнивая, не пригоняя друг к другу, а глыбы падали и падали, падая, разбивались, — и Бальмонт уже стоял среди груды камешков, рассыпавшихся вокруг него, — а он все больше неистовствовал, все строил и ронял... После «Злых чар», где он еще как-то удерживался на ногах, — «Жар-Птица», и Бальмонт почти раздавлен непосильной тяжестью своего труда.

Подвиг Бальмонта не удался, но, совершая его, он снова и снова, в который уже раз, сжег душу; совершая его, обрел опять новый мир, который мы никак не можем постигнуть, не можем вычислить его законов, мир, из которого слова еле долетают до нас. Бальмонт, кажется, понял это и сам. Теперь он уже заявляет («Птицы в воздухе»):

...Я прыг с корабля их, и вот утонул.
О, счастливый прыжок. Ты навеки избавил
Человека Земли, но с морскою душой.
В тесноте корабля я своих там оставил,
И с тобой я, Морская царица, я твой.
.....
Я вам честно солгал, не зовите изменным,
Но настолько все странно в морской глубине... —

что его слова мы почти уже не понимаем.

Последние годы и последние книги Бальмонт пережил в такой отъединенности, что множество его слов, имен, понятий, образов стало намеками, понятными только ему. Он совсем отошел в сторону, в свой новый мир, и так хочет во что бы то ни стало пройти его «до конца», что ему приходится сказать теперь своим то, что когда-то сказал он чужим: «Мы говорим на разных языках». И кажется, то стихотворение, где радуется он своему освобождению от тех, кому «честно солгал», написано позже другого, появившегося тому назад два года.

...Братья мыслей, вновь я с вами, я, проплывший океаны,
Я, прошедший срывы, скаты голых скал и снежных гор.

.....
Слыша северных метелей стоны, бреды, вскрики, шумы
В час радений наших зимних, при мерцании свечей,
Я вас вброшу в дождь цветочный из владений Монтезумы,
Из страны Кветцалькоатля, из страны крылатых змей.

Сам Бальмонт всех лучше должен знать, что слишком далеки стали от него «братья мыслей», и Кветцалькоатль его для них — пустой звук, слово, заморозившее «брата».

Заглушаемой горечью, кажется мне, полны страницы его последней книги — «Птицы в воздухе». Бальмонт переживает трагедию, созданную его замкнутостью. Каждый возглас его о солнце — горек и темен. И если по этому пути он будет «идти, не отступая» — слова его будут нам все более и более чужды. Но память о прежнем Бальмонте, заживавшем наши первые огни, сохраним почтительно, благоговейно, нежно.

1907

КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР. СТИХИ

Насколько был шумен прошлый литературный «сезон», с разговорами о Городецком, с «Эросом» В. Иванова, со «знаменитыми» «Крыльями» Кузмина и «Тридцатью тремя уродами» покойной Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, с «Земной осью» Брюсова, с «Нечаянной радостью» и «Снежной маской» Ал. Блока, с рассказами Бор. Зайцева, с «Жизнью человека» Леонида Андреева, — настолько, кажется, нынешний тих и обещает остаться таким же.

В. Брюсов выпустил первый том своих «Путей и перепутий». Здесь собраны избранные стихи 1892–1901 гг., т.е. из сборников «Русские символисты», «Книга раздумий», из книг самого Брюсова.

Некогда этим книгам, кроме последней, Брюсов посвятил строки, незабвенные для всех, кому дорога память о тех временах:

Мне помнятся и книги эти,
Как в полусне недавний день,
Мы были дерзки, были дети,
Нам все казалось в ярком свете...

Теперь кругом и тишь и тень.
Далеко первая ступень, —
Пять беглых лет, как пять столетий!

И оттого ли, что года были «как столетия», оттого ли, что мы привыкли видеть эти стихи в маленьких, первых, значит — все-таки чем-то робких книжках, оттого ли, что В. Брюсов, теперешний уверенный, «академический», написал в нем такое строгое предисловие, — становится грустно. Эта книга что-то дорогое кончает, очеркивает, и обстоятельная библиография в конце ее звучит, как некролог. Словно несут за гробом на бархатных подушках ордена.

А о новых, идущих «на смену», что сказать? Сергей Городецкий за год выпускает третью книгу. Первая («Ярь») была свежа, ярка, правдива, полна срывов, неровностей, но и срывы были молодые, трогательно-смелые. Но уже и она заставляла кое-чего опасаться. Вторая книга («Перун») подкрепила опасения. Третья, только что вышедшая «Дикая воля», говорит, что опасения оправдались. Как-то удивительно скоро сошел молодой румянец, так подкупавший в «Яри», пропали задорные клики, а новые ноты, как будто зазвучавшие теперь, — если вслушаться в них повнимательней и попроще — окажутся только вздохами усталости, теперешние клики — взвизгами с надрыва, через хрипоту. Теперь внутренний, острый пафос заменился многословной риторикой, с вымученными попытками опять блеснуть неожиданностью. Стих, такой широкий и веселый в «Яри», отяжелел, разжижился. Размеры стали скудны и подчас даже неверны (работа спешная!). За одним хорошим образом потянулись ряды строчек, пригнанных насильно, наспех, на живую нитку, кое-как, неизвестно зачем. И вот — какое-то старческое бормотанье, неустанная ворчня, многоглаголанье с натуги. Скучная книга...

Ив. Новиков выпустил первую книгу стихов. Называется она «Духу Святому». О ней тоже много не скажешь. Очень понравился Ивану Новикову Александр Блок. Но Иван Новиков человек простой, бесхитростный, очень, должно быть, милый, откровенный. А Александр Блок довольно-таки остер и уж очень непрост, да и не слишком у него душа нараспашку. От этого — где у Блока стих змеится и дрожит, где срывается голос тайно и глухо (и вдруг зазвенит!) — там у Новикова словно маслом смазано, чисто, гладко, в голосе медовые реки. Становится даже немного досадно! Где кинжал и тонкая боль для Блока, там как раз Иван Новиков радостно ухмыльнется. Но в том же стиле. Вот детская. У Блока:

Три лучика. Один тоненький...
«Святой мученик, дитяtko, преставился...
Закрой глазки, мой мальчик сонненький.
Святой мученик от мученья избавился».

А у Новикова — какие-то жамки, да оладушки, да еще мармеладки.
А после оладушек Новиков «философствует»:

Вдвоем: я и моя душа —
Сидели у порога.
Весь день, волнуясь и спеша,
Она летала много.
Ей захотелось отдохнуть...
И на плечо мне села!..
Я с нею — только человек,
Но вот сидим мы рядом —
И так обвенчаны навек
Таинственным обрядом.
Присела птичкой на плечо,
Примолк я у порога,
В нее я верю горячо, —
С ней вместе верю в Бога.

Довольно несложно и, ей-Богу, забавно. Милая такая, семейная, жамочная, мармеладная мудрость открывается Ив. Новикову. В ужасах г. Новиков вращается свободно, по-домашнему, как в маленьком-маленьком городке. Узнает даже «знакомых», раскланивается...

И были блики душ их серы,
и были дики, как изуверы.

Вряд ли это серьезно! Вероятно, это г. Новиков шутит со «знакомыми»! Ведь если не совсем литературны эти стихи, то в его книге все-таки наберется несколько совсем недурных страниц. Но внутренняя несложность мешает автору ее быть поэтом.

Евг. Тарасов («Земные дали», вторая книга стихов) гораздо интереснее, тоньше, глубже. Он действительно живет в своих стихах. И это искупает некоторую незаконченность образов, некоторую бедность и неуверенность рисунка в его стихах. Тарасову часто не хватает остроты как раз там, где она нужна. Часто не хватает слов, чувствуется

бедность языка, но за внешней несложностью угадывается внутренняя подлинность и глубина переживаний. Тарасову хорошо удается то, что выходит бледнее других стихов даже у таких больших поэтов, как Бальмонт и Брюсов: «гражданские» стихи. И если все-таки в них он слабее, чем бывает Брюсов, то не слабее самого себя, тогда как для В. Брюсова часто — для Бальмонта — всегда — «гражданский мотив» — уклон вниз. Хочется отметить в «Земных далях» стихи: «Двадцать пятая весна», «Черный суд», «Глаза». Только зачем местами сквозит банальность слов, которые умеет говорить один Бальмонт так, что они не кажутся банальными?

«Путь голубиный» — уже третья книга Виктора Стражева. В ней приходится отметить значительный шаг вперед в смысле овладения формой. Стиль стал легче, образ — вместительней, глубже. Но от некоторых недостатков Стражеву, видимо, труднее освободиться, все еще продолжает он соединять по два слова в одно при помощи маленького тире: море-золото, душа-море, сон-хрусталь. Это — безвкусно. Хочется протестовать против излишества в такой интимной книжке, как «Путь голубиный», каких-то слишком уж русских, нарочито русских, надуманных, «истинно» русских слов: то «земь», то «недоля», то «окоем» и т.п. Почему-то от них не силой, а бессильем веет, что для Стражева особенно опасно. И так все время хочется подсказать ему: ну, ну, пошибче, покрепче, — ну! — и он в самую важную минуту беспомощно никнет.

Но если Стражев интимен в хорошем смысле, то Георгий Чулков в самом дурном. Чулков — не поэт, и это достаточно определилось в его первой книге. Вторая, «Весною на Север», только подтверждает это мнение. Образ и символ г. Чулков подменил условным знаком, термином, выработанным где-то, с кем-то, должно быть — в разговоре. Пример — в первом стихотворении, «Весна»:

Не бойся, мальчик мой, не плачь!
Иди ко мне, мой гость желанный.
Смотри: на ветке — черный грач,
Весны глашатай неустанный.
.....
Омою ножки я вином...

Это почему? Что это значит? Недоумеваем, и справедливо. Но не менее справедливо догадываемся: вероятно, для г. Чулкова это «вино» имеет определенный (верим — глубокий) смысл, который,

однако, выработан не с нами, а где-то, с кем-то. Символ во всей глубине своей рождается перед лицом воспринимающего, а термин, условный знак г. Чулкова, — неведомо где, за кулисами. Книга Георгия Чулкова может быть прекрасна — для автора и его собеседников. Нам она не говорит ничего. Впрочем, несколько недурно написанных стихотворений из цикла «Обручение» заставляют подумать: а какой хороший и какой «влиятельный» поэт... Александр Блок!

1908

ДЕВИЦЫ В ПЛАТЬЯХ

Года три тому назад, на открытии одной выставки, я встретил некоего художника, из тех, которые называются: «наш молодой, но талантливый». Он был одет в белый костюм с широкими, пальца в два, розовыми полосами. Материя вроде той, которой обивают матрацы. В петлице — огромный лиловый хризантем. На изумление мое он ответил:

Ничего, братец, не поделаешь: утоншаюсь!

Он был явлением исключительным. Он открывал новую эру. Теперь, придя на «вторник» в Литературно-художественный кружок, или в Художественный театр, или на лекцию Андрея Белого, на картинную выставку, — вы поражаетесь обилием дам и девиц, одетых и причесанных «в стиле». Какой это стиль — тайна, открытая только дешевым портникам и конфетным художникам. Но существенные его признаки можно проследить. Необходимое условие: все линии вытянуты вертикально (корсеты именно этому обстоятельству, а не гигиене обязаны своим упразднением). Обхлестнутость боков — обязательна. Прямой пробор — тоже, но золотая тесемочка в волосах — по желанию. Платье — предпочтительно из Манчестера. Без отделки. Просто, гладко и плоско. Очень хорошо, Впрочем, иметь чрезвычайной длины цепь с зеркальцем или (для дам!) лорнеткой. Цепь обязательно свешивается «непринужденно». Пробор вскорости растрепывается. Тогда — вихры и букольки, устремленные вниз.

Такова внешность. Попробуйте поговорить. Сразу вас огорошат: — Как вы думаете, лесбос и уранизм — одно и то же? Но два лика, да?

— Гм... право, я не знаю... почему это вас так интересует?

— Я никогда не отвечаю на вопросы: зачем и почему!
Умолкаете.

Девять десятых «декадентских» барышень учатся на драматических курсах, говорят о новом театре и приходится сродни художественному.

— Искусство есть ритм и пластика!

Ах, искусству присущи и ритм и пластика, но после такого афоризма хочется брякнуть:

— Наплевать мне на всякое искусство!

Девушка возмущается:

— Но вы пишете стихи.

— Мне кушать хочется.

Презрительно отвертывается и бормочет:

— Поступал бы в дворники...

Но поговорить ей хочется до головокружения, и она восклицает (непрерывно афоризм непрерывно ни с того ни с сего):

— Андрей Белый подарил нас (вы кусаете себе ногти) солнечностью в лазурности, а Бальмонт (произносится: Бальмонт) — пьяной росистостью. О, кованность Брюсовского стиха, о, колдовство Сологуба, о, маска Блока!

Боже мой! Если вам дороги Брюсов, и Белый, и Блок, — вы обязаны ответить.

— Белый — ломака, Бальмонт — эротоман, Брюсов — бездарность, умеющая писать только о бледных ногах.

Девушка исчезает и уже пальцем указывает на вас новому спутнику. На лице — презрительный ужас.

Следующая, лет семнадцати, лепечет о каких-то тайных утехах и порывается тут же прочесть вам цикл своих стихов: «Орхидейность».

Начинается так:

Ты голая совсем ко мне пришла!

Я упою тебя любовью жгучей, страстной, знойной,
смелой,

О, ты, наверное, моя безумная мечта,

Ты ко мне прильнешь ли дивным телом?!

Или еще хуже. Вы воспламеняетесь (не стихами) и взвизгиваете:

— «Заголимтесь», Софья Сидоровна!

Но она благоговейно поправляет:

— «Обнажимтесь».

Вы извиняетесь, говорите, что цитировали Достоевского. На это девица наставительно заявляет:

— Федора Михайловича надо преодолеть!..

Если вы затронете щекотливый вопрос и спросите, зачем она вырядилась, то услышите в ответ:

— Тело ищет свободы. Следовало бы ходить голыми, но историческое христианство бросило нас в аскетическое уродство...

Боже мой! Оказывается, она преодолевает христианство! Вы шепчете: «Ах, паскудница!» — и бежите домой. Мысли ваши невеселы...

Вот они, эти барышни и соответственные кавалеры, устраивают разные вечера с мерцаниями, настроениями, мелодекламациями и пластиками. Они шлепают дома босиком в честь Дункан, боятся темных комнат ради Блока, говорят парадоксы (собственные и глупые) во имя Андрея Белого, и уж не знаю, что делают во имя бальмонтовского «Зачарованного грота».

— Милые мамыши, добрейшие папаши, почтеннейшие супруги! вам, конечно, наплевать на все «идеи», вы занятые люди, но ради доброты своей, как некий акт благотворительности, закажите своим дочкам и женам платья у Ильиной или у Vindeux, да побанальнее, да пошикарнее, да не давайте им читать ничего, появившегося после 1894 года! Ведь даже Скиталец им вреден.

Восприняв яд современности, нарядившись обсосанными тянучками, они читают Бальмонта, преодолевают Достоевского, говорят афоризмы, портят себе волосы, вздыхают над Блоком, оплевывают все, что кому-то дорого, и создают новую, страшную толпу восторженных поклонниц «декадентства». *То, что написано в последние годы, поверьте, не имеет никакого отношения к тому, что говорят «новые дамы».*

По новой канве расширяют они свой извечный узор исторической пошлости, — и как оскорбительно это для тех, кто эту канву пережил и выстрадал. Поймите: за «новыми» дамами нагрянут «новые» адвокаты, потом «новые» инженеры, «новые» коннозаводчики, — и в писательскую душу обильно полетят восторженные, поклоннические плевки!

П. Потемкин. СМЕШНАЯ ЛЮБОВЬ

Первая книга стихов

СПб., 1908

В этой книге все надумано, все нарочито, «с ужимкой». И издана-то она не как-нибудь, а «В Санктпетербурге, Изданием Книгопродавца Г.М. Попова», в обложке, разрисованной до последней степени «стильно», и строчки-то в ней пригнаны в прямую линию не слева, как всегда в стихах, а справа, и воспевают г. Потемкин то парикмахерскую куклу, то какую-то жестяную любовницу. Все в этой книге, как у андреевских музыкантов из «Жизни человека», — «достигает крайнего развития». Гейне и Блок, особенно последний, властвуют деспотически над автором, который, с своей стороны, и не думает освободиться от этих влияний. То, что у него от Блока, — он как-то даже подчеркивает, оттеняет, доводит до «крайнего развития». Местами кажется, что его стихи — пародии на Блока, что «жестяная любовница» как-то уж очень прямо и очень неприятно относится к «картонной невесте».

По «Смешной любви», написанной с совершенно неистовой подражательностью, слишком трудно еще сколько-нибудь предугадать будущее г. Потемкина, но в стихах его хочется отметить дыхание подлинной поэзии, временами — хороший вкус, некоторую даже изысканность и, несмотря на несамостоятельность, — некоторое искание, впрочем, пока еще узколитературное.

Лучшие вещи в книге: «В конке», «Будут вечером витрины...», «Она» и последнее —

НЕТ

Не прошло еще недели,
Ты уехал, ты забыл...
Ах, как скучен зов метели,
Шорох снежных крыл!
Ряд морозных, белых стекол
Золотит фонарный свет...
Кто ты? Где ты, ясный сокол?
Ты вернешься...

1908

НАКАНУНЕ

Кажется, скоро полетим.

Цеппелин, Фарман, братья Райты — эти имена у всех на устах.

Вельман и Цеппелин летят на Северный полюс. Отважные путешественники — но у них уже во много раз больше шансов «развенчать полюс», чем было у погибшего Андре.

Уже заграничные компании поговаривают о правильных воздушных рейсах. Газеты заводят специальные отделы: «Из воздухоплавательного мира».

Кажется, мы все накануне полетов.

Наши дни — последние дни старой эры. Скоро история будет разделяться на две эпохи: до-воздухоплавательную и воздухоплавательную. Человечеству предстоит такое же свободное обращение в воздухе, каким до сих пор оно пользовалось на земле и воде. Как ни странно сказать это, рамкам истории все же предстоит расширяться.

Не сегодня, не завтра, но уж через пятнадцать лет наверняка воздушные вопросы сделаются насущными вопросами международной политики. Ведь уже и сейчас возникают маленькие затруднения. Например, германский шар перелетел французскую границу. На его шелковую оболочку наложена пошлина, которой уже взволнованы едва народившиеся «воздухоплавательные сферы».

Итак, мы накануне воздушных таможен.

В Англии поговаривают о «министерстве воздуха». Профессора международного права занимаются разрешением «воздушно-территориальной» проблемы и собираются приравнять воздух к океану.

Это уже пахнет аэро-броненосцами. Да так и есть. Германия строит «цеппелин» за «цеппелином». В Петербурге существует военно-воздухоплавательный парк с правильно поставленными катастрофами и «недосмотрами».

Я знаю прекрасно, что не беглая газетная заметка преобразит мир, но что же делать, если сейчас только и хочется кричать о том, что нельзя начинать новую эру, грозя все тем же добрым старым кулаком.

Бронированный мир невыносим. И чем больше пушек охраняют его — тем страшнее он кажется. Но когда в один прекрасный день «союзные» броненосцы загудят над нашими городами, когда расцветут «дружественные» демонстрации воздушных флотов — захочется чем-нибудь накрыть себе голову. А когда военные визиты от-

кровенно превратятся в сражения — не придется ли нам прятаться под землю, уходить на сорок этажей вниз, как теперь взбираемся мы на сороковые этажи вверх?

Не будет ли человеческая кровь литься на нас с неба?

Не беглой заметке преобразить мир.

Но не должно ли кричать и кричать теперь, пока еще не совсем поздно, что «новая эра» грозит новыми, неслыханными ужасами, если мы не изменим всего строя международной жизни?

«Воздушный корабль» во власти современного человечества — не бритва ли в руках сумасшедшего?

Весело блестит лезвие...

И лихо режет!

1909

СФИНКС

Сударыня!

Века за веками таинственный Сфинкс стерег перекресток и загадывал путникам грустную свою загадку. Но никто не умел разрешить ее. В бездонную пропасть сбрасывал Сфинкс не понявших его путников.

Но однажды пришел человек и ответил Сфинксу.

И Сфинкс сам бросился в пропасть: ведь его загадка была разгадана!..

Прекрасный и мудрый миф!

В наши дни, на наших глазах, д-р Кук, маленький Эдип современности, открыл Северный полюс.

Разгадал загадку другого, Ледяного Сфинкса, чье подножье было усеяно костями погибших: тех, кто не мог разгадать.

Скромный д-р Кук для всех нас неожиданно сорвал покрывало с древней, холодной тайны.

И на наших глазах совершилось падение второго Сфинкса.

Сколько веков царила над нами его тайна! Сколько веков далекое дыхание его неизменно напоминало нам, что мы еще «не все можем», что рядом с нами есть таинственная земля, куда не может ступить наша нога.

В наше скудное время всеобщего развенчания, разоблачения, может быть, только и царила над человечеством одна загадка: неразоблаченная тайна полюса.

И вот она разоблачена. Тайны более нет. Загадка разгадана.

В наших сердцах — древний Сфинкс бросился в пропасть.

Пусть теперь американцы радуются новой «территории». Пусть германские шовинисты уверяют, что Кук — не американец, а немец (словно гоголевская сваха, веровавшая в то, что «все святые говорили по-русски»), — пусть спорят ученые, шумят газеты, — право же, нечему радоваться!

Взамен прекрасной тайны отныне человечество получило клочок земли, «изобилующей пушным зверем». Что же дальше? Ну, предположим, через два-три года меховые торговцы на каких-нибудь усовершенствованных аэропланах полетят «за товаром» на Северный полюс... В Америку и Европу привезут целые воздушные поезда шкур. Цены на меха понизятся. Богатые дамы несколько сэкономят... Но, — извините, сударыня, — большая часть человечества не носит дорогих боа!

Шумные голоса людей, верующих в «прогресс» при помощи пара и электричества, отныне станут несколько более смелыми — и только.

Впрочем, еще побит спортивный рекорд.

Как мало! Какая жалкая польза, сударыня!

И какие большие убытки!

Мы лишены, быть может, последнего «возвышающего обмана». На что мы его променяли?

На крохотную истину.

В тридцать квадратных миль величиной!..

1909

ТЯЖЕЛЕЕ ВОЗДУХА

Сударыня!

Заметили вы, как мы утончаемся, развиваемся, культивируемся?

Так высоко заносимся, что вот-вот — голова закружится.

Необыкновенно утонченные дни настали, сударыня.

Все мы стали немного авиаторами: парим чрезвычайно высоко.

Во-первых, у нас, слава Богу, есть парламент: европейская вещь!

Тонкая вещь! Хрупкая вещь, сударыня!

Во-вторых, законность: Дубровин и дело об убийстве Герценштейна. Это вроде варшавских часов: с ручательством на десять лет.

В-третьих — летаем. Но тут уж я не могу: позвольте мне помечтать немного. Дело в том, что будущее, несомненно, принадлежит аппаратам тяжелее воздуха. Лет через двадцать пять маленький аэроплан сделается необходимой принадлежностью каждого, вроде сапог или... или... галстука, сударыня! Его будут носить за плечами. Пустил мотор, попыхтел немного, потрясся на месте, как теперь трясутся автомобили, — и... «неси меня к моей Людмиле!».

Нищие на улицах будут просить: «Подайте копеечку, третий месяц без аэроплана».

Необыкновенно изящные времена настанут.

Развитие воздухоплавания обещает раскрыть горизонты необъятной ширины. Действительность, окружающая нас, примет совершенно новые, небывалые формы. Парламент будет собираться на высоте 500 метров выше Петербурга, совершенно как хоры ангелов... Дубровиных будут разыскивать где-нибудь на седьмом небе...

Но я боюсь, сударыня, что ваше сердце останется прежним, холодным, доставляющим мне столько мучений. Ах, неужели и тогда я не могу питать никакой надежды? Ну, хорошо, хорошо, я молчу об этом. Тем более, что ведь и никакие сердца, я боюсь, не изменятся. Нет, лучше будем мечтать.

Да, настанет пора воздушных прогулок, небесных свиданий. Воздушные кокетки будут так очаровательны, воздушные дамы — так коварны! Воздушные молодые люди... Боже мой, какие цилиндры будут у воздушных молодых людей! А полиция воздушных нравов? Я думаю, она будет чрезвычайно строга.

Сударыня, вам надо будет изменить прическу, я боюсь, что ветер растреплет ваши локоны. А можно ли будет вам носить юбку клешем?

И еще: там, где вы, — всегда будет хорошая погода. Потому что перед дождем вы будете заноситься выше туч.

Ах, сударыня, все-таки... быть может, тогда вы позволите мне надеяться... Одно краткое свидание? Быть может?..

Но мне снова становится грустно.

А вдруг в самую ту минуту, когда я, наконец, приспущусь немного, чтобы поцеловать кончик вашей ботинки (ибо ведь мне некуда будет стать на колени), — вы скажете:

— Посмотрите: кажется, вон там повис воздушный городской. Он нас не видит?

Но я не хочу этого! Чем воздушнее городской, тем он хуже.

Тонкие дни приближаются, изящные. Но неужели вся тонкость, вся легкость будет только в том, что мы раскинемся в нескольких ярусах? И все будет по-прежнему?

Мы все-таки останемся — «тяжелее воздуха».

1909

ПРИТОНЧИК. НА КУЗНЕЦКОМ

В последнее время московские газеты много места уделяют разным «притонам». «Разоблачаются» учреждения, хотя и тайные, не «разрешенные правительством», но, во всяком случае, никого не вводящие в обман относительно своих «функций». Америку не открывали, ее только описывали.

Мне хочется поговорить об одном маленьком притончике, совершенно неуловимом и по внешности таком строго-приличном, что еле решаешься заподозрить в нем что-либо, кроме самой блистательной добродетели.

Мой «притончик» потому неуловим, что его, собственно, нет как учреждения, руководимого единой волей. Он рассосался в нашем буржуазном обществе, разбился на маленькие отряды. Он — везде и нигде.

Так сказать — притон-партизан.

Знаете ли вы безукоризненно-модных, элегантных и обворожительных барышень, из тех, кто ежедневно, часа в четыре, так невинно улыбаются вам на Кузнецком Мосту?

Знаете?

Ну так вот. Откинем на миг слащавое лицемерие и признаемся, что ведь это, откуда ни посмотри, тоже... притончик.

Не будем судить, что хуже: большой, настоящий притон или маленький, «любительский». Оба хуже!

Заметим только, что в притон поступают все-таки с голоду, а в притончик — совсем по другим причинам, о которых говорить пока не будем.

В притонах берут деньги, «работают» из-за куска хлеба. «Притончик» в деньгах не нуждается. Коробка конфет, букет, много, если флакон духов в золотой оправе. За этот гонорар «барышня» едет в отдельный кабинет — и дальше. Все это, конечно, «если мама позволит»...

Уверяю вас, что мама всегда позволяет. Ибо: что же тут дурного, если Катенька прокатится в автомобиле? Спорт... «К тому же, ведь вы опустите занавески?»

О, уж это обязательно! Мама может не беспокоиться! Мама может спокойно играть в карты и рассказывать партнершам, таким же «мамам», что за Катенькой «так ухаживает Боба Клейдер, так ухаживает — совсем без ума...».

Приятельницы только посочувствуют, ибо они делают то же самое. У них это зовется скромно: жених наклеивается.

Но помилуйте: сегодня жених в закрытом автомобиле, завтра — другой в ландо, послезавтра — третий, на дирижабле, что ли, — да ведь это уже совсем не так называется!

Иногда мама потому поощряет ухаживанья «Бобы», что у нее самой дело с ним неблагополучно по любви. Отводят глаза. Один такой Боба жаловался: помилуйте, что получу с маменьки — трачу на дочку...

Шалун утаил одно обстоятельство, о котором я узнал случайно: ему приходилось платить еще братцу Катеньки за сопутствие в прогулках и за умение исчезнуть вовремя...

А какие тонкости в любовных делах знают эти барышни! Больше того: тонкостями-то и существуют.

Так, катится тихо, мирно, «прилично» и «нравственно» бесшумное колесо притончика. Всех поворотов его не исчислишь.

Но барышни, в конце концов, выйдут замуж, сами станут «мамами», и у них будут свои Катеньки и Бобы.

Пожалуйста, не говорите мне, что это «подонки общества». Мы ежедневно здороваемся с ними, бываем у них, встречаем на улице и в кофейной Мюра и Мерилиза — и вежливо раскланиваемся. Это все — приличные семьи, «тихие семейства»...

Ах, право же, драки, грязь, пьянство, битье стекол публичных домов — лучше всего этого! Там хоть откликаются вольные, человеческие песни, там льются пьяные слезы, там хоть и спьяну, да каются, там есть мечта о лучшей жизни. Притон несчастен.

Притончик доволен и счастлив. В нем не плачут, а пошло и плоско улыбаются. Мечтают всю жизнь прожить так же, как живут теперь.

В притоне — страданье. Соня Мармеладова вышла из него.

Из «притончика» выйдет только другой такой же веселый, самодовольный притончик...

Простите, читатели, за то, что я затронул эту тему. Говорят, неприятно выметать сор из избы...

Плохая гигиена!

Граф Сигизмунд Красиньский родился в Париже 19 февраля 1812 года. Детство и годы своего учения он провел в Варшаве. В доме его отца, известного генерала, человека европейски образованного, собирались в те времена все наиболее видные представители польской поэзии и науки. В 1829 году семнадцатилетнему поэту пришлось пережить тяжелое испытание: по воле отца, которому повиновался Красиньский со всем фанатизмом польского подчинения родительской власти, он был принужден воздержаться от участия в одной политической демонстрации. Но негодование и презрение товарищей не заставили его изменить отношения к отцу. Вскоре мы встречаем его уже в Петербурге. Молодому Красиньскому предстоит служебная карьера, соответствующая политическим симпатиям и положению его отца. Он уже представляется императору Николаю Павловичу, но внезапная болезнь избавляет его от тягости придворной жизни. Он едет за границу и в Швейцарии знакомится с Мицкевичем. Отношения эти еще более упрочиваются в Риме. Польское восстание 1831 года и последующие события создают поэтический триумвират: Мицкевич, Словацкий, Красиньский. Вера в высшее религиозное и политическое призвание Польского Народа связывает всех троих. Теперь Красиньский — уже автор «Небожественной комедии», «Иридиона» и нескольких менее значительных произведений. Однако некоторые крайности «товарианства» со стороны Мицкевича и Словацкого, а также расхождения по вопросам тактики в конце концов заставляют Красиньского отколоться от союза. Со Словацким происходит у него решительный разрыв. Отныне, одинокий, изнуренный болезнью, скитается он по Западной Европе, пока, 23 февраля 1859 года, не настигает его смерть в том же Париже, где почти ровно сорок семь лет тому назад он родился.

Попытки примирения христианства с мезтью за страдания угнетенных народов — таков, в самых общих чертах, основной мотив его поэзии, прекрасной, возвышенной и лишь в недавнее, сравнительно, время, вместе с «реставрацией» Словацкого, привлекшей к себе должное внимание.

Основная задача «Иридиона» — поставить лицом к лицу угнетенного и угнетателя, всякого раба и всякого господина. Здесь сказалась не только прекраснейшая традиция польской литера-

туры — высокая любовь ко всякому страдающему, угнетенному, побежденному, будь это отдельная личность или целый народ. Красинский не только подчеркнул этот мотив, но и блистательно показал, как для угнетенного и угнетателя, кто бы они ни были, нет ни пяди земли, ни слова, ни верования, на которых могли бы они сойтись.

Если припомним исторические события, предшествовавшие появлению поэмы (в 1836 г.), пафос ее уяснится для нас еще более.

Есть два знамени бунта: месть и освобождение. Иридион выбрал первое — и погиб. Если бы он взял второе, он бы также погиб: дело в обоих случаях одинаково решилось бы физическим превосходством Рима. Но важно не это.

Велика любовь Иридиона, и велика ненависть. Он восстал, как язычник, мститель и разрушитель. Христиане не вышли из катакомб своих и не помогли ему. Епископ Виктор в конце концов благословил римского императора, а не греческого мятежника. Масинисса, откровенно названный «сыном бездны», обольстил Иридиона радостью мщеника, но едва ли не больше «попутал» он христианского епископа, благословившего угнетателя.

В последнем споре неба и Масиниссы за душу Иридиона побеждает небо: Иридион спасен «за то, что он любил Грецию». Но здесь возникает вопрос, категорически Красинским поставленный, но не только не разрешенный, — напротив, кажется, всю жизнь его преследовавший. Голос с неба посылает Иридиона «на север», к другому угнетенному народу, заканчивать дело своей жизни. Во имя чего же, однако, пойдет Иридион? Не во имя ли той же мести, на которую подвигнул его Масинисса? Не пойдет ли он для нового заблуждения — как мститель и разрушитель, не как освободитель и созидатель? Здесь — не соблазнил ли Масинисса и «неба»? Или оно разрешает так вопрос Ивана Карамазова: прощать не имеешь права? Кажется, так хотел разрешить его сам Красинский. Но окончательной победы «за любовью ненавидящей» он признать не решился.

Таковы главнейшие вопросы, поставленные «Иридионом», — вопросы достаточно мучительные в наши дни, когда что ни государство — то маленький Рим.

Э. ОЖЕШКО КАК ПИСАТЕЛЬНИЦА

«Имя Ожешко является синонимом целого периода польской литературы и культуры», — говорит известный польский критик В. Фельдман (в его работе «Современная польская литература»), и эта высокая оценка почившей писательницы вполне справедлива.

Неудача восстания 1863 г. вызвала в польской литературе и обществе смену прежнего романтизма увлечением идеей «органического труда» во всех областях жизни и связанного с ним разрыва со старыми шляхетскими тенденциями и идеалами. В первый период своей литературной деятельности Ожешко примыкает к позитивистам, которые позднее приобретают тот ярко народнический отпечаток, так хорошо знакомый нам по произведениям русской литературы 70-х годов.

В рассказах и повестях польской писательницы пред читателем вырисовывались «будуары изящных сильфид и еврейские хедеры, курные хаты хлопов и деловые кабинеты людей науки, чопорные салоны шляхты “белой кости” и лачуги “хамов”-рыбаков», — говорит русский историк новейшей польской литературы А.И. Яцимирский. Реализм изображения приобретал мягкие тона вследствие стремления писательницы примирить в поэзии «сердце с разумом».

Первое же ее литературное произведение — «Картинка из голодных лет» — посвящено изображению хлопского горя. Крестьянскую жизнь она рисует и в позднейших рассказах и повестях: «Низины», «Семья Дзюрдзей», «Хам» и др. Эти ее произведения проникнуты глубокой любовью к угнетенным.

«С своих блестящих высот, — обращается Ожешко к читателям, — посмотрели ли вы когда-нибудь вниз, в глубь тех общественных слоев, которые тяжело работают во мраке и нужде, лишенные всякой красоты? Видели ли вы, сколько страданий там, в глубине? Какие муки потрясают эту мутную для ваших глаз волну живых людей?»

Не менее ярки и художественны изображения еврейской жизни в знаменитом романе «Мейер Юзефович» и в рассказах, как «Могучий Самсон» и др. Вообще довольно спокойная по темпераменту писательница впадает в ядовитую сатиру, когда изображает шляхту и буржуазию (например, в «Аргонавтах»).

Наиболее прочувствованную характеристику почившей писательницы дала даровитая польская поэтесса Конопницкая во время празднования юбилея Ожешко в 1907 г.

Указав на глубокий альтруизм, проникающий все произведения писательницы, Конопницкая говорит, что Ожешко вместе с польским народом «несла тяжелый крест».

«Сорок лет шла она не к собственному счастью, не к собственной выгоде, потому что в терновом венке не было шипа, который не поранил бы ее чела, а на крестном пути не было камня, который пощадил бы ее стопы. Сорок лет шла она в унылой тени великого, всеобщего креста, так что под бременем его согнулся ее слабый стан, на лице ее выступили пятна мучительной бледности, ее зоркие очи стали тусклыми... Сорок лет...»

Ожешко, как и другим польским писателям и русским собратьям по перу, горько приходилось от русской цензуры. Незадолго перед смертью великая писательница следующим образом охарактеризовала положение польской литературы:

«Мы, польские писатели, говоря о множестве явлений на земле и на небесах, в течение всей своей жизни не упоминали ни слова лишь о том, что больше всего на свете волновало нас. Мы были вынуждены молчать о нуждах, стремлениях и страданиях нашей отчизны. Мы говорили при помощи аллегорий, намеков, метафор, разных искусственных оборотов и ухищрений слова, значение которых, недоступное пониманию стражи, приставленной надзирать за нашей речью, было естественно и понятно широким кругам нашего общества. С течением времени среди польских писателей выработалась манера изложения, похожая на способ переговоров между заключенными: два стука в стену обозначают: “будь осторожен”, три — “держись стойко”, четыре — “ты ошибаешься” и т.д. С какой пыткой было сопряжено такое проглатывание собственного голоса, часто с раздирающей силой вырывавшегося из груди, сколько художественной и цивилизующей мощи лишились наши голоса, принужденные к стилистическому и фигуральному акробатизму, — выяснить это было бы слишком долго: можно ли по одной капле судить об океане горько-соленой воды, в который мы были погружены».

Помимо этих нравственных страданий Ожешко пришлось пострадать от обычной бдительности нашей администрации. Когда она предприняла в Вильне издание польских научных книг прогрессивного направления, по распоряжению местных властей издание было прекращено, и писательница отдана под надзор полиции.

Произведения Ожешко пользовались широкой популярностью в России и немедленно после их появления на польском языке печат-

тались в наших лучших журналах, иногда в таких художественных переводах, как перевод В.М. Лаврова в «Русской Мысли».

Смерть Ожешко является великой утратой и для нас, черпавших в ее произведениях знакомство с польским народом, его нуждами, стремлениями и идеалами в высокохудожественном изображении. Да будет ей земля легка.

1910

Виктор Стражев. СТИХИ. 1904–1909

Том 1-й

М., 1910

Велика ответственность того, кто пишет о лирическом поэте. Писать о нем — значит писать *о человеке*, на нескольких строках судить то, что является плодом не только многолетней работы, но и многолетней *жизни*. Первое собрание стихов Виктора Стражева рисует нам автора как лицо, несомненно обладающее переживаниями поэтическими.

Жизнь — долг человека. Но задача художника — не только рассказать об этой жизни. Художник заставляет нас самих принять в ней участие. Тяжесть ее перекладывает на плечи читателя. Как это сделать? Как заставить свои *слова* сделаться чужой *действительностью*? В этом-то и заключается так называемые муки творчества. Здесь никакие средства не должны быть забыты. Логическая и красочная последовательность образов, соответствие ритма и содержания, наконец — просто звуковые данные языка, — все должно быть использовано для достижения этой единственной цели. Многовековой опыт истории литературы выработал здесь ряд законов, обход которых всегда губителен.

Повторяю: содержание стихов г. Стражева есть подлинная поэзия. Порою стихи его подобны зрелищу подлинных страданий. Но заставить читателя стать не только зрителем г. Стражев не в силах. Для этого недостает ему поэтического обаяния. Магия слов ему неподвластна. Наконец, недостаточная осведомленность в науке поэзии, если так можно выразиться, заставляет его слишком часто быть безвкусным, некстати прибегать к славянизмам, неумело пользоваться такими рискованными средствами, как сентиментальность и персонификация.

Небрежение к звуковой стороне стиха приводит г. Стражева к неудачным соединениям размеров, к писанию пятистопных ямбов без цезуры и т.д.

Указанные недостатки делают, к сожалению, то, что поэтическое содержание книги выливается в формы хаотические, что оно не организовано и что читатель слишком легко избегает сетей, расставленных г. Стражевым. Говорю: «сетей» — ибо поэт есть ловчий, сети которого сладки. Но к неискусному ловчему попадаться в сети — кто же захочет?

1910

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Т<ОВАРИЩЕСТ>ВА ГРАНАТ. Т. 1

*7-е, совершенно переработанное издание,
под редакцией профессоров В.Я. Железнова, М.М. Ковалевского,
С.А. Муромцева и К.А. Тимирязева*

Все существующие у нас энциклопедические словари вышли в дореформенное время, когда условия существования печати были несравненно тяжелее, чем теперь, и когда в общественно-политическую жизнь не проникли те новые идеи, которые отличают общественное мировоззрение после 1905 года от общественного мировоззрения до революции. Словарь т-ва Гранат — первая попытка сделать из русской общей энциклопедии европейскую, вполне отвечающую запросам культурного и политически зрелого общества. Она отличается от прежних энциклопедий, во-первых, тем, что в ней объяснено многое, что прежде не считалось, по разным причинам, подлежащим объяснению. Такие слова, как «абсолютизм», «абсентеизм на выборах», «агент-provokator», «адрес парламентский», «административная юстиция», «административные наказания», либо не могли быть объяснены настоящим образом по цензурным условиям, либо не вызывали такого живого интереса в обществе, как теперь. И для рядового читателя, которому нужно было найти краткое и толковое объяснение интересующих его политических и социальных понятий и который не находил их в прежних словарях, было прямо необходимо иметь под рукою собрание сведений, отвечающих на все его вопросы и недоумения. Словарь т-ва Гранат вполне удовлетворяет создавшемуся новому положению, и удовлетво-

ряет блестяще. Имена редакторов и состав сотрудников ручаются за полную научность и беспристрастие сообщаемых в словаре сведений. Что касается направления словаря, то оно уже в достаточной мере установилось еще в прежних изданиях. Теперь оно сделалось, благодаря указанным выше изменениям в содержании, определеннее и выдержаннее. Внешность словаря в полном смысле слова роскошна. Картины в красках, гелиографюры, фототипии, чертежи, рисунки, таблицы, — кстати сказать, отлично выполненные — превосходный, четкий шрифт, — все это делает новое издание в высокой степени ценным. Можно быть уверенными, что читающая публика оценит его в полной мере. Первый том обнимает слова от «а» до «Акатуй». Из отдельных крупных статей назовем: «Абсолютизм», «Авенариус», «Австралия», «Австро-Венгрия» (очень полные статистические таблицы), «Аграрии», «Адвокатура», «Административная юстиция» и мн. др.

1910

Юрий Верховский. ИДИЛЛИИ И ЭЛЕГИИ

Издательство «ОРЫ». СПб., 1910

Эту небольшую книгу стихов г. Верховского следовало бы приветствовать если не за то, что в ней достигнуто автором, то, во всяком случае, — за хорошие его намерения. Следовало бы приветствовать ее хотя бы уже за то, что г. Верховский учится писать стихи не у тех, кому самим надо бы многому поучиться, а у настоящих и прекраснейших наших учителей: Пушкина, Баратынского, Фета.

«Идиллии и элегии» г. Верховского написаны благородным, точным и честным языком наших классиков, без кривляний и вывихов, так мучительно искажающих современную стихотворную речь.

Высокие образцы, которыми пользовался г. Верховский, не могли не придать собственным его стихам отпечатка былой, почти уже утраченной красоты.

К сожалению, вышесказанным достоинства этой книги исчерпываются. Наследуя язык «золотого века» нашей поэзии, г. Верховский не удержался от заимствования ее тем и образов. Поэтическая его личность слишком неоригинальна, почти каждое стихотворение приводит на память какое-нибудь давно уже написанное. Слишком лег-

ко наметить генеалогию почти каждой его строчки. Это лишает поэзию г. Верховского самостоятельной ценности и оставляет за ним право лишь гордиться тем, что он внимательный и умный ученик.

1911

НОЧНОЙ ПРАЗДНИК (Письмо из Венеции)

Бродя по извилистым, тесным, в море спадающим улочкам одного городка Италии, понял я раз навсегда, что красота — несправедливый и милый дар неба, навеки данный этой стране. Ей не уйти, не укрыться от красоты, ни за какие грехи ее не лишиться.

Вот, по изломам и срывам прибрежной скалы, лепит она несуразные домики из грубого, серого камня, а выходит прекрасно: прихотливо громоздятся крыши над крышами, выступают углы, вьются улочки, повисают мосты над ручьями, бегущими с гор. Выше, там, где кипарисы колоннадой обступили тесное кладбище, высится колокольня невидимой церкви. Еще выше — виноградник от оливы к оливе перекинул плавные свои гирлянды. Под вечер желтая звезда загорается над дальней густо-зеленой пальмой. Полуголые ребятишки копошатся в дорожной пыли, кричит запоздалый мул, влача громоздкую телегу на двух колесах. А там, внизу, — темно-синей равниной простерлось море.

В полдень, когда, раскалясь, миллионами искр трепещет прибрежный гравий, то же самое солнце, что в церквах и музеях сжигает картины Джотто и Тинторетто, — это же солнце яркими пятнами вспыхивает на размалеванных ставнях, на пестрых лохмотьях, вывешенных из окон, на черных кудрях рыбаков. Далекие паруса розовеют у горизонта, жемчужными кажутся горы, замкнувшие соседнюю бухту, смуглеют тела купальщиков... Каждый миг новую несет красоту взамен отцветающей старой.

Нет, не уйти, не укрыться Италии от неизбежной ее прелести! То по причудливым склонам гор, то по прибрежной скале, то на десятках крохотных островков, заброшенных в туманную лагуну, строит она свои города. В карманах ее обнищавших сынов звенят монеты всех стран. В угоду французам, англичанам, немцам, американцам, толпой хлынувшим в ее широко раскрытые двери, с лихорадочной быстротой строит она пошлые отели, проводит трамваи, буравит

горы, прокладывая железные дороги. Нет ничего пошлее, гнуснее, безличнее, чем эта международная толпа, наводнившая Италию. Ценою Хамского Ига платит несчастная страна за вечную свою красоту. Но неисповедимы пути судеб: чем ниже падает этот народ, тем его нежней охраняет небо. И не случаен, быть может, маленький случай, которого я был свидетелем.

Вот как все было.

Времена празднеств венецианских минули безвозвратно. Нынешний венецианец забыл уже о полугодовом карнавале, которым тешились его предки. Но о том, что заезжему иностранцу нужна хоть бы тень этих прежних празднеств, он помнит. Венеция живет иностранцами. Чтобы привлечь их, мало одного Лидо с его прекрасным пляжем и немислимо-пошлым курзалом. В Венеции, осмотрев дворец дождей, каждый толстобрюхий немец хочет быть «немного венецианцем», разрешить себе это, как дома разрешает порой лишнюю кружку пива или послеобеденную сигару. Ведь он что-то слышал о Тициане и Аретине!

Va bene!¹ Устроим ночное празднество на Canal Grande! Назначим призы за иллюминацию гондол, барок, домов. Почтенному иностранцу все представление обойдется в двенадцать лир: за эти деньги со всем семейством влезет он в гондолу, все увидит, услышит, себя покажет...

Афиши расклеены. Целую неделю идут приготовления. Жгут бенгальский огонь, примеряя световые эффекты. Вешают шкалики. В вечер праздника часов с восьми весь город в движении. Парит, нечем дышать. Иностранцы с озабоченными, деловыми лицами спешат к своим гондолам, которые все заранее наняты.

Маленькие каналы запружены барками, разубранными дико и безвкусно: какие-то дворцы фей, дирижабли, еще разные злобы дня. На барках, вокруг столов, уставленных фиасками красного вина, захватив стариков и детей, рассаживаются венецианцы.

Толпы народа черной рекой хлынули на Риальто: отсюда тронется шествие. На ближних улицах не протолкаться. Бродячий мороженщик на sampio S. Bartolomeo надрывается, вопя:

— Стойте! Мороженое!

Душно...

Вот и мы в гондоле. Желтый бумажный фонарь колышется на носу. Тронулись вдоль Большого Канала, туда же, куда и все: к мосту

¹ Хорошо! (*ит.*).

Риальто. Налево, озаренная белым рефлектором, тяжелым рельефом лепится церковь S. Maria della Salute. Перед ней — толпа народа на набережной. Похоже на оперу. Направо — шикарные отели растянулись пестрой, бездарно иллюминированной вереницей. Все это расцвечено дико и безвкусно, главное — дешево, во вкусе купальщика-иностранца. Только вверху — темное, низкое, беззвездное небо да внизу — вода, такая черная и ужасная, какой бывает лишь в Венеции, в безлунные вечера. Даже бесчисленные огни гондол и барок, кажется, не отражаются в ней.

Здесь, на воде, такой же шум, как в улицах. Бренчат мандолины, гудят гитары, с барок несется музыка. «Santa Lucia» смешалась с модной песенкой о *jupe-culotte*¹, «Маргарита» с «Сусанной». Парочка сантиментальных французов, обнявшись, едет в соседней гондоле. «Она» говорит:

— Я хотела бы умереть сейчас...

— О, моя кошечка, — шепчет «он».

Парит. Мигают зарницы. Шумно и скучно. Все вздор какой-то. Гондолы идут одна возле другой. Вот французскую парочку оттерла от нас компания молчаливых альпийцев с выцветшими усами, голыми коленками и зелеными шляпами. Дальше — американки без шляп, в шелковых ярких плащах. С другой стороны — пять русских веснушчатых девиц тормозят обывателя в чесучовом пиджаке. Он вытирает потную лысину, а девицы кричат ему в уши:

— Иван Дмитрич! глядите же, как поэтично!

Боже ты мой! И это Италия! Да здесь итальянцев-то — одни гондольеры!.. А направо и налево высятся нелепо разубранные дома, старинные дворцы, безобразно иллюминированные новыми владельцами: первый приз — 500 лир.

И вдруг словно кто длинный и грубый холст разорвал в небе: ослепительная метнулась молния, хряснул гром, крупные, грузные капли дождя, будто дробь, зашлепали по воде. Поднялась суматоха. Одни пытаются повернуть обратно к San Marco, другие хотят выбраться в маленькие каналы, третьи спешат к берегу, в надежде укрыться. У моста Академии — морское сражение. Маленькая пристань берется с бою. Дети плачут, женщины кричат, все смешалось.

А дождь все сильнее, раскаты грома все яростнее. Уже мы промокли до нитки, размякают и гаснут бумажные фонари гондол и барок, меркнут цепи стеклянных шкаликов на берегу.

¹ Юбке-штанах (фр.).

Гондольер накрывает нас какой-то огромной тряпкой, и мы едва успеваем крикнуть ему:

— К Пьяцетте!

Под тряпкой темно, глухо шумит дождь над головой, где-то кто-то кричит, где-то не унимается музыка, ухает гром, — все сливается в раскатистый, неразличимый гул. Спутница моя хохочет, хохочу и я, и нам весело, что так скоро и просто кончился этот глупый праздник. Пристаем к Пьяцетте, бежим, насквозь мокрые, под затихающим уже дождем, потом под портиком Библиотеки: в кафе!

Кругом галдят итальянцы. Немцы и англичане, нахохлившись, просыхают в своих отелях, а здесь, на Пьяцце, веселье, веселый и милый шум. Итальянцы аплодируют дождю, и он совсем затихает под эти аплодисменты, словно сделал свое дело и удаляется за кулисы.

Пьем вкусный, горячий кофе с рюмкой неважного ликера, сохнем и радуемся, что нет кругом иностранцев, что само небо взяло да и прикончило разом это безобразное празднество.

Понемногу площадь пустеет, стихают ночные шумы; там, где осел камень под тяжестью рухнувшей кампаниллы, лоснятся лужи.

И снова идем мы под портиком Библиотеки, и снова (в который раз!) читаем в углу, в неприметном месте, гордую надпись:

«Venezia dopo secoli di libertà e potenza per LXX anni da stranieri dominata non doma...»¹

«Покоренная, но не покорившаяся...»

Так хочет Италия быть некрасивой. Хочет — и не может. Женщины такие бывают.

1911

Николай Мешков. СНЕЖНЫЕ БУДНИ

Издательство «Порывы». М., 1911

Вот и еще одна книжка стихов начинающего автора. Трудно писать о ней: трудно потому, что скучно. Ни хвалить, ни бранить ее нельзя: она не волнует. Конечно, стихи гладкие, — да кто же теперь не сумеет написать гладких стихов? Стихи даже благородные, без

¹«После столетий свободы и могущества за LXX лет иностранного владычества Венеция не покорилась...» (ит.).

вывертов, без кривляний. Но уже на пятой странице чувствуешь, что, пожалуй, было бы лучше, если бы поэт хоть покривлялся немного, что ли. А то ничего: пусто, хоть шаром покати. Есть у автора верный глаз, хорошая наблюдательность. Но сто страниц рифмованных наблюдений, изложенных добросовестно и правдиво, заставляют пожалеть о каком-нибудь милом врале, который развлек бы нас ложью поэтической. «Снежные будни» — тут уж все сказано. Так оно все и есть:

Перед окном сугробы. Солнца нет.
В саду — декабрь. Скучает и томится
Озябший день...

Или еще:

В сумерки мы дремлем на лежанке.
Тишина... Часов старинный стук.
На окне цветы, с вареньем банки,
В ящичке растущий мирно лук.

Банки, лежанки, тараканы, будни... Лирическое Пошехонье какое-то...

Ну и зевается. Мирно, без озлобления, сладко даже, а все-таки зевается. Если стоит писать стихи, от которых зевается, тогда книжка г. Мешкова — хорошая книжка. Если не стоит — плохая. Только и всего.

1911

ГОРОД РАЗЛУК

В Венеции

I

Не внешний вид, не то, что дается впечатлениями зрительными, всего более поражает путника, впервые приехавшего в Венецию: к этому достаточно подготовлен он прочтенными книгами, виденными изображениями, рассказами знакомых. Но неизгладимо внедряется в память ее тишина.

Оглушенный грохотанием поезда, вы выходите из вагона и среди суеты вокзальной пробегаете по длинным коридорам, торопливо расплачиваетесь с носильщиком и только усевшись в гондолу, только отъехав уже от пристани, вдруг изумляетесь: почему же так тихо?

И в самом деле: вы в большом городе, в час позднего утра, когда пора бы уже проснуться всему городскому гулу, а вас окружает неожиданная, странная тишина.

Редкие всплески весла, далекий гудок парохода, еще более отдаленный, дребезжащий голос часов, идущий словно из самого неба, — вот и все. Да еще где-то стучит молоток по камню.

Протяжно кричит гондольер, и вы сворачиваете в маленький канал, тесный и темный. Покрытые плесенью стены резко и прямо падают в воду. Но вот какой-то перекресток — и вы видите, как от дома к дому перекинулся узкий мостик, залитый солнцем. Солнечные зайчики, отраженные ленивой водой канала, беззвучно снуют по каменным перилам. Откуда-то сбоку появляется женщина в черном платке. По невидимым ступеням взбегает она на изгорбину мостика и так же беззвучно, как солнечный отсвет, исчезает в узкий проход.

А с другой стороны, еле шурша, проходит человек в сером пиджаке и круглой соломенной шляпе. Профиль его проплывает по небу, — и снова нет никого. Въехав под мост, в сыром и прохладном сумраке, встречаете вы огромную барку. Еле приметным движением скользит она мимо вас. Седой старик, в рубаше, расстегнутой на груди, с засученными рукавами, стоит на корме и, напрягаясь, огромным веслом толкает барку вперед. Он похож на Харона.

О, легкие тени венецианского утра! Вы, похожие на людей, — только лукавые призраки. Не в жутком сумраке ночи, но в добела раскаленном и трепетном воздухе дня проплываете вы, словно из кулисы в кулису. Да, из сырого Аида поднялись вы сюда, на поверхность земли, еще раз погреться на солнце, мелькнуть и исчезнуть. Знаю, любо вам обмануть наивного путника, на миг облекшись воздушной плотью, ибо велика ваша тоска по земле и велика жажда проникнуть в круг тех, кто живет. Привет вам!

II

На восточной окраине города расположен парк, так называемые *Giardini pubblici*. В нем можно созерцать безобразный памятник Гарибальди, похожий на те угловатые гротики, которыми украшаются комнатные аквариумы. Из него даже капает вода.

Однако с венецианским парком считаться не следует: это изобретение позднейшее и непопулярное. Посещают его разве только заезжие гости, скупающие по «природе». Венецианцы туда не ходят, и это вполне естественно.

Город, особенно современный, есть уход от природы, но уход вынужденный, невольный. Потому-то муниципальные учреждения всего мира так заботливо охраняют свои чахлые насаждения: хотя бы иллюзии природы просит дряблое и нерешительное сердце горожанина. Сад — бессмысленный рудимент городского организма.

Не такова Венеция. Природу отвергла она сознательно и свободно. Укрепив зыбкую свою почву, она не поколебалась скрыть ее под сплошным каменным покровом. Можно было бы сказать, что стихии венецианца суть вода, воздух, огонь и камень. Тощие деревца, кое-где выглядывающие из-за каменных стен, здесь до очевидности не нужны, да их, слава Богу, и немного.

Я не хочу сказать, что Венеция с каким-то ожесточением изгоняет природу. Нет, она просто поворачивается к ней спиной.

В представлении венецианца мир, обитаемый человеком, есть город — совокупность жилищ. Недостаток места заставил Венецию сузить улицы свои до последних пределов, и венецианец, отказавшись от лошади как средства передвижения, преодолевает пространство пешком, ходя по своим закоулкам, как по коридорам одного гигантского здания. Он с такой же простотой ходит по своему городу, как мы по своей квартире.

В Венеции есть только комнатные животные: собаки и кошки. Из птиц — одни голуби, но все они гнездятся на Пьяцце, кормясь из рук прохожих. Если бы прекратить продажу кукурузы перед собором Св. Марка, в Венеции не было бы и голубей: им осталось бы или улететь на материк, или умереть с голоду.

Из всех городов земного шара Венеция наименее может считать себя чем-нибудь обязанной природе. Напротив, вся она — какое-то изумительное и нарочитое создание человека. Блистательно возникновение этого города наперекор природе, и многозначительно каменное его однообразие. Венеция — прообраз титанической дерзости и неизбежной ограниченности человеческого ума. Венеция есть причуда гения, и оттого в этом городе, таком прихотливом и странном, полном прекраснейших образцов барокко, менее всего хочется быть естественным.

Там, где в минувшие времена карнавал продолжался шесть месяцев, где полгода ходили в масках, простота теряет всякую цену. Жизнь становится игрой, опасной и тонкой.

Потому так понятны и милы подведенные брови, накрученные губы и слишком заботливо обутые ноги венецианок. Потому так влекут нас их черные шали и ночные, певучие шаги по звонкому камню.

III

Хотел бы я посмотреть на того чудака, который первый пустил по свету сплетню, будто Венеция — прекрасный приют для влюбленных. Конечно, одно из двух: или он был наивен, ужасно наивен, до трогательности, до того, что уже невозможно на него сердиться, или же это был злой старикашка, завистливый и беззубый, решивший подставить петушью свою ножку всем, кто послушает коварного его совета.

Нигде так легко не расстаешься с надеждами и людьми, как в Венеции. Там одиночество не только наименее тягостно, но наиболее желанно. И вовсе не для того, чтобы сосредоточиться, уйти в себя, но напротив: чтобы забыть себя, потерять былое, сделаться одним из тех, кто часами сидит на набережной, глядя в туманную даль лагуны или на узкую башню San Giorgio.

Венеция — город разлук.

В былые, счастливые дни караваны кораблей приставали к богатым ее пристаням, толпы чужеземных купцов и матросов, хлынув на набережную, волнами вливались в ее закоулки. Отцы, сыновья и мужья то прибывали домой, то уходили в море. Здесь, на родных островах, были они такими же случайными гостями, как темнолицые, пронырливые мавры и белокурые, безвольные рабы-славяне. Здесь века научили людей спокойно встречаться и расставаться безвольно. Стремительное возвышение Венеции и ее несметные богатства, привезенные со всех концов мира, были только достойными трофеями тех, кто спокойно и вольно в любую минуту готов был покинуть свой город, свою семью, всех любимых и близких — ради опасного плавания или дерзкого набега.

И в наши дни, по вечерам, когда схлынет с Пьяццы разноплеменная толпа, когда затихнут на риве окрики гондольеров, хорошо забраться в кафе, возле театра Fenice, долго сидеть там, а потом еще дольше слоняться из улицы в улицу и думать о том, что ведь вот — ничего не стоит, вдруг, ни с того ни с сего, пойти к себе, завязать чемодан и уехать.

Но трудно уехать отсюда домой, в Россию. Здесь научаешься любить камни, черную воду каналов, соленые испарения моря, рыжие занавески на окнах да людей, проходящих, как тени.

Но горько и скучно помыслить, что дома ждут начатые дела, волнующие известия, близкие люди, что там снова воскреснут бывшие привязанности. Здесь хочется не любить и не хочется быть любимым. Венеция — город разлук.

Для того, кто задумал пропасть навсегда без вести, путь лежит через Венецию: здесь скоро разлюбишь бывшее, от всего оторвешься без боли и легко пойдешь, куда глаза глядят. Недаром слово «Аргентина» здесь у всех на языке. Почему? Да так... Пришлось плохо — взял и уехал куда-нибудь за океан. Аргентина так Аргентина.

Легкий и нежный холод здесь вливается в сердце. И дуновения его кажутся счастьем нетленным, вечным.

Нет, не пускайте влюбленных в Венецию. Там цепи становятся паутиной. Там учишься великому искусству: разлюбить.

1911

DANSES IDYLLES

(Вечер пластических танцев)

Успех, которым вчера были встречены танцы г-жи Рабенек и ее учениц, должно признать заслуженным. Воистину, много было хороших моментов, красивых поз и удачно собранных тканей. Но — мучительно чувствовалось все время, что это не тот танец, который нужен и мыслим в современности. Простота эллинской одежды, босые ноги — все это слишком не для наших дней. Условность «классического» балета пристала им много более. И в самом деле: танцы, поставленные наименее удачно, как «In der Halle des Bergenkönigs» и «Danse villageoise», имели успех наибольший.

Мне доводилось неоднократно видеть г-жу Рабенек и ее учениц в более уютной и тихой обстановке студии. Там те же самые танцы, показанные небольшому кружку приглашенных, были понятнее, ближе. Вынесенные на эстраду консерватории, они лишились единственного очарования, которым могли пленять современного человека: они потеряли свою интимность, приходилось относиться к ним только как к красивому зрелищу. Между тем в них кроется нечто гораздо большее. Конечно, это не пресловутое «возрождение

Эллады», о котором так много писалось в связи с танцами Дункан: такое возрождение в наши дни было бы слишком необъяснимо. Нет, думается, что для г-жи Рабенек и для ее учениц их танец, вернее — их студия, такая не похожая на весь окружающий мир, есть нечто большее, чем художественная работа; в эту студию бегут они от жизни, как в тихую и светлую нирвану, в небытие. Не этим ли объясняется и отсутствие в их танце того, что зовется темпераментом, — какая-то бесплотность, бескровность, слишком большая легкость.

1911

Николай Морозов. ЗВЕЗДНЫЕ ПЕСНИ

Книгоиздательство «Скорпион». М., МСМХ

Самое название книги указывает на что-то светлое и высокое. Действительно, читая стихотворения бывшего «шлиссельбургского узника», поражаешься тем бодрым настроением, той беззаветной верой в добро и светлое будущее, которыми пропитаны в этой книжке все произведения Н. Морозова.

Какое бы стихотворение вы ни взяли, оно дышит оптимизмом, несмотря на мрачную картину, которую порою оно рисует.

Вот, например, заключительная строфа стихотворения «Зимой» (с. 25):

Полно убиваться!
Полно тосковать!
Пусть невзгоды злятся
Над тобой опять!
Хоть вражда пускает
Все гоненья в ход, —
Скоро все растает —
И вражда, и гнет.

Или заключительные строки стихотворения «Завет» (с. 26):

В тяжелые дни испытаний и бед
Дает нам вселенная вечный завет,
Который гласит всем скорбящим:
«Во имя надежды, во имя любви,

В несчастье — грядущим и прошлым живи,
А в счастье — живи настоящим».

Хорошо и следующее восьмистишие (с. 83):

Черные тени
Скрылися вдаль,
Прежних волнений
Смолкла печаль.
Отзвуком стройным
Полон я вновь,
В сердце спокойном
Мир и любовь.

Недурными строфами заканчивается и стихотворение «На земном шаре» (с. 173):

Но и радости и горе
В жизни встретят нас с тобой
И пройдут, как волны в море,
Бесконечной чередой.
Так помчимся же по воле
Нас несущих вечных сил,
Смело встретим наши доли
В мире мчащихся светил!

Есть в этой книжке несколько философских стихотворений: «В химической лаборатории» (с. 139), «Смысл созвездий», «В мире вечного движения» (с. 144); встречаются и юмористические: «Рецепт» (с. 63), «Диалог» (с. 47), «В грозу» (с. 77) и некоторые другие.

Не говоря же о безукоризненной форме стиха, все произведения Н. Морозова свидетельствуют о неугасших в авторе чувствах любви, добра и красоты, далеко до него многим современным «ноющим» поэтам, которые наводят на читателя своими, подчас бесталанными «изделиями» невыразимую скуку!

1912

МИСТИЧЕСКАЯ КАРАМЕЛЬ

I

Вам, конечно, случалось видеть, а быть может, и есть дешевую карамель с липкой начинкой внутри. Карамель эта очень плохая, но завернута она бывает в пестренькую бумажку с картинкой. Под картинкой коротенькие стишки: что-нибудь из Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Надсона. Вихрастый полковой писарь передает такую конфетку курносой модистке и говорит: «Почитайте-ка, Марья Ивановна, стишок: словно про вас сказано!» А на бумажке написано: «Я помню чудное мгновенье: передо мной явилась ты». Бывает иначе: ревнуя модисточку к парикмахеру, человеку чувствительному и тонкому, поэту в душе, вытаскивает полковой писарь другую конфетку и читает многозначительно: «Не верь, не верь поэту, дева. Его своим ты не зови». Модистка читает, хихикает, лушит семечки и радуется тому, как хорошо сочинители сочиняют: совсем будто бы про нее.

Ни Пушкин, ни Тютчев не помышляли о том, какое пошлое применение найдут самые, может быть, вдохновенные их строки. Было бы странно распространяться на тему о том, насколько многозначительнее, глубже и шире трагедия творчества великого поэта, нежели любовь полкового писаря. Но полковой писарь умеет все бесконечно великое обратить в бесконечно малое, все беспредельно высокое, применяя к своим делишкам, обратить в бесконечно мелкое, пошлое. Он, как Иван Александрович Хлестаков, с Пушкиным на дружеской ноге. «Спросишь его, бывало: ну, что, брат Пушкин? Да, что, брат, — отвечает, бывало, — так как-то все. Большой оригинал!»

И для Ивана Александровича, и для писаря Пушкин эдакий большой оригинал, сочиняющий приятные стишки для лирической карамели.

II

Все это невольно вспоминалось мне, когда я читал последнее произведение Федора Сологуба — пьесу «Заложники жизни», напечатанную в 18-й книге альманахов «Шиповника».

Словно целый пакет такой карамели высыпал добрый писатель перед своими героями, и вот все они наперебой угощают друг друга цитатами из чужих стихов, и все применительно к собственным об-

стоятельствам! Здесь не придирка: двадцать одна цитата на протяжении небольшой пьесы — это уже никоим образом не случайность, а целый метод.

Кто же, ради чего, во имя какой великой идеи перетрясает всю эту кучу стихов, отрывков, цитат из всевозможных поэтов, какие только бывали «от Ромула до наших дней»? Для этого нам необходимо ознакомить читателя с содержанием пьесы. Оно не сложно.

Катя Рогачева, девочка бойкая, славная, простая, любящая малину, «как сестру родную», влюблена в Михаила, гимназиста седьмого класса. Михаил мечтает быть инженером, «строить мосты, дороги, высокие башни». «Не только моим ремеслом, — говорит он, — будет все то, что я построю из камня, железа и стали, а призванием моим будет вместе с тобой строить жизнь новую, счастливую, свободную, не такую, как эта. Легкую жизнь и простую, как мост, повисший над бездной на паутине стальных канатов». Катя мечтает строить с ним вместе. Но ее родители, полуразорившиеся помещики, прочат ее за Сухова, человека богатого, молодого и с будущим. Родители Михаила, придерживающиеся, как и он сам, весьма радикальных воззрений, также против женитьбы их сына на «буржуазке». Эта несложная ситуация слегка усложняется тем, что, кроме Кати, влюблена в Михаила еще одна девушка, Елена Лунагорская. Ходит она босиком, чудачит, юродствует и зовет себя «Лунной сказкой». Настоящее имя свое заменяет она мистическим именем Лилит. Дешевый эстетизм и дешевая мистика! Не так ли и полковой писарь именует свою модистку «мимолетным видением»? Но дальше.

Наконец, Михаил делается студентом-техником. Казалось бы, счастье недалеко. Но Кате страшна «мещанская обстановка» их будущей бедной жизни, да и боится она, видите ли, что заставит Михаила стать «заурядным строителем» из-за куска хлеба. И вот, предупредив Сухова, что все это только на время, она соглашается выйти за него замуж. Самонадеянный Сухов пропускает предупреждение мимо ушей, думая, что нельзя же его, Сухова, рано или поздно не полюбить. Михаил сперва приходит в отчаяние, но ему готовятся два утешения. Катя обещает ему вернуться и подкрепляет свое обещание стихами Зинаиды Гиппиус:

Единый раз вскипает пеной
И разбивается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет, любовь одна.

Второе утешение: Лилит просит его взять ее в подруги, тоже на время, пока не вернется Катя. Михаил соглашается, говоря: «Пойдем, Лилит, моя милая лунная мечта. Погрустим, помечтаем с тобою, пока не придет за мною жизнь моя».

Проходит еще восемь лет, и все совершается так, как предполагалось. Михаил знаменит и богат. Катя, мать двоих детей и жена предводителя дворянства, заводит с ним самый обыкновенный адюльтер, а затем и переезжает к нему на квартиру, тоже самым обыкновенным образом, подарив детям по коробке конфет и оставив их жить «у папочки». Великодушный и сильный Михаил дает Лилит денег, и она от него уходит, поясняя читателю свою роль следующими словами: «Мой срок прошел. Ах, опять для меня повторилась старая, старая история любви! В раю первоизданном к первому человеку, созданному Богом, пришла из ночных его грез возникшая прекрасная, тихая Лилит, я. Дни первой, лунной Лилит проходят скоро, и приходит вторая, законная, вечная жена, Ева, к своему Адаму». Михаил счастлив, что вернулась к нему его Катя, жизнь, но в душе у него останется навсегда тихая грусть по ушедшей мечте — Лилит. Предводитель дворянства Сухов, человек не мистический, резюмирует всю историю так: «А, гениальный строитель! Набили себе карман на постройках, теперь есть на что содержать любовниц!»

Итак, в «Заложниках жизни» две драмы: мистическая и бытовая. Действующие лица первой: Адам, Ева, Лилит; второй: Михаил, Катя, Лилит. По замыслу автора, борьба Кати с Лилит есть борьба жизни с мечтой. Первая драма отражается во второй, как в зеркале. Но зеркало Федора Сологуба — кривое зеркало. Оно искажает отраженное в нем лицо. Вместо прекрасной мечты — Лилит — является в нем пошловатая танцовщица-босоножка, каких нынче не обещаться. Вместо Адама, первого человека, — сомнительной честности господин. Вместо Евы, жизни, земли, — просто глупая, ничтожная женщина.

Что же все это значит? Какой злой волшебник подменил их?

Полковой писарь. Все великое он делает малым, все возвышенное низводит до пошлого. В данном случае роль его исполняет автор. С нежностью живописует он похождения своих героев. Он полагает, что в их жизни отражается некая мистическая истина. Он зовет их строителями новой свободной жизни. Однако мы видели, что происходит от их строительства: старая, старая мерзость.

Весьма знаменит роман Федора Сологуба «Мелкий бес». Имя героя его стало нарицательным. Слово «передоновщина» вошло в разговорную речь для обозначения пошлой, до ужаса низменной жизни.

Передонов был отрицательным типом в творчестве Ф. Сологуба. Катя, Лилит, Михаил, поскольку они не абстракции, типы положительные: они — созидатели жизни «новой, счастливой, свободной, не такой, как эта». Им ведомы мистические тайны. И все-таки жизнь их пошла и грязна. Мы это видели и вправе спросить: не те же ли это Передоновы, только новенькие, в стиле модерн?

Нет, любимые детища Сологуба нисколько не лучше нелюбимого и отвергнутого.

Некогда в лице Передонова часть критики усмотрела черты самого автора. В ответ на это Ф. Сологуб в предисловии ко второму изданию «Мелкого беса» заявил, что «это я не про себя, а про вас, мои милые современники, написал свой роман».

Мы было поверили, но вот теперь приходится сказать:

— Нет, наш милый писатель, все-таки это вы не про нас, а про себя написали. Это вы угощаете нас мистической карамелью. Это вы, а не мы, из мистического прозрения пошлые сочиняете пьесы.

1912

Александр Тиняков (Одинокий). NAVIS NIGRA

Стихи

К<нигоиздательст>во «Гриф». М., 1912

Подчиненность г. Тинякова г. Брюсову является главным недостатком всей книги. Ее безусловное достоинство — подлинный лиризм автора. Можно сочувственно или враждебно относиться к идеям г. Тинякова, но нельзя не признать, что он никогда не опускается до холодного выдумывания стихов, до писания ради писания, до стихотворного жонглерства, получившего столь широкое распространение в последние годы. Переживания г. Тинякова подлинны, и это заставляет читателя примириться с их немного наивным демонизмом.

Стих г. Тинякова довольно жесток, отрывист, немзыкален, но в нем чувствуется серьезная работа, которая, думается, со временем даст хорошие результаты. Лучшее в книге — стихотворения: «Идиллия», «1-я

песенка о Беккине», «Вьюжные бабочки». Худшее — псевдоученые примечания, которыми снабжены некоторые стихотворения. В общем же книга г. Тинякова производит довольно приятное впечатление.

1912

НАДСОН

Схематически различимы в поэзии два течения: из них первое — стремление разгадать мир, оправдать его именем божества, а второе — стремление к устройству жизни человеческой на земле, в тех формах, которые представляются должными и желанными. С этой точки зрения поэзия разделяема на *песни о бытии* и *песни о быте*. Первые также можно назвать песнями веры, вторые — песнями любви. Здесь я имею в виду любовь к земле, к человеку, к судьбе его и полагаю, что поэзии мизантропической быть не может: поэт-человеконенавистник замолкнет, ибо ему уже не для кого будет петь. Проклятия, с которыми порой обращаются к людям поэты, — суть, по определению одного из них, «обратный лик любви».

Деля поэзию на эти два основных течения, я вовсе не намереваюсь сказать, что есть две поэзии. Поэзия едина, и песни о быте проистекают в действительности из того же религиозного источника, как и песни о бытии. Жрец и воин — не две различных касты, но лишь две формы одного служения, две ступени одного посвящения. Но одни люди становятся жрецами, другие — воинами.

Пушкин, солнце русской поэзии, равно понимал и то и другое, завещав нам две формулы. Из них первая:

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв,

а вторая —

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне в удел витийства грозный дар?

В этих последних словах о грозном даре витийства жреческая повязка сменяется шлемом воина.

Все поэты — рыцари одного ордена. Как бы творчество одного из них ни разнилось от творчества другого, — при встрече оба поймут и узнают друг друга по тайным знакам, которые ведомы лишь посвященным. Ибо жрец знает, что вера его мертва, если нет любви, а любовь воина зиждется на его вере.

Таково двуединство поэзии. Отнюдь не разделяя самих поэтов на два непримиримых стана, оно дает в то же время возможность критику одних причислить к молящимся, других — к призывающим.

Обращаясь к Надсону, мы с уверенностью можем сказать, что по содержанию своей поэзии он должен быть отнесен к поэтам второй категории. Сравним его хотя бы, например, с Фетом, которого творчество — такой несомненный и полный образчик служения жреческого. Насколько взор Фета упорно устремлен к небу, настолько же глаза Надсона непрестанно обращены к земле, к житейской судьбе человека. Я позволю себе напомнить вам целиком одно из самых замечательных стихотворений Фета и одно стихотворение Надсона — стихотворение, в котором всего яснее сказалось его отношение к природе, нас окружающей. Вот стихотворение Фета — строки, составляющие вступление к «Вечерним огням»:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве порой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность,
И пламя твое узнаю, солнце мира!

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится;
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, —
Твой только отблеск, о солнце мира!
И только сон, — только сон мимолетный.

И этих грез в мировом дуновенье,
Как дым, несусь я и таю невольно;
И в этом прозренье, и в этом забвенье
Легко мне жить и дышать мне не больно.

Так говорит Фет. А вот что отвечает Надсон:

Не знаю отчего, но на груди природы, —
Лежит ли предо мной полей немая даль,
Колышет ли залив серебряные воды,
Иль простирает лес задумчивые своды, —
В душе моей встает неясная печаль.
Есть что-то горькое для чувства и сознания
В холодной красоте и блеске мироздания:
Мне словно хочется, чтоб темный этот лес
И вправду мог шептать мне речи утешенья,
И, будто у людей, молю я сожаленья
У этих ярких звезд на бархате небес.
Мне больно, что когда мне душу рвут страдания,
И грудь мою томят сомненья без числа, —
Природа, как всегда, полна очарованья,
И, как всегда, ясна, нарядна и светла.
Не видя, не любя, не внемля, не жалея,
Погружена в себя и в свой бездушный сон, —
Она — из мрамора немая Галатей,
А я — страдающий, любя, Пигмалион...

«Не знаю отчего...»

Оба стихотворения родились из одного желания: на время выйти из круга людей, от быта бежать к бытию. И вот — Фет закрывает глаза. Надсон, напротив, открывает их шире, обращает к миру — и видит все те же поля, реку, лес. Фет, смеживший глаза, «прозревает», и становится ему доступна «вся бездна эфира». Фет видит «живой алтарь» мироздания — Надсону же открывается лишь его холодная красота и блеск. Когда Фет уже радуется «солнцу мира» — Надсон и у природы просит того же утешения, за которым обращался к людям:

И, будто у людей, молю я сожаленья
У этих ярких звезд на бархате небес.

Фет молится — и все для него озаряется отблеском Солнца. Надсон отчаивается и обращается к миру, как к равному, — и природа остается пред ним такою же, как была, — невидящей, нелюбящей, невнемлющей, нежалеющей, погруженной в себя и в свой бездушный сон. И в тот миг, когда Фет, слыша «зов задушевный», восклицает: «Легко мне жить и дышать мне не больно», Надсон в отчаянии и изнеможении падает перед нею, безотзывной природой, как Пигмалион перед мраморной Галатеей.

Приведенное стихотворение — чуть ли не единственное у Надсона, где глаза поэта устремлены к мирозданию. Но оно никогда и ни в чем его не утешит, ничего ему не откроет. Мироздание — невидящая природа, мир — бездушная и невнемлющая абстракция, глухая стена, от которой поэт снова возвращается к людям. Земное волнует его глубже, нежели небесное.

Всегда обращенный лицом к окружающей жизни, ради нее поющий и из нее почерпающий свое вдохновение, участник, а не созерцатель ее, Надсон не хотел и не мог равнодушно внимать добру и злу. «Дружно за работу, на борьбу с пороком!» — восклицает он. Но на этот раз уже Фет как будто отвечает ему:

Не лжива юная отвага:
Согнись над роковым трудом —
И мир свои раскроет блага;
Но быть не мысли божеством.

И даже в час отдохновенья,
Подъемля потное чело,
Не бойся горького сравненья
И различай добро и зло.

Но если на крылах гордыни
Познать дерзаешь ты, как Бог, —
Не заноси же в мир святыни
Своих невольничьих тревог.

Пари всезрящий и всеильный,
И с незапятнанных высот

Добро и зло, как прах могильный,
В толпы людские отпадет.

Но Надсон сам бросался в толпу. Жизнь и ее волнения, то, что Фет называет невольничьими тревогами, было для Надсона тревогой любящего сердца. Вглядимся в старое сравнение. Вот — мать и ученый сошлись у постели больного ребенка. Но ученый, мудрец хочет «познать, как Бог» — и для того, если он только мудрец и до конца мудрец, он станет безучастен, как боги, — и «дерзнет» произвести опыт, быть может, губительный для ребенка, но неизбежный для раскрытия истины. Матери же важно только одно: жизнь ее ребенка, маленькое тельце, вот это самое, никакое другое, никакие тысячи, миллионы других, которых спасение зависит или будет зависеть от результатов опыта. И она возненавидит всякую истину, если она будет стоять жизни ее ребенку. Но и матерью, и ученым движет единое чувство любви. Только объект любви ученого — некто дальний, тысячи, миллионы других, даже неведомых ему людей, объект любви матери — ближний, вот этот самый ее ребенок. Для ученого способ лечения есть вопрос науки, для матери — вопрос жизни или смерти ее ребенка. Науку ученого она точно так же назовет невнемлющей, безжалостной, нелюбящей, как Надсон называл безжалостным и невнемлющим то самое мироздание, из бездн которого Фет слышал «зов задушевный». И потому Надсону нет дела до метафизического добра и зла, как матери нет дела до научной истины. Вопрос исчерпывается для него конкретными проявлениями того и другого.

Фет судит о мире, Надсон судит мир. Фету лишь на время важно решить, что такое добро и зло, а потом на вершинах своего прозрения он и их, как земное марево, сбросит вниз, «в толпы людские»; Надсону же важен только вопрос о том, как быть с тем злом, которое его непосредственно окружает. И в этой тревоге своей о земном устройении самое слово «зло» заменяет он более тесным, более земным, более гражданским понятием порока, которому противопоставляет не метафизическое, холодное, тоже «невнемлющее» добро, а «идеал», в земную, близкую осуществимость которого он верует:

О, мой друг! Не мечта этот светлый приход...

Верь, настанет пора — и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!..

«Друг мой, брат мой...»

Не эта ли безотчетная вера вдохновляет и любовь Надсона, делая ее деятельной и заставляя его браться вперед, на борьбу...

Однако пора спросить: во имя чего же, за что же бороться призывал Надсон? Что дала людям его любовь к ним? Ответ по необходимости будет неясен. Виной тому — неясность самого надсоновского «идеала».

Принято думать, что главное содержание поэзии Надсона есть *разочарование* в жизни, тоска, уныние, жалоба на судьбу. Но этот взгляд грешит обычным грехом всех мнений, слишком широко распространенных: он верен только наполовину. Действительно, чуть ли не во всех стихах Надсона можно найти мотив разочарования. Но в подавляющем большинстве случаев они суть лишь выражение минутных чувств, случайных, личных переживаний, — невольная дань усталости, которую поэт вскоре побеждает для того, чтобы призвать на борьбу с ее причинами.

Надсон разочарован только в существующих формах жизни, но он глубоко верует в то, что их должно и можно переменить. Вот несколько вполне доказательных цитат из его стихотворений:

Не пройдет бесплодно тяжкая борьба,
И зарею ясной запыхает время...

«На заре»

Я чувствую и силы, и стремленье
Служить другим, бороться и любить...

«Я чувствую и силы...»

Брат, — я не хочу, я не могу молчать!..

«Милый друг...»

И вечно буду я бороться и страдать.

«...И крики оргий...»

Трудись, покуда сильны руки,
Надежды ясной не теряй...

«Вперед»

Червяк, раздавленный судьбой,
Я в смертных муках извиваюсь,
Но все борюсь полуживой,
И перед жизнью не смиряюсь.

«Червяк, раздавленный...»

Больше того, так сильно в Надсоне увлечение борьбой, он так определенно *любит* свое горе, что в минуту своеобразного эгоизма так представляет себе будущее, когда борьба, наконец, завершится победой:

Но если и вправду замолкнут проклятья,
Но если и вправду погибнет Ваал,
И люди друг друга обнимут, как братья,
И с неба на землю сойдет идеал, —
Скажи: в обновленном и радостном мире
Ты, свыкшийся с чистою скорбью своей,
Ты будешь ли счастлив на жизненном пире,
Мечтавший о счастье печальник людей?

Ведь сердце твое — это сердце больное,
Заглохнет без горя, как нива без гроз:
Оно не отдаст за блаженство покоя
Креста благодатных страданий и слез.
Что ж, если оно затоскует о доле
Борца и пророка заветных идей,
Как узник, успевший привыкнуть к неволе,
Тоскует о мрачной темнице своей?

«Томьясь и страдая...»

Во многих случаях стихи Надсона действительно начинаются с обнажения мирских и душевных ран, но это кажущееся разочарование всегда временно и служит ему лишь чем-то вроде лирического трамплина, оттолкнувшись от которого он уже легче осуществляет действительный замысел стихотворения — призыв.

Вот здесь-то, в мотиве призыва, и в том, как он выражен, обнаруживается вся смутность надсоновского идеала.

Мы видим, *как* призывает Надсон. Посмотрим теперь, *к чему* он зовет, *что* именно должно явиться следствием грядущей, желанной ему борьбы, за *что* она должна вестись и *что* будет наградой за все труды.

Оказывается, что будет «время светлой мысли, правды и труда» («На заре»).

«Блеснут повсюду над землей свобода, честность, правда, знание» («Во мгле»).

«Борись за дальней сиянье» («Вперед»).

Это борьба — «во имя света» («Вперед»).

«И погибнет Ваал» («Друг мой, брат мой...»).

«О, пойдем же вместе к лучезарной цели» («Я пришел к тебе...»).

«Вперед за мир и за людей» («Во мгле»).

«Я, как Икар, мечтал о ясных небесах» («Весной»).

И так без конца. Признаться, яснее этих «ясных небес» Надсон не указывает ничего, но гораздо яснее указывает он, *с чем* надо бороться, *нежели за что*.

Мне душен этот мир разврата
С его блестящей мишурой!
Здесь брат рыдающего брата
Готов убить своей рукой;
Здесь спят высокие порывы
Свободы, правды и любви,
Здесь ненасытный бог наживы
Свои воздвигнул алтари.
Душа полна иных стремлений,
Она любви и мира ждет...

«О, если там, за тайной гроба...»

И «мир разврата с его блестящей мишурой», и брата, готового убить брата, и «ненасытного бога наживы» мы можем представить себе довольно ясно. Но каковы эти «иные стремленья», как осуществится на земле любовь и мир — это уж очень туманно. Прошу вас верить, что я не обрываю цитаты. Тот, кто, может быть, помнит это стихотворение, знает, что в следующих строках опять говорится о том, что «глухая полночь без рассвета царит всеильно над землей» и т.д.

Поистине, Надсон не может называться «властителем дум». И, однако — вспомним, какой успех сопровождал его последние выступления, как много слез было пролито над его стихами, с каким увлечением они читались, с каким благоговением произносилось его имя.

Я позволю себе объяснить это так: вдохновитель и вестник борьбы, поэт, умевший призывать к разрушению старого зла, — он не был и не мог быть созидателем нового добра. В мире, где бороться было бы не с чем, Надсону нечего было бы делать. Скорее его можно было бы назвать властителем эмоций, чувств. Он более говорил сердцу, нежели мозгу, и глубже волновал темпераменты, чем умы.

Позволю себе пойти дальше и утверждать, что неясность надсоновского идеала даже способствовала широкому признанию его поэзии. Восьмидесятые годы не нуждаются в пояснениях. Одному Богу известно, какие внутренние усилия должна была сделать интеллигентская Россия, чтобы не задохнуться в немыслимой атмосфере уныния, тоски, вынужденного бездействия, тупого произвола и бездарного патриотизма — всех этих худосочных порождений тупой реакции. Тучный фельдфебель на ломовой лошади — вот Медный всадник восьмидесятых!

К этой интеллигентской России, к лучшим, но по необходимости скрытым, почти подпольным силам русского общества была обращена поэзия Надсона. Его разочарование вполне соответствовало внутреннему протесту слушателей, но туманность его призыва несколько не удивляла тех, кто едва осмеливался мечтать о лучших временах. Эта туманность, повторяю, даже способствовала всеобщему признанию Надсона. Его лира, не призывавшая ни к чему в частности, легко объединяла всех, мечтавших о чем-то неопределенно-прекрасном и высоком. Когда увлекают *только* вперед, к *идеалу вообще*, всякий волен в это слово вкладывать любое содержание, подразумевать под ним что угодно, какую угодно цель, лишь бы она находилась впереди, а не позади, не на том пути, который уже пройден. Так и было. Легко было признать Надсона как поэта и вождя, ибо мечтания его аудитории были так же смутны, как собственные. Не слова, а голос Надсона, единственного в те дни поэта, призывавшего на борьбу, равно волновал всех. Гром рукоплесканий всех *передовых* людей сопутствовал Надсону до самой могилы, и неутешный плач разнесся по всей России, когда эта могила была засыпана. Если не над личной судьбой Надсона, то над судьбой его лиры сияла яркая звезда счастья. Как вождь, он родился под счастливой звездой. И даже смерть, так горестно прервавшая дни Надсона-человека, была благосклонна к поэту: если бы Надсон не умер, ему было бы теперь пятьдесят лет (он родился 14 декабря 1862 года). И в эти годы он, конечно, не изменил бы себе, но «среди новых поколений» он чувствовал бы себя «докучным гостем, и лишним, и чужим». Его поэзия стала чужда тем, к кому она была обращена, тем, кому была родственна и понятна. «Иные люди в мир пришли» — и, кажется, завоевали его. Кто же эти новые люди, какая поэзия, победив, вытеснила поэзию Надсона, почему так случилось и чего стоит эта победа? Таковы вопросы, на которые я постараюсь ответить.

В середине девяностых годов зародилась у нас школа так называемых «новых поэтов». Литературные противники объявили ее прежде всего лишенной всякой самостоятельности и целиком подражающей иностранным образцам. Действительно, известного влияния иностранной литературы на новую нашу поэзию отрицать нельзя, но истинно русская критика позабыла, что из русских поэтов далеко не чужды были иностранного влияния следующие: Ломоносов, Сумароков, Озеров, Богданович, Державин, Карамзин, Батюшков, Пушкин, Дельвиг, Баратынский, Лермонтов, Тютчев. На самом же деле живая связь «новой поэзии» с последними представителями старой, каковы: Полонский, Случевский, Фет и Влад. Соловьев, — была несомненна. Но ее не видели или не хотели видеть. Валерия Брюсова, Бальмонта, Балтрушайтиса, Федора Сологуба, Андрея Белого и Александра Блока встретили бранью и свистом. Несчастье этой школы заключалось в том, что она целиком состояла из поэтов, которых творчество лишено было прямой гражданской тенденции. За это она была объявлена мало сказать — безучастной к благу общественному, но даже *реакционной*. Некоторые из новых поэтов затронули темы религиозные, — и вся школа обвинена была в мракобесии. Некоторые новые поэты дерзнули говорить о любви более открыто, чем до сих пор говорилось, — и вся школа была названа порнографической. Для выражения новых идей поэты искали новых слов и форм, — и их стихи обзывались набором бессмысленных фраз. Вторая половина девяностых годов и первое пятилетие девятисотых — это какое-то сплошное издевательство и оплевывание новой поэзии. Ее не знали, ее не читали, о ней узнавали из газетных фельетонов, а имена ее деятелей были посмешищем читающей публики. Идиоты, графоманы, эротоманы, садисты, кривляки, ломаки, шуты, паяцы, развратники, декаденты, упадочники, негодяи, — вот небольшой и скромный лексикон прозвищ, которыми наделялись они печатью. Сотрудники газет мало того, что писали хлесткие рецензии с тем «шалопаиским поддавливанием словечек, с уснащением их вопросительными и восклицательными знаками», на которое жаловался еще Щедрин, не только передергивали цитаты и искажали смысл, но под маской «сочувствующих» забирались в частные дома, присутствовали на маленьких сходках отверженных поэтов, а потом печатно высмеивали гостеприимных хозяев, описывая их домашнюю обстановку, их наружность, манеры, намекая на их семейную жизнь и обливая грязью все самое для них дорогое.

Так тянулось до 1905 года, когда всякая поэзия, и правая, и виноватая, заглушена была выстрелами. Во дни вооруженного восстания Валерий Брюсов выпустил книгу, поставив на ней эпиграф из Тютчева: «Теперь тебе не до стихов, о слово русское родное». Каково же было изумление представителей новой поэзии, когда вслед за этим, после того как мятежная Москва была усмирена, а Россия умиротворена, вдруг оказалось, что всем сделалось *до* стихов, и даже до «декадентских».

Вчерашние отверженцы неожиданно были признаны. Их книги стали раскупаться. Их стали приглашать в другие журналы, кроме отверженных «Весов» и «Золотого Руна». Их наперебой приглашали на литературные вечера с благотворительной целью. Литературная биржа это учла. Пресса поспешила расшаркнуться перед теми, кого травил. Даже П.Я., составивший популярную хрестоматию «Русская Муза», в 1904 году предпослал единственному избранному им стихотворению Брюсова заметочку о «посмешище наших дней, российском декадентстве» — а в 1908 году, в новом издании своей книги, счел уже нужным назвать его «поэтом, во всяком случае несомненным» и вместо одного стихотворения того же автора поместить их целых шесть, из которых четыре появились ранее 1904 года.

Словом, вчерашние отверженцы были признаны, узаконены, и надо бы этому радоваться. Казалось бы — шаг вперед. Но я полагаю, что шаг-то сделан, но сделан назад — и в очень плохую сторону.

Много горя принес русской интеллигенции 1905 год. Но еще больше — года, следующие за ним. Недавние друзья и соратники поняли, что слишком многое разделяет их, а новая реакция, крепче и глубже прежней, взрастила злые цветы из ядовитых своих корней. И корни эти обнажились. Оказалось, что ими отравлена была вся земля. Под масками вождей скрывались провокаторы. Россия была усмирена не виселицами, а «разуверением во всем». Эпоха усмирения, кроме страха и горя, на этот раз принесла с собой то, чего еще не бывало: особое, злое уныние, проистекающее не от бессилия, но от разочарования в общем деле, от недоверия к себе, к своим силам, от ужасающего подозрения, с которым стали смотреть друг на друга: а может быть, и ты провокатор?

Какое-то мутное облако надвинулось на Россию. Люди бежали от всего, что им напоминало о революции, ища если не развлечения, то, по крайней мере, хоть отдыха.

Тут-то и подвернулось под руку это злосчастное «чистое искусство». Кто, где, когда пустил сплетню о нем? Ведь под ним разумелось

даже не «искусство для искусства» — лозунг, провозглашенный фетовской школой как протест против навязчивых требований тенденциозной критики. Нет, «чистого искусства» искали у декадентов. Где-то, когда-то, от кого-то слышали, что оно парит где-то, что его и понять-то трудно — так мало напоминает оно о действительности и значит — о революции.

Знакомство начали как попало, с середины, потому что ведь это не дело, это так себе, красивые слова, а *настоящее* искусство должно учить. Я уже не говорю о том, что широкой публике и поныне неизвестно творчество отцов русского символизма: Случевского, Фета, Влад. Соловьева, что о нем знают лишь понаслышке. Даже те ныне здравствующие писатели, которыми зачитываются в альманахах «Шиповника» и с которыми устраиваются интервью, не могут похвастаться, что кому-нибудь, кроме друзей, ведомо то, чем начинали они свою литературную деятельность. Кто знает первые книги Брюсова, Сологуба, Андрея Белого? Кто читал стихи [Минского], Зин. Гиппиус?

«Чистое искусство» показалось чем-то необыкновенно новым. Читатель вообразил, что перед ним открылись какие-то миры, никому раньше не ведомые. Смотря на новую литературу как на что-то само собой зародившееся, оторванное от земли, как на какого-то гомункула, изготовленного в лаборатории, не зная того, что она — законное дитя своих родителей, он и увидел в ней только эти гомункулезные черты. Не зная связи ее со всей предшествовавшей литературой, он и увидел в ней только то, что не нуждается ни в каких идейных предках: голый эстетизм, самодовлеющую Красоту.

Но душе русского интеллигента безыдейный, безродный, квиэтистический эстетизм свойственен меньше всего. Нужно было под увлечение Красотой подвести какие-то идейные сваи, нужно было показать людям, ищущим развлечения и отдыха, что они не отдыхают от старого, но утверждают нечто новое.

Всегда были и будут писатели, с лакейской развязностью спешащие не только найти оправдание читательских пороков, но и возвести их в высокий принцип. Нашлись такие писатели и тогда, когда измученная русская интеллигенция, сбита с толку, потерявшая под ногами почву, бросилась в ужасы эстетизма. Барин с горя запил.

Чем же перед ним выслужиться? Да поднести водочки!

И вот господа Арцыбашевы, Каменские, а за ними десятки других, помельче, стали проповедовать «освобождение личности». К этому гадкому делу было приплетено имя Ницше, и под флагом

индивидуализма стало преподноситься русской читающей публике самое обыкновенное хулиганство. Но все это делалось в угоду баринской слабости к новой любовнице — Красоте. Леда Каменского прощоголяла перед баринком в одних золотых туфельках. Эти господа присоединились к «новой школе», и дружеская критика подыскала новое слово: «модернизм», которым удобно объединила зачинателей-поэтов с присоединившимися — хулиганями. Дескать — вообще *современность*, самая последняя новость, крик моды. Революция умерла — и хорошо сделала. Вместо освобождения общества и народа займемся освобождением личности. Это и проще, и безопаснее, и приятнее. Кот-Мурлыка повешен. «Радуйся, наше подполье!», и начались похороны кота — что тут только поднялось! Крик, беготня, пискотня, скаканье, кувырканье, пляска... Все пошло шиворот-навыворот. Идейная молодежь, освобождая личность, объединилась в эротические общества. Появились разные кружки, вроде «огарков» и «ловцов момента». Те же писатели в обилии поставляли порнографическую литературу, спрос на которую поднялся чрезвычайно. Раньше декадентов обвиняли в порнографии. Но то, до чего дошли поставщики клубничной литературы, — им и не мерещилось. Арцыбашев, Каменский, Олигер — не превзойдены. Им на подмогу явились целые книгоиздательства, как, например, «Тайны жизни», выпускавшие якобы научные книги вроде «Истории проституции всех времен и народов». «Половая психопатология» Крафт-Эбинга читалась как увлекательный и пикантный роман. Куприн забыл свои прежние темы и написал «Морскую болезнь» — рассказ не более художественный, чем те картинки, которые продаются на Сухаревой из-под полы. «Вопросы пола» решались всюду — и по-немногу вопросы иного порядка отодвинулись на другой план.

Все это как-то отвратительно переплеталось с исканиями красоты. Барышни, еще недавно работавшие в организациях, иначе стали «ловить момент» и толпами устремились на сцену; расплодилось театральные школы, в которых бедные девочки, развращенные и сбитые с толку, искали «новых форм» в искусстве, не имея понятия о старых.

Русская молодежь была провоцирована вторично. Случайное, внешнее заблуждение ее получило идейную санкцию — и болезнь кинулась внутрь. Красота, стилизация, пластика, вся эта дешевая экзотика наших дней — привела к худшему, чем безобидное выплясывание бедных девочек босиком, — к духовному, а не пластическому босячеству.

Духовные босяки — самый благонадежный элемент государства. Уж они-то революцию не сделают!

«Новое искусство» в свой чистый и честный период, до нашествия иноплеменных, до того, как, по выражению одного писателя, толпа мародеров присоединилась к фаланге воинов, обвинено было в реакционности. На самом деле оно *стало* таковым, стало только теперь, когда лозунги его восприняты в искаженном виде.

Истинный декаданс, упадок, начался тогда, когда русская интеллигенция отвернулась от исторически укрепившейся за ней роли и бросилась в объятия утонченности и эстетизма — этих вечных спутников и показателей эпохи упадка.

С новой школой произошло злостное недоразумение. Школа символистов, от которой раз навсегда и решительно должны быть отделены писатели-модернисты, загрязнившие и опозорившие ее знамя, вся состоит из поэтов-жрецов, а не воинов. Но до тех пор пока за ее молитвой не расслышат призыва, — новая поэзия будет входить в сознание читателей как эстетическое, а не идейное течение.

Массовое увлечение «новым искусством» и «красотой», в тех формах, как оно проявляется ныне, другими словами — массовое *декадентство* — реакционно, ибо оно мирится с существующею действительностью. На первый взгляд мирятся с ней и поэты-символисты; так всегда и формулировался упрек в безыдейности, который бросался им в лицо. В действительности это не так. Мертвый Идол. К одному из призывавших на реальный, немедленный бой обращены стихи Валерия Брюсова:

Но, узник, ты схватил секиру,
Ты рубишь твердый камень стен,
А я, *таясь*, готовлю миру
Яд, где огонь запечатлен.

Но я не стану утомлять вас выслушиванием доказательств этого пункта. Если это даже не так — все равно. Я хотел бы обратить ваше внимание на другое.

Из двух течений поэзии, которые я наметил в начале своего реферата, русской интеллигенции всегда было дорого и известно только второе: гражданское.

Та историческая роль, которую пришлось ей сыграть, ее подвиг и назначение искони заставляли ее отказываться от всякой другой поэзии, кроме гражданской. Критика Писарева была ей любезна.

Сапоги всегда ставила она выше Пушкина — и это говорю я не в упрек ей, но с глубочайшим уважением к той неизменной стойкости и последовательности, с какой совершала она историческую свою миссию.

То же самое уважение заставляет меня пожелать, чтобы в своих литературных симпатиях очнулась она от тяжелого сна модернизма, чтобы из уст ее не приходилось слышать осуждения «нехудожественной» поэзии Надсона.

[Порнографическая и пинкертоновская литература, в которую завлечена она ныне, — даже в художественном отношении слишком невысока.]

Эта поэзия вскормлена ею. Гражданские поэты для нее жили, страдали и умирали. И когда снова «Россия вспрынет ото сна», пусть придут новые поэты-граждане, чтобы так же страдать и умирать за нее. Пусть народится новая «тенденциозная» критика, добрый, старый и честный друг. Она простит выбитому из колеи читателю его минутное увлечение, его флирт с декадентской модой, а [новые] тенденциозные поэты снова поднимут свой голос, призывая на бой. Но идеалы этих поэтов будут яснее идеала Надсона. То, к чему они будут звать, получит более точное определение. В этом *естественном* историческом процессе добрую роль сыграет даже недавнее разуверение всех во всех. Я имею в виду дифференциацию общественных и политических групп, происшедшую за последнее время. Она не позволит гражданским поэтам будущего вкруг себя собрать всех идущих куда-то вперед вообще. Смелые пойдут за смелыми, поэзия робких будет осмеяна. Но смелые будут хранителями лучших заветов Надсона, продолжателями дела, начатого давно и вдруг прервавшегося.

Что же до поэтов-жрецов — быть может, настанет пора им быть услышанными и нужными, быть может — нет. Во всяком случае, они не для интеллигенции, и интеллигенция не для них. Если когда-нибудь они и будут услышаны, то не интеллигенцией, а какой-то новой, ныне еще не существующей аудиторией, которая создастся лишь тогда, когда историческая роль русской интеллигенции будет окончена, когда ее долгая и мученическая борьба завершится победой.

Но и тогда неизвестно еще, в какие формы сложится мирозерцание освобожденной России. Быть может, ей грозят долгие века торжествующего рационализма, века дирижаблей и аэропланов, когда все романтические мечтания будут лишними, поэтам-воинам не к чему будет звать, а поэты-жрецы уйдут в подполье. [Уже дан им завет:]

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

А сейчас, быть может, пора это сделать поэтам-символистам, чтобы невольно не совлечь людей с пути, завещанного им историей и освященного кровью жертв, принесенных на алтарь Свободы.

<1912>

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

Имя первого русского футуриста, основателя целой поэтической школы, собрало в минувший четверг на собрание Общества свободной эстетики огромную толпу слушателей. Здесь были поэты всех толков, от невзыскательных поклонников Ивана Белоусова до прилежных ритмистов из «Мусагета». Были художники, молодые философы, нарядные дамы, не чуждые решительно ничему. Были почетные граждане скетинг-ринка, молодые утонченники с хризантемами в петлицах. Но вряд ли мы ошибемся, сказав, что поэзия Игоря Северянина до этого дня всем им была одинаково мало известна. Книги свои он печатает в самом ограниченном количестве экземпляров, и достать их почти невозможно.

Ждали «ужасов», но их не было. Были стихи несомненно даровитого, несомненно смелого и подлинного поэта, но те, кто ждали от Игоря Северянина чего-то невероятного, какого-то почти «чуда», — те были разочарованы. Игорь Северянин не свалился с луны, не вышел из морской пены, не родился из головы Зевса, как Паллада Афина. У него есть определеннейшая поэтическая родословная. «Футурист» — он, тем не менее, сам готов признать влияние, оказанное на него уже скончавшимися поэтами: Миррою Лохвицкою и Фофановым. Критика, которой еще только предстоит высказаться об Игоре Северянине, несомненно прибавит сюда еще несколько имен, и прежде всего — Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова в начале его поприща, а может быть, и безвременно погибшего Виктора Гофмана. Даже самый способ, каким Игорь Северянин читает свои стихи, тоже имеет недавних предшественников: Андрей Белый успел уже его использовать и оставить.

Если футуризм Игоря Северянина — только литературная школа, то надо отдать справедливость: чтобы оправдать свое имя, ей предстоит сделать еще очень многое. Строго говоря, новшества ее коснулись пока одной только этимологии. Игорь Северянин, значительно расширяющий рамки обычного словообразования, никак еще не посягнул даже на синтаксис. Несколько синтаксических его «вольностей» сделаны, очевидно, невольно, так как являются просто-напросто варваризмами и провинциализмами, каковыми страдает и самое произношение поэта. Например, он говорит: «бэзд-на», «смэрът», «сэрдце», «любов».

Если же футуризм и в данном случае претендует на роль нового миросозерцания, как это делает футуризм западный, основанный Маринетти, то следует признать, что не только до нового, но и вообще до сколько-нибудь цельного миросозерцания ему еще очень далеко. В Игоре Северянине весьма удивил нас несомненно ему присущий и упорно подчеркиваемый морализм. Борьбу с отжившими моральными формулами, очевидно, полагает Игорь Северянин насущной своей задачей. Но именно потому-то эти формулы и отжили век свой, что они уже давно разрушены. За пределы же морали Игорь Северянин не посягает, и, по-видимому, футуризму надо еще ждать да ждать философского своего *credo*.

Впрочем, все сказанное относится, если не ошибаемся, к минувшим уже временам. Дело в том, что Игорь Северянин распустил свою школу и отставил от себя футуристическую академию. Как уже сообщалось в нашей газете, он издает книгу своих стихов в «Грифе», с предисловием Федора Сологуба, и нам остается приветствовать в лице его не пророка, не основателя новой школы, а просто талантливого и во многом самостоятельного поэта.

1912

ЧЕМУ СВИСТИТЕ?

Вышел одиннадцатый выпуск сборников «Земля». В нем напечатана та самая злосчастная драма Леонида Андреева «Профессор Сторицын», с которой произошел скандал в Киеве: она была ошкани и освистана. Свист и шик повторились в Малом театре. В Художественном шла другая пьеса того же Андреева, но уж заодно шипели и здесь.

Впечатления театрального зрителя мимолетны. Он не в состоянии должным образом остановить свое внимание на отдельных частностях, как бы важны они ни были. Каждая фраза вытесняется из его памяти рядом последующих.

Этого мало: перед глазами театрального зрителя проходит целая смена декораций, костюмов, — словом, впечатлений чисто зрительных. К ним прибавляются впечатления звуковые. Наконец, самая игра актеров приковывает его внимание, точнее говоря, отвлекает его внимание от драмы как произведения литературного.

И все-таки «Профессор Сторицын» ошикан, именно самая пьеса ошикана, ее автор, а не исполнители.

Что же произошло? Что так возмутило публику в произведении ее недавнего кумира?

Вот пьеса лежит предо мной на столе. Читаю, вчитываюсь и никак не могу понять.

Не будем сейчас говорить о достоинствах «Профессора Сторицына». Он освистан, очевидно, за недостатки. Главным же недостатком (и на наш взгляд, единственным) является в этой пьесе дешевое и слишком нефилософское философствование самого Сторицына, до того дешевое, что воистину становится удивительно, каким образом этот далеко не умный человек мог стать властителем дум чуть ли не всей Европы.

Дешевых афоризмов на очень и очень серьезные темы в «Сторицыне» не оберешься. Приводить примеры не стоит: это значило бы чуть ли не целиком выписать всю роль этого «властителя дум» и «учителя жизни». Конечно, можно бы возмутиться тем, что такими афоризмами Леонид Андреев пытается разрешить огромные вопросы, проблемы мирового значения. Но не русской публике укорять в этом Леонида Андреева. Разве не сама она рукоплескала «Анатэме»? Разве Некто в сером не разрешал всех загадок еще более хлестко, чем профессор Сторицын? Разве не видевший света рампы «Царь-голод» не похож был на мировую трагедию в захолустном провинциальном театре?

Мне скажут: кроме того, что профессор Сторицын покушается на роль проповедника со слишком ничтожным багажом ума и знаний, он делает это еще и вульгарно, безвкусно в чисто эстетическом смысле.

Но с каких это пор так повысился «эстетический» вкус того самого читателя, который зачитывался «Красным смехом» и восхищался художественными образами «Черных масок»? Неужели за

пять-шесть лет произошла такая блестящая эволюция? Не верим и ни за что не поверим; пока в десятках тысяч экземпляров расходятся произведения г-жи Вербицкой, Анатолия Каменского, мы вправе утверждать, что широкая публика, серая масса театрального зала, страдает самой непростительной толерантностью в вопросах эстетики...

Мы слышали, что часть публики возмущается тою сценой, когда Сторицын напивается и предлагает сыну поехать туда, «куда все ездят» после попоек. Странное возмущение. Мало ли что приходит в голову пьяному человеку, да еще и больному, да еще и измученному только что пережитыми потрясениями! Ведь не в том заключается главная идея пьесы, что учителя должны перестать учительствовать и поскорее отправляться «куда все ездят»! Если же «идея» не в том, что, конечно, очевидно всякому, то нет никакого смысла негодовать против случайного истерического эпизода. Свистеть за него автору то же, что бросать палками и калошами в актера, играющего «злодея». В XVIII веке это, говорят, делалось, но в XX-м... Не понимаю!

Я также не понимаю, почему, наоборот, публика не приходит в неистовый восторг от пьесы Леонида Андреева. Ведь профессор Сторицын — аллегория всяческого добра. Его жена и Саввич — темные гении зла. Добро борется со злом и, раздавленное тяжестью борьбы, все-таки побеждает морально. Ведь нравственное преимущество в этой борьбе все время остается на стороне Сторицына, и даже неизвестно, съездил он куда-нибудь с сыном или не съездил.

Шикать, как видите, нечему. Ореол мученичества как нельзя более подходит ко всякому добру.

Может быть, наконец, зрителям не нравится то, что Сторицын не выступает прямо против жены, Саввича и других темных сил своего дома? Может быть, публика возмущена тем, что, уходя из зала, он просто-напросто обращается в бегство? Может быть, это-то и есть тот ужасный недостаток пьесы, за который освистан автор?

Я делаю это предположение только затем, чтобы исчерпать все возможные догадки. Ведь профессор Сторицын только случайно оказался человеком неумным. Автор хотел сделать из него мудреца и пророка, и если бы ему это хоть сколько-нибудь удалось, то вместо бегства Сторицына мы бы видели пред собой уход Льва Толстого, тот самый уход от всего мира, а не от жены и детей, перед которым так благоговейно изумилась два года назад вся Россия.

Нет, каковы бы ни были недостатки «Профессора Сторицына», да будет стыдно тем, кто еще так недавно поклонялся Леониду Андрееву, а теперь освистывает его. Андреев не сделался хуже. Вкус его читателей не повысился, если они читают Аверченко и «Синий Журнал». Произошло нечто худшее. На Андреева была мода и кончилась. Вот это и стыдно. Плохо то общество, которое вместе с фасоном платья меняет своих кумиров.

1912

Вадим Шершеневич. CARMINA

Мариэтта Шагинян. ORIENTALIA

Сергей Соловьев. ЦВЕТНИК ЦАРЕВНЫ

Игорь Северянин. ЭПИЛОГ «ЭГО-ФУТУРИЗМ»

Внешнее умение писать стихи сделалось в наши дни всеобщим достоянием. Можно сказать, что все новые сборники стихов, за исключением каких-нибудь безнадежно захолустных, пишутся людьми, отлично владеющими формой. Но щеголеватая ловкость современных стихотворцев стала уже бессильна обмануть скольконибудь внимательного критика. Критик стал хитер: покров за покровом снимает он со стихов внешнюю их красоту. Больше того: даже в области формы научились мы различать, что добыто автором и что — его предшественниками.

Из поэтов, перечисленных в заголовке нашей статьи, мы выделим на первое место Вадима Шершеневича. «Carmina» — первая книга его стихов, и поэтому, в качестве дебютанта, он возбуждает наибольшее наше любопытство. Для критика всегда большая радость встретиться с новой поэтической индивидуальностью.

К сожалению, именно этой радости г. Шершеневич никому не доставит. Если вернуть из его книги каждому современному поэту то, что у него заимствовано, от самого автора не останется ничего, кроме усидчивости и аккуратности — качеств весьма похвальных, но не делающих поэтом того, кто обладает только ими.

Г. Шершеневич добросовестно проштудировал Брюсова и обязан ему не только множеством стихотворений, но и отдельными строчками, и образами, и эпитетами.

На мертвом севере снега
В томительном бреду застыли,
И месяц наклонил рога
Над тканью серебристой пыли.

Очень недурные стихи, но Брюсов уже написал однажды: «Луны холодные рога струят мерцанье голубое на озаренные снега», а в другой раз: «Лунный дьявол бледно-матовые наклонил к земле рога». Таких примеров в книге великое множество.

Нам очень понравилось стихотворение «Над рекой», но мы вспомнили, что всем существованием своим оно обязано «Эпитафиям» Андрея Белого. Тому же Белому следует возвратить «Огородное чучело». И таких примеров в книге множество.

Александр Блок мог бы по справедливости предъявить требование и на целые стихотворения вроде «Страсти», «Лесного королеви-ча», «Смиренья», и на отдельные строки вроде следующих:

Принимаю тебя, опьяненье!
Закрутись, мое сердце, в снегу!
Моя сказка, метели, томленья
На рассветном, льдяном берегу.

Стоило Блоку написать: «И я, развратный и продажный, с кругами синими у глаз, пришел взглянуть на профиль важный...», как уже г. Шершеневич спешит не отстать от него: «Что я — больной, что я — мятежный, с жестоким профилем лица...».

И таких примеров великое множество. Сергей Городецкий был бы вправе сказать, что ему принадлежит в книге целый отдел: «Петушки на воротах». Стихотворения, объединенные в цикл «Клавесина звуки», суть давно всем наскучившие перепевы из Блока, Белого и Кузмина.

У г. Шершеневича есть умение писать стихи. Но писать их ему не о чем.

Только по обязанности обозревателя прямо от него перехожу к Мариэтте Шагинян. Ее небольшая книжечка, скорее — цикл стихов, объединенных под заглавием «Orientalia», — производит прекрасное впечатление. Несколько лет тому назад г-жа Шагинян издала первую свою книгу: «Первые встречи». Молодые, порою не совсем удачные, порою слегка наивные стихи эти уже тогда свидетельствовали о подлинном поэтическом горении автора и заставляли ждать от него будущих успехов.

Теперь эти ожидания оправдываются. Поэзия г-жи Шагинян стала строже и глубже. Она обращается к большим и серьезным темам, к которым подходит умно и своеобразно. Мы с удовольствием отмечаем также то, что восточный характер стихотворений не является здесь бесцельной и давно надоевшей «стилизацией»: он неразрывно связан с темами, и автор прав, называя его непредумышленным. Лучшие стихотворения в книге: «Полнолуние», «Невеста», «К Армении».

Стихи Мариэтты Шагинян не чужды некоторым влияниям. Но мы с радостью видим, что здесь дело идет не о модных увлечениях современной поэтической молодежи: пушкинские «Подражания Корану» — вот где г-жа Шагинян училась писать стихи.

Не менее высоким образцам подражает Сергей Соловьев, называющий учителями своими Гёте, Батюшкова и Шенье. Но «Цветник царевны» — уже третья книга стихов Соловьева, а он все учится, учится и учится, все еще не решается говорить о «своем». В его книге много очень красивых, очень талантливых стихотворений, но, по совести говоря, внутреннее их значение не так велико, как можно было бы ожидать. «По большей части, книга стихов дает нам историю развития мирозерцания, его различные этапы, — говорит в предисловии автор. — Книга стихов есть исповедь поэта». Но «Цветник царевны» говорит больше о литературных, а не душевных исканиях автора. «У меня есть надежда, что это последняя из моих ученических книг», — говорит он в том же предисловии. Будем надеяться вместе с ним и мы: Сергею Соловьеву пора заговорить языком самостоятельным, тем более что ему, думается, есть что сказать.

Брошюра Игоря Северянина состоит всего из двух полемических стихотворений, направленных против поэтов, некогда входивших в состав академии эго-футуризма. Ныне эта академия, основанная Игорем Северяниным, им же распущена. По слухам, он издает сборник стихов своих в к<нигоиздательст>ве «Гриф». Когда этот сборник выйдет, мы подробнее побеседуем об Игоре Северянине. Он заслуживает гораздо более серьезного к себе отношения, чем то, которое до сей поры снискали его «двусмысленная слава и недвусмысленный талант».

Игорь Северянин. ГРОМОКИПЯЩИЙ КУБОК

Поэзы

Предисловие Федора Сологуба

К<нигоиздательств>во «Гриф». М., 1913

«Громокипящий кубок» — не первая книга Игоря Северянина: в ней собраны стихи, в большинстве своем уже вошедшие в тридцать шесть изданных им брошюр. Но эти брошюры почти не поступали в продажу.

То, что до сей поры пуще всего сердило развязных критиков Игоря Северянина и что действительно прежде всего бросается в глаза, — это его язык. Повторилась старая история: поэт позволил себе несколько расширить рамки обычного словаря. В таких случаях подымается вопль. Негодуют те самые люди, которые в других случаях, когда дело идет об уже признанных поэтах, умеют называть обогащение словаря высокой заслугой. За словарь доставалось Бальмонту, Брюсову, Андрею Белому. В старые времена — Пушкину, Гоголю и даже тому мифическому вольнодумцу, который в «Горе от ума» дерзал перевести на русский язык слова: *madame, mademoiselle*:

Сударыня? Ха-ха-ха-ха! Прекрасно!

Сударыня? Ха-ха-ха-ха! Ужасно!

На самом деле в словаре Игоря Северянина нет ничего «ужасного». Он, например, любит образовывать глагольные формы от существительных: «офиалчен и олилиен», «околошить», «осклепен». Но ведь говорим же мы: «окаймлять», «обручаться», а В.А. Жуковский, отнюдь не футурист, 80 лет тому назад написал: «...и надолго наш край был обезмышен». Такие глаголы, как «ручьиться», — не редкость в поэзии Державина... Мы не имеем возможности подробно остановиться на других особенностях языка И. Северянина. Одни из них более удачны, другие менее, но все они так же мало «ужасны», как только что приведенные. Да и не в них дело.

«Футурист» — слово это не идет к Игорю Северянину. Если нужно прозвище, то для И. Северянина лучше образовать его от слова «*praesens*», «настоящее». Его поэзия необычайно современна — и не только потому, что в ней часто говорится об аэропланах, кокотках и т.п., — а потому, что чувства и мысли поэта суть чувства и мысли современного человека, потому что его душа — душа сегодняшнего дня. Может быть, в ней отразились все пороки, изломы, уродства на-

шей городской жизни, нашей тридцатиэтажной культуры, «гнилой, как рокфор», но в ней отразилось и небо, еще синееющее над нами.

Образы поэта смелы и выразительны, приемы — своеобразны. Он умеет видеть и изображать виденное. Его стихи музыкальны и иногда легки, как лучшие строки Бальмонта. Правда, кое-что в них безвкусно, неприятно, развязно, но все эти недостатки временные. Дарование поэта победит их.

1913

ПРИВЕТ ПОЭТУ

Сегодня литературная Москва справляет свой праздник: в среду ее возвращается Константин Дмитриевич Бальмонт, один из крупнейших поэтов современной России.

Он приезжает из-за границы, после почти восьмилетнего вынужденного отсутствия. Февральская амнистия застала его в водах Тихого океана, и, таким образом, еще на два месяца замедлилось возвращение на родину, о котором Бальмонт мечтал уже давно.

Неутомимый и восторженный путешественник, объездивший всю землю, умеющий, как никто, проникнуться духом дальних, порою почти исчезнувших культур, в последних своих поездках Бальмонт все острее томился невозможностью увидеть Россию. Кроме лиц, встречавших его в это время, о том красноречиво свидетельствуют стихи последнего его сборника, «Зарево зорь».

Вот наиболее выразительные из них:

Где б я ни странствовал, везде припоминаю
Мои душистые леса,
Болота и поля, в полях, от края к краю,
Родимых кашек полоса.
Где б ни скитался я, так нежно снятся сердцу
Мои родные васильки.
И, в прошлое открыв таинственную дверцу,
Схожу я к берегу реки.
У старой мельницы привязанная лодка,
Я льну к прохладе серебра.
И так чарующе, и так узывно-четко
Душа поет: «Вернись. Пора».

Но с еще большей остротой то же чувство вложено в другое стихотворение:

ПРЕКРАСНЕЙ ЕГИПТА

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.
А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана...
О, сердце! Как сердце болит!

Ныне, радуясь возможности видеть снова в своем кругу Бальмонта, расцвет поэтической деятельности которого так кровно связан с Москвой, московские поэты еще более рады тому, что положен конец его мучительной жажде вернуться на родину. Любовь, с которой он будет здесь встречен, обязывает друзей поэта еще живее радоваться за него, нежели за себя.

* * *

В 1905 г., когда К.Д. Бальмонт покидал Москву, времена гонения, воздвигнутого на так называемую «новую» поэзию, уже миновали, и автора «Будем как солнце» нельзя уже было причислить к поэтам отверженным. Его охотно печатали журналы, являющиеся выразителями самых различных литературных течений.

Однако Бальмонту еще далеко было до того всеобщего признания, которое встречает его теперь.

Года два тому назад, в Петербурге, в отсутствие виновника торжества, был отпразднован двадцатипятилетний юбилей литературной деятельности Бальмонта. Не только поэты, но и ученые, академики и профессора читали доклады о значении его в жизни отечественной поэзии и русского языка. Мы вряд ли ошибемся, если скажем, что Бальмонт в настоящее время может быть назван любимым поэтом читающей публики, особенно молодежи. Многие из его стихотворений известны всем, а отдельные строки из них вошли в повседневную речь.

Должно признать, что столь широкою популярностью Бальмонт обязан не только последним своим книгам, но и более ранним, тем

самым, которые некогда были так жестоко осмеяны. Даже по преимуществу им: «Горящим зданиям», «Будем как солнце» и «Только любовь». Стихи, вошедшие в эти сборники, известны наиболее. В числе перемен, происшедших у нас за время его отсутствия, Бальмонт принужден будет заметить и эту перемену литературных мнений и вкусов.

Двадцатисемилетний труд поэта признан и оценен. Путь, пройденный Бальмонтом, пройден и его читателями. Друзья его музы встречают поэта с радостною надеждою, что и впредь он поведет их к новым, еще не открытым далям. Прикосновение к родной земле придаст ему новых сил.

1913

«ЛЕД И ПЛАМЕНЬ»

Валерий Брюсов. Ночи и дни.

Вторая книга рассказов и драматических сцен

К<нигоиздательств>во «Скорпион». М., 1913

Противопоставив прозу стихам с такою же решительностью, с какою противопоставлял лед пламени, Пушкин не только сделал красивое сравнение, но и высказал мимоходом глубокую истину, поучительную для каждого художника слова. Да, стихи и проза суть две стихии, совершенно различные и даже враждебные между собою, как лед и пламень.

Некоторые синтаксические отличия языка стихотворного от прозаического освящены веками. Расстановка слов, несколько не смущающая нас в стихах, иногда совершенно немыслима в прозе. Много из того, что в стихах пленяет нас простотой, в прозе было бы нестерпимо вычурно, и обратно: известные промахи стихотворного языка называем мы прозаизмами. Различие идет еще глубже: сама система образов у прозаика не такова, как у поэта. Наконец, тот лирический беспорядок, который некогда был обязателен для поэтов, а ныне составляет лишь их царственную привилегию, никогда не считался дозволенным в прозе.

Здесь, конечно, не место для исследований, всецело входящих в компетенцию теории словесности. Мы лишь сочли долгом отметить несколько частных, внешне отражающих внутреннее, «стихийное» различие стихов и прозы.

Огонь пожирает лед, растопляя его. Лед, тая, заливаает огонь. Но одна из стихий в конце концов побеждает. Художник, одновременно созидающий и стихи и прозу, в последнем счете остается или прозаиком, или поэтом. Гоголь, начавший стихами, забросил их очень скоро и навсегда. Тургенев, написавший немало стихов, вошел в историю как прозаик. Смерть унесла Лермонтова в период расцвета творчества, и потому неизвестно, удалось ли бы ему создать равновесие, при котором его стихи и проза были бы равно значительны. Но если из того, что он успел написать, вычеркнуть всю прозу, то, несмотря на величие «Героя нашего времени», все же Лермонтов остался бы Лермонтовым. Между тем представить его себе без «Демона», «Мцыри» и некоторых лирических стихотворений просто невозможно.

Лежащая перед нами вторая книга рассказов Валерия Брюсова свидетельствует о том, что в творчестве его как прозаика происходит именно эта борьба двух различных стихий. Мы искренно надеемся, что высокое дарование писателя поможет ему найти желанное равновесие, подчинить себе прозу, как подчинил он стих; но на этом поприще предстоит ему еще немало труда, и тому есть ясные доказательства.

Объективность, необходимая прозаику гораздо более даже, чем поэту эпическому, — вот враг, подстерегающий стихотворца на путях прозы. Психология творчества у поэта существенно отличается от таковой же у прозаика. И вот, учась писать прозу, поэт на первых порах пытается взять врага хитростью. Он находит ряд компромиссов. Повествование его принимает вид то дневника, то ряда писем или документов. Делается это для того, чтобы иметь возможность говорить все-таки от первого лица, обойти эту неизбежную, но непокорную объективность. Иногда поэт заставляет прозу свою быть рассказом какого-нибудь вымышленного лица. Поэту легче перевоплотиться в кого угодно, чем стать просто прозаиком-повествователем. Сам Пушкин в огромном большинстве своей прозы прибегал к таким искусственным приемам. Из оконченных его вещей только «Пиковая дама» и «Дубровский» рассказаны самим автором. Все остальное: «Повести Белкина», «Рославлев», «Капитанская дочка» — суть или воспоминания самих героев, или рассказы вымышленных, подставных лиц. Из неоконченных вещей его таковы же: «Отрывки из романа в письмах», «Марья Шонинг», «Русский Пелам», «Участь моя решена». Следы подобной же «стиликации» находим в подготовительных набросках к «Египетским ночам».

К тем же приемам прибегает Валерий Брюсов. Из рассказов, вошедших в «Ночи и дни», один называется «Последние страницы из дневника женщины», другой («Ее решение») носит подзаголовок: «Рассказ старого врача», третий рассказан каким-то «нашим современником», четвертый ведется в первом лице от имени «бывшего студента». Только две вещи написаны автором, не скрывшим лица своего ни под какой маской. Зато эпизод «Ночное путешествие» есть гораздо более лирический отрывок в прозе, чем обычное прозаическое повествование.

Самый лаконизм брюсовской прозы заимствован у стихов, как и лаконизм прозы пушкинской. Там, где Гоголь или Тургенев нарисовали бы, может быть, целую картину, Брюсов ограничивается одним замечанием, иногда одним эпитетом. Кажется, будто он боится быть прозаически расплывчатым и холодным. Насыщенность его прозы на каждом шагу обличает в авторе стихотворца.

В кратком предисловии к «Ночам и дням» говорится: «Кроме времени и места действия (наши дни, современное русское общество), эти повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души». Эти особенности отмечены Брюсовым очень умно и верно, но самые движения женской души, их постепенный ход утаены от читателя несколько более, чем того хотелось бы. Сжатость повествования повела к схематизации их. Брюсов более делится с читателем окончательными своими выводами, чем наблюдениями за развитием драмы, происходящей в душе его героинь. Он последовательно отмечает главные моменты этой драмы, но скупится показать то, чем связаны они между собою: здесь опять-таки мы имеем дело со стремительностью лирического поэта, а не с эпическим спокойствием прозаика.

Все это мы говорим отнюдь не в укор писателю и отмечаем особенности его прозы, в общем прекрасной, не как недостатки, а лишь в подтверждение того, что в ней происходит внутренняя борьба: стих упорно заявляет о своем первородстве.

Книга Валерия Брюсова заставила нас еще раз напомнить о вопросе огромной литературной важности: о стихии прозы и стихии поэзии. Говоря о нем в связи с рассказами Брюсова, мы, конечно, тем самым выказываем более действительной любви к творчеству писателя, чем могли бы то сделать с помощью лирических, но ничего не выражающих восторгов.

ПОЭТЫ «АЛЬЦИОНЫ»

Одна из задач, которые ставит себе издательство «Альциона», заключается в издании книг молодых, начинающих поэтов. Нелегкая сама по себе, в наши дни эта задача усложняется еще тем, что именно в настоящий момент труднее, чем когда-либо, разобраться в массе стихов, вырабатываемых молодыми авторами.

Нам уже приходилось отмечать ту высоту, которой в последнее время достигло внешнее мастерство стиха. Мастерство это обманчиво, ибо слишком удачно прикрывает собою внутреннюю пустоту, совершенное поэтическое бессилие. Никогда еще не писалось такое количество умелых, но никому не нужных стихов, как теперь. Никогда еще не было так легко «имитировать» подлинную поэзию, как в настоящий момент. Чтобы отличить будущего настоящего поэта от окружающей его толпы самозванцев, надо обладать не только тонким литературным вкусом, но и даром предсказателя.

Поэтому нельзя слишком строго судить издательство, если наряду с настоящими или по крайней мере подающими надежду поэтами оно порой издает развязных и ловких фальсификаторов.

Перед нами «Выбор Париса», первый сборник стихов Владимира Эльснера. Читаешь его и даже дивишься: как это удалось автору написать целых 77 стихотворений без единой интересной мысли, без единой строки, которую бы хотелось запомнить? И больше того: зачем было вообще г. Эльснеру писать стихи, если совершенно ясно, что при писании их им не руководило ничто, кроме удовольствия пригонять друг к другу слова и строчки? Никакому Парису не разобраться в горе бирюлек, какую представляет собою эта книга. Здесь Дионис из зеленой бронзы и «ворохи лежалой капусты», книжные полки и пустые подсолнухи, которыми так приятно автору чечать щенят. И обо всем говорится с одинаковой хлесткостью и одинаковым равнодушием. С первого взгляда кажется, что г. Эльснер если и никакой поэт, то все же искусный стихописатель; однако, присматриваясь, разуверяешься и в этом. Г-н Эльснер рифмует «птицы» и «вереницей», «газа» и «разум», «полки» и «недомолвки». Он расставляет слова более в угоду метру стиха, чем смыслу: «Она неспешно шла, колебля чуть эгреткой». Попадаются строфы, подобные следующей:

А вечером тучи, несметною силой
Пока их ветрами в бою не разгонит

Багровое солнце, словно Атиллу,
Ему по пути, где-то в поле хоронит.

Это уже просто бессмыслица. Здесь все хромает: последовательность образов, рифмы, синтаксис... Вообще говоря, г. Эльснер не очень хорошо пишет стихи, достаточно бессодержательные.

Несравненно более ценной представляется нам «Обитель», первая книга Юлиана Анисимова. Должно признать, что стихам г. Анисимова в значительной мере вредит их слащавость, но она искупается несомненной искренностью религиозных переживаний; стиль г. Анисимова несколько бледен, расплывчат, но зато в нем нет неприятных потуг блеснуть дешевым шиком, выкинуть сногшибательное поэтическое коленце. Если г. Анисимову не удалось с достаточной ясностью раскрыть содержание своей поэзии в первой книге, то можно ожидать, что это удастся ему во второй, когда он заговорит более самостоятельно и уверенно.

Сказать, что г-жа Н. Львова, озаглавившая свой сборник «Старая сказка», принадлежит к числу поэтов брюсовской школы, значило бы ничем не отличить ее от всех наших поэтов последнего десятилетия. Даже наиболее крупные и самостоятельные из них, как Александр Блок, не избежали влияния брюсовской лиры. Но в то время как все они учились по преимуществу у Брюсова — автора «Urbi et Orbi» и «Венка», г-жа Львова гораздо сильнее переживает влияние его последних книг: «Все напевы» и «Зеркало теней». Ее следует причислить ко второму поколению учеников Брюсова. Этим определением не исчерпывается, конечно, все содержание ее поэзии. Книга г-жи Львовой — женская книга, в лучшем значении этого слова. Лиризм ее произволен: в нем находит себе разрешение ряд напряженных и сложных чувств. Некоторая сентиментальность лишь украшает сборник. Наконец, нельзя не отметить известной высоты, которой в нем достигает искусство стихосложения. Вот одно из лучших стихотворений в книге, автору которой хочется простить некоторые мелкие промахи за более значительные удачи:

Я плачу одна над стихами Верлена,
О том, что забыли вы светлую дачу,
О том, что ушли вы из нежного плена, —
Я плачу.
Но все же небрежным письмом назначу
Свиданье. Не вечно же длится измена!

Пасьянс мне пророчит любовь и удачу.
В изогнутой вазочке вянет вербена...
Ах, все увядает!.. Раскрыв наудачу
В дни счастья прочитанный томик Верлена, —
Я плачу.

1913

ТО, ЧЕГО НЕ ЧИТАЮТ

Недавно один молодой поэт спросил у меня совета, когда ему выпускать свою книгу: теперь, весной, или же подождать до осени, когда начнется новый «сезон».

Я ответил:

— Выпускайте скорее: вам удовольствие, а книгу все равно покупать не будут: ни теперь, ни осенью.

Поэт был хороший, талантливый, но неведомый. Все же я не брал греха на душу, обрекая его сборник на появление в мертвом сезоне. Ведь это же правда, что публика не читает стихов. Поэтому не все ли равно, когда она *не* станет покупать их: теперь, когда она в разъезде, или осенью, когда снова съедется?

Читатель в огромном, в подавляющем большинстве своем стихов не читает. Люди, поглощающие чуть ли не всю современную беллетристику, оригинальную и переводную, от Мережковского до Вербицкой и от Анатоля Франса до Джека Лондона включительно, отмахиваются, когда им предлагают стихи.

Отсутствие спроса влечет за собою и отсутствие предложения. Издатели альманахов это учитывают и постепенно перестают печатать стихи. В «Шиповнике» и в «Земле» поэты перевелись давно.

Толстые журналы по традиции еще «украшают» свои книжки тремя-четырьмя стихотворениями. Стихи хранятся в «портфелях редакции», точно ядовитые или взрывчатые вещества: на самом дне и в аптекарских дозах.

Если все же читающая публика порою уделяет поэзии некоторое внимание, то, во всяком случае, она не следит за ней, как за беллетристикой. Лучшие книги Бальмонта, Брюсова, Блока она начинает читать пять-шесть лет спустя после их появления. Федор Сологуб известен всем как прозаик. Между тем критике будущего еще только предстоит решить вопрос: не значительнее ли, не выше ли его сти-

хи, нежели проза? В то время как аудитории ломались от наплыва желающих попасть на публичные лекции Андрея Белого, книги его стихов неподвижно лежали (и продолжают лежать) на полках книжных магазинов. Наконец, пародии на Вяч. Иванова более известны, чем подлинные его стихи.

Если так обстоит дело с авторами, за плечами которых — многолетняя литературная деятельность, с писателями в большей или меньшей степени знаменитыми, то что и говорить о молодых, начинающих? Хороши ли они, плохи ли, даровиты или бездарны, их не читают. Их книги заранее обречены разойтись в том количестве, сколько знакомых у автора.

Чтобы не быть голословным, я предложу читающему эти строки ответить самому себе на вопрос: известны ли ему более, чем по имени, следующие поэты, книги которых вышли за последние пять-шесть лет и среди которых весьма и весьма даровитые? Вот имена их: Вл. Пяст, А. Диесперов, М. Шагинян, Б. Дикс, П. Радимов, А. Ахматова, Ф. Коган, В. Эльснер, Б. Лившиц, М. Зенкевич, Е. Кузьмина-Караваева, Л. Зилов, П. Сухотин, Г. Иванов, Ю. Анисимов, Ю. Сидоров, С. Клычков, В. Шершеневич, Ю. Верховский, Alexander, Г. Вяткин, А. Скалдин, В. Бородаевский, Л. Столица, Л. Вилькина...

Я назвал двадцать пять имен и мог бы увеличить свой список во много раз. Вместо этого отмечу еще один факт: я встречал много поклонников молодого писателя гр. Алексея Н. Толстого; ни одному из них не был известен сборник его стихов, озаглавленный «За синими реками» и изданный в Москве года два тому назад. Между тем стихи этого автора нисколько не хуже его рассказов. Но стихи у нас не читаются.

И вот, нисколько не удивительно, что молодым поэтам приходится создавать для самих себя специальные органы печати. В этом нет ничего дурного. Нельзя, как это делают многие, видеть в этом желание выделиться, выскочить вперед, заставить о себе говорить. Нет, просто для всякого, кто однажды вкусил яд типографской краски, этот яд делается необходимым. Я уже не говорю о естественном желании всякого говорящего — быть услышанным. Правда, Пушкин сказал: «Я пишу для себя, а печатаю для денег». Но в действительности и у него дело обстояло иначе. Неустанной литературной борьбой и всей своей поэтической деятельностью он показал вполне ясно, что никогда не примирится бы с ролью пророка, проповедующего в пустыне.

Можно сказать, что понятие «писатель» неизбежно предполагает существование другого понятия — «читатель».

Журналы, посвященные исключительно стихам, терпят у нас поражение за поражением. Издававшийся в 1909 г. в Петербурге журнал «Остров» прекратился на втором номере. Сейчас в Петербурге же издается «Гиперборей», насчитывающий до смешного малое количество подписчиков. Вряд ли можно предсказать успех двум таким же журналам, которые должны начать выходить в Москве осенью этого года.

1913

СТИХИ НЕЛЛИ

С посвящением Валерия Брюсова

К<нигоиздательст>во «Скорпион». М., 1913

Из книг, вышедших этим летом, одна, безусловно, заставляет о себе говорить: я имею в виду небольшой сборник, всего из двадцати восьми пьес, изданный без подписи автора, под заглавием «Стихи Нелли». Поэт (мы условимся называть его Нелли) дебютирует, очевидно, своим сборником. Но в то же время (и это, пожалуй, всего примечательнее в стихах Нелли) он обнаруживает такое высокое мастерство стиха, какого нельзя было бы ожидать от дебютанта. Даже там, где автор отступает от просодического канона, в его строках чувствуется сильная и уверенная рука.

Имя Нелли и то, что стихи написаны от женского лица, позволяет нам считать неизвестного автора женщиной. Тем более удивительна в творчестве совершенно мужская законченность формы и, мы бы сказали, — твердость, устойчивость образов. Ведь читатель, конечно, согласится с нами, что стихи женщин, обладая порою совершенно особенной, им только свойственной прелестью, в то же время неизменно уступают стихам мужским в строгости формы и силе выражения. Пожалуй, даже именно здесь таится значительная доля их своеобразного очарования. От этого правила не ушли такие поэтессы, как Каролина Павлова, гр. Ростопчина, Лохвицкая и даже Зинаида Гиппиус. Но вот Нелли является исключением. И это еще раз заставляет обратить на нее внимание.

Таким же неоспоримым достоинством, как совершенство стиха, нужно признать в поэзии Нелли ее острое чувство современности. Мне уже приходилось читать и слышать, что стихи Нелли будто бы даже «футуристичны». Но именно «футуризма» я никак не могу усмотр-

реть в них. Стихи Нелли можно назвать поэзией сегодняшнего дня, но уж никак не завтрашнего. Нелли ни к чему не зовет, ничего не предсказывает. Ей дорого только то, что сейчас, вот в эту минуту, происходит в ней и вокруг нее. Ей нравится полное соответствие между ее переживаниями и всей окружающей обстановкой. Завтра, когда внешние формы жизни изменятся хотя бы даже так, как хотят того футуристы, Нелли уже лишится этого полного соответствия и, может быть, станет брюзжать и сердиться, а нынешние стихи ее хоть и останутся хорошими, но уже будут несовременны. В этом отношении она разделит участь Игоря Северянина и других русских футуристов, кроме тех, которые пишут на языке «дыр был щур». Эти не устареют, ибо еще Тютчев открыл бессмертие людской пошлости...

Еще графиня Ростопчина требовала, чтобы ее сравнивали с женщинами, а не с мужчинами. Быть может, и Нелли как поэтесса хотела бы сравниться со своими сверстницами? Что же! Стихи ее лучше стихов Анны Ахматовой, ибо стройнее написаны и глубже продуманы. Стихи ее лучше стихов Н. Львовой по тем же причинам. Но в одном (и весьма значительном) отношении Нелли уступает и г-же Львовой, и г-же Ахматовой: в самостоятельности. Голос Нелли громче их голосов, но он более зависит от посторонних влияний. Можно назвать имена учителей г-жи Львовой и Анны Ахматовой, но нельзя указать поэта, которому подражали бы они так слепо, как Нелли подражает Валерию Брюсову во всем, начиная от формы стиха и кончая тем чувством современности, о котором мы уже говорили.

Детских плеч твоих дрожанье,
Детских глаз недоуменье,
Миги встреч, часы свиданья,
Долгий час — как век томленья...

(с. 38)

Каюсь, не знай я настоящего автора, я не задумался бы приписать эти строки Брюсову.

Или еще:

Все, что люблю (о, как негаданно!),
Апрель, привет в мечтах твоих,
И богу Пану, вместо ладана,
Я воскуряю легкий стих.

(с. 19)

Много, много еще таких примеров найдет в книге Нелли любой внимательный читатель. Самый стих молодой поэтессы — типичный брюсовский стих, с его четкой чеканкой и своеобразным внутренним движением...

В книге Нелли немало красивых и верных и содержательных образов. Часто, читая ее, хочешь воскликнуть: «Да ведь это не хуже Брюсова!». Это, конечно, огромная похвала для начинающего поэта: «Он пишет, как Брюсов». Но и большой укор, потому что ведь Нелли — не Брюсов. Уж если ты Нелли — будь Нелли...

Однако бесспорное и незаурядное дарование поэтессы позволяет нам ждать с уверенностью, что во второй своей книге она заговорит особенным языком, ей одной свойственным и доступным.

1913

«JUVENILIA» БРЮСОВА *

Можно различно относиться к стихам Валерия Брюсова: одних они могут волновать больше, других меньше. Найдутся, вероятно, люди, которых лирическая стихия Брюсова не затронет вовсе. Однако это ничего не говорит ни против самого поэта, ни против таких читателей. Тысячекратно осмеянное «родство душ» все же имеет решающее влияние на то, как складывается наше отношение к тому или иному художнику. В России сейчас не найдется ни одного культурного человека, который не преклонялся бы равно перед гением Пушкина, как и перед гением Лермонтова. Но все же один из них неизбежно нам ближе другого. Русских людей можно вполне законно и довольно многозначительно делить на поклонников Пушкина и поклонников Лермонтова. Принадлежность к той или другой категории определяет много. «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии», — говорит Мережковский.

Каково бы ни было влияние Брюсова на русскую поэзию, каков бы ни был круг его идей и переживаний, для каждого беспристрастного читателя давно уже ясно, что имя Брюсова никогда не будет забыто историей. Хотя символизм, в смысле литературной школы, и не одному Брюсову обязан своим развитием и своим отныне недо-

* Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов. Том 1. — Юношеские стихотворения. — *Chefs d'oeuvre. — Me eum esse.* — (Стихи 1892-1899 гг.). СПб., Изд. «Сирин», 1913. С. XI-207.

лимым влиянием на последующую нашу поэзию, несомненно, однако же, что именно Брюсов был его истинным зачинателем. Литературная деятельность некоторых адептов школы хронологически началась раньше деятельности Брюсова, но все они пришли к символизму не сразу, а постепенно. Брюсов начал с него — и символизм начался Брюсовым.

Такова его неотъемлемая, уже историческая заслуга. Если бы, кроме стихов, написанных в первый период его поэтической деятельности, Брюсов не написал ничего, то и одной этой книги было бы достаточно, чтобы нельзя было говорить о русской поэзии, не упоминая имени Брюсова.

Легко пророчествовать *post factum*. Ранние стихи Брюсова были осмеяны, но теперь найдется, конечно, немало осторожных людей, которые в его юношеских опытах сумеют открыть «черты будущего гения» или что-нибудь в этом роде. Они снисходительно простят Брюсову его первоначальные опыты...

Мы не станем оправдывать «*Juvenilia*» Брюсова позднейшими его созданиями. Предположим, что в 1899 г. Брюсов замолк навсегда и что им написана одна только эта книга. Предположим даже, что теперь она появляется впервые, и взглянем на нее, как на опыт начинающего поэта. Другими словами: есть ли в этих стихах, помимо их исторического значения, еще и другая ценность, не зависящая от условий момента? В чем обаяние ранней брюсовской музыки?

«Неизвестный, осмеянный, странный», — сказал Брюсов о себе в 1896 году. Ныне он всем известен, он признан, а не осмеян, влиянием его отмечена целая эпоха русской поэзии. Но все это относится к личной судьбе поэта. Стихи же, написанные им восемнадцать лет тому назад, и сейчас представляются нам такими же «странными», как тогда:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы.
Что перед ней этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

«Мечта», «фантазия», «греза» — вот излюбленные слова начинающего Брюсова. Момент творчества для него неразделен с моментом мечты, презрительно отвергающей «этот прах: степи, и скалы, и воды». Создание этого «идеального мира» есть основной мотив юношеской его поэзии. Процесс творчества есть для него процесс нахождения соответствий между «идеальным» и «этим» миром, про-

цесс преобразования «этого праха» в «идеальную природу». Посмотрим, как создалось «Творчество», одно из наиболее осмеянных и примечательных стихотворений Брюсова.

Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И все та же любимая, неизменная, но неясная «мечта» — внутри. Брюсов находит простейшее соответствие:

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

Фиолетовые вечерние тени лапчатых листьев: мир. Еще не созданные стихи — в мечте:

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят *звуки*
В звонко-звучной тишине.

Последняя строчка означает уже совершившееся сочетание внешней тишины и внутренних голосов. Созидается мир, немного нелепый, «идеальный», — тот, где «мечта» сочетается с действительностью в формах расплывчатых и странных:

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески
При лазоревой луне.

И вот, далее, отраженный, мечтаемый мир становится второй действительностью. Восходит луна («прах!») — но с ней одновременно в «идеальной» природе, на эмалевой поверхности, восходит вторая луна, *почти* такая же, только более близкая:

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

«Мечта» побеждает реальность. Собственный мир, с собственной луной, уже создан, и поэт решительно отсекает его от обычного мира, больше не нужного:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

«Несозданное» стало «созданным». Уже созданные создания отщепляются от реального мира и получают бытие самостоятельное. В первой строфе они еще не оформились и «колыхаются, словно лопасти латаний». В последней они сами по себе «ластятся» к поэту, а пальмы сами по себе бросают свои обычные тени. Некогда связывавший их союз «словно» заменен разделяющим «и»: два мира разделены окончательно.

Такое соотношение между миром и творчеством характерно для поэта-символиста. Однако в той резкости, с какой его выражает начинающий Валерий Брюсов, есть значительная доля позы и литературного задора. Не все в обычном мире представляется ему «прахом». Напротив, чем решительнее отворачивается он от обычного поэтического багажа: лунного света, весны, соловья и т.д., т.е. от общепризнанно-прекрасного, тем нежнее «мечта» его льнет к повседневности, порой тривиальной и грубой. В оправе повседневности протекает любовь: банальность — «красивая рама свиданий!». Сколько грубого и прекрасного в стихах о Миньоне!

...Я войду — и мы медлить не будем!
Лишний взгляд — и минута пропала!
Я скользну под твоё одеяло,
Я прижмусь к разбежавшимся грудям.
Здесь ты ночь провела. Ароматны
Испаренья желанного тела.
Требуй знаками вольно и смело,
Но молчи: все слова непонятны!..

Может быть, именно здесь, в сочетании повседневности и мечты, таится загадка брюсовской «странности». Кажется, со времен «Chefs d'œuvre» нам дано достаточно поводов перестать удивляться чему бы то ни было, но вот юношеские строки Брюсова до сих пор пора-

жают своеобразной своей остротой. Как сочетается в них мечта и банальность, прекрасное и грубое, вечное и мгновенное, мы не знаем, и это делает их драгоценными и живыми навсегда, ибо они никогда не перестанут волновать нас. Их непосредственное очарование не исчезнет даже тогда, когда историки литературы объявят, что ранние стихи Брюсова можно ему «простить» за позднейшие.

1914

Борис Садовской. САМОВАР

Стихи

Книгоиздательство «Альциона». М., 1914

Эта книга Садовского, состоящая всего из десяти пьес, не может быть названа сборником стихов, да она и не претендует на такой титул. В нее вошло несколько стихотворений, написанных на одну тему — о самоваре.

Основная мысль цикла, выраженная в нарочито серьезном, но слегка шутилом предисловии, заключается в том, что «самовар в нашей жизни, бессознательно для нас самих, огромное занимает место».

Для того чтобы понять это, «потребно иметь в душе присутствие особой, так сказать, самоварной мистики». Быть может, в чьих-либо других устах эти слова показались бы позерством, литературным вывертом. Но читателям Садовского давно известна его любовь к мирному сельскому укладу старозаветной жизни, и его «самоварной мистике» невольно веришь, понимаешь ее как нечто нераздельно связанное с творчеством и личностью этого прекрасного писателя. Садовской — «старосветский помещик». Вот жизнь, о которой он мечтает:

Мой идеал — покой. О, если б я встречал
Все ночи в комнате лазоревой и мирной,
Где б вечно на столе томился и журчал
На львиных лапках самовар амбирный!

Но времена доброй Пульхерии Ивановны прошли: Садовской овдовел. Одиночество является такой же темой его книги, как и самовар:

В пустыне легких дней, как ветер, я брожу,
Стучась под окнами чужих счастливых спален.

И невольно веришь желанию поэта:

Если б кончить с жизнью тяжкой
У родного самовара,
За фарфоровую чашкой
Тихой смертью от угара.

Не вполне разделяя такие мечты, мы должны признать, что в них есть доля лирического очарования.

1914

Н. Львова. СТАРАЯ СКАЗКА

Стихи

Изд<ание> второе, дополненное посмертными стихотворениями

Изд<ательство> «Альциона». М., 1914

Минувшим летом я пришел к молодой поэтессе Н.Г. Львовой, и она мне сказала:

— Посоветуйте, что делать. Книга моя отпечатана, но ведь летом в городе нет никого, значит — никто ее покупать не будет. Не дожидать ли пускать ее в продажу до осени?

Подумал я и ответил по совести:

— Это решительно безразлично. Стихов все равно никто у нас не читает, ни плохих, ни хороших. Чтобы разошлась книга стихов, нужен или скандал, или чтобы это была не первая книга, а двадцатая. Поэтому все равно, когда ваша книга выйдет. Знакомым вы ее подарите, по редакциям разошлет издатель, а публика не станет ее читать ни теперь, ни осенью.

Книга вышла осенью, и, конечно, никто ее не покупал до самого того дня, когда 24 ноября Н.Г. Львова застрелилась. Тут спохватилась критика, зашумели газеты, и вот передо мной уже лежит второе издание «Старой сказки», подобное первому, только несколько распухшее: в него прибавлено двадцать четырёх стихотворения, не вошедших в первое издание.

Да, да, все та же история: «судьба книги»...

Кажется, единственным благоприятным отзывом о книге Львовой, написанным до ее смерти, был мой, сделанный на страницах «Голоса Москвы». Указав на влияние Валерия Брюсова, я отметил тогда

же некоторые самостоятельные достоинства стихов Львовой. Не буду теперь повторять своих слов относительно первого издания «Старой сказки» и лишь отмечу некоторые особенности в нескольких последних стихотворениях Львовой, вошедших лишь во второе издание.

После выхода книги в поэзии Львовой произошел резкий, с первого взгляда заметный перелом. «Вольный» размер и неточные рифмы были его внешними и выразительными признаками. Образы повседневности стали все чаще и чаще встречаться в ее стихах. В видениях современности искала она знакомые черты своих переживаний. Кажется, за это в те дни некоторые футуристы считали ее своей. Но она была бесконечно далека от них. Искусство слов ради слов никак не мирилось со всем духом ее поэзии, стремившейся с наибольшей полнотой выразить то внутреннее, то «содержательное», что так враждебно футуризму, «ведущему борьбу с содержанием». И чем больше удавались Львовой ее стихи, тем она была дальше от футуризма, а не ближе, как думали они. Нельзя же, в самом деле, считать стихи футуристическими только потому, что в них употреблен размер, похожий на размер некоторых стихотворений Огарева, и неточные рифмы, о которых знавал Державин!

Представление о поэзии как о комбинировании обесмысленных слов было совершенно чуждо Львовой, стремившейся в наименьшее количество слов вместить наибольшее количество содержания. Позднейшие стихи ее разнятся от ранних лишь известной зрелостью, некоторыми новыми средствами изобразительности и применением тех особенностей формы, на которые, как мы уже отметили, футуристы меньше кого-либо могут предъявлять свои права.

Вообще же в последние месяцы своей жизни Львова как поэтесса сделала огромный шаг вперед. В стихах ее стало звучать нечто совершенно самостоятельное, не присущее никому другому; отдельные строки и целые стихотворения стали необыкновенно выразительны по своей сжатости и внутренней напряженности. Кажется, каждую минуту она переживала с мучительной остротой. Для тех, кто знал ее, как бы сохранился звук ее голоса, сохранились ее движения в таких, например, строках:

Мне хочется плакать под плач оркестра.
Печален и строг мой профиль.
Я нынче чья-то траурная невеста...
Возьмите, я не буду пить кофе.
Мы празднуем мою близкую смерть...

Или еще:

Будем безжалостны! Ведь мы только женщины.
По правде сказать — больше делать нам нечего.
Одним ударом больше, одним ударом меньше...
Так красива кровь осеннего вечера!

Мотив жестокости вообще почти неизменно сопутствовал последним стихам Львовой. Вот стихотворение, завершающее книгу:

Мне заранее весело, что я тебе солгу,
Сама расскажу о небывшей измене,
Рассмеюсь в лицо, как врагу, —
С молчаливым презрением.

А когда ты съежишься, как побитая собака,
Глядя твои седеющие виски,
Я не признаюсь, как ночью я плакала,
Обдумывая месть под шприцем тоски.

Каковы бы ни были душевные волнения, приведшие Львову к таким стихам и к трагической смерти, эти строки, рассматриваемые не как «человеческий документ», но лишь как создание поэта, красноречиво говорят об утрате, какую в лице Н.Г. Львовой понесла молодая русская поэзия.

1914

Анна Ахматова. ЧЕТКИ

Стихи

Издательство «Гиперборей». СПб., 1914

В стихах каждого подлинного поэта есть нечто ему одному присущее и, собственно, не изъяснимое никакими словами о его поэзии. О стихах Анны Ахматовой говорить особенно трудно, и мы не боимся признаться в этом. Отметив их очаровательную интимность, их изысканную певучесть, хрупкую тонкость их как будто небрежной формы, мы все-таки ничего не скажем о том, что составляет их обаяние. Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них

поэтесса сознательно умалчивает о многом — едва ли не это составляет их главную прелесть.

Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые оно замкнуто, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и в их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно. Конечно, эта вторая книга г-жи Ахматовой будет по достоинству оценена теми, кто любит подлинную поэзию, как оценена была ее первая книга «Вечер», часть которой повторена в «Четках» как приложение.

1914

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ. ОБЗОР

1

Внутреннее развитие той поэтической школы, которая возникла у нас в девяностых годах минувшего столетия и известна под именем «декадентства», «модернизма» и «символизма» (в узком значении слова), — надо признать законченным. Отдельные ее представители дадут, конечно, еще немало прекрасных произведений, но вряд ли прибавят какие-либо существенно новые черты к сложившемуся уже облику школы.

Ее историческая роль еще далеко не сыграна. Можно сказать, что она едва начинается. Мы не беремся предугадать, по какому пути пойдет отныне русская поэзия, но несомненно лишь то, что судьба ее уже передается в руки следующего поколения.

Нечего и говорить о первых шагах Бальмонта, о ранних стихах Брюсова и Зинаиды Гиппиус, о творчестве Коневского и Добролюбова: для молодежи, едва вступающей на поэтическое свое поприще, даже времена «Скорпиона» и «Весов» — уже история. Начинающие поэты изучают Брюсова, как некогда Брюсов изучал Баратынского. Учатся они вообще добросовестно, но чему будут учиться сами — неизвестно. Их самостоятельные слова все еще в будущем.

Подводить итоги прошлому — не наша задача. Для предсказаний будущего у нас слишком мало данных. Поэтому — да не посетует читатель, если статья наша явится лишь обзором наиболее примеча-

тельных стихотворных сборников, вышедших за последние два года, т.е. за тот период, когда успел возникнуть и до некоторой степени определиться так называемый «футуризм» — течение, в котором одно время видели возможного преемника ныне господствующей школы.

2

Бесспорно, одна из самых значительных книг за этот период — «*Cor ardens*» Вячеслава Иванова*. В 1912 г. вышел второй том ее, завершающий собрание стихов, писавшихся приблизительно в течение последних семи лет, т.е. как раз в те годы, когда творчество поэта наиболее привлекало к себе внимание ценителей поэзии.

Теперь, когда все эти стихи, ранее появлявшиеся частями в альманахах и периодических изданиях, собраны вместе, «*Cor ardens*» хочется сравнить с венецианским собором Св. Марка. Не верится, что эта книга — создание одного человека; кажется, будто она, подобно венецианскому собору, слагалась веками, что каждая деталь ее имеет свою собственную историю, совершенно обособленно протекавшую вплоть до того момента, когда воля поэта, объединив все эти детали, заставила их образовать одно целое. Эллинский дифирамб — и венок сонетов; «духовные стихи» — и стихи «в старофранцузском вкусе»; повесть о «девственно-супружеской чете V века» — и стихотворение, внушенное картиной К. Сомова: все совмещается в этой книге, слагаясь в стройное целое. Обломки умерших веков оживают, становясь частью вновь воздвигаемого здания.

Книга Вячеслава Иванова поражает разнообразием мотивов и сложностью построения. Она разделена на два тома. Тома делятся на «книги». Книги — на отделы, в свою очередь делящиеся иногда на подотделы. Некоторые из книг, отделов и подотделов имеют самостоятельные прологи, посвящения и эпилоги. В «*Cor ardens*» собрано все, что когда-либо привлекало внимание автора — одного из самых образованных наших современников.

Богатство эрудиции позволило ему сделать свою книгу собранием поэтических ценностей, как денежное богатство венецианцев дало им возможность превратить свой собор в сокровищницу, накопленную столетиями. Готические и арабские колонны, мозаики X и последующих веков, обломки античных рельефов, бронзо-

* См.: *Иванов Вяч. Cor ardens*. Ч. I. М.: Скорпион, 1911; Ч. II. М.: Скорпион, 1912.

вые кони императорского Рима и создания Сансовино — вся эта гора золота, бронзы и мрамора составляет то, что зовется собором Св. Марка.

Можно ли, перечисляя прекраснейшие создания искусства, умолчать о San Marco? Нельзя. Но, с другой стороны, — кто сумеет определить эпоху художественных исканий, которая бы завершилась созданием этого памятника, или другую эпоху, которая бы с него начиналась? В San Marco заключена художественная история веков, которые были старше его. Но историю веков последующих он не изменил ни на йоту. Стиля, который мог бы назваться его именем, не существует и не могло существовать. Продолжателей у него не было.

Точно так же, как и San Marco, творчество Вячеслава Иванова неизбежно войдет в историю, но если и вызовет наивные подражания, то не будет иметь продолжателей.

Нет надобности говорить о совершенстве, с каким Вячеслав Иванов владеет формой стиха: оно общеизвестно. В «*Cor ardens*» встречаются образцы чуть ли не всех метров и строф, от древнегреческих до т<ак> н<азываемого> «свободного стиха».

Вслед за «*Cor ardens*» вышла еще одна книга Вячеслава Иванова, «Нежная тайна»*, сборник лирических стихов и дружеских посланий, написанных за последнее время. Но стихотворения, составляющие эту книгу, могли бы свободно войти в предыдущую, не нарушив ее цельности и, в свою очередь, ничего не теряя. Поэтому все сказанное выше может относиться и к «Нежной тайне».

3

Валерий Брюсов, ранее Вячеслава Иванова вступивший на поэтическое поприще, до сих пор остается гораздо более близким современности. Один из начинателей «новой поэзии», с неколебимым мужеством вынесший на своих плечах все нападки отечественной критики как за свои, так и за чужие провинности, поэт, сумевший собрать и объединить вокруг «Весов» все лучшие литературные силы, Брюсов и донныне, несмотря на всеобщее признание, не устает жить и работать, ища для своего творчества новые темы, новые образы, новые способы выражения.

* См.: *Иванов Вяч. Нежная тайна. Лепта.* СПб.: Оры, 1912.

Идут года. Но с прежней страстью,
Как мальчик, я дышать готов
Любви неотвратимой властью
И властью огненной стихов.

Эти строки можно поставить эпиграфом к его последней книге*. В них отражена и неутомимая жизнедеятельность поэта, и излюбленный им мотив соединения жизни с поэзией, любви — со стихами. Это соединение отмечалось уже не раз — и всегда было освещено неверно. Враждебная критика любит упрекать Брюсова в том, что он всегда и везде остается литератором. Какой вздор! Почему поэту разрешается писать стихи, работать над ними всю жизнь — но воспрещается любить их? Точнее: почему эта любовь не может служить такою же темою стихов, как любовь к женщине или природе? Поэзия сама по себе есть источник глубочайших и чистейших переживаний. Настоящий поэт отличается от дилетанта именно тем, что стихи, собственные и чужие, совершенно определенно составляют главную любовь его жизни. Поэт должен быть литератором. Гений всеобъемлющий, Пушкин, вмещал в себе и это качество. Заботами о родной литературе наполнены его письма. Борьбе литературных партий отдавал он немалую долю своих сил.

Любовь к литературе, к словесности — одно из прекраснейших свойств брюсовской музыки. В «Зеркале теней» он говорит об этой любви откровеннее и увереннее, чем когда-либо, и группирует стихи по отделам, озаглавленным цитатами из любимых авторов. Ему радостны воспоминания о самом процессе творчества:

Я тебе посвятил умиленные песни,
Вечерний час!
Эта тихая радость, воскресни, воскресни
Еще хоть раз!

Брюсов вообще часто ссылается на свои прежние стихи или намекает на них именно потому, что моменты творчества для него самые острые, самые достопамятные в жизни. Их-то он переживает не «литературно». Я позволю себе полностью привести лучшее стихотворение в «Зеркале теней».

* См.: Брюсов В. Зеркало теней. Стихи 1909–1912 гг. М.: Скорпион, 1912.

Я изменял и многому, и многим,
Я покидал в час битвы знамена,
Но день за днем твоим веленьям строгим
 Душа была верна.

Заслышав зов, ласкательный и властный,
Я труд бросал, вставал с одра, больной,
Я отрывал уста от ласки страстной,
 Чтоб снова быть с тобой.

В тиши полей, под нежный шепот нивы,
Овеян тенью тучек золотых,
Я каждый трепет, каждый вздох счастливый
 Вместить стремился в стих.

Во тьме желаний, в муке сладострастья,
Вверяя жизнь безумью и судьбе,
Я помнил, помнил, что вдыхаю счастье,
 Чтоб рассказать тебе!

Когда стояла смерть, в одежде черной,
У ложа той, с кем слиты все мечты,
Сквозь скорбь и ужас я ловил упорно
 Все миги, все черты.

Измучен долгим искусом страданий,
Лаская пальцами тугой курок,
Я счастлив был, что из своих признаний
 Тебе сплету венок.

Не знаю, жить мне много или мало,
Иду я к свету иль во мрак ночной,
Душа тебе быть верной не устала,
 Тебе, тебе одной!

Сказанным, разумеется, далеко не исчерпывается содержание «Зеркала теней». Так, в отделе «Неизъяснимы наслажденья» поэту удалось глубоко заглянуть в очарование магических сил, влекущих нас

к гибели, «в омут тайны соблазнительной», — будет ли то «демон самоубийства» или иной демон, владеющий ключами «искусственного рая». В цикле, озаглавленном «По торжищам», дан ряд образов современности, остро пережитых и уверенно воплощенных. В общем надо признать, что «Зеркало теней», не начиная в творчестве Валерия Брюсова какого-либо нового периода, является все же прекрасной и значительной книгой. С радостью видя, что поэт далеко не пережил еще расцвета поэтических сил, мы надеемся, что он исполнит обещание, которое дал недавно: «Время снова мне стать учеником!»

4

В литературных кругах Москвы слова о «вечной юности» Бальмонта давно сделались общим местом. Но с каждой новой книгой его приходится с огорчением убеждаться, что слова эти верны только до тех пор, пока имеется в виду действительно неиссякаемая способность поэта писать, писать и писать. Его последняя книга «Зарево зорь»*, была бы очень хороша, если бы не принадлежала Бальмонту. Напиши ее кто угодно другой, нужно было бы радоваться сборнику, содержащему немало красивых стихов. Но на обложке стоит: Бальмонт — и неизбежно вспоминаешь «Горящие здания», «Будем как солнце» или «Только любовь». Сравнение оказывается прискорбным. Там, где Бальмонт повторяет самого себя, встречаем стихи очень хорошие, но как будто уже известные. Таковы — «В лесу», «Мирра», «Где б я ни странствовал», «Прекрасней Египта». Но там, где он хочет быть новым, чувство меры ему изменяет, изобилие «поэтических» слов ведет к угнетающим прозаизмам. Вот, например, строки, посвященные тигру:

Ты, крадущийся к утехам
Растерзания других,
Ты с твоим пятнистым мехом,
Я дарю тебе мой стих.

Чунг — зовут тебя в Китае,
Баг — зовет тебя индус,
Тигр — сказал я, бывши в Рае,
Изменять — я не берусь... и т.д.

* См.: Бальмонт К.Д. Зарево зорь. М.: Гриф, 1912.

Искреннее увлечение, с каким Бальмонт пишет такие стихи, воистину заставляет думать о вечной юности. Но самые стихи говорят о другом.

Кроме Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова и К. Бальмонта, сборник своих стихов издал еще один поэт старшего поколения — Юргис Балтрушайтис*. К сожалению, стихи «Горной тропы» всегда лучше задуманы, чем исполнены. Их содержание мало связано с формой, с ритмом, не влияет на выбор эпитетов, и выходит как-то так, что стих — сам по себе, а мысль, заключенная в нем, — сама по себе. Ни у кого из современных поэтов форма так резко не отделена от содержания, как у Балтрушайтиса. Для его стихов нет внутренней необходимости быть стихами, звучать именно так, а не иначе. Они могли бы быть написаны прозой — и ничего бы не потеряли от этого. Отдавая должное внутреннему благородству поэзии Балтрушайтиса и значительности некоторых высказанных в ней мыслей, нельзя все-таки не признать, что это еще не совсем поэзия.

5

Из тех, кто идет на смену, если не наиболее ценны, то наиболее шумны выступления группы молодых авторов, объединившихся в так называемый «Цех поэтов». Они выступают целой школой и, кажется, совершенно уверены, что отныне поэтическая гегемония переходит в их руки.

Вожди этой группы, Сергей Городецкий и Н. Гумилев, выступили на страницах журнала «Аполлон» со статьями, долженствующими отмежевать их новую, «акмеистическую» (иначе — «адамистическую») школу от символизма.

Статьи писаны наспех. Сбиваясь и противореча самим себе, «мастера» нового цеха успели объяснить только то, что символизм, «заполнив мир соответствиями, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами». Акмеизм же есть «борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю».

Так пишет Сергей Городецкий. Но его собственные стихи, изданные уже в 1913 году**, компрометируют всю школу.

* См.: *Балтрушайтис Ю.* Горная тропа: Вторая книга стихов. М.: Скорпион, 1912.

** См.: *Городецкий С. Ива.* Пятая книга стихов. СПб.: Шиповник, 1913.

Опять бежал смятенный,
Дорогой, как стрела,
Плыл город многостенный,
Заря закаты жгла.

Навстречу плыли лица,
О, лица ли? — Лишь раз
Блеснула мне зарница
Из темных-темных глаз.

И женщины навстречу,
О, женщины ли? — шли,
Мне все казалось: встречу
Средь них и Смерть Земли.

На масках правда муки
И жалкий, смятый смех,
И связанные руки
У всех, у всех, у всех!

Стихи плохи, конечно, но дело еще не в том. Это ли не добрый старый символизм, творящий фантом из мира, в котором «плывут» города и лица (да еще «лица ли?»), в котором среди женщин (да еще «женщин ли»?) можно встретить смерть? Что же, как не фантом, этот мир, населенный *масками*?

Таких символических рудиментов, как это стихотворение, в книге Сергея Городецкого сколько угодно. Здесь нет, пожалуй, большой беды: Городецкий был «мистическим анархистом» и даже удивлялся, как можно не быть им; Городецкий был «мифотворцем»; Городецкий был, кажется, и «мистическим реалистом». Все это проходило, забывалось. Теперь Городецкий акмеист. Вероятно, пройдет и это. Но беда в том, что Сергей Городецкий, на которого возлагалось столько надежд, написал плохую книгу, доброй половиной которой обязан уже не себе, а влиянию Андрея Белого, что само по себе тоже не «адамистично».

«Ива» написана кое-как, спустя рукава, словно все дело было в том, чтобы написать побольше. Появилась ненужная риторика, безалаберная расстановка слов, повторение самого себя, избитые, затасканные образы. Очень уж не народны эти стихи, которым так хочется быть народными. Их сочинял петербургский литератор для книгоиз-

дательства «Шиповник». За всеми его «Странниками» и «Горшенями» очень уж много чувствуется размышлений о России и мало ее подлинной жизни. Не таков был Сергей Городецкий, когда писал «Ярь», не таков он был в «Перуне». И только начиная с «Дикой воли» при чтении его стихов стало наворачиваться роковое словечко «ска», равно убийственное и для акмеистов, и для символистов.

Если Сергей Городецкий огорчает, то другой мастер того же «цеха» радуется: последняя книга Н. Гумилева «Чужое небо»* выше всех предыдущих. И в «Пути конквистадоров», и в «Романтических цветах», и в «Жемчугах» было слов гораздо больше, чем содержания, и ученических подражаний Брюсову — <больше,> чем самостоятельного творчества. В «Чужом небе» Гумилев как бы снимает, наконец, маску. Перед нами поэт интересный и своеобразный. В движении стиха его есть уверенность, в образах — содержательность, в эпитетах — зоркость. В каждом стихотворении Гумилев ставит себе ту или иную задачу и всегда разрешает ее умело. Он уже не холоден, а лишь сдержан, и под этой сдержанностью угадывается крепкий поэтический темперамент.

У книги Гумилева есть собственный облик, свой цвет, как в отдельных ее стихотворениях — самостоятельные и удачные мысли, точно и ясно выраженные. Лучшими стихотворениями в «Чужом небе» можно назвать «Девушке», «Она», «Любовь», «Оборванец». Поэмы слабее мелких вещей, но и в них, напр<имер> в «Открытии Америки», есть прекрасные строки. Самое же хорошее в книге Гумилева — то, что он идет вперед, а не назад.

Из других авторов, примкнувших к «цеху», должно отметить Анну Ахматову**. Но, говоря о ее книге, придется повторить то, что уже сказано другими: г-жа Ахматова обладает дарованием подлинным и изящным, стих ее легок, приятен для слуха. В мире явлений поэтесса любит замечать его милые мелочи и умеет говорить о них. «Я сошла с ума, о мальчик странный, в среду, в три часа». «Пруд лениво серебрится, жизнь по-новому легка; кто сегодня мне приснится в легкой сетке гамака?» Это едва ли не лучшие строки Ахматовой. Во всяком случае — наиболее для нее выразительные. Писать глубокомысленные статьи «о творчестве» г-жи Ахматовой, конечно, еще преждевременно. Но мы надеемся, что в дальнейшем молодая поэтесса еще не раз заставит сочувственно говорить о себе.

* См.: Гумилев Н. Чужое небо: Третья книга стихов. СПб.: Аполлон, 1912.

** См.: Ахматова А. Вечер / Предисл. М. Кузмина. СПб.: Цех поэтов, 1912.

Умело написана книга г-жи Кузьминой-Караваевой*. Невыносимо скучна «Дикая порфира» М. Зенкевича**. Геолог улыбнется над ней, не понимая, зачем науку его излагают стихами. Поэт, если захочет изучать геологию, обратится к специальным трудам, прозаическим, но зато более полным.

Хотелось бы умолчать о Владимире Нарбуте. Зачем было поэту, издавшему года два назад совсем недурной сборник, выступать теперь с двумя книжечками***, гораздо более непристойными, чем умными.

6

Вернемся немного назад, к авторам, которые некогда примкнули к уже определившейся школе «новой поэзии», но хронологически были моложе ее.

Прекрасный сборник издал М. Кузмин****. С точки зрения формы, «Осенние озера» не многим отличаются от первой книги того же поэта. Он остается верен излюбленным своим метрам, часто пользуется уже испытанными приемами. Но общий тон стихов стал значительней, строже. Прошло увлечение XVIII и началом XIX века. В «Осенних озерах» Кузмин выступает почти исключительно как лирик. В его любовных посланиях есть особый, одному Кузмину свойственный оттенок. Личность автора, не скрытая маской стилизатора, становится нам более близкой. Быть может, Кузмин, расставшийся с восемнадцатым веком, потеряет часть прежних своих поклонников — глуповатых денди, бредящих мушками и утонченностью. Зато он приобретет новых, любящих поэзию не только тогда, когда она есть самоучитель галантного тона.

Борис Садовской («Пятьдесят лебедей», вторая книга стихов*****) любит свою поэтическую родословную не меньше дворянской:

Дед моего отца и прадед мой, Лихутин,
Я слышу, как во мне твоя клокочет кровь! —

говорит он.

* См.: Кузьмина-Караваева Е. Скифские черепки. СПб.: Цех поэтов, 1912.

** См.: Зенкевич М. Дикая порфира. СПб.: Цех поэтов, 1912.

*** См.: Нарбут В. Аллилуя: Вторая книга стихов. СПб.: Цех поэтов, 1912 (конфискована); он же. Любовь и любовь: Третья книга стихов. <Наш век.> СПб., 1913.

**** См.: Кузмин М. Осенние озера: Вторая книга стихов. М.: Скорпион, 1912.

***** См.: Садовской Б. Пятьдесят лебедей: Стихи 1909–1911. СПб.: Огни, 1913.

В стихах Бориса Садовского для читателя внятно биение крови многих поколений русских поэтов, от Державина до Валерия Брюсова. Не только поэт, но и историк родной словесности, Борис Садовской так же боится нарушить ее традицию, как его прадед побоялся бы нарушить традицию дворянскую. Сотрудник «Весов», автор «зубастых» полемических статей, сам он, как поэт, не отваживается решительно примкнуть к той новой школе, которую так горячо отстаивал в качестве критика. Порой кажется, что для него русская поэзия кончается даже не Брюсовым, а только Фетом. Он почти не решается прибегать к новым, еще не освященным традициями приемам творчества, как некоторые «старожилы» поныне не хотят ездить по железной дороге. Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения. Вот почему стихи Садовского кажутся несколько холодными. Зато им нельзя отказать в высоком внутреннем благородстве.

Вторая книга Садовского — шаг вперед только в том отношении, что автор стал увереннее владеть стихом. За четыре года, отделяющие «Пятьдесят лебедей» от «Позднего утра», никакой внутренней перемены в его творчестве не произошло и не могло произойти. Не будем же требовать от поэта того, чего он сам от себя не требует, а поблагодарим его просто за книгу хороших стихов.

Александр Тиняков (Одинокий), издавший лишь первую книгу стихов*, все же не может быть отнесен к начинающим: стихи его печатались в альманахах «Грифа», в «Весях», в «Золотом Руне». Достоинство А. Тинякова в том, что он пишет, повинувшись действительной потребности выразить свои переживания. К сожалению, совершенно порабощающее влияние имеет на него В. Брюсов. Тем не менее в книге есть несколько хороших стихотворений. Первая из «Песенок о Беккине», «Вьюжные бабочки», «Идиллия» позволяют возлагать на поэта некоторые надежды, при условии, что, даже оставшись учеником Брюсова, он когда-нибудь перестанет подражать ему слепо.

«Orientalia», изданный отдельно книгой цикл стихов Мариэтты Шагинян**, значительно совершеннее первой книги того же автора. Стих стал уверенней, содержательней. Исчезли детски-бессильные строки, каких было немало в «Первых встречах». Хорошо выдержан и глубоко связан с темами восточный характер книги. Исклю-

* См.: Тиняков А. (Одинокий). *Navis nigra*. Стихи 1905–1912. М.: Гриф, 1912.

** См.: Шагинян М. *Orientalia*. М.: Альциона, 1913.

чение составляют два-три стихотворения, которые лучше было не включать в цикл, не потому, чтобы они были плохи, но потому, что они нарушают цельность сборника. Есть в «Orientalia» кое-какие мелкие стилистические промахи, но они вполне возмещаются общим благородным тоном сборника. Мариэтта Шагинян любит поэзию и чтит ее. Ей есть что сказать. Об этом можно судить хотя бы по тому, что она не ищет вычурных тем, умея по-своему подойти к самым обычным. Наконец, она работает над формой. Все это позволяет ждать от автора, очень еще молодого, значительных удач в будущем.

«Волшебный фонарь»: так называется новая книга стихов Марины Цветаевой*, поэтессы с некоторым дарованием. Но есть что-то неприятно-слащавое в ее описаниях полудетского мира, в ее умилении перед всем, что попадает под руку. От этого книга ее — точно детская комната: вся загромождена игрушками, вырезанными картинками, тетрадами. Кажется, будто люди в ее стихах делятся на «бьяк» и «паинек», на «казаков» и «разбойников». Может быть, дватри таких стихотворения были бы приятны. Но целая книга, в бархатном переплетике, да еще в картонаже, да еще выпущенная издвом «Оле-Лук-Ойе», — нет...

Нам остается отметить небольшую книжечку И. Эренбурга «Одуванчики»**, гораздо менее претенциозную, чем его предыдущие сборники, — и перейти к поэтам, с которыми познакомились мы впервые.

7

Ранней осенью 1913 г. вышла первая книга стихов молодой поэтессы Н. Львовой***. Пишущий эти строки своевременно отметил несомненное дарование ее на страницах одной из газет. К сожалению, надеждам, которые возлагались на начинающую писательницу, не суждено было оправдаться: как известно, 24 ноября того же года Н.Г. Львова скончалась. Ее трагическая смерть вызвала ряд восторженных, но запоздалых отзывов о ее поэзии, на которую первоначально сыпался град упреков. Между тем в стихах Львовой, не

* См.: *Цветаева М.* Волшебный фонарь: Вторая книга стихов. М.: Оле-Лук-Ойе, 1912.

** См.: *Эренбург И.* Одуванчики: Стихи. Париж, 1912.

*** См.: *Львова Н.* Старая сказка: Стихи / Предисл. В. Брюсова. М.: Альциона, 1913.

лишенных еще некоторых посторонних влияний, были несомненные и большие достоинства. Как от всякого начинающего поэта, форма стиха требовала от Львовой значительной затраты труда. Несмотря на это, ей удавалось умело и тонко передавать переживания глубокие и подчас своеобразные. В отличие от великого множества молодых поэтов, Львова умела не только писать, но и жить. К несчастью своих друзей, она сумела и умереть.

В течение 1912 г. заставил много говорить о себе Николай Клюев, издавший почти один за другим целых три сборника. Первый, «Сосен перезвон»*, со стороны чисто литературной, пожалуй, слабее последующих. Но в нем наиболее привлекала именно та произвольность, с какою поэт, казалось, спешил поскорее откликнуться на все волнующие его темы. В стихах его было немало неровностей, срывов, неудачных строк, но все это искупалось подлинностью лирического подъема, простотой языка, тою благородною скупостью, которая заставила Клюева не тратить слов и сил на внешнюю красоту, приятность его стиха. В этом сказались происхождение Клюева из того простого народа, который не любит лишних, кудрявых слов, когда дело идет о важном, о главном.

Клюев — поэт. Клюев — из народа. Но Клюев — не «поэт из народа», не один из тех, которые пишут плохие стихи и гордятся своей безграмотностью, чем несказанно радуют иных писателей из господ. Дескать, вот каков человек: и сказать ему нечего, и говорить не умеет — а говорит.

Не таков Клюев. Он грамотен. Можно сказать, что для поэта из народа он бессовестно грамотен. В первой его книге внимательный читатель различит следы упорного труда, желанья во что бы то ни стало подчинить себе стих, заставить слова выражать именно то, что надо. Для этого он равно пользуется как приемами и языком народной песни, так и языком поэтов: Тютчева, Брюсова, Блока.

В предисловии ко второй своей книге Клюев заявляет, что составляющие ее «Братские песни»** сложены раньше, чем стихи, вошедшие в «Сосен перезвон». Мы не позволим себе усомниться в правдивости такого заявления, но заметим, что, вероятно, «Братские песни» подверглись некоторой позднейшей обработке. В том убеждает их форма, более совершенная, чем форма стихов первой книги. Кро-

* См.: *Клюев Н. Сосен перезвон / Предисл. В. Брюсова. М.: В.И. Знаменский и К°, 1912.*

** См.: *Клюев Н. Братские песни: Книга вторая / Вступ. ст. В. Свенцицкого.. М.: Изд. ж. «Новая Земля», 1912.*

ме того, трудно предположить, чтобы сборник, в котором из тридцати двух стихотворений только два-три написаны не на религиозную тему, мог образоваться из случайно собранных старых стихов.

В. Свенцицкий написал к «Братским песням» предисловие, в котором зовет Клюева пророком — не больше и не меньше. Весьма ценя стихи г. Клюева, мы не можем не удивиться религиозной развязности его поклонника. Но сам поэт уже наказал его: третья книга Н. Клюева* далека от каких бы то ни было не только пророчеств, но и вообще тем религиозных. Содержание ее — эротика, довольно крепкая, выраженная в стихах звучных и ярких.

Вы, белила-румяна мои,
Дорогие, новокупленные,
На меду-вине разваренные,
На бело лицо положенные,
Разгоритесь зарецветом на щеках,
Алым маком на девических устах...
.....
Скатной ягоде не скрыться при пути —
От любви девке сердца не спасти.

Нам понравились стихи Павла Радимова**, поэта вдумчивого и зоркого, если и подражающего — то высоким и достойным того образцам. К сожалению, г. Радимов берется за темы, с которыми ему еще трудно справиться. Поэтому поэмы его слабее мелких стихотворений, в которых и теперь уже есть свой собственный тон и сознание высоты поэтического служения. «Благослови, Господь, на подвиг песнопенья!» Поэту, который первую свою книгу начинает такими словами, нельзя не пожелать счастливого будущего.

Сборник, озаглавленный: А Marie. Лирика***, — содержит в себе несколько бледные, но красивые стихи, написанные умело и порою своеобразно.

«Я твоя», — ты сказала мне.
Дай мне подумать:
Как смешно, и странно, и радостно...

* См.: *Клюев Н.* Лесные были. М.: К-во К.Ф. Некрасова, 1913.

** См.: *Радимов П.* Полевые псалмы: Свиток первый. Казань, 1912.

*** А Marie <Амари>. Лирика. Париж, 1912.

Вообще, автору хорошо удаются мотивы лирические. У него есть хорошие описания. Говоря о любви, он умеет быть простым, искренним, но не банальным...

Названными именами далеко не исчерпываются поэты, дебютировавшие в минувшем году. Кроме уже перечисленных авторов, еще множество молодых поэтов издали первые свои сборники. Большинство из них, как г-жа Фейга Коган, гг. Скалдин, Лившиц, — умеют писать стихи, щеголяют рифмами и размерами, учатся, трудятся, но зачем они это делают — пока неизвестно. Мы очень хотели бы оказаться дурными пророками, но думается — поэтов среди них нет. Вышли также сборники г. Вяткина, г-жи Чумаченко и др. — но это уже безнадежное поэтическое захоlustье.

8

Еще в 1911 г. вышел небольшой сборник стихов и прозы «Садок судей». С момента появления этой книжечки ведет свое летосчисление русский футуризм, точнее — московская, еще точнее — кубофутуристическая его фракция. Движение, известное под именем эгофутуризма, возникло несколько позднее, в Петербурге. Там Игорем Северяниным была основана академия эго-футуризма, впоследствии им же «распущенная». Выйдя из нее, Игорь Северянин отставил от себя академию, с его уходом распавшуюся. С другой стороны, обе фракции футуристов, первоначально враждовавшие между собой, ныне объединяются в новом литературном органе, которому предстоит стать «официозом российского футуризма».

Эстетические и иные верования обеих футуристических фракций общеизвестны. Общеизвестно и то, что настоящая родина футуристов — Италия. Ни московский, ни петербургский футуризм в наиболее существенных чертах своих не могут претендовать ни на оригинальность, ни на новизну. Проповедь крайнего индивидуализма, некогда лежавшая в основе петербургского эго-футуризма, стара, как индивидуализм. «Непреодолимая ненависть» к существующему языку, чем преимущественно отличаются москвичи от петербуржцев, — кроме того, что выводит их поэзию за пределы критики, — также не нова: она целиком заимствована у футуристов западных.

Поэтов с дарованием значительным нет среди москвичей-футуристов. Недурные строчки встречаются у В. Хлебникова, В. Мая-

ковского, Д. Бурлюка. Прочие или недоступны человеческому пониманию, ибо пишут исключительно на языке «дыр-был-щур», или бесконечно повторяют друг друга.

Эго-футуристы в большинстве недурно пишут стихи, но, к сожалению, почти не выходят за пределы подражания бывшему ректору своей Академии — Игорю Северянину, о котором должно говорить подробнее*.

Игорю Северянину довелось уже вынести немало нападков именно за то, что если и наиболее разительно, то все же наименее важно в его стихах: за язык, за расширение обычного словаря. То, что считается заслугой поэтов признанных, всегда вменяется в вину начинающим. Таковы традиции критики. Правда, в языке И. Северянина много новых слов, но приемы словообразования у него не новы. Такие слова, как «офиалчен», «окалошить», «онездешниться», суть обычные глагольные формы, образованные от существительных и прилагательных. Их сколько угодно в обычной речи. Если говорят «осенять» — то почему не говорить «окалошить»? Если «обессилеть» — то отчего не «онездешниться»? Жуковский в «Войне мышей и лягушек» сказал: «и надолго наш край был обезмышлен». Слово «ручьиться» заимствовано Северяниным у Державина. Совершенно «футуристический» глагол «перекочкать» употреблен Языковым в послании к Гоголю.

Так же не ново соединение прилагательного с существительным в одно слово. И. Северянин говорит: «алогубы», «златоподдень». Но такие слова, как «босоножка» и «Малороссия», произносим мы каждый день. Несколько более резким кажется соединение в одно слово сказуемого с дополнением: напр<имер>, «сенокосить». Но возмущаться им могут лишь те, кто дал зарок никогда не говорить: «рукопожатие», «естествоиспытание».

Спорить о праве поэта на такие вольности не приходится. Важно лишь то, чтобы они были удачны. Игорь Северянин умеет благодаря им достигать значительной выразительности. «Трижды овесененный ребенок», «звонко, душа, освирелься», «цилиндры солнцевеют» — все это хорошо найдено.

Неологизмы И. Северянина позволяют ему с замечательной остротой выразить главное содержание его поэзии: чувство современности. Помимо того что они часто передают понятия совершенно новые по

* См.: *Северянин И. Громокипящий кубок: Поэзы / Предисл. Ф. Сологуба. М.: Гриф, 1913.*

существу, сам этот поток непривычных слов и оборотов создает для читателя неожиданную иллюзию: ему кажется, что акт поэтического творчества совершается непосредственно в его присутствии. Но здесь же таится опасность: стихи Северянина рискуют устареть слишком быстро — в тот день, когда его неологизмы перестанут быть таковыми.

Многое в Игоре Северянине — от дурной современности, той самой, в которой культура олицетворена в биплане, добродетель заменена приличием, а красота — фешенебельностью.

Пошловатая эlegantность врывается в поэзию Северянина, как шум улицы в раскрытое окно. «О, когда бы на “Блерио” поместилась кушетка!» — мечтает «тоскующая, нарумяненная Нелли», а сам поэт задается вопросами в таком роде:

Удастся ль душу дамы восторженно омолодить
Курортному оркестру из мелодичных цитр?

Другой точно такой же даме он предлагает:

Ножки плэдом закутайте дорогим, ягуаровым,
И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резиновом
И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым —
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..

Хоть и без умиления нагладевшись на все эти «изыски», поэт все же принужден сознаться: «гнила культура, как рокфор». Ее должно запить вином.

Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!
Ее целомудрием святеет оно!..

Не так ли божественным целомудрием поэтической души святеет повседневная жизнь, ее изысканный, но гниющий рокфор, «подленький сыр»? Для души, «обожженной восторгом глотка», святеет весь мир. Вот стихи, посвященные некой «Мисс Лиль»:

Котик милый, деточка! встань скорей на цыпочки,
Алогубы-цветики жарко протяни...
В грязной репутации хорошенько выпачкай
Имя светозарное гения в тени!..

Ласковая девонька! крошечная грешница!
Ты еще пикантнее от людских помой!
Верю: ты измучилась... Надо онездешниться,
Надо быть улыбочатой, тихой и немой.

Все мои товарищи (как зовешь нечаянно
Ты моих поклонников и незлых врагов...)
Как-то усмеваются и глядят отчаянно
На ночную бабочку выше облаков.

Разве верят скептики, что ночную бабочку
Любит сострадательно молодой орел!..
Честная бесчестница! белая арабочка!
Брызгай грязью чистою в славный ореол!..

Эти слова — прекраснейшее оправдание всей поэзии Игоря Северянина. Ими он связывает себя с величайшими заветами русской литературы, являясь в ней не отщепенцем, а лишь новатором.

Талант его как художника значителен и бесспорен. Если порой изменяет ему чувство меры, если в стихах его встречаются безвкусицы, то все это искупается неизменной музыкальностью напева, образностью речи и всем тем, что делает его непохожим ни на кого из других поэтов. Он, наконец, достаточно молод, чтобы избавиться от недостатков и явиться в том блеске, на какой дает право его дарование. Игорь Северянин — поэт Божию милостью.

Нужно только желать, чтобы как можно скорее разуверился он в пошловатых «изысках» современности и глубже всмотрелся в то, что в ней действительно ценно и многозначительно. Автомобили и аэропланы столь же существенны для нашего века, как фижмы и парики — для века XVIII-го. Но XVIII век только в глазах кондитеров есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции.

1914

ПОЭТУ ИЛИ ЧИТАТЕЛЮ?

Н.Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества.
Технические начала стихосложения

Изд<ание> Т<оварищес>тва М.О. Вольф. СПб., 1914

Едва ли мы ошибемся, сказав, что недавно вышедшая книга г. Шульговского является в настоящее время самым самостоятельным, полным и неустаревшим трудом, посвященным технической стороне поэтического творчества. И потому нельзя не быть признательным его автору за восполнение столь существенного пробела в нашей литературе. Но, так как книга г. Шульговского вводит читателя в изучение стихосложения с самых элементарных его начал, то, очевидно, она предназначена не для специалистов, а для лиц, совершенно незнакомых с вопросом или знакомых с ним очень мало. Вот тут-то и возникает вопрос о том, какова ценность появления этого труда. Другими словами: кому и зачем нужна книга о технических началах стихосложения?

«Сделать человека поэтом никакая книга не в состоянии. Можно изучить все тайны творчества, но не сумеешь написать ни одного поэтического стиха. Для этого нужен особый дар», — признается в предисловии сам автор. В этом, конечно, нет никакого сомнения. Еще совсем недавно литературным кругам Москвы пришлось наблюдать прискорбное и поучительное зрелище: кружок молодых людей занялся пристальным изучением стихотворного ритма. Сперва члены кружка прикрывались якобы исключительно теоретическим интересом к вопросу, но затем мало-помалу стали всплывать наружу томики стихов, столь же любопытных в ритмическом отношении, сколь и бездарных. Среди «ритмистов» было два-три лица, обладавших известным поэтическим дарованием. Их стихи после занятий в кружке не стали ни лучше, ни хуже. Зато те, которые прежде возникновения кружка вовсе не писали стихов, наводнили своими упражнениями целое книгоиздательство. А так как стихи, повторяем, оказались из рук вон плохи, то лучше бы их совсем не было, т.е. лучше бы их авторам не соблазняться предполагаемой возможностью «сделаться» поэтами.

Настоящий поэт не только умеет писать стихи, но и умеет с раннего возраста *читать* их, и это чтение является для него лучшей школой. Еще не зная многих исключительных особенностей стиха, не будучи знаком со специальной терминологией, настоящий поэт совершенно бессилен писать неграмотные стихи. Его ранние опыты

могут быть слабы по разным причинам, но никогда не будут грешить против основных законов стихосложения. Нельзя быть поэтом, не любя поэзии. Но нельзя любить поэзию, не ощущая, не угадывая природу стиха. Изучение метра, рифмы, строфы рано или поздно делается неизбежным для всякого поэта, но в начале поприща он пишет правильные стихи, не зная формальной разницы между хореем и ямбом. И больше того: для поэта даже впоследствии книги, подобные книге г. Шульговского, более полезны как справочники, нежели как учебники. Только его индивидуальные склонности и особенности сделают из него самостоятельного, не похожего на других даже с формальной стороны художника. Если же он не обладает этими особенностями — он и не поэт. Поэтому можно сказать, что, с одной стороны, никакое руководство не сделает поэтом того, у кого нет поэтического дара, а с другой стороны — никакой поэт замечательный не сделается благодаря учебнику еще более замечательным. Ему учебник иногда полезен и никогда не необходим. Быть может, не соблюдение формальных требований стихосложения, а, наоборот, легкие отклонения от этих требований характеризуют истинную индивидуальность художника. Последняя ни в чем не сказывается так отличительно и разнообразно, как в ритме, и именно потому новейшие учения о стихотворном ритме так далеко отходят от учения о формальном метре.

Бесспорное достоинство книги г. Шульговского — ясность и обстоятельность изложения, а также хорошее знакомство автора с предметом. Единственный, но существенный упрек должен быть сделан за то, что г. Шульговский вводит в русскую метрику пэон как самостоятельную стопу. Это влечет за собой ряд необоснованных и сбивчивых утверждений. Было бы правильнее признать, что пэона в *метрическом смысле* не существует в русском стихосложении и лишь пользуются этим термином для обозначения известных *ритмических* особенностей хорая и ямба. Сам же г. Шульговский признает, что правильность пэона проверяется наложением на него хореической или ямбической схемы! Из приводимых в книге двенадцати примеров чистого пэона ни одного нельзя признать удачным, ибо во всех есть характерные ямбические и хореические строки. Между тем вся эта напрасно сбивающая неподготовленного читателя глава позволяет самому автору сделать лишь один вывод: «Прислушиваясь к пэоническому ритму вообще, мы замечаем в нем одну характерную особенность. Эта последняя заключается в том, что на неударяемых частях стопы красиво и музыкально звучат целые сло-

ва, что, как мы видели раньше, при других размерах недопустимо...» (с. 190–191). Но и это неверно, так как стоит признать пэон лишь ритмической формой хорей или ямба — и окажется, что целые слова вовсе не стоят здесь на неударяемых частях стопы. В стихах Валерия Брюсова, приводимых г. Шульговским в качестве примера, также не окажется таких явлений, — лишь только произвольно и с натяжкой применяемую к ним г. Шульговским пэоническую схему:

В небе благодсть, в небе радость, солнце льет живую сладость,
солнцу верность, солнцу вздох, —

мы заменим совершенно точной хорейческой схемой:

В небе благодсть, в небе радость, солнце льет живую сладость,
солнцу верность, солнцу вздох.

Поэтому всего проще, и целесообразнее, и вернее было бы здесь принять терминологию Андрея Белого (см. его статьи о ямбе в книге «Символизм») и, не выходя из пределов ямба и хорей, считать встречающиеся в них пэоны лишь ритмическими особенностями.

Есть у г. Шульговского и более мелкие промахи, напр<имер>, утверждение, будто «пятистопный ямба бывает большею частью нерифмованным, хотя есть примеры и обратного». Г. Шульговский, может быть, забыл, что все-таки большинство сонетов пишется пятистопным ямбом.

Все это, однако, не мешает нам признать, что книга г. Шульговского полезная, не необходимая для поэтов и совершенно необходимая читателям стихов. В обществе нашем распространена уверенность, будто для писания стихов не надо обладать никакими специальными познаниями, и еще хуже — будто ритм стиха, построение строфы и рифма суть явления случайные, не имеющие никакого отношения к содержанию поэтического произведения. Надо надеяться, что книга г. Шульговского дойдет до таких читателей, и они поймут, что высоким образцам поэзии свойственна не «гладкость» и не «легкость» стиха, ровно ничего не означающие, а глубокое, основанное на труде и сложном изучении соответствие формы и содержания. Чтобы уметь находить это соответствие, необходимо быть знакомым с теорией стихосложения.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН И ФУТУРИЗМ

Поэзия Игоря Северянина в последнее время привлекала к себе усиленное внимание печати и общества. Как в сочувственных поэту, так и во враждебных ему отзывах критики неизменно слышалось слово «футуризм», и вот в связи с этим нам хотелось бы хотя в самой приблизительной схеме установить истинное отношение Игоря Северянина к футуризму. Чтобы не разбрасываться, я совершенно не буду касаться тех причин, благодаря которым возник итальянский футуризм, так сказать, оригинал нашего переводного футуризма. Я не буду говорить о законности или незаконности его возникновения как протеста против удушливой власти традиции, — между прочим, потому, что такой протест является одной из причин возникновения *всех* новых течений в искусстве. Я сознательно ограничиваю свою тему, и мне в данную минуту нет никакого дела до того, чья есть футуризм вообще. В связи с занимающим нас вопросом о творчестве Северянина я беру футуризм только как течение, которое уже достаточно проявило себя в нашей литературе и может быть рассматриваемо совершенно изолированно, вне всякой связи с общественными и психологическими причинами его зарождения. Может быть, проследить эти причины и некоторые возможности футуризма, им не осуществленные, было бы гораздо интереснее, чем говорить о футуризме в таком виде, каков он есть, но здесь мы ограничимся лишь тем, что подсказывается заголовком нашей статьи.

Тот футуризм, к которому русское общество проявляло в последнее время такой интерес, начался в действительности много раньше. Еще в 1910 г. вышел сборник «Садок судей». С момента появления этой книжечки и ведет свое летоисчисление русский футуризм, точнее — московская, еще точнее — кубо-футуристическая его фракция. Однако слово «футуризм» впервые произнесено не сотрудниками «Садка судей», а несколько позднее, в Петербурге, Игорем Северяниным. Там он основал «академию эго-футуризма», впоследствии им же распущенную. Выйдя из нее, Северянин, как новый Ломоносов, «отставил от себя академию», с уходом его распавшуюся. С другой стороны, обе фракции футуристов, первоначально враждовавшие между собой, ныне объединились в новом литературном органе, ставшем как бы официозом российского футуризма.

Таково, так сказать, историческое отношение Игоря Северянина к футуризму. Но, конечно, не внешней принадлежностью к той

или иной группе и не местом, где печатает свои произведения данный автор, определяется его истинное место в литературе. Особенно последнее в значительной мере зависит от случая. Гораздо важнее то, совпадают ли принципы поэзии Северянина с принципами футуристической группы, другими словами — футуристичны ли содержание и форма его стихов.

Чтобы хоть приблизительно разобраться в этом вопросе, нам необходимо установить, что такое самый футуризм.

Самый общий и самый простой ответ напрашивается сам собой: футуризм есть новая литературная школа, несущая новые, доселе неизвестные приемы художественного творчества. Насколько успели нам пояснить футуристы, в основу их новой школы полагаются следующие главнейшие принципы: 1) непримиримая ненависть к существующему языку, ведущая к разрушению общепризнанного синтаксиса и такой же этимологии; 2) расширение и обогащение словаря и 3) разрушение стихотворного канона и создание нового поэтического размера.

Возражения, которые должны быть здесь сделаны футуризму, очень просты, и потому мне до некоторой степени придется повторить то, что в разное время было уже сказано мною самим и другими лицами. Разрушение синтаксиса, во-первых, не ново, ибо о нем говорил уже Стефан Малларме, а во-вторых, в полном объеме да еще, так сказать, катастрофически неосуществимо, ибо неминуемо поведет к тому, что мы просто перестанем понимать друг друга. Можно предположить, что со временем психология осветит нам природу синтаксиса и откроет возможность углубления и пересоздания его; но пока что мы можем лишь частично расширять слишком тесные рамки академического синтаксиса, что и делают, и делали, в исторической последовательности, не только выдающиеся писатели, — у нас, начиная от Ломоносова и кончая Бальмонтом, — но и сама повседневная речь, все больше и больше стремящаяся к лаконизму и выразительности. Процесс этот совершается даже очень быстро: например, синтаксис Пушкина уже значительно разнится от синтаксиса Державина.

Что называют футуристы разрушением этимологии? Если создание новых слов от несуществующих корней, вроде пресловутого «дыр бул щыл», то такие попытки нелепы, ибо такие слова не вызовут в нас никаких представлений: они не содержат в себе души слова — смысла. Тут футуризм возражает, что поэзия не должна содержать в себе смысла, ибо она есть искусство слов, как живопись есть искус-

ство красок, а музыка — искусство звуков. Но краски, размазанные по холсту без всякого смысла, сами футуристы не признают живописью, что видно хотя бы из того, что одни из них пишут картины, а другие не пишут. Между тем размазывать краски по полотну может всякий. Музыка же вовсе не есть искусство звуков, бессмысленно нагроможденных друг на друга, а является рядом ритмических форм, очерченных звучанием, причем переход от одного звука к другому, от другого к третьему и т.д. определяет ход музыкальной мысли.

Здесь есть и внутреннее противоречие: слово, лишенное содержания, есть звук, — и ничего больше. В таком случае поэзия, понимаемая как искусство слов, есть искусство звуков. Следовательно, никакой поэзии нет, и есть музыка. Тогда, конечно, не о чем и разговаривать, и футуристам следует молчать о поэзии, так как ее не существует. Но они не молчат, т.е. чувствуют, что здесь что-то не так. Но настаивают на своем и мечутся между поэзией и музыкой. И будут метаться, пока не вспомнят о содержании слова. Но тогда им придется отказаться от основного параграфа своей платформы.

Так обстоит дело, пока речь идет о словах с неизвестными до сих пор корнями. Что же касается создания новых слов от корней старых, то такой процесс называется созданием неологизмов. Он чрезвычайно стар, и его право на существование никем не оспаривается и почти не оспаривалось раньше. К неологизму предъявляется только одно требование: чтобы он был удачен, т.е. выразителен, нужен (в смысле восполнения существующего в языке пробела) и благозвучен. Последнее требование предъявляется и к некоторым формам старых слов: известно, что некоторые глагольные формы и падежи существительных неупотребительны по неблагозвучию, и если такие ограничения справедливо применяются к старым словам, то нет оснований не применять их к новым. Введение неологизмов не может считаться ни завоеванием, ни признаком никакой новой школы и не ведет к ее возникновению, так как новизна школы предполагает новизну художественных форм в более широком и глубоком смысле. Так, например, П.Д. Боборыкин, введя в русский язык колоссальное число неологизмов, порою очень удачных (хотя бы слово «интеллигенция»), не основал, как известно, новой литературной школы.

Третье, и последнее, из основных требований футуризма касается разрушения поэтического канона, т.е. уничтожения размера и рифм в стихах. Но я полагаю, что мне нет надобности напоминать

читателю, что свободный размер, основанный не на метре, а лишь на ритме речи, применялся множество раз и до футуристов; у нас, например, Валерием Брюсовым и Александром Блоком. Здесь же необходимо вспомнить и народную поэзию.

Что касается неточных рифм или ассонансов, то их в огромном количестве встречаем в произведениях тех же авторов и в той же народной поэзии. Державин рифмовал «ласточка» и «касаточка».

Современный поэтический канон предоставляет поэту право писать точным или неточным размером, с рифмами или без рифм, с рифмами точными или неточными. Поэтому футуристические требования (которых, кстати сказать, сами футуристы придерживаются очень нестрого) не только не новы, но и, кроме того, стесняют волю поэта в гораздо большей степени, нежели современный академизм.

Итак, мы можем сказать, что перечисленные особенности футуризма или взрывают на воздух самую возможность существования поэзии, или же чрезвычайно стары, т.е. и в том и в другом случае никак не дают ему права называться ни *новой*, ни *школой*.

Быть может, на этом и следовало бы покончить с футуризмом. Но справедливость подсказывает нам еще один вопрос: а вдруг мы не правы, навязывая футуризму столь узколитературное значение? Может быть, ему тесно в границах всего лишь литературной школы и на самом деле он несет нам не новые поэтические формы, а нечто более широкое — целое новое мирозерцание? Другими словами: не кроется ли истинная ценность и подлинное значение футуризма не в художественных, а в иного порядка требованиях, предъявляемых им к поэзии?

И в самом деле, есть один пункт в футуристической программе: он требует от поэта, чтобы тот отказался писать о природе, о небе, деревьях и облаках (о том, что еще Валерий Брюсов назвал «заветным хламом витий») и посвятил свои произведения исключительно прославлению городской жизни, ее напряженности и стремительности.

Странное и непоследовательное требование! Если футуристы полагают, что поэзия должна быть раскрепощена от внешнего академического канона, то в какое рабство обрекают они самую душу поэта, которому отныне разрешается писать о городе и воспрещено писать о деревне? Ведь уже Державин освобождал российскую Камену от власти «высоких» тем, и вот теперь не угодно ли: извольте писать о городе, и ни о чем больше. И снова, конечно, внутренняя

несообразность: люди, провозглашающие необходимость отказаться от всякого содержания в поэзии, не только указывают тему стихов, но и зовут эту тему обязательной. Хорошо, что и здесь футуристы сами не исполняют своих постановлений.

Но не насилие над волей поэта и не вздорность этого противоречия привлекают здесь наше внимание. Тут дело в другом. В этом требовании футуризм выходит за пределы только литературной школы. Если нам говорят не о том, *как*, а о том, *что* мы должны писать, то тем самым указывают не новые поэтические формы, а хотя и старые, но отныне обязательные темы. Забыв о господстве формы над содержанием, которое сам он провозглашает, футуризм в этом пункте даже устанавливает некоторое обязательное, принудительное содержание поэзии, т.е. выступает уже в качестве проповедника особых, футуристических форм жизни. Отсюда всего один шаг — и футуризму останется провозгласить себя не только новой школой, но и новым миропониманием, как это и делает футуризм итальянский.

Однако «идейная» сторона футуризма никак не дает ему права на высокое и ответственное имя миропонимания. Что такое мир, что такое наша жизнь в нем — мимо этих вопросов футуризм проходит, не оборачиваясь. Этих вопросов для футуризма не существует, что и дает повод многим не без основания называть футуризм нигилизмом. Все идеи, провозглашаемые футуристами, касаются установления некоего нового модуса жизни, но никак не затрагивают ее сущности.

Один из основных параграфов футуристической программы — проповедь силы, молодости, энергии — потому-то и не определяет в футуризме ровно ничего, что он может быть выдвинут людьми самых различных мировоззрений. За примером ходить слишком недалеко: петербургский акмеизм начертал на своем знамени тот же лозунг, хотя от футуризма его отделяет целая пропасть. Когда же Маринетти заявляет, что война есть естественная гигиена мира, — он этими словами может запугать разве только Берту Зутнер.

Этого мало. Когда нам предлагают стать физически сильными и заняться развитием мускулатуры, мы благодарим за добрый совет, но, не зная, во имя чего он делается и зачем нам быть здоровыми, мы должны признать за ним только спортивные и в лучшем случае гигиенические достоинства, но никак не идейные и не философские.

И здесь снова — маленькая, но характерная для футуристической близорукости несообразность. О каком физическом здоровье,

о какой силе и молодости могут мечтать футуристы, раз они накликают торжество большого города, раз требуют решительного ухода от природы? Не будем говорить о пресловутых «ядах города». Может быть, многие из них суть результат неправого общественного строя современности и они исчезнут с изменением этого строя. Но как же не понимают футуристы, что главный бич городского населения есть скученность, которой, собственно, и отличается город от деревни? Ведь если не будет этой скученности, то не будет и самого города и тридцатизэтажных небоскребов, столь любезных футуристической эстетике. Скученность населения делает город городом, но она же делает и то, что, как бы ни улучшались условия городской жизни, условия жизни деревенской всегда будут лучше. И мы совершенно уверены, что через месяц в Москве не останется ни одного футуриста, потому что все они поедут на дачу запастись силами для будущей зимы. Там, на летнем отдыхе, в сельской тиши, будут они воспевать город... И мы не будем от них требовать, чтобы они воспевали деревню. Мы только попросим их не думать, что поэзия города открыта ими.

Даже в России, города которой так отстали в своем развитии от городов Запада, девяносто лет тому назад, когда Тверская была покрыта ухабами («...вот уж по Тверской возок несется через ухабы...»), Пушкин воспел красоту современного ему города, и чуть ли не во всех статьях, посвященных творчеству Брюсова, его называют поэтом города.

«О, быстрота движения! Я тебя прославляю! — восклицает футуризм. — О, стремительный автомобиль!»

Что же, пусть какой-нибудь футурист, — ну, хоть Василий Каменский, — напишет восторженные стихи о езде на автомобиле: а я напишу не менее восторженные — о переправе через реку на пароме. И если ни Каменскому, ни мне не удастся в наших стихах сказать ничего, кроме того, что автомобиль едет очень скоро, а паром очень медленно, то и его стихи, и мои будут одинаково плохи, потому что одинаково ни к чему. Ни деревня, ни город, ни паром, ни автомобиль сами по себе не суть поэзия...

Такова в общих чертах сеть противоречий, опутывающая нас при приближении к футуризму. Пытаясь разрешить одно из них, мы запутываемся в другом, которое само по себе неразрешимо без разрешения первого. Ряд логических абсурдов в конце концов заставляет отказаться от всякой надежды понять самостоятельный смысл футуризма. То же, что в нем не абсурдно, — безнадежно ста-

ро. Следует отметить, что все эти внутренние противоречия особенно запутаны теперь, когда обе партии русских футуристов, еще недавно взаимно уничтожавшие друг друга, объединились, не примирив и не согласовав своих лозунгов, а лишь механически соединив их в одном журнале, т.е. попросту свалив все в одну кучу.

Возражения, сделанные нами футуризму, крайне просты. Но других и не надо: было бы смешно говорить о динамите, когда одного толчка, одного дуновения свежего ветра достаточно для разрушения этого карточного небоскреба. Кажется, единственным прочным основанием его была мода. Но моде этой пора проходить. Нам пора понять, что не только над Тарасконом, но и над нами сияет магическое тарасконское солнце, в котором так легко принять кролика за льва. Вспомним это, — и марево рассеется. Но не будем гордиться тем, что мы «преодолели» футуризм, не станем радоваться победе над безобидным футуристическим кроликом. Лучше сделаем вид, что мы и не думали принимать его за льва, а только немного поиграли с ним, — и довольно. Иначе все мы рискуем оказаться храбрыми, но немного смешными Тартаренами из Тараскона. Докажем футуризму, что и мы — не наивные провинциалы, принимающие всерьез их невинные, их микроскопические дерзости.

Больше нет футуризма. И это не я говорю вам, а это носится в воздухе, это вы сами давно ощущаете...

Но позвольте: ведь если нет футуризма, то нет и футуриста Игоря Северянина. Совершенно верно; но есть талантливый поэт, о творчестве которого скажем несколько слов. Быть может, читатель увидит сам, что отделяло бы Северянина от футуризма, *если бы* таковой существовал.

То, что с первого взгляда наиболее разительно в стихах Северянина и за что пришлось ему вынести всего больше нападок и насмешек, — то в действительности меньше всего дает право говорить о каком бы то ни было футуризме: я имею в виду язык его поэзии. В стихах Северянина встречается много новых, непривычных для слуха слов, но самые приемы словообразования у него не только не футуристичны, не только не приближают его язык к языку «дыр бул щыл», но и вообще не могут назваться новыми, так как следуют общим законам развития русского языка. Такие слова, как «офиалчить», «окалошить», «онездшниться», суть самые обыкновенные глагольные формы, образованные от существительных, прилагательных и других частей речи. Слов, образованных точно так же, сколько угодно встречаем в языке повседневном, и нет никаких разумных оснований ду-

мать, что в одних случаях их можно образовать, а в других нельзя. Если законно созданы такие глаголы, как «обрамлять» и «облагораживать», то и северянинское «окалоштить» не менее законно. Если мы, не задумываясь, говорим «о-бес-силеть» и «при-не-волить», то можем говорить и «о-не-здеш-ниться». Еще Жуковский в «Войне мышей и лягушек» сказал: «Край наш родимый надолго был обезмышен». Слово «ручьиться» заимствовал Северянин у Державина. Совершенно футуристический глагол «перекочкать» встречаем в послании Языкова к Гоголю: «Я перекопал трудный путь». И можно с уверенностью сказать, что внимательный читатель при желании найдет в русской литературе еще множество подобных же примеров.

Нельзя не признать законным и соединение прилагательного с существительным в одно слово. Северянин говорит: «алогубы», «белорозы», «златополдень». Но ведь и мы, не задумываясь, произносим: Малороссия, белоручка, босоножка.

В наши дни уже нельзя спорить против права поэта на такие вольности, между прочим, потому, что им пользовались чуть ли не все поэты, которым мы должны быть признательны за обогащение нашей речи. Здесь Игорю Северянину должен быть сделан только один упрек: слишком часто таким же путем русифицирует он слова иностранные, и, быть может, это уже не расширение, а засорение словаря.

Футуризм требует уничтожения общепринятого стихосложения в смысле уничтожения формального метра. Но, просмотрев 139 стихотворений, входящих в первую книгу Северянина «Громокипящий кубок», я нашел только одно, которого не мог представить в виде обычной метрической схемы, и еще в одном стихотворении («Юг на севере») я нашел одну такую строку. Итого 13 стихов из приблизительно трех и одной трети тысяч. У Александра Блока, Валерия Брюсова или Федора Сологуба найдется таких стихов больше. Как видим, и здесь футуризм ни при чем.

Применение ассонансов вместо рифм, ряд удачных неологизмов и блестящее порою умение пользоваться открытиями, сделанными в области ритма Андреем Белым, — все это придает стихам Северянина их своеобразный напев. Помимо того что эти неологизмы часто выражают совершенно новые понятия, самый поток непривычных, как бы только что найденных и произвольно сорвавшихся слов создает для читателя неожиданную иллюзию: начинает казаться, будто акт поэтического творчества совершается непосредственно в нашем присутствии, совершается с неожиданной и завлекательной легкостью. Это и дает Северянину возможность с примечатель-

ной остротой выразить то, что является главным содержанием поэзии Северянина: чувство современности, биение ее пульса. Если необходимо прозвище, то для Игоря Северянина следует образовать его от слова *praesens* — *настоящее*.

Поэзия его современна, и вовсе не потому, что в ней часто говорится об аэропланах, автомобилях, кокетках и тому подобном, а потому, что способ мыслить и чувствовать у Северянина именно таков, каков он у современного горожанина. Отнюдь не совпадая с футуристами и далеко не делая город своей обязательной темой, Северянин душой — истинный обитатель города. Его повышенная впечатлительность и в то же время как будто слишком уж легкое перепархивание от образа к образу, от темы к теме, напряженность и в то же время неглубокость его чувств, — все это — признаки современного горожанина, немного мечтателя и немного скептика, немного эстета и немного попросту фланера. И было бы несправедливо к Игорю Северянину — ибо означало бы непонимание его поэзии — не признать, что многое в ней от дурной современности, в которой культура олицетворена в машине, добродетель заменена филистерским приличием, а красота — фешенебельностью. Пошловатая эlegantность врывается в его поэзию, как шум улицы в раскрытое окно.

Как хорошо в буфете пить крем-де-мандарин! —

воскликает поэт, в то время как «тоскующая, нарумяненная Нелли» предается в своем будуаре такой мечте:

О, когда бы на «Блерио» поместилась кушетка!

А сам поэт советует другой, должно быть, точно такой же даме:

Ножки плэдом закутайте дорогим, ягуаровым
И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резиновом
И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым,
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..

Автомобили, ландолеты, лимузины, ликеры, кокетки, цилиндры, куртизанки, шоферы и грумы, — в напеве чуть-чуть опереточном несется перед нами «фешенебельный», «эlegantный» и «деликатный» хоровод современности. И уже нам самим начинает нравиться эта

легкая и, как кузов автомобиля, лакированная жизнь. Что в самом деле? Шелестят колеса автомобиля, прыгает гравий, плывут сосны, плывет небо, уже все плывет перед нашими глазами, и мы уже не очень разбираемся, где мы и что мы, где верх, где низ, мы «теряем все концы и начала»:

О, бездна тайны! О, тайна бездны!
Забвенья глубины... Гамак волны...
Как мы подземны! Как мы надзвездны!
Как мы бездонны! Как мы полны!

На самом-то деле мы не очень надзвездны, не очень подземны и не очень бездонны, а просто нас укачал автомобиль и только что выпитый ликер, и у нас кружится голова. И в эту самую минуту, когда мы уже готовы признать фешенебельное прекрасным, а элегантно — высоким, сам Игорь Северянин вдруг останавливает наш комфортабельный лимузин и с безразличным лицом объявляет: «Гнилая культура, как рокфор».

Вот этого никогда не сказал бы ни один футурист. Гнилости и ничтожности своей тридцатипятиэтажной американизированной культуры он никогда не только бы не признал, но и не понял бы сам. В то время как футуризм предлагает нам «столкнуть с парохода современности» все действительно ценное, высокое и значительное, чтобы оно не тормозило его «прогресса», — в поэзии Северянина живет глубокая и настоящая грусть по тому, что кажется ему заглушенным в шуме улицы и утраченным навсегда, грусть по настоящей, а не по «изысканной» культуре. «Захотелось белых лилий и сирени», — меланхолично признается он... Ах, плохой футурист Игорь Северянин!

Вот он уже собрался бежать из города, туда, где есть море и солнце, и он уже чувствует себя виноватым за то, что поддался «малому соблазну» рокфоровых изысков. Остается одна надежда:

Солнце оправдает, солнце не осудит...

И в этой надежде сам город и он в нем, — все становится другим:

Весенний день горяч и золот, —
Весь город солнцем ослеплен!
Я снова — я: я снова молод!
Я снова весел и влюблен!

Душа поет и рвется в поле,
Я всех чужих зову на «ты»...
Какой простор! Какая воля!
Какие песни и цветы!

Скорей бы — в бричке по ухабам!
Скорей бы — в юные луга!
Смотреть в лицо румяным бабам,
Как друга, целовать врага!

Шумите, вешние дубравы!
Расти, трава! Цвети, сирень!
Виновных нет: все люди правы
В такой благословенный день!

И должно быть, в один из таких благословенных дней написал Северянин стихи, посвященные какой-то «Мисс Лиль».

Эти стихи, это звучащее в них сострадание, это принятие чужой вины на себя — прекраснейшее оправдание всей поэзии Северянина, всех грехов его «фешенебельности». Ими решительно отделяет он себя от безродного футуризма и связывает с величайшими заветами русской литературы, являясь в ней не отщепенцем, а лишь по мере сил своих — новатором.

Мне нравятся стихи Игоря Северянина. И именно потому я открыто признаю недостатки его поэзии: поэту есть чем с избытком искупить их. Пусть порой не знает он чувства меры, пусть в его стихах встречаются ужаснейшие безвкусицы, — все это покрывается неизменной и своеобразной музыкальностью, меткой образностью речи и всем тем, что делает Северянина непохожим ни на одного из современных поэтов, кроме его подражателей.

Нужно только желать, чтобы как можно скорее перестали пленять его пошловатые «изыски» современности и чтобы он глубже всмотрелся в то, чем действительно ценны и многозначительны наши дни. Ведь аэропланы и автомобили — такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики — века XVIII-го. Ведь только для глуповатых денди да в глазах тех, кто делает картинки для конфетных коробок, XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции.

И еще нужно желать, чтобы Игорь Северянин осознал, что никакая истинная культура, как нечто живое и живущее, гнилой быть не может. Гнилая культура — не культура вовсе.

Сам Северянин бесконечно далек от того, что принято называть футуризмом, но все-таки (и, признаться, трудно понять, почему это) продолжает, как в первые дни своей деятельности, во времена давно миновавшей его академии, называть себя эго-футуристом. Что же? Раз никакого другого футуризма в русской поэзии нет, условимся называть эго-футуризмом стихи Игоря Северянина, и никого больше. Но, конечно, надобности в этом нет никакой. Дело поэтов — писать стихи. Дело историков — группировать поэтов по эпохам и школам. Пусть итоги тому, что мы сделаем, подводит история, а нам в начале пути рано этим заниматься. Стыдно и скучно смотреть на поэтов, сделавших еще очень мало, а иногда и ничего, как они с унылой деловитостью бухгалтеров уже высчитывают, какое место занять им в истории.

Пусть же Игорь Северянин делает свое дело, я — свое, а еще кто-нибудь третий — свое. А вот когда мы умрем, пусть историки скажут, сделали мы что-нибудь или не сделали ничего. В этом — наш «футуризм» и наша любовь к поэзии. Ибо поэтом может быть только тот, кто любит поэзию больше, чем самого себя.

1914

ИЗБРАННЫЕ СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ

Серия сборников по периодам

Период I (Д. Давыдов — А. Фет)

Период II (Н. Огарев — Д. Мережковский)

Период III, вып. 1 (К. Фофанов — В. Брюсов)

СПб., 1914

Из числа прочих подобных изданий эти сборники выделяются тем, что они составлены не одним лицом, а коллективно, кружком любителей. В предисловии сами составители выражают опасение, что благодаря этому «выбор делается безличным, механическим, мертвым». К сожалению, так и случилось. В сборниках нет ни полноты имен, ни самостоятельного освещения русской поэзии, ни даже определенности художественного вкуса их составителей. Есть и ряд несомненных дефектов. Во-первых, почему они начинаются с Дениса Давыдова? Составители считают его «предшественником» Пушкина, — но ведь это верно только в хронологическом смысле. Во всяком случае, нельзя считать предшественником Пушкина Давы-

дова и забывать хотя бы о Державине и Жуковском, как это делают составители. Далее, располагая авторов первого периода по годам рождения, они зачем-то пытаются оправдать такой метод и рассуждениями идеологического порядка. В результате Хомяков оказывается предшественником «народнического периода», который начинается с Лермонтова. Тургенев, А. Толстой, Тютчев и Фет завершают «первый, пушкинский период», и все идут раньше «народников». К последним почему-то причислены Голенищев-Кутузов и Случевский. Во «втором периоде» хронологическая последовательность нарушается, и В. Башкин помещен раньше Минского и Межковского.

Что касается выбора авторов, то нельзя не удивляться отсутствию таких поэтов, как И. Козлов, Рылеев, Ростопчина, Каролина Павлова. Неужели это потому, что составители «строгий эстетический критерий ставили прежде и выше всего»? Но как же в таком случае судят они о г-же Чумаченко и Скитальце? Неужели эти авторы выше Рылеева, Козлова и Каролины Павловой? Если же г-жа Чумаченко выдерживает «строгую эстетическую критику», то почему не выдерживают ее Барыкова, Розенгейм, Тан? Почему, наконец, среди «предвозвестников и родоначальников третьего периода» нет Коневского и Добролюбова? Все эти промахи, как и ряд других, более мелких, заставляют считать сборники неудавшимися.

1914

К. Бальмонт. БЕЛЫЙ ЗОДЧИЙ
Таинство четырех светильников
Стихи

Издательство «Сирин». СПб., 1914

Лет десять-двенадцать тому назад, в период расцвета своего творчества, Бальмонт то и дело принужден был выслушивать упреки в самовлюбленности. Не знаю, имелось ли основание обращать эти упреки к Бальмонту как к личности, но к Бальмонту-художнику они были неприменимы. Именно в те времена он проявлял суровую строгость к себе как к мастеру. Отрекшись от первого своего сборника, изданного в 1889 г. в Ярославле, он сумел добиться того, чтобы каждая последующая книга его стихов составляла нечто существенно новое и являлась подлинным художественным завоеванием. Тако-

вы были в особенности «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь». И только с этого момента Бальмонт полюбил себя слепой, необузданной любовью, которая ни о чем не спрашивает и ни с чем не считается. С этого момента Бальмонт потерял способность относиться к себе критически. Его огромное дарование в известной мере спасительно: Бальмонт, так сказать, физиологически не может писать совсем плохих стихов, — но сколько за это время написал он стихов ненужных, однообразных, сколько раз повторил самого себя!

В «Белом зодчем» есть несколько прекрасных стихотворений. Таковы «Частью-частицей», «Вуали», «Рот», «В гостях», «Не искушай». Но и они, и весь цикл маорийских стихов, интересный в общем, тонут в безбрежной и утомительной риторике. Несчастье теперешнего Бальмонта в том, что не он владеет словами, а слова им. Слишком часто, находя красивые сочетания слов, Бальмонт не замечает, что смысл этих сочетаний — общее место, давно наскучившее.

Страстью зачался мир,
Страсть — в ясновиденьи глаз,
Страсть — в многозвенности лир,
В страсти — костер для нас! —

говорит Бальмонт и не замечает, что все эти «поэтические» слова в общем составляют рифмованную прозу. Ради того, чтобы «быть Бальмонтом», пишет он такие, например, до смешного претенциозные фразы: «Для каждого есть возжеланье быть в тихом покое»; ради странно звучащих слов увлекается рифмованной географией:

Аитутаки есть Богом ведомый,
Атиу — Старший их всех,
Мауки — Край Первожителя Мира,
Край, где родился наш смех (?).
Лик Океана еще, Митиаро,
Мануай — Сборище птиц... и т.д.

Не смущаясь, повторяет Бальмонт давно затасканные сравнения, эпитеты, образы: «саван тумана», «голубой простор», «мечта моя жемчужна» и т.д.

Бальмонт — большой поэт, его значение в русской поэзии уже бесспорно, его самовлюбленность очень интересна психологически, быть

может, даже трагична в смысле роли, какую она играет в его личной судьбе, но она лишает его критического чутья, заставляет издавать целыми томами стихи, которым место — в черновых бумагах. Быть может, виной этому слишком неистовое поклонение друзей, восторги невзыскательных поклонников, но хочется думать, что поэту еще не поздно взять себя в руки и вспомнить великий завет:

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал.

1914

Павел Радимов. ЗЕМНАЯ РИЗА

Казань, 1914

Два года тому назад вышла первая книга стихов г. Радимова «Полевые псалмы». Пишущему эти строки доводилось сочувственно отметить несомненное дарование начинающего автора и благородный тон его поэзии. В «Полевых псалмах», о внутреннем содержании которых красноречиво говорит самое заглавие книги, было несколько поэм, гораздо более слабых, чем мелкие стихотворения г. Радимова. Тем приятнее нам заметить в «Земной ризе» небольшую, написанную гекзаметром поэму «Поппиада», являющуюся лучшей частью сборника. Некоторая бедность фабулы возмещена в «Поппиаде» очаровательной задушевностью тона и ласковой любовной иронией, с какою относится автор к своим героям. Чувство меры, порой покидавшее г. Радимова в его первых поэмах, ныне с ним неразлучно. Без излишней слащавости, в ясных и простых образах раскрывает «Поппиада» идиллическую прелесть «домашнего уюта», прекрасную жизнь простых и хороших людей.

Единственный упрек, который хочется сделать г. Радимову, относится на сей раз к мелким стихотворениям. Они несколько однообразны. Любезная автору форма сонета не очень подходит к некоторым его темам, внутренне с ними не связана и не всегда безукоризненно выдержана. Например, такие созвучия, как «попало — жалом», вообще не могут почитаться рифмами, а в сонете они совершенно недопустимы... В общем же «Земная риза» — определенно хорошая книга.

1914

Михаил Сандомирский. МАРИНА МНИШЕК

Стихи

Предисловие Арсения Альвинга

Книгоиздательство «Жатва». М., 1914

Борис Кушнер. СЕМАФОРЫ

Стихи

М., 1914

Мы будем весьма недалеко от истины, если скажем, что истерика день ото дня становится все более и более преобладающим переживанием молодых поэтов. В лихорадочной погоне за ощущениями они быстро загораются и так же быстро гаснут. Отсюда их душевная неустойчивость и литературная переимчивость. Неврастенику жутко и мучительно трудно сосредоточиться, уйти в себя, и, если в это время ему приходит в голову мысль о главенстве формы над содержанием, он стремительно хватается за нее: напряженная работа над формой разбивает процесс творчества на ряд отдельных моментов, из которых каждый посвящен преодолению отдельной маленькой трудности. Поэт-неврастеник предается пленительному самообману и думает, что наличность «формы» спасает его от необходимости обзавестись содержанием. В крайнем случае он заимствует содержание у другого поэта и становится совершенно безличен. Тут случаются и курьезы. Книга г. Сандомирского вышла с предисловием г. Альвинга, и если заменить в этом предисловии цитаты из Сандомирского цитатами из Александра Блока, то оно подойдет и к стихам последнего: не скажет о нем ничего нового и интересного, но подойдет вполне, оттого что о г. Сандомирском автору предисловия сказать было нечего, и он повторил то, что в разное время было сказано о Блоке. «Будем надеяться, что Прекрасная Дама не забудет своего верного рыцаря», — пишет г. Альвинг. Но Прекрасная Дама Блока порой принимает соблазнительный вид Незнакомки. Так же двоится и Дама г. Сандомирского, становясь «гордой полячкой» Мариной Мнишек. Ей посвящает он свои изящные, но как будто уже давно слышанные стихи.

Вдоль узких улиц зыбкой тенью
Ты проскользнула в час ночной,
И эта тень, как сновиденье,
Еще витает надо мной.

Почти буквально повторяя Блока, описывает свою даму другой поэт, г. Кушнер:

У освещенных кабачков...

.....
В кругу условленного света (?),
Стройна, печальна и бледна,
Она гуляет до рассвета,
Всегда одна, всегда одна.

Молодые русские поэты сейчас чуть ли не поголовно болеют «близким». Кроме гг. Сандомирского и Кушнера можно бы указать целый ряд начинающих авторов, «пробующих перо» на испытанной теме Прекрасной Дамы и Незнакомки. Но то, что для самого Блока является главным и мучительным вопросом жизни и творчества, для них — только литературный мотив, готовая тема, чужой материал для собственных формальных экспериментов. В конце концов ни г. Сандомирскому, ни г. Кушнеру нет никакого дела ни до Прекрасной Дамы, ни до Незнакомки. Еще первый из них сравнительно упорен: вся его небольшая книжечка — о Марине Мнишек. Зато г. Кушнер довольно легко забывает о своей даме ради полуфутуристических утонченностей и стихов, напоминающих маорийские стихи Бальмонта. К несчастью, даже форма, ради которой оба поэта жертвуют своей личностью, не особенно удается им: и у г. Сандомирского, и у г. Кушнера встречаем ряд стилистических шероховатостей, не оправданных самостоятельностью исканий даже в этой области. Они не столько ищут новых приемов, сколько стараются усвоить то, что добыто в последнее время другими. Им следует посоветовать то, что весьма пригодились бы многим их поэтическим сверстникам: поменьше «работать», побольше «жить».

1914

АЛКЕЙ И САФО

Собрание песен и лирических отрывков в переводе
размерами подлинников Вячеслава Иванова
со вступительным очерком его же

Изд<ание> М. и С. Сабашниковых. М., 1914

Серия книг, издаваемая гг. Сабашниковыми под общим заглавием «Памятники мировой литературы», не нуждается в рекомендации: ее высокое культурное значение в короткое время стало уже общеизвестным. В настоящее время серия пополнилась переводом дошедших до нас созданий Алкея и Сафо. Перевод Вячеслава Иванова равно обрадует как специалистов-филологов, так и просто любителей поэзии. Первым дает он перевод всего, что в наследии обоих поэтов доступно переложению по состоянию фрагментов, вторым — целый ряд истинно поэтических произведений. Сделанные на основании авторитетных текстов, размерами, близко передающими подлинники греческие размеры, переводы Вячеслава Иванова наряду с точностью блещут самостоятельными художественными красотами. Прекрасно удалась поэту и опыты реставрации некоторых стихотворений, дошедших до нас в слишком кратких фрагментах, как Алкеев гимн Аполлону. Впрочем, как бы эти опыты ни были хороши, их правильнее было бы отнести к примечаниям, а в основном тексте поместить лишь перевод соответствующих отрывков.

Единственный упрек должен быть сделан переводчику за то, что он местами не только переводит, но и русифицирует подлинник в духе народной русской поэзии. Такие выражения, как «Аль кого другого?», «У меня ли девочка есть», «Пир горой», «Свадебку мы сыграли», вообще неприятно встречать в переводах, особенно — с греческого.

Предпосланная переводу небольшая статья о мелической поэзии, а также о жизни и творчестве обоих поэтов весьма интересна и содержательна. Однако мы не можем удержаться от искушения указать на закравшийся в нее *lapsus*¹. Цитируя по-русски Горация, Вячеслав Иванов говорит, что он первый «на голос эолийский свел песнь Италии». В действительности же у Горация сказано: «*Primus Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*», то есть как раз обратное: я первый свел эолийскую песнь на италийский лад, что естественно в историческом смы-

¹ Ошибка, оплошность (лат.).

сле, тогда как фраза Вячеслава Иванова заставляет историю двигаться в обратном порядке, а Горация — писать по-гречески. Но, конечно, такой недосмотр может быть легко исправлен при дальнейших изданиях этой книги, в общем прекрасной.

1914

А. КУПРИН И ЕВРОПА

Немало горьких истин выскажет, если захочет, читатель по поводу русской поэзии сегодняшнего дня. Отметим он в ней и хлыщеватую ловкость формы, ставшей достоянием каждого желающего, и усталость, уже сквозящую в стихах учителей, и вымученную оригинальность младшего поколения. И станет грустно истинному другу поэзии, несмотря на ее кажущийся расцвет. Но часто еще грустнее станет ему, если он обратится к прозе.

Не всегда оканчиваются удачей стихотворные опыты нынешних поэтов. Но каковы бы ни были результаты, надо признать, что печатью неутомимых и напряженных исканий отмечена современная поэзия. Не то в прозе. Здесь все застыло, остановилось, улеглось на каком-то среднем уровне. И уровень — невысок. Единственное прозаическое произведение, привлекшее в минувшем книжном сезоне внимание читателей оригинальностью мысли и своеобразием формы, — «Петербург» Андрея Белого. Но Белый, поэт и теоретик символической школы, — чужой в кругу нынешних беллетристов. Он среди них немного похож на дилетанта среди профессионалов. Он трудится, ищет. Каждое слово его выстрадано. Они спокойно «пописывают». Их читатель почитывает на ночь, а над романом Белого или радуется, или негодует.

Русская литература доньше была учительна. Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Достоевский, Лев Толстой раскрывали перед читателем еще неведомые ему тайны, возводили на высоты, на которых он еще не бывал. Они были пророками. Художники неизмеримо меньшего дарования, как Надсон, служили прекрасными образцами благородства. И слово «писатель» произносилось с глубоким уважением. Как бы ни был высок читатель — писатель был еще выше.

Теперь не то. У нас нарождается средний тип писателя-рассказчика, и ничего больше. Он сам не располагает большим внутренним и художественным опытом, чем его читатель. У него обширная ауди-

тория, книги его расходятся десятками тысяч экземпляров — но говорить с этой аудиторией ему не о чем. Он сам — средний обыватель, в лучшем случае занимательный рассказчик. Но рассказы его, не освещенные изнутри светом значительной личности, нисколько не замечательнее хроники происшествий, более или менее живо изложенной. Его наблюдения ни широтой, ни глубиной нисколько не отличаются от наблюдений обывательских.

В XI томе сочинений А. Куприна напечатаны его путевые заметки, результат путешествия на Ривьере, Французской и Итальянской. Читаешь их и удивляешься. У венских женщин большие ноги и тяжелые юбки. Ницца — не город, а сплошная гостиница-обираловка. Монте-Карло просто-напросто вертеп. «В Генуе существует только две достопримечательности: статуя Колумба и знаменитое кладбище Кампо Санто». Сколько раз уже слышали мы то же самое от досужих людей, от нечего делать катающихся по Европе! Сколько раз повторялись эти банальные разговоры о венках и Монте-Карло! Сколько уже необразованных людей не замечало в Генуе прекраснейшего собора и картин испанских мастеров в Palazzo Rosso! И вот Куприн, известный русский писатель, повторяет все то же самое слово в слово!

Таковы наблюдения Куприна. А вот его мысли, его рассуждения более отвлеченного порядка: «...я убежден, что в забавных и противных мелочах больше всего сказывается душа человека, страна и история». По поводу фресок Боттичелли в Венеции г. Куприн может сказать только одно: «На любой из русских выставок цензор по части художественных картин велел бы убрать эти фрески или, по крайней мере, завесить их простынями». И больше ничего. Кроме того, заметим, что таких фресок в Венеции нет вовсе!

Русские писатели любили ездить за границу, но ездили по-другому. Прочтите письма Фонвизина к Панину. Вспомните Тургенева в литературных салонах Парижа. Жизнь Гоголя в Риме — целая поэма. А в «путешествиях» Куприна — все какие-то кабаки, боксеры, сутенеры, лавочники, извозчики, крупье.

Мне, может быть, возразят, что самые места, посещенные Куприным, не располагают ни к мысли, ни к наблюдениям более значительным. Возражение будет неверно, ибо банальные и пошлые слова суть результат внутреннего к ним предрасположения и не обязательно вызываются местом и временем. В той же Ницце Надсон написал одно из лучших своих стихотворений, а вовсе не диссертацию о сутенерах. И почему в заметках Куприна Ницце отведено восемнадцать страниц, а Венеции только восемь?

Можно соглашаться или не соглашаться со взглядами Достоевского на Западную Европу, но выводы из его путешествия вспоминаем мы каждый раз, когда думаем о русской и европейской культуре. Но то был Достоевский, нынешний властитель дум.

Куприн дает целых семь параграфов, резюмирующих его отношение к Европе: 1) «не верьте ни одному книжному путеводителю»; 2) «не верить ни гидам, ни местным жителям, ни смотрителям тюрем, дворцов и музеев и сторожам при них»; 3) «не возить с собой много багажа. Это дорого, хлопотливо и неудобно». И так далее, все в этом роде, о куковской компании, о лакеях и об итальянских монетах.

Куприн — занимательный рассказчик, т.е. занимательны случаи, о которых он говорит. Но в повествовании о себе, в рассказе, ведомом поистине от первого лица, он сам разоблачил то, о чем по его беллетристическим произведениям можно было только догадываться.

1914

ФРАГМЕНТЫ О ЛЕРМОНТОВЕ

1

Мне вспоминается маленькое пророчество. Года два тому назад одна женщина, любящая поэзию Лермонтова и иногда (хоть это немного смешно теперь) плачущая о его судьбе, говорила: «Вот попомните мое слово, даже юбилея его не справят как следует: что-нибудь помешает. При жизни мучили, смерть оскорбили, после смерти семьдесят лет память его приносили в жертву памяти Пушкина, и уж как-нибудь да случится, что юбилея Лермонтова не будет».

Так почти и случилось. Не в тихие дни труда и спокойствия справляет Россия мирный праздник своей поэзии. Столетний юбилей Лермонтова совпал с ужасами войны. Как сто лет назад, когда в «спаленной пожаром» Москве поэт появился в мир, так и теперь, когда вся краткая жизнь его уже стала для нас преданием, все помыслы России обращены туда, на запад, где снова решаются судьбы Европы.

Конечно, юбилей Лермонтова не пройдет незамеченным; но несомненно и то, что голоса войны в значительной доле его заглушат. В мирные дни мы отпраздновали бы его громче; несколько дней вся Россия жила бы воспоминаниями о поэте, размышлениями о нем, как, например, было недавно, во дни торжеств гоголевских.

Теперь этого не будет. Маленькое пророчество, к несчастью, сбылось. Конечно, тени поэта в ее, так сказать, большом бессмертии нет уже дела до наших чувств. Мертвому Лермонтову не нужны наши почести, наши поздние сожаления:

Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?

Но земной судьбе Лермонтова, еще не оконченной, его *маленькому* бессмертию, живущему здесь, в нашей среде, в нашей памяти, до юбилея есть дело. Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написалась «как следует». Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто же виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба.

Если теперь Лермонтову «не посчастливилось» с юбилеем, то это только отдельное, оторванное звено из той цепи несчастных событий, которая звалась его жизнью. Он родился некрасивым и этим мучился. С детских лет жил среди семейных раздоров и ими томился. Женщины его мучили. В общежитии встречали его «месть врагов и клевета друзей», бывшие столько же следствием его дурного характера, как и благородного «жара души». Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой:

За все, за все Тебя благодарю я...
.....
Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном прозаизме:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы.

Россия XVIII века, особенно Россия екатерининская, победная и торжествующая, создала такую же победную и торжествующую поэзию. Русские люди екатерининского века были прежде всего созидателями. Пробуждение внутренней самодеятельности, как естественное продолжение толчка, данного Петром Великим, создание и укрепление внешней мощи России — дело их рук. Напряженное политическое строительство заставляло их и в самих себе чтить прежде всего способности организаторские, творческие. Творцы государства и его силы — как должны были они преклоняться перед Творцом всего мира. И от «Размышлений» Ломоносова до державинской оды «Бог» непрестанно звучали в русской поэзии гимны щедрому и всемогущему Зиждителю.

Но волна напряженной деятельности постепенно спадала. Создатели России один за другим сходили со сцены: их роль была сыграна. Ими созданная, цветущая Россия от восхвалений Творца переходила к восхвалению творений. Здесь и заключена основная, первоначальная разница между Державиным и Пушкиным, который застал Россию уже созданную. Первый воспел Творца, второй — тварь; Державин — господина, Пушкин — раба; Державин — Фелицу-Екатерину, Пушкин — декабристов и горестную судьбу «бедного Евгения». Основание пушкинской всеотзывчивости — любовь к земле, к «равнодушной природе», сияющей «красою вечною». Наиболее категорическое выражение этой любви дано в формуле:

Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений.

Правда, сам Пушкин впоследствии как будто отдалялся от нее все далее и далее, расширял и углублял ее смысл; но для поэтов так называемой пушкинской плеяды формула эта в чистом виде надолго осталась заповедью ненарушимой, тем более что она находила отзыв в их собственных сердцах.

К концу 20-х годов, т.е. к моменту, когда Лермонтов начал жить сознательной жизнью, «красота» господствовала в русской поэзии по всей линии. Вся беда была в том, что поэты пушкинской школы, даже наиболее выдающиеся, не были Пушкинными. В их творчестве красота вырождалась в «красивость», объектом их поклонения было уже не «прекрасное», а «красивое». Слишком часто увлечение «красивым» вело к эстетизму довольно невыносимому: для примера ука-

жем хотя бы «Фракийские элегии» Теплякова. И едва ли мы очень ошибемся, если скажем, что такому вырождению способствовали все, кроме самого Пушкина да еще Баратынского.

Так обстояло дело в официальной, уже окончательно признанной поэзии в течение всей жизни Лермонтова; еще в год его смерти русская критика с редким и поразительным единодушием восторженно приветствовала очаровательную, но пустую поэзию графини Ростопчиной. Вскоре эстетизму 20-х и 30-х годов предстояло кончиться. Но до конца этого Лермонтов не дожил. В течение же его деятельности и критика, и сами поэты как бы говорили каждому вновь приходящему: «Мы ждем от тебя “красивого”».

3

Лермонтов меньше кого бы то ни было мог оправдать эти ожидания. Слишком сложна была его душевная трагедия, чтобы можно было в кратких словах выяснить причины такого явления. Но самая наличность его несомненна. «Светлое» и «красивое» никогда не влекло к себе Лермонтова как художника. Уже в 1829 году пишет он «Преступника», стихотворение, обнаруживающее поразительное в пятнадцатилетнем мальчике внимание к пороку, к «порыву болезненных страстей», склонность глубоко вникать в переживания соблазнительные и злобные.

Как часто я чело покоил
В коленях мачехи моей
И с нею вместе козни строил
Против отца, среди ночей...
Ее пронзительных лобзаний
Огонь впивал я в грудь свою.
Я помню ночь страстей, желаний,
Мольбы, угроз и заклинаний,
Но слезы злобы только лью!..

А последние строки «Преступника» говорят уже не о минутных соблазнах, но о понимании твердой, неколебимой склонности ко злу:

Старик преступный, безрассудный,
Я всем далек, я всем чужой...
Но жар подавленный очнется,

Когда за волюшку мою
В кругу удалых приведется,
Что чашу полную налью.
Поминки юности забвенной
Прославлю я и шум крамол,
И нож мой, нож окровавленный
Воткну, смеясь, в дубовый стол!..

Так писал Лермонтов пятнадцати лет... С годами его зоркость ко злу не ослабевала, а, напротив, обострялась, — видимо, питаемая нарастающими богатствами личного опыта. Уже незадолго до смерти мерещился ему предательский и соблазнительный образ морской царевны и образ царицы Тамары, которая

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон — коварна и зла.

Здесь разница между Лермонтовым и Пушкиным разительна. Пушкин с проникновенностью гениального художника умел *показывать* читателю темную сторону души некоторых своих героев. Но всегда между читателем и героем проводил он неуловимую, но непременную черту, нечто вроде рампы, отделяющей актера от зрителя. Герой оставался по одну сторону этой черты, читатель — по другую. И зло и добро были для Пушкина составными частями того прекрасного, что зовется миром. Поэт, как и летописец, добро и злу «внимал равнодушно», памятуя, что

Прекрасное должно быть величаво.

Привить читателю чувства порочного героя не входило в задачу Пушкина, даже было прямо враждебно этой задаче. Напротив, Лермонтов стремился переступить рампу и увлечь за собою зрителя. Он не только помещал зрителя в центре событий, но и заставлял его самого переживать все пороки и злобы героев. Лермонтов систематически *прививает* читателю жгучий яд страстей и страданий. Читательский покой ему так же несносен, как покой собственный. Он душу читателя водит по мытарствам страстей вместе с душой действующего лица. И чем страшней эти мытарства, тем выразительнее становится язык Лермонтова, тем, кажется, он полнее ощущает удовлетворение. Лучшие свидетельства тому — некоторые страни-

цы из «Героя нашего времени» (особенно «Бэла»), «Хаджи Абрек», «Преступник», уже названный мною, «Измаил-Бей».

Лермонтовские герои, истерзанные собственными страстями, ищущие бурь и самому раскаянию предающиеся, как новой страсти, упорно не хотят быть только людьми. Они «хотят их превзойти в добре и зле» — и уж, во всяком случае, превосходят в страдании. Чтобы страдать так, как страдает Демон, надо быть Демоном.

4

Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути «превосходства в добре и зле» можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, и едва ли каким-нибудь другим словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом.

Ко мне он кинулся на грудь;
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... Он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он:
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык.

Напряженность, с какою написаны эти строки, лишний раз выдает то, чего, впрочем, Лермонтов и не скрывал: ему самому, как Мцыри, были слишком знакомы приступы слепой, зверской страсти, искажающей лицо и сжимающей горло, — была ли это страсть гнева, злобы или любви. Из этих страстей злоба — опаснейшая, и мы знаем, что ей поэт принес обильную дань в действительной своей жизни. Существовая самостоятельно, злоба умеет еще, как паразит, присасываться к другим страстям, делая еще более мутным их и без того мутный поток. Так, говоря о любви к женщинам, Лугин, герой «Отрывка из начатой повести», признается: «К моей страсти примешивалось всегда немного злости. Все это грустно, а правда».

Пожалуй, в детских стихах «Преступника» можно бы видеть замешательство, подражание, т.е. притворство, но нет: подлинность этого раннего опыта подтверждена рядом свидетельств позднейших, сделанных уже прямо от первого лица, от лица самого Лермонтова. Из них наиболее выразительно то, которое находим в альбоме С.Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Здесь впервые в русской поэзии «безобразная красота» является не романтическим украшением, не завитком, не безобразною частностью, призванной только подчеркнуть, оттенить основную красоту целого, а действительным, полным признанием страсти космической, безобразия и зла мирового. Вот где отличие поэзии Лермонтова от среднего, так сказать, «нормального» романтизма. У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен пороком и безобразием, — злом, вводимым в малых дозах, как острая и вредная приправа.

По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный мир пытается скрыть лицо под личиною красоты. И это ему удает-

ся. «Красота безобразия» — соблазн, к которому прибегает зло. Так соблазнился Мцыри, захотевший «узнать, прекрасна ли земля». Он обратился в зверя, злейшего из зверей, в змея.

Змея скользила меж камней;
Но страх не сжал души моей;
Я сам, как зверь, был чужд людей
И полз и прятался, как змей.

Так соблазнился любовью герой «Преступника» — и стал отцеубийцей. А разве не божественное лицо у любви?

Так зло величайшее и страшнейшее, смерть, коварно принимает образ пленительный. Среди прекрасной, цветущей природы являет она свой лик, как будто и сам он — часть этой природы. «Бесценный» дар Терека дышит запахом разложения: это —

Труп казачки молодой,
С темно-бледными плечами,
С светло-русою косою.
Грустен лик ее туманный,
Взор так тихо, сладко спит,
А на грудь из малой раны
Струйка алая бежит.

И Каспий пленяется трупом, жизнь влюбляется в смерть:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Для Демона любовь к Тамаре была путем добра, но и его этот *земной* путь привел к падению, уже окончательному: мир своей прелестью соблазнил своего соблазнителя. Даже к добру земному нельзя прикоснуться и при этом не впасть в руки зла. Таков вывод Лермонтова.

«Все это грустно, а правда...»

Стихи, написанные в альбом С.Н. Карамзиной, содержат в себе признания слишком неальбомные. Счеты Лермонтова с Богом и миром были слишком глубоки и сложны, чтобы могли разрешиться так просто: в действительности ему, несомненно, не «наскучил», как он говорит, а стал не в состоянии «несвязный и оглушающий язык» страстей. Стихотворение закончено такой строфой:

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер — тихий разговор...

Но поверить этим словам можно только отчасти. Быть может, мирная жизнь, «ясная погода» и «тихий разговор» до известной степени могли на время давать отдых измученной душе Лермонтова; но предполагать, что если бы через год после написания этих стихов он не умер, то и на самом деле превратился бы в тихого идилика, вроде, например, Богдановича, — было бы даже смешно. Вся его жизнь и самая смерть говорят о другом. Минуты, когда Лермонтов «видел Бога», были редки. Ему больше были знакомы другие чувства:

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой!
Я перенес земные страсти
Туда с собой.

.....

Увы, твой страх, твои моления,
К чему оне?
Покоя, мира и забвенья
Не надо мне!

Он не хотел ни небесного покоя, ни забвения о земле. Покорности Богу, примирения с Ним в смысле смирения он не ждал от себя. О предстоящем Божьем суде говорит он как о состязании двух равных, у которых свои, непостижимые людям отношения.

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть,

Как я любил, за что страдал;
Тому судья лишь Бог да совесть!

Им сердце в чувствах даст отчет,
У них попросит сожаленья —
И пусть меня накажет Тот,
Кто избрал мои мученья.

Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь. Еще решительнее говорит он об этом в «Оправдании», одном из последних своих стихотворений. Безразлично, к кому оно относится, и даже безразлично, существовала ли в действительности та женщина, к которой обращены стихи. Важно то, как здесь определено отношение Лермонтова к суду людскому, к возможности людского вмешательства в его личную судьбу.

Того, кто страстью и пороком
Затмил твои молодые дни,
Молю, язвительным упреком
Ты в оный час не помяни.

Но пред судом толпы лукавой
Скажи, что *судит нас Иной...*

Так среди людей Лермонтов соглашался оставить после себя

...одни воспоминанья
О заблуждениях страстей, —

а примирится ли он с Богом, погибнет ли — людям до этого не должно быть дела: здесь для них тайна. Ни их сожалений, ни оправданий, ни порицаний не хотел знать он, «превосходящий людей в добре и зле». Всю жизнь он судил себя сам судом совести.

Таким образом, делая нас свидетелями своей трагедии и суда над самим собой, Лермонтов все же не позволяет нам досмотреть трагедию до конца: в должный миг завеса задергивается, — и мы уже не смеем присутствовать при последнем его разговоре с Богом. Здесь — тайна, и поэт, скрываясь за занавес, движением руки удерживает нас от попытки последовать за ним: <«Procul este, profani!»>. Приговора мы не узнаем. Узнал его только сам Лермонтов.

Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, Кто этот соблазнительный мир создал, Кто «изобрел» его мучения.

В послелермонтовской литературе вопросы совести сделались мотивом преобладающим, особенно в прозе: потому, может быть, что она дает больше простора для пристальных психологических изысканий. И в этом смысле можно сказать, что первая *русская* проза — «Герой нашего времени», в то время как «Повести Белкина», при всей их гениальности, есть до известной степени еще только проза французская.

Лермонтов первый открыто подошел к вопросу о добре и зле не только как художник, но и как человек, первый потребовал разрешения этого вопроса как неотложной для каждого и насущной необходимости жизненной, — сделал дело поэзии делом совести. Может быть, он предчувствовал, какой пламенный отклик найдет впоследствии его зов, когда говорил о себе, что он

...не Байрон, но другой,
Еще неведомый избранник —
Как он, гонимый миром странник,
Но только с *русскою* душой.

Лермонтов дал первый толчок тому движению, которое впоследствии, благодаря Гоголю, Достоевскому и Толстому, сделало русскую литературу литературой исповеди, вознесло на высоту недостижимую, сделало искусством подлинно религиозным.

Но и еще в одном отношении литература русская глубоко перед ним обязана: он жизнью своей создал для нас великий образец художника. Уходя от суда людского и не допуская людей присутствовать при последнем суде, Божьем, — как человек он, быть может, был прав, быть может — нет. Этот вопрос разрешен тем же приговором, которого мы не знаем. Но как художник он был несомненно прав. Неизбежная спутница художественного творчества — тайна. Для каждого художника рано или поздно настает мгновение, когда он должен сделать рукой жест жреческий и произнести свою формулу: <«Procul este, profani!»> После этого завеса его скрывает, он остается один, лицом к лицу с Богом.

И каждый художник, помня о Лермонтове, обязан спросить себя: имею ли я право произнести жреческую формулу, как имел это право он, *превозмогший людей в добре и зле?*

1914

Юр. Юркун. ШВЕДСКИЕ ПЕРЧАТКИ

Роман в 3 частях, с предисловием М. Кузмина

Пг., 1914

«Шведские перчатки», если не ошибаемся, первое выступление начинающего автора, и выступление это хотелось бы приветствовать. Несомненно, литературное дарование присуще г. Юркуну. Его наблюдения своеобразны, зорки, порой свидетельствуют об умении разобраться в переживаниях неглубоких, но сложных. Признаться, совсем незначительно то, о чем повествует г. Юркун, но повествование его читается с интересом. Значит, автор в известной степени владеет тайной заморозить читателя, ввести его в свой мир... И в то же время есть одно обстоятельство, заставляющее отнестись к г. Юркуну с решительным осуждением.

В предисловии к роману г. Кузмин говорит, что у автора «свой язык, иногда будто неправильный, с полонизмами и не очень богатым словарем». К несчастью, язык г. Юркуна не «будто неправильный», а определенно безграмотный. Несколько примеров, надеемся, убедят читателя. Вот они: «Я бросил свои учебники на верхнюю полку, где стояли сигары, так неудачно, что коробочки их, а они, как известно, бывают со стеклышками, — разбились» (с. 13). «Подойдя к господину, который при нашем появлении встал, и протянув руки к нему, которые он взял в свои, я начал осматривать публику, сидевшую в темноте и уставившую на нас свои глаза» (с. 17). «Время, прошедшее за розыском, я счел достаточным, чтобы дать его на одевание дамы» (с. 20). «В них обеих было все одинаково, за исключением платьев: маленького роста, миниатюрные, у Барбары волосы были несколько темнее Марии, личики пухлые» (с. 22). «Потянул за звонка ручку» (с. 27). «Столы покрыты были снеговой скатертью» (с. 94). «Садитесь, осматривайтесь» (с. 103). «Я находился в таком же беспокоевствии, как и в дни по получении первого поцелуя» (с. 57).

Это лишь небольшая часть того, что можно бы выписать. Сюда же надо прибавить отдельные слова из лексикона г. Юркуна: напри-

мер — «игральщики», «лютеранцы», и подозрительные опечатки в книге, которые хотелось бы отнести на счет корректора: например, «угольи», «я продолжал ходить в училищѣ», «любѣвьями», «растроены», «бродили мы в фойѣ» и т.д.

Расширение словаря и преобразование синтаксиса суть высокие заслуги. Но они по плечу лишь тем, кто в совершенстве знает язык строгий, академический, тем, кому тесно в рамках обычной грамматики. Г-ну же Юркуну в русской грамматике не тесно и не просторно, ему еще надо знать ее. Для того, кто дерзает заниматься ломкой синтаксиса, обязательно подлинное и глубокое знакомство с духом языка. Засорение же языка варваризмами, ничем не оправдываемыми и происходящими от косноязычия автора, т.е. от бессилия, а не от силы, есть признак прискорбного легкомыслия. Если г. Юркун хочет писать по-русски, он должен прежде всего научиться уважать русский язык.

1914

Федор Сологуб. ОЧАРОВАНИЯ ЗЕМЛИ

Стихи 1913 г.

Собрание сочинений, том XVII

Издательство «Сирин». СПб., 1914

Федор Сологуб — один из самых популярных наших писателей. Тем удивительнее, что его стихи далеко не пользуются такой известностью, как проза. Такое отношение к поэзии Сологуба несправедливо. Когда настанет пора подвести общие и окончательные итоги литературной деятельности этого писателя, критике придется обратить главное внимание именно на стихи его, а не на прозу. Помимо того что вообще история русской литературы последнего двадцатилетия будет по преимуществу историей поэзии, так как именно здесь, а не в прозе произошли в это время изменения, наиболее разительные, — в частности, творчество Федора Сологуба всего полнее и ярче выражено в его стихах. Слишком часто беллетристические произведения этого автора суть лишь развитие того, что уже раньше было им высказано в стихах, притом в более сжатой, строгой и выразительной форме. Стихи Сологуба в буквальном смысле предваряют многие его рассказы. Даже трехтомный роман «Творимая легенда» может быть разложен на ряд стихотворений, написанных ранее.

Последняя книга его стихов, «Очарования земли», почти вся состоит из отдельных воспоминаний, построенных по принципу триолета. От канонического триолета поэт отступает почти везде, так как разнообразит метры, между тем как настоящий триолет всегда пишется четырехстопным ямбом. Кроме того, Сологуб не придерживается буквального повторения первой строки в строке третьей, часто повторяя только последнее слово. То же делает он и в двух заключительных стихах, которые должны быть совершенно тождественны с двумя начальными. Такой прием очень удачен: он дает возможность избежать несколько назойливого однообразия, свойственного вообще триолету, а с другой стороны, сохраняет в каждом стихотворении своеобразную замкнутость, резко отграничивающую каждую пьесу от всех остальных.

Сжатость и простота, слишком часто покидающие Сологуба в прозе, составляют главное очарование его стихов. Плавное движение его речи свидетельствует не о холодной надуманности, а о глубокой продуманности и пережитости. Одна из интереснейших черт «Очарований земли» та, что в этой книге слышится спокойный, как бы уже старческий голос поэта. Кроме Случевского, таким голосом из русских поэтов не умел говорить никто.

Где-то есть тропа мечтательная.
Правда в ней, а в жизни ложь.
Только этим и живешь,
Что светла тропа мечтательная.
Только где же указательная
К ней рука? — не разберешь.
Где-то есть тропа мечтательная, —
Как найти ее сквозь ложь?

Не менее примечательна здесь и тонкая игра прозаизмами, сдержанная настолько, чтобы стихи все же оставались стихами, и придающая им особенную, изысканную остроту. И конечно, надо быть большим поэтом, чтобы безнаказанно шутить с такими опасностями, как старческий голос и прозаизм.

Е. Гуро. НЕБЕСНЫЕ ВЕРБЛЮЖАТА

М., 1914

Русские футуристы считают покойную Е. Гуро «своей». Может быть, и она сама, принимая участие в разных «Садках судей», думала, что близка к ним. На самом деле это было не так. Легкая и радостная, всего больше любившая ветер, свободу, море, порой умевшая чувствовать тихие ласки повседневности, она душой была бесконечно далека от унылого и духовно немощного российского футуризма, этого детища скуки, безверия и повального эстетизма. «О, полной чашей богато ты, сердце, во все поверившее!» — восклицает Гуро и хотя бы одной этой фразой раз навсегда отделяет себя от тех, с кем сближал ее разве только литературный возраст да общая непризнанность. В самих приемах ее письма очень уж много влияния симфоний Андрея Белого и некоторых стихов А. Блока, чтобы можно было говорить об исключительной новизне ее творчества. В ее прозаических и стихотворных набросках, незаконченных, неуклюжих, как излюбленные ее верблюжата, — чувствуется душа, пожалуй, слегка надломленная, но живая, порой даже слишком, даже болезненно впечатлительная. Ее дарование несомненно, но оно до такой степени не успело оформиться, что даже трудно судить о его размерах, о том, что вышло бы из Гуро, если бы ранняя смерть ее не постигла. Несомненно одно: с футуристами она разошлась бы скоро: для них она была слишком *настоящая*.

1915

Элис. АРГО

Две книги стихов и поэма

Издательство «Мусагет». М., 1914

Борис Садовской. САМОВАР

Издательство «Альциона». М., 1914

Он же. КОСЫЕ ЛУЧИ

Пять поэм

Издательство В. Португалова. М., 1914

Глубина и значительность темы — прекрасное качество в поэтическом произведении. Но оно требует от самого поэта подлинной душевной высоты и умения вместить значительные переживания в

такую же форму. В предисловии к своей книге г. Эллис говорит, что тому, кто хочет снова увидеть утраченный рай, открываются три пути, «три великих и вечных символа, равных которым не было и не будет: *крест* монаха, *чаша* рыцаря и *посох* пилигрима. Воспевший достойно эти три пути и эти три символа станет воистину поэтом религиозным». Но г. Эллис позабыл условиться с читателем в значении смутного термина «достойно». Если это значит: с достаточным уважением к теме, и только, то написанная таким образом книга изымается из пределов художественной критики, другими словами, совершенно безразлично, хорошо или плохо она написана. Однако нам кажется, что для истинно достойного воспевания чего бы то ни было надо обладать самостоятельным, автономным поэтическим дарованием. Такого дарования у г. Эллиса нет. Стихи его крайне немзыкальны, бедны ритмически и, несмотря на напряженность религиозных исканий, о которых говорится в предисловии, весьма часто подражательны. Влияние Андрея Белого, Валерия Брюсова и (что даже несколько забавно) Марины Цветаевой обесценивает их в значительной мере. Главная же беда стихов г. Эллиса в том, что они лишены всякой внутренней убедительности. Быть может, здесь виновато отсутствие художественного дарования и поэтической самостоятельности, но это, во всяком случае, убийственно для поэта религиозного, так как дает формальное право усомниться в его искренности. Очень прискорбно, когда человек, взявший «крест монаха, чашу рыцаря и посох пилигрима», кажется нам неискренним и холодным.

Неизмеримо меньшую задачу ставит себе в «Самоваре» г. Садовской, и это особенно выгодно отличает его небольшую книгу от претенциозного и напыщенного тона г. Эллиса. Все десять стихотворений, составляющие сборник, написаны о самоваре, который, как сказано в предисловии, «в нашей жизни бессознательно для нас самих огромное занимает место». Внутренней темой книги является одиночество, душевная опустошенность и усталость. Но даже эта пустота производит впечатление гораздо более значительное, чем религиозная напряженность г. Эллиса: в стихах г. Садовского есть отголоски простого человеческого страдания, им веришь, порой сочувствуешь. У Садовского — подлинное, пережитое малое; у г. Эллиса — слова, слова и слова о большом. Впрочем, и стихи г. Садовского несколько более сухи, чем того хотелось бы. Что касается его поэм, — они слабее «Самовара», но написаны все давно, еще в начале литературного поприща их автора.

Александр Журин. РАДОСТНЫЙ КРУГ

Вторая книга стихов

Издательство «Новая Жизнь». М., 1915

Н. Бернер. ОДИННАДЦАТЬ

Книгоиздательство «Жатва». М., 1915

Следящим за стихотворной литературой Журин и Бернер знакомы по прежним своим выступлениям. Г. Журин усвоил те основные правила стихотворного мастерства, которые в последнее время сделались обязательны для всех пишущих стихи. Однако некоторые упреки должны быть ему сделаны, например, за перевод бодлеровского сонета «Красота». Во-первых, сонеты пишутся ямбом, но здесь отступление от канона до известной степени может быть оправдано попыткой передать мелодию подлинника. Во-вторых, в сонетах не приняты дактилические рифмы, которые в переводе с французского языка, вообще не знающего дактилических окончаний, совершенно недопустимы. Прибавим, что и в самом переводе г. Журин допускает вольности, искажающие смысл бодлеровских образов. Так, строка «*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris*» испорчена переводчиком: «Как непонятый сфинкс, я в лазури ношусь». Здесь одно бессильное слово «ношусь» сделало весь образ, величественный в подлиннике, не только не величественным, но и слегка комичным. Этот последний промах хочется поставить в связь с общим недостатком г. Журинина: многое из того, что автору кажется «красивым», в действительности безвкусно, ибо отдает провинциальным декадентством и московским демонизмом, порой подсказывающим автору признания, относительно которых хочется надеяться, что они сильно преувеличены. Например:

О, недоступная Эльвира,
Я с сладострастием сатира
В твои чаруйные черты
Впился лобзанием вампира...

Г. Журин научился писать стихи. Но главная работа для него еще впереди: ему предстоит научиться переживать их, освобождать от наносного и безвкусного еще раньше, нежели доверять бумаге. К положительным сторонам стихов г. Журинина нужно отнести разнообразие его тем, приемов, размеров, а также определенность задач, которые он старается разрешить в каждом отдельном стихотворе-

нии. Все это — качества немалочисленные и встречающиеся не так часто. Ими, например, не обладает г. Бернер, которого одиннадцать стихотворений, собранные в книжку, мучительно однотонны. Правда, вкуса, «хорошего тона» у него сколько угодно. Но каждое его стихотворение можно произвольно сократить на строфу, на две, на три, можно продолжать до бесконечности. Кажется, можно даже перетасовывать строфы из разных стихов, не рискуя исказить содержание: его нет в стихах г. Бернера, в которых лирические общие места чередуются с «красивыми» словами, плохо связанными между собой. Вот стихи, напрасно посвященные памяти Жуковского:

Друг одинокий, друг печальный,
В полях родной моей страны,
Ужель твой вздох донесся дальный,
Ужели счастья вижу сны?
Казалось мне, что снова снегом
Поля вокруг занесены,
Что не расцвеств уже побегам
Стыдливо нежащей весны,
Что навсегда душа глухая
Рассталась с тенью старины...
Но кто-то, трепетно вздыхая,
Сошел в обитель тишины.

Вся эта красивая бессмыслица безнадежно банальна. Г. Бернеру следует помнить слова Пушкина о бессмыслице, происходящей не от избытка, а «от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами». Впрочем, чувств у г. Бернера, пожалуй, достаточно. Но мыслит он смутно.

1915

Тихон Чурилин. ВЕСНА ПОСЛЕ СМЕРТИ

Стихи

Автолитографии Натальи Гончаровой

Книгоиздательство «Альциона». М., 1915

В стихах г. Чурилина есть достоинство, ныне у молодых поэтов встречающееся все реже: в стихах этих отразились движения души, правда, болезненные, изломанные и смутные, но, несомненно, подлинные. Правда, дочитав «Весну после смерти», испытываешь такое

чувство, словно вырвался на воздух из комнаты тяжелобольного, но в конце концов сознаешь, что таким чувством лишь подтверждается внутренняя правдивость книги.

Поэтическое дарование, вовсе, конечно, не столь значительное, как о нем возглашают некоторые, г. Чурилину присуще. Жаль только, что он не умеет или не хочет потрудиться над ним. Такой труд показал бы г. Чурилину, что многие приемы, которые ему кажутся смелыми, на самом деле только безвкусны (вроде звукоподражательных междометий) и к тому же совсем не новы. До сих пор г. Чурилин учился, кажется, только у Андрея Белого, которому и обязан лучшими своими пьесами. Но этого мало: ему предстоит еще очень много работы, если только он не возомнил уже себя гением. В последнем случае — все для него кончено. Если же он, не обращая внимания на похвалы, примется за работу, от него можно ждать хороших стихов.

1915

ОБМАНУТЫЕ НАДЕЖДЫ

Приветствовать новое дарование, сказать, что в мире стало отныне одним поэтом больше, — вот для каждого друга поэзии величайшая радость. Мудрено ли, что мы особенно напряженно искали ее в последние годы, когда так много явилось стихотворцев и так мало поэтов? Мудрено ли и то, что в поисках наших мы порой ошибались и с горечью сознавали свою ошибку?

Одно из таких огорчений выпало на долю пишущего эти строки. Весной 1914 г., сперва во вступительном слове к первому поэзоконцерту Игоря Северянина, потом на страницах «Русских Ведомостей», я с радостью говорил о незаурядном таланте этого поэта. Не скрывая серьезных погрешностей его лиры, я выражал надежду, что недостатки поэзии Северянина — временные, что он ими переболеет и они отпадут сами собой. Казалось, с течением времени пройдет у поэта пристрастие к «фешенебельным темам», ликерам, кокеткам и лимузинам, хотелось верить, что из стихов Северянина скоро исчезнет пошловатое верхоглядство фланера, что глубже всмотрится он в окружающее, перестанет по пустякам растрчивать свое дарование и заговорит языком, подобающим поэту. Его первая книга, «Громокипящий кубок», давала право на такие надежды.

Вслед за «Громокипящим кубком» появилась «Златолира». Об этом сборнике хотелось молчать, так как, за исключением несколь-

ких стихотворений, книга была составлена из пьес, написанных гораздо ранее «Громокипящего кубка». По ней никак нельзя было судить о движении творчества Северянина, и только успехом «Кубка» можно было объяснить ее появление.

Но минувшей зимой почти одновременно вышли еще две книги: «Ананасы в шампанском» и «Victoria regia». Они также вдоволь разбавлены старыми, недоделанными, ученическими пьесами, писанными, судя по датам, иногда за четыре, за пять, даже за десять лет до выхода «Громокипящего кубка». Но все же и позднейших стихов набралось бы из них в общей сложности на целую книгу. И конечно, только об этой, не существующей в виде отдельного издания *второй* книге Северянина стоит говорить, так как время для изучения его «ученических годов» еще не настало; вероятно, и никогда не настанет.

По-прежнему неглубокой осталась поэзия Северянина. Мелочные переживания питают ее — порою до того мелочные, что становится тяжело: то это спор с какой-то женщиной, предъявившей к тому «я», от чьего лица писаны стихи, иск об алиментах; то грубая брань по адресу критики; то постыдные в устах поэта счеты с другим поэтом, упреки в зависти; то, наконец, хвастовство ходкостью «Громокипящего кубка»...

Два года — немалый срок, в жизни поэта особенно. Почему же так плохо его использовал Северянин? Он не растет ни умом, ни сердцем. И особенно убогой кажется его наигранная, неправдивая, с оглядкой на рецензента, мания величия, когда, подходя к гигантским событиям наших дней, обращается он к Германии:

Германия, не забывайся! Дрожи перед моею лирой!

Ведь он же отлично знает, что все эти выкрики — просто вздор. Плохую службу сослужили Северянину его публичные выступления. Я не говорю ничего против чтения стихов с эстрады: возражать против такого чтения в конце концов — то же, что возражать против печатания их в книгах. Но одно дело — читать стихи с эстрады, другое — для эстрады писать их. Слишком изучил Северянин, что вызывает аплодисменты, что нет. И вот, боясь лишиться успеха, боится он каждого шага вперед, старается подносить публике то, что уже было признано и одобрено. Северянин пишет «под Северянина». Нужно ли говорить, что такие старания неизбежно бесплодны?

Я еду в среброспицной коляске Эскармонды
По липовой аллее, упавшей на курорт,

И в солнышках зеленых лучат волособлонды
Зло-спецной Эсклармонды шаплетку-фетроторт...

Морет: шинам хрустче. Бездумно и бесцельно.
Две раковины девы впитали океан.
Он плещется десертно, — совсем мускат-люнельно, —
Струится в мозг и в глаза, по-человечьи пьян...

Эти строки характерны для теперешнего Северянина. В них повторяет он — иногда буквально — образы и слова, некогда имевшие успех и вошедшие в моду: «коляска Эсклармонды» — родная сестра знаменитой «каретки куртизанки», самое действие, как и прежде, происходит на курорте. Тут же вспоминаются другие строки из «Кубка»:

Элегантная коляска, в электрическом биеньи,
Эластично шелестела по шоссевному песку...
...И под шинами мотора пыль дымилась, прыгал гравий...

И т.д.

«Шинам хрустче», — говорит Северянин, и тотчас же вспоминается «хрупот коляски», все из того же стихотворения, которое ныне перепевает автор. Тут же, — как пишут в афишах кинематографа, «по желанию публики, еще только один раз», — повторяются знаменитые слова «шаплетка» и «глазы».

Но это — еще не худшее из новых стихов Северянина. Вместе с фальшивой бравурностью — скука и равнодушие, их постоянные спутники. Скучно имитировать себя самого, и от этого меркнут в стихах Северянина краски, тускнеют образы, самый словарь его, прежде поражавший неожиданной меткостью, звучит теперь только нарочитой изломанностью, нудным придумыванием «северянинских» словечек. Словом, постепенно исчезает все то, что заставляло, примиряясь с внутренней незначительностью поэзии Северянина, радоваться ее внешнему блеску и ждать ее будущего углубления.

Поэзию Северянина много хвалили. Но в похвалах этих он не расслышал, не почувствовал главного: радовались не тому, что он уже дал, а тому, что он может дать, радовались его дарованию, еще не оформившемуся, его стихам, еще не написанным. Он не понял того, что слишком многое ему только прощалось ради его таланта, для всех очевидного.

«Victoria regia» вышла после «Ананасов в шампанском». Говорят, она лучше предыдущей книги. Пожалуй, это и так, но ведь оба сборника появились почти одновременно, к тому же стихи самых различных годов в них так перемешаны, что говорить о них можно только как о двух частях одной книги, в которой лучшие пьесы случайно попали во вторую часть, худшие — в первую. Да и самая разница между худшим и лучшим здесь очень невелика.

Северянин не оправдал надежд, на него возлагавшихся. Больше того: последние стихи его много слабее «Громокипящего кубка», и не судьба виновата в том, а сам поэт. К своему таланту он был безжалостен. Талант — чудо, божественный и несправедливый дар. Может быть, чудо спасет поэта? Может быть, но для этого Северянин должен пристальнее всмотреться в поэтическую свою судьбу, забыть про успехи эстрады, жить и работать серьезно. Боимся, однако, что этого он не сделает.

1915

МЫ ПОМНИМ ПОЛЬШУ

Литературно-художественный сборник

Книгоиздательство «Прометей». Пг., 1915

Сборник, составленный из вещей, ранее уже напечатанных, нельзя назвать очень удачным. «Мы помним Польшу, — могли бы сказать его участники, — но ничего значительного о ней написать не умеем».

Больше чем половина книги занята повестью Анны Мар «Тебе Единому согрешила». Автор пишет по-русски, но языка русского, видимо, не чувствует и не любит. Кажется, будто повесть переведена с польского, а может быть, и еще какого-нибудь языка, средней руки переводчиком. Это, однако, не мешает ей быть написанной живо, порой даже увлекательно. Г-жа Мар умеет заинтересовать читателя, если только он не чувствует отвращения от кощунственного смешения религии с «утонченной» эротикой. Содержание повести — любовь скукающей, но эстетствующей дамочки и католического священника. Тема уже не новая, но подходит к ней г-жа Мар своеобразно. Писательнице нисколько не улыбается простота и веселость, с которой повествовал бы о том же какой-нибудь новеллист Ренессанса. До подлинного трагизма ее дарование подняться не может. В результате ее героиня — самая банальная «необыкновенная» жен-

щина наших дней. Она понемногу взволнована всем: искусством, религией... Но читателя обмануть трудно, и он скоро угадывает, что единственное, чем действительно занята она, есть эротика, а всякие «высшие» интересы призваны здесь на службу только для прикрытия и в угоду моде.

Рассказ г. Даниловского «Пальто» подкупает своей трогательностью. Жаль, что он плохо переведен. Есть в сборнике еще два рассказа: гг. Окунева и Верхоустинского. В обоих очень хорошо описание мирной Польши, старозаветной и крепкой. И оба испорчены «военными» окончаниями, неестественными и насильно притянутыми. «Три легенды» составительницы сборника г-жи Моравской проникнуты любовью к Польше, но в художественном отношении особой ценности не представляют. Стихотворный отдел составлен из стихов Э. Слоньского в переводе Владислава Ходасевича, нескольких недурных стихотворений г-жи Моравской и отрывков из слабой поэмы г. Сандомирского.

1915

М. Кузмин. ВЕНЕЦИАНСКИЕ БЕЗУМЦЫ

Комедия

Издание А.М. Кожебаткина и В.В. Блиновой. М., 1915

Любителей изящных изданий у нас не много; книг, которые могли бы удовлетворить взыскательный вкус, — еще меньше. Так называемые «роскошные» издания в большинстве случаев возмутительны своим аляповатым безвкусием... Тем приятнее отметить, что «Венецианские безумцы» изданы в самом деле прекрасно. Обложка, бумага, шрифт, — все это умело выбрано. Воспроизведенные в красках рисунки С. Судейкина — одна из лучших работ этого художника, в постановке которого «Венецианские безумцы» были сыграны в начале минувшего года в доме гг. Носовых. Последним обстоятельством предreshалось многое: комедия г. Кузмина должна была прежде всего служить поводом к красивому зрелищу. Она должна была дать возможность художнику блеснуть декорацией и костюмами, а исполнявшим ее любителям доставить развлечение. Играть комедию было некому, и потому в ней играть нечего. Содержание ее несложно, характеры примитивны. Есть в ней зато немного стихов, немного пения и немного прозы. В нее могут быть вставлены танцы.

Таким образом, каждый исполнитель может проявить в ней свои способности. Написана она не совсем хорошим русским языком, но и это не особенно важно, потому что, — повторяем, — в такой затее, как «Венецианские безумцы», все дело — в художнике, а не в авторе. Так, очевидно, было на сцене, — так и в книге: рисунки г. Судейкина прекрасны, а комедии г. Кузмина, по совести говоря, могло бы и не быть.

1915

ОДНА ИЗ ЗАБЫТЫХ

Каролина Павлова. Собрание сочинений

Редакция и материалы для биографии К. Павловой Валерия Брюсова

М., 1915

Выход в свет собрания сочинений К. Павловой следует приветствовать как одно из тех истинно культурных явлений, которыми наша жизнь уж не так-то богата. Что греха таить? — широкая публика крепко не любит стихов, и оттого так называемых «забытых поэтов» в литературе русской слишком много. Издатели как огня боятся одного упоминания об этих «отверженных», и потому даже те лица, которые интересуются старой поэзией, принуждены по частям удовлетворять свое любопытство, роаясь в старинных журналах и задыхаясь в музейной пыли; на то, чтобы ознакомиться с творчеством каждого отдельного поэта, им приходится затрачивать множество времени и труда. Поэтому создаются у нас специалисты «по Милькееву», «по Попугаеву» и т.д. «Милькеевец» слушает «попугаевца» приблизительно как человека, побывшего на полюсе. «Попугаевец» так же точно слушает «милькеевца». Зато издатель совершенно одинаково не хочет слушать ни того ни другого...

О Каролине Павловой знали еще сравнительно много. В 1903 г. в издававшихся И. Ясинским «Ежемесячных Сочинениях» была помещена о ней статья В. Брюсова, ныне в измененном виде приложенная к собранию сочинений. В скорпионовских «Северных Цветах» печатались неизданные стихи Павловой. Наконец, бледно-розовый томик ее стихотворений, изданный в 1863 г., — не редкость в библиотеках поэтов и любителей поэзии.

Андрей Белый в своей «Сравнительной морфологии ритма» отводит Павловой место во второй группе поэтов, наряду с Лермон-

товым, Державиным, Жуковским, Баратынским и Фетом. Первую группу составляют Пушкин и Тютчев. Помню, встретив имя Павловой в таком высоком соседстве, я был весьма удивлен: мне лично стихи ее не представлялись ритмически замечательными. Однако выводы свои Андрей Белый делал на основании точных математических вычислений, по методу, в общем неоспоримому. В формальной верности его вычислений нельзя было сомневаться. Тогда я вновь перечитал Павлову, но, даже зная уже о ее ритмическом богатстве, все-таки не смог его почувствовать. Так и оставалось для меня это недоумение неразрешенным.

Лишь теперь, просматривая новое издание Павловой, увидел я с ясностью, что Белый прав, — но прав только математически. В смысле чистого ритма, безотносительно к содержанию и инструментовке, стихи Павловой являют, действительно, ряд изысканнейших узоров. Но для читателя, одновременно воспринимающего всю совокупность элементов поэзии, узоры эти почти неприметны. Ритмические формы, сами по себе интересные, с внешней стороны заслонены у Павловой довольно небрежной инструментовкой. Обилие аллитераций не в силах скрасить частых зияний и скоплений согласных, что связывает и отяжеляет движение стиха. Наконец (и это самое главное), звучание стихов чрезвычайно слабо связано у Павловой с их внутренним содержанием. Хороша или плоха их мелодия сама по себе — дело не в этом: плохо то, что в читателе ни на миг не возникает убеждения в том, что эти стихи должны звучать именно так, а не иначе. Другими словами — не происходит слияния формы с содержанием, т.е. нет налицо необходимейшего из признаков совершенной поэзии.

Неизбежное следствие этого — то, что стихи Павловой не запоминаются, не врезаются в память, между тем как запоминаемость стихов — один из простейших, но самых верных критериев.

И еще: если порой и хочется перечитывать Павлову, то лишь ради того, чтобы в точности воскресить их идейный смысл, высказанные в них мысли, а вовсе не для непосредственного художественного наслаждения. В этом отношении стихи Павловой подобны прозе, да и то не столь совершенной, как иные страницы Гоголя или «Герой нашего времени»: в тех есть высокая ценность самостоятельного словесного мастерства.

Павлова умна, но чувство меры художественной в ней развито слабо. Не говоря уже о длиннотах, которыми очень страдают стихи ее, — удивительно, до чего не заботится она о впечатлениях читате-

ля. Оригинальный и смелый эпитет ставит она, не разбирая, идет ли он к данному месту, подходит ли по своему духу ко всей пьесе. То же можно сказать о рифмах, за нарочитую затейливость которых еще Панаев упрекал ее. Синтаксис Павловой местами очень своеобразен, но и он мало считается с той вспомогательной ролью, ради которой существует. Часто, но неудачно пользуется Павлова славянизмами, ставя их где попало, без всякого разбора. В результате, не придавая стихам значительности, они делают их тяжеловесными. Вот, например, четверостишие, в котором одновременно выразились несколько общих недостатков Павловой:

Но бурный ветер взорвал пучину;
И, в немочи душевных сил,
Он, погибая, Девы к Сыну
Молящим гласом возопил.

Здесь и есть и аллитерация, доведенная до какофонии («бурный ветер взорвал пучину»), и неуклюжая расстановка слов («Девы к Сыну»), и оперная ходульность последней строки, в которой громоздкие и пышные славянизмы призваны для того только, чтобы выразить простейшую в сущности мысль.

Стихи Павловой нужно рассматривать, так сказать, в лупу: тогда в них найдется много прекрасных и поучительных частности. Поэт в них найдет ряд мест, примечательных то в одном, то в другом отношении. Но это лишь до тех пор, пока он будет вооружен профессиональной своей лупой. Если же станет он искать в поэзии Павловой простого («глуповатого», по определению Пушкина) очарования — этой радости она ему не доставит. Муза Павловой умна — и необаятельна. К тому же бывает она скучновата. Холодная и рассудочная, она не из тех, с кем хочется побыть с глазу на глаз, чтобы «отвести душу». Дело здесь не в размерах дарования, а других его свойствах. Не от сердца, но от сухого разума эти стихи. И странно — написанные женщиной, они прежде всего не женственны. Может быть, одна из причин тому — личная жизнь Павловой, вследствие неизменной, но неудачной любви к Мицкевичу протекавшая как-то тайно, подспудно. Некрасивая, нелюбимая, замкнутая, Павлова не жила жизнью женщины и оттого, вероятно, так не любила более счастливую свою современницу и литературную соперницу, гр. Ростопчину, которая была женщиной прежде всего, блистала красотой, соединяла успехи светские с поэтическими и прожила жизнь

достаточно бурно... Впрочем, судьба примирила их: ныне Ростопчина забыта не менее, чем Каролина Павлова.

Отголоски того одиночества, в котором жила Каролина Павлова, звучат и в романе ее «Двойная жизнь», в котором проза постоянно чередуется со стихами: первой описана дневная, светская жизнь героини, вторыми — ее тайные, ночные мечты. Роман, несколько растянутый, своеобразен по форме, умен, как все, что писала Павлова, — но и так же точно оставляет читателя холодным. В нем, как и во всем творчестве Каролины Павловой, частности значительнее и интереснее целого.

Как бы то ни было, однако, поэты и исследователи русского стиха найдут в двух томах сочинений Павловой много для себя ценного и полезного. Жаль только, что издание переполнено опечатками.

1916

К. Бальмонт. ПОЭЗИЯ КАК ВОЛШЕБСТВО

К<нигоиздательст>во «Скорпион». М., 1916

Эту небольшую книжечку, неоднократно прочитанную автором публично, менее всего можно назвать исследованием о природе поэзии. Она сама должна быть причислена к созданиям поэтическим и, написанная в обычной манере бальмонтовских статей, непосредственно более говорит сердцу, нежели уму. Она сама по себе — лирика. Пытаться вскрыть ее «тезисы» — труд ненужный; пересказать ее содержание — значит ее исказить, обезличить, как обезличивает стихи прозаический пересказ. Но, как во всем творчестве Бальмонта, лирический ключ бьет в ней с силой неудержимой, часто пленительной. Многие страницы в ней блестящи. Другие поражают сочетанием глубины и меткости с простотой почти детской. Таковы, например, рассуждения о природе и содержании букв. «Я беру свою детскую азбуку, малый букварь, что был первым вожатым, который ввел меня еще ребенком в бесконечные лабиринты человеческой мысли. Я с смиренной любовью смотрю на все буквы, и каждая смотрит на меня приветливо, обещаясь говорить со мной отдельно». И буквы говорят, живут: «О это горло. О это рот. О — звук восторга. Торжествующее пространство есть О: — *Поле, Море, Простор*. Почему говорим мы *Оргия*? Потому что в *Оргии* много воплей восторга. Но все огромное определяется через О, хотя бы и темное: — *Стон, горе, гроб, похоро-*

ны, сон, полночь. Большое, как доли и горы, остров, озеро, облако. Долгое, как скорбная доля. Огромное, как Солнце, как Море. Грозное, как осечь, оползень, гром...» Да, здесь много спорного, но это — прекрасно, это — поэзия. А вот как о том же рассуждает один молодой стихотворец: «Звук слова не есть его оболочка, которую можно было бы изменить; звуковая природа слова, образ слова инструментован. Если в некоторых словах (кукушка, гром... и т.д.) эта инструментовка видна даже “невооруженным слухом”, то в других она запятана. На первый взгляд кажется, что требование инструментальной звучности стиха противоречит принципам дифференциации искусства... но это мнение есть результат смешения звука словесного и звука музыкального». Боже мой, это — верно, как дважды два, но это скучно до ужаса, и на каком чудовищном языке это написано! Нет, хорошо, что есть еще у нас истинные, Божиею милостью поэты, — что есть Бальмонт.

1916

О. Мандельштам. КАМЕНЬ

К<нигоиздательст>во «Гиперборей». Пг., 1916

Борис Садовской. ПОЛДЕНЬ

Собрание стихов. 1905–1914

К<нигоиздательст>во «Лукоморье». Пг., 1915

Вадим Шершеневич. АВТОМОБИЛЬЯ ПОСТУПЬ

Лирика (1913–1915)

Изд<ательство> «Плеяды». М., 1916

Он же. БЫСТРЬ

Монологическая драма

Изд<ательство> «Плеяды». М., 1916

Хорошо ли это, плохо ли, — вопрос другой: но приходится признать, что после смерти Лермонтова центральное место в русской поэзии окончательно заняла лирика. Даже у наиболее значительных поэтов послелермонтовской поры эпос и драма в подавляющем большинстве случаев уступают лирике и количественно и качественно. Фет и Тютчев — примеры наиболее выразительные: всем известно, насколько поэмы Фета слабее его же лирики; что касается

Тютчева, то он просто прошел мимо эпоса, вовсе не испробовав своих сил в этой области. К ныне переживаемым дням преобладание лирики достигло, кажется, высшей степени. По некоторым данным, можно предполагать, что в недалеком будущем положение дел начнет изменяться, но сейчас оно, несомненно, таково. Из авторов, перечисленных в заголовке этой статьи, г. Шершеневич является представителем самого молодого течения русской поэзии. Его «монологическая драма» — в действительности чистейшая лирика, так как состоит из ряда лирических монологов, объединенных местом и временем, но не действием. Именно поэтому она вовсе и не «драма». Другой из названных авторов, г. Садовской, издал в 1914 году книгу поэм, с очевидностью доказавшую, что стихотворный эпос — не его область. Третий поэт, г. Мандельштам, если не ошибаемся, никогда и не посягал за пределы лирики.

Все три автора, таким образом, достаточно выявили свою склонность к лирике. Но благосклонна ли к ним Муза поэзии лирической?

Книга Бориса Садовского подводит итог его десятилетней поэтической работы. В ней отчетливо выразились и положительные и отрицательные стороны его поэзии. К первым прежде всего следует отнести внутреннее благородство стихов Садовского, их близость к лучшим традициям русской поэзии. Достаточно уверенный в технике стиха, Садовской никогда не банален и никогда не вычурен. Но, искусно избегая этих двух опасностей, Садовской тем самым создает третью, которой уже избежать не в силах: в стихах его нет и тени художественного почина, как почти нет попыток сказать новое и поновому. Поэтическая традиция — его надежная крепость. Гордый ее неприступностью, он, кажется, глубоко презирает все окружающее и не «унижается» до вылазок. Но такое отсиживание столько же отстраняет от него опасность поражения, как и возможность победы. Быть может, от этого, как, вероятно, и от душевного склада Садовского, лирика его лишена остроты и трепета, которые бы заставили читателя жить вместе с поэтом. От нее веет холодком. Кристально чист ключ поэзии Садовского, но утолит ли он чью-нибудь жажду? Не знаю.

О. Мандельштаму, видимо, нравится холодная и размеренная чеканка строк. Движение его стиха замедленно и спокойно. Однако порой из-под нарочитой сдержанности прорывается в его поэзии пафос, которому хочется верить хотя бы за то, что поэт старался (или сумел сделать вид, что старался) его скрыть. К сожалению, наиболее серьезные из его пьес, как «Silentium», «Я так же беден», «Об-

раз твой, мучительный и зыбкий», помечены более ранними годами; в позднейших стихотворениях г. Мандельштама маска петроградского сноба слишком скрывает лицо поэта; его отлично сделанные стихи становятся досадно комическими, когда за их «прекрасными» словами кроется глубоко ничтожное содержание.

Кто, смиривший грубый пыл,
Облеченный в снег альпийский,
С резвой девушкой вступил
В поединок олимпийский?

Ну, право, стоило ли тревожить вершины для того только, чтобы описать дачников, играющих в теннис? Думается, г. Мандельштам имеет возможность оставить подобные упражнения ради поэзии более значительной.

В новых своих книгах г. Шершеневич, кажется, в значительной мере избавился от раздражительности, некогда совершенно обесценившей его первый сборник. Но дорогой ценой куплена эта оригинальность: г. Шершеневич примкнул к так называемому футуризму. Последний, как известно, хоть и очень непоследовательно, но все же ведет «борьбу с содержанием», признавая форму единственной целью поэзии. Принципиальная неприемлемость такой позиции выяснялась уже неоднократно с разных точек зрения, и возвращаться к ней мы не станем. Скажем только, что г. Шершеневичу плохо удастся лишить свои стихи содержания. В лучшем случае он затемняет их смысл, что далеко не одно и то же. Но если не всегда легко расшифровываются целые пьесы г. Шершеневича, то отдельные его строки сплошь и рядом звучат как афоризмы, которые мало-помалу очерчивают даже основные мотивы поэзии молодого автора. Этих мотивов два: суеверный ужас перед городом и негодование на окружающую действительность. Глубоко не новые сами по себе, они, однако, дают иногда г. Шершеневичу повод блеснуть удачным образом или замысловатым созвучием, как и резануть ухо нестерпимой безвкусицей. Много, конечно, и в «Быстри», и в «Поступи» желания эпатировать, но к футуристскому эпатажу мы так привыкли, что были бы куда больше поражены, если бы его не было у г. Шершеневича. Нам, впрочем, кажется, что и в футуризме Шершеневич — только гость, что со временем он будет вспоминать «свой» футуризм как один из экспериментов, не более. Быть может, этот эксперимент принесет ему известную пользу к тому времени, когда Шершеневич поймет, что «город» совсем уже не так страшен для человека,

который, вместо того чтобы вести борьбу с содержанием в поэзии, старается углубить и расширить содержание собственной души своей. Сердечно желаем, чтобы такое время настало. Тогда г. Шершеневич перестанет испытывать священный трепет перед чичкинским автомобилем (одним из персонажей его драмы) и не будет смеяться над приват-доцентом, составляющим «примечания к опискам Пушкина».

1916

«ПРОКЛЯТЫЙ ПРИНЦ» А. РЕМИЗОВА
(Театр имени В.Ф. Комиссаржевской)

Эта пьеса когда-то должна была идти в театре В.Ф. Комиссаржевской. Кончина артистки помешала постановке осуществиться. Только теперь, ровно через шесть лет (сегодня годовщина смерти В.Ф. Комиссаржевской), трагедия о принце Иуде воплощена сценически. Написанная, если не ошибаюсь, в 1908 г., она может похвастаться одним из памятников недавно пережитой «эпохи стилизации». Но ее нельзя смешивать с произведениями, в которых намерением автора было совершенное, полное подражание тому или иному образцу. «Проклятый принц» — отнюдь не «художественная подделка», весь смысл которой лишь в том, насколько удачно она имитирует подлинник. В этом обстоятельстве — корень всех недостатков и всех достоинств пьесы.

В основу ее положено апокрифическое сказание о Иуде предателе. Содержание ее таково: Сибории и Симону, жителям Иерусалима, было предвещено, что у них родится сын, которому (как Эдипу) предстоит убить отца, стать мужем матери и быть царем. Когда младенец родился, Сибория положила его в «дубочек из досок», написала имя, Иуда, и пустила дубочек в море. Тем думала она отвратить судьбу. Младенца принесло к острову Искарриоту. Бесплодная царица Искарриотская, найдя ребенка, выдала его за рожденного ею. Вскоре родился у нее настоящий сын, Стратим. Когда принц Иуда вырос, возникла у него с братом вражда из-за прекрасной Ункрады, двоюродной сестры их. В это время три «вещие странницы» встретили Иуду и открыли ему старое пророчество. Иуда в страхе сообщил его отцу. Царь со Стратимом решили убить Иуду. Ункрада, предпочитавшая Иуду Стратиму, предупредила его. Она подготовила убийство Стратима. Но в последний миг Иуда, боясь судьбы, бросает Ункраду и бежит с купца-

ми в Иерусалим. Там он случайно, сам того не зная, становится убийцей своего настоящего отца и мужем матери. Но тайна раскрывается. Ункрада является с известием, что Стратим убит и царь Искаротский передает престол Иуде. В отчаянии от совершенного греха Иуда решается искупить его, «приняв за весь мир последнюю и самую тяжкую вину»: предать появившегося в Иерусалиме «необыкновенного человека», который «исцеляет мертвых, подает зрение слепым, имеет власть над ветрами и морем»...

Поняв с тонкостью истинного художника, что анахронизм есть одна из главных причин, по которым так очарователен апокриф XVII века, — Ремизов не устоял перед искушением дать и современному зрителю почувствовать всю соблазнительную прелесть анахронизма. Он начал с того, что написал трагедию, вполне отвечающую условиям современного театра, и в то же время сохранил в ней черты старинного «действия», <такие,> как стремительное развитие фабулы, введение грубо-комического элемента и т.п. В самом тексте пьесы, с той же целью подчеркнуть анахронизм, сделать его легкоощутимым для современного зрителя, введено немало частности, самых характерных для наших дней. Прием этот излюблен Ремизовым. В другой его пьесе черти читают отчет о Государственной думе и прикалывают хвосты английскими булавками. Его можно счесть законным, как продолжение анахронизма апокрифического, как проекцию этого анахронизма на плоскости *нашей* современности. Точно так же и трактование внутренней, идейной стороны апокрифа несет на себе у Ремизова следы новейших влияний. Иуда трагедии делает то же, что и Иуда апокрифический, но по репликам его чувствуется, что Достоевского он все-таки читал.

И вот, зрителю ремизовской пьесы все время приходится иметь в виду три ее элемента: 1) основную фабулу, содержащую в себе события иерусалимские; 2) то, как отразились эти события в апокрифе XVII века; и 3) современные наслоения, наложенные на апокриф Ремизовым. Пьеса, так сказать, разыгрывается одновременно в трех плоскостях; для зрителя возникает необходимость воспринимать трагедию с трех точек зрения и, если угодно, с одинаковой напряженностью жить одновременно в трех эпохах.

При всей изысканности своей, такой прием утомителен. К тому же он делает иные места пьесы темными, требующими мысленного комментария, для которого зрителю приходится отрывать от хода действия. Но, с другой стороны, если бы не эта «трехъярусность», если бы Ремизов испугался сложности и дал стилизацию в узком смысле под-

делки, — трагедия, выиграв в простоте, лишилась бы значительной доли своей остроты и не имела бы другого интереса, помимо исторического, да и тот был бы сомнителен, ибо тогда целесообразнее и проще было бы поставить не «Проклятого принца», а какое-либо подлинное «действие» первоначального русского театра.

Однако если не совсем легко быть зрителем этой трагедии, то, конечно, еще труднее было ее поставить. Недурные декорации и костюмы, выдержанные в духе модной ныне «условности» (которой, впрочем, и нельзя было избежать в данном случае), обеспечили приятную внешность спектакля.

Зато не был найден общий тон для исполнителей. Даже одни и те же артисты на протяжении пьесы то пытаются играть с максимумом реальности, то декламируют. К такому смещению приемов, конечно, вынуждает их пестрый текст пьесы, основанной на смешении стилей. Но то, что легко усваивается при чтении, оказывается трудновоспринимаемым в театре. Очень интересная пьеса Ремизова ставит на пути актера трудности, вряд ли преодолимые.

Тем не менее из исполнителей надо прежде всего отметить г. Некрасова (игемона Пилата), почти справляющегося с этими трудностями и дающего фигуру, прямо великолепную по своей отвратительной выразительности. Затем — г-жу Демидову — Сиборию и г. Орбелиани, довольно неровно, но серьезно и строго играющего роль Иуды.

В общем спектакль хотелось бы назвать опытом удачным. Много в нем поучительного и для актера, и для писателя: поучительны как его счастливые достижения, так и промахи.

1916

КНИГА О ФЕТЕ

В.С. Федина. А.А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике

Пг., 1915

Так уже повелось: много лет должно пройти со дня смерти поэта, много должно быть высказано о нем «общих» суждений, верных и неверных, поверхностных и глубоких, прежде чем его жизнь и творчество сделаются предметом серьезного исследования. Между тем нужно ли говорить, что только оно может со временем образовать прочный фундамент для общих выводов, которые бы не грешили произвольностью?

Правда, Пушкин дождался уже того, что жизнь и творения его ныне изучаются с должной строгостью, а Грот, кажется, сделал для изучения Державина все, что посильно одному человеку. Однако и о Пушкине, и о Державине науке предстоит еще выяснить немало частных вопросов, от того или иного решения которых зависит решение вопросов гораздо более общих и сложных.

Что же касается других поэтов, даже очень значительных, то здесь еще предстоит если не начинать с самого начала, то, во всяком случае, сделать много. Тем приятнее встретить книгу, *научно* исследующую вопросы о жизни и поэзии какого-либо автора. Такова книга В.С. Федины о Фете. Правда, автор ее предупреждает, что вследствие неполноты и некоторых погрешностей (в составленной им библиографии литературы о Фете и фетовской прозы) его труд «не может быть сочтен ни исследованием, ни исчерпывающей характеристикой. Он содержит в себе только *материалы к характеристике* Фета — не более».

В пяти главах своей книги г. Фебина подходит к пяти проблемам, совершенно изолированным друг от друга. Из них первая — о происхождении и смерти Фета. Рассмотрев с большой обстоятельностью все противоречивые данные, на основании которых доньше предлагалось решить вопрос о происхождении Фета то от А.Н. Шеншина, то от немецкого ассессора Фета, г. Фебина отказывается высказаться определенно за какое-либо из этих предположений и оставляет вопрос открытым. Зато он не боится откровенно признать, что кончина поэта была самоубийством.

Не опровергая того, как обстоятельства этой кончины со слов секретарши Фета изложены Б. Садовским в апрельской книжке «Исторического Вестника» за 1915 г., г. Фебина вносит существенные и убедительные поправки в то освещение, какое придал Садовской сообщенным им фактам.

В сообщении г. Садовского рассказывается о том, что 21 ноября 1892 г. Фет, услав жену за покупками, продиктовал своей секретарше, г-же Кудрявцевой, буквально следующее: «Не понимаю сознательного приумножения неизбежных страданий. Добровольно иду к неизбежному». Под этими строками Фет собственноручно поставил дату и подписался, а затем пытался зарезаться стальным разрезальным ножиком в виде стилета. Г-жа Кудрявцева отняла у него нож. Тогда Фет побежал по комнатам. В столовой, в шифоньерке, хранились ножи. Поэт пытался открыть дверцу шифоньерки, но вдруг, «часто задышав, упал на стул со словом “черт!”». Тут глаза его широко раскрылись, будто увидав что-то страшное; правая рука

двинулась приподняться, как бы для крестного знамения, и тотчас же опустила. Он умер в полном сознании».

Изложив все это, г. Садовской находит, что «наш поэт не был самоубийцей, хотя, как видно из предсмертной записки, имел твердое намерение покончить с собой из-за невыносимых страданий. В этом намерении ему помешала сама смерть». Г-н Федина справедливо полагает, что Б. Садовской прав только с внешней стороны: «Фет покушался на самоубийство, хотя и с негодными средствами. Но, конечно, внутренняя сторона событий важнее. Фет был стар и тяжело болен. Он знал, что в его состоянии каждое лишнее волнение и усилие способны привести к развязке... С этой точки зрения такие сами по себе безопасные и даже вызывающие недоумение вещи, как разрезальные и столовые ножи, переход из комнаты в комнату и борьба с Е.В. Кудрявцевой, могли быть вполне подходящими для задуманного самоубийства, каковыми они и оказались на деле. И действительно, Фет точно упорно преследовал какую-то мысль, пустившись быстро бежать и напрягая силы настолько, что Е.В. Кудрявцева ранила себе руку, вырывая у него ножик. Знанием того, что он делал, лучше объясняется настойчивость Фета, чем предположением Б. Садовского, что им “тотчас после подписи” продиктованного овладело “мгновенное помешательство”. Но тогда безопасные ножи являлись лишь этапом к более надежному средству, без труда предусматриваемому, — к полному упадку и надрыву сил, и наличие самоубийства бесспорна во всех отношениях». Эти соображения г. Федины кажутся нам убедительными, как и его окончательный вывод: «Присутствие намерения в данном случае важнее его осуществления, и в самом развитии происшедшего мы имеем замену одного фактора другим. Не будь у Фета желания умереть, его жизнь вряд ли пресекалась бы в описанные минуты. Смерть не помешала намерению Фета, а пошла ему навстречу».

Прочие главы в книге г. Федины посвящены «Проблеме муки слова в поэзии Фета», «Горным пейзажам в поэзии Фета», «Значению ароматов в поэзии Фета» и, наконец, сравнительному исследованию о «Флоре и фауне в поэзии Фета и Тютчева».

Я лишен возможности подробно остановиться на каждой из перечисленных тем. Скажу лишь несколько слов о главе «Флора и фауна в поэзии Фета и Тютчева», весьма любопытной по замыслу, но вызывающей ряд вопросов и возражений.

Желая путем анализа решить, кто прав: П. Перцов, утверждающий, что у Фета «почти стираются краски и особенности русского пейзажа», или Н.О. Лернер, который пишет: «Природа у него всегда — родная

русская природа... Это Россия — и только Россия», — г. Федина «для большей рельефности» сравнивает «частичный анализ» фетовского текста с таким же анализом текста тютчевского. Анализ этот заключается в составлении параллельных таблиц, в которых поименованы и подсчитаны все встречающиеся у обоих поэтов названия птиц, животных, рыб, насекомых и растений. Таблицы эти дают автору возможность путем арифметического подсчета якобы объективно установить вообще степень внимания, уделяемого каждым из данных поэтов растительному и животному миру, а в частности решить спор в пользу г. Лернера. И вот, по подсчету г. Федины, оказывается, что в любом из отделов животного и растительного мира Фет далеко оставляет за собой Тютчева как по количеству названий, так и по числу упоминаний, т.е., другими словами, Фет несравненно больше знает и видит животных и растений, чем Тютчев, и чаще о них упоминает.

Я с большим интересом просмотрел таблицы г. Федины. Больше того, я, пожалуй, согласен (бездоказательно) с ним, что в общем русский *пейзаж* у Фета лучше, чем у Тютчева, полнее и схожее, но все-таки таблиц этих принять не могу. Боюсь вообще этой ныне модной арифметики, боюсь ее в изучении ритма, оторванного от словесного содержания, боюсь и в подсчете растений и животных, когда этот подсчет ведется почти механически, без рассмотрения каждого отдельного упоминания в связи с контекстом. Сам г. Федина находит нужным сделать ряд оговорок, например о том, что розы в выражении «розы ланит» не могут быть отождествлены с розами, растущими в саду. Между тем в таблицы его, конечно, попало множество таких «ланитных» роз, и неубедительно для меня утверждение, что «количество повторений одного и того же понятия, в каком бы смысле оно ни было употреблено, знаменательно само по себе, так как доказывает настойчивое возвращение к этому понятию мысли поэта». Гербарий поэта, написавшего целую книгу, пересыпанную «розами ланит», «лилиями невинности», «терниями тоски» и т.д., будет очень велик, но можно ли по этому обстоятельству судить о его зоркости в изображении природы или даже хотя бы о склонности к такому изображению? Важность контекста должна была бы выясниться для г. Федины хотя бы из тютчевской «Весенней грозы». Г-н Федина, вероятно, не станет отрицать, что «природа» прекрасно «изображена» в этом стихотворении. Между тем в его таблицу из всего стихотворения могло попасть всего *одно* слово, «орел», да и то <оно> входит у Тютчева в состав последней строфы, уже не составляющей описания в точном смысле. Речь идет о «Зевесовом орле», понятии почти отвлеченном. «Зевесов орел» ни в коем случае не может

рассматриваться как представитель фауны или как часть пейзажа. Следовательно, его надо бы из таблицы исключить. Но тогда для таблицы пройдет бесследно целое стихотворение, прекрасно изображающее природу, притом природу русскую, о которой идет спор.

Далее г. Федина включает в свои таблицы такие названия, как «гидра», «дракон», «тварь волшебная», «зверь стоокий», «крин райский», «древо жизни», «райское дерево», «Феникс», «вещая птица», «таинственная птица» и «жар-птица». Введенные без оговорок, они влияют на итог, а между тем что могут они выяснить в отношении поэтов к природе и для какого пейзажа характерны гидра, жар-птица и Феникс? Разве могут они назваться представителями флоры и фауны?

Так же с большой осторожностью следует отнестись к попытке г. Федины числом упоминаний о животных и птицах руководиться в решении вопроса о живости и яркости пейзажа. У одного современного поэта всегда удивляло меня как раз обилие упоминаемых птиц; мне нравятся многие стихи этого поэта, но в смысле пейзажном гораздо лучше всех его стихов две строки из другого поэта:

Стая туч, дороги лента,
Покосившийся плетень... —

хотя ни птиц, ни животных, ни растений нет в этих строках.

Таковы, в основных чертах, вкратце, главные возражения, которые можно сделать методу г. Федины. Но даже если принять его метод, то все-таки есть недочеты в его таблицах. Г-н Федина сам говорит, что им рассмотрены (вместе с заглавиями) 13 670 строк Фета в 699 стихотворениях и 5164 строки в 280 стихотворениях Тютчева, т.е. строк Фета взято в 2,65 раза больше, чем строк Тютчева. Однако это обстоятельство нигде не принято им в расчет при подведении итогов, в которых указаны только абсолютные, а не относительные величины. Между тем необходимо было принять во внимание, что, написав в два с половиной раза больше Тютчева, Фет просто-напросто имел больше случаев, поводов, места, наконец, чтобы назвать тех или иных представителей флоры и фауны. Правда, рассматривая выводы г. Федины с этим коррективом, я увидел, что в большинстве случаев они все же верны, но в одном случае оказалось, что они неверны. Именно, число названий птиц у Фета только в 2,4 раза больше, чем у Тютчева, т.е.: написав в 2,65 раза больше, чем Тютчев, Фет назвал только в 2,4 раза больше птиц. Значит, относительно богаче не Фет, а, напротив, Тютчев; в стихах Тютчева птичье население разнообразнее. На

основании своих цифр г. Федина делает вывод: «Степень внимания, уделенного Тютчевым птицам, в сравнении с Фетом, невелика». Может быть даже, что это и так (я мало занимался этим вопросом), но боюсь, что по цифрам трудно судить о степени внимания поэта к тому или другому явлению. Если принять метод г. Федины полностью, то, пожалуй, придется сказать, что так как Тютчев написал всех стихов в два с половиной раза меньше, чем Фет, то и вообще миру уделял он в два с половиной раза меньше внимания. Точнее, в 2,65 раза меньше. Вряд ли сам г. Федина станет настаивать на том, что это так...

Вот (повторяю — вкратце) те основные возражения, которые хотелось бы сделать г. Федине. При этом я не хочу, чтобы кто-нибудь счел их за осуждение труда г. Федины. Я потому-то и возражаю г. Федине, что считаю книгу его полезной и интересной, хотя и не вполне разделяю некоторые его взгляды. Сам он смотрит на труд свой как на начало. Мне остается только пожелать автору успешного продолжения. У нас так много «беседуют» о поэтах и так мало их изучают, что работу г. Федины должно приветствовать хотя бы уже только поэтому.

1916

Константин Большаков. ПОЭМА СОБЫТИЙ

Книгоиздательство «Пета». М., 1916

Георгий Адамович. ОБЛАКА

Стихи

Издательство «Гиперборей». Пг., 1916

Константин Липскеров. ПЕСОК И РОЗЫ

Книгоиздательство «Альциона». М., 1916

Николай Рыковский. ЧЕРНОЕ КРУЖЕВО

Стихи

Издательство «Винограды». М., 1916

Из четырех книг, о которых предстоит говорить, только одна не может быть названа *первой*: это — «Поэма событий» К. Большакова. Но автор ее так молод, дарование его еще настолько не сформировано, что не только о «Поэме событий», но, думается, и о следующей книге его придется говорить как о *первой*.

Беда г. Большакова в том, что он футурист. Справедливость требует упомянуть, что он был одним из зачинателей этого движения в России и, так сказать, родился футуристом, а не сделался им. Никто не сможет упрекнуть г. Большакова в том, что он примкнул к футуризму ради моды (а мода была: что греха таить?) и стал писать по общедоступному футуристскому шаблону. Нет, он сам был одним из создателей этого шаблона. Но, конечно, стихи его оттого не хуже и не лучше, чем они суть. Футуристская «noblesse» обязывает молодого автора то без всякой нужды так запутать фразу, что не скоро отыщешь в ней подлежащее и сказуемое, то написать целую строку ради головоломной рифмы, то среди самых простых признаний спохватиться, что ведь он урбанист, и начать громоздить небоскребы на трубы, моторы на тротуары и т.д. Но за всеми футуристскими ненужностями г. Большакова угадывается то, что не дано другим его товарищам по «школе»: поэтический склад души и неподдельный лиризм, который откроется тому, кто не поленился разгадать футуристский шифр этой книжечки. Г-н Большаков сумел сделать так, что в смутных стихах «Поэмы событий», лирически отражающей один эпизод текущей войны, звучат настоящее горе и настоящая нежность. Хотелось бы надеяться, что со временем он будет писать не футуристические, а просто хорошие стихи. Но столько надежд не сбылось в последние годы, что я с крайней робостью высказываю и эту.

Стихи г. Адамовича отмечены целым рядом влияний, почти обязательных для поэтов «Гиперборей», особенно влиянием А. Ахматовой, а через нее — Иннокентия Анненского и — дальше — Верлена. Также есть в них кое-что от Блока, кое-что от Андрея Белого (склонность к безударным вторым стопам в четырехстопном ямбе). Поэтому говорить о г. Адамовиче значило бы пока говорить о его учителях, что не входит в нашу задачу. Но ученик г. Адамович хороший: у него есть вкус, есть желание быть самостоятельным, хотя до оригинальничанья он не опускается. Только стихи его как-то ленивы, бескровны, и иногда кажется, что ему не очень хотелось писать их.

К. Липскеров — поэт неизмеримо более определившийся, чем оба предыдущие. Его стихи уверенны, задачи ясны. Он мало заботится о том, чтобы сказать свое слово в области формы, но приемами, выработанными задолго до него, пользуется умело. Сонеты его закончены, цельны, он умеет достигать равновесия между первыми восьмью и заключительными шестью стихами, что уда-

ется далеко не всякому. Его восьмистишия (точнее — триолеты, писанные трехдольными стопами) отличаются тою же законченностью... Он любит Восток, и в особенности Туркестан. У него зоркий глаз и любовь к вещам, умение их видеть и осязать. Внутренним содержанием своим стихи его обязаны мудрости восточной, старой, спокойной. Они полновесны, медлительны, важны, и мы не обидим автора, если скажем, что они похожи на излюбленных им верблюдов.

Который век, покорные подругам,
Вы, словно дни, идете друг за другом?
И нет костям белеющим конца.
Плывущие виденья постоянства!
Вы ритмом жизни мерите пространства
Минут земных и вечности Творца.

И вот, если за что хочется упрекнуть г. Липскерова, это за то, что не он подчиняет себе окружающий мир волею художника, а мир этот подчиняет его; за то, что, приехав в Туркестан, поэт не сделал из него «своей страны», не превратил в «Туркестан Липскерова», а, наоборот, сам постарался сделаться как можно более «туркестанским» поэтом, однако же пишущим сонеты классическим пятистопным ямбом с цезурой на второй стопе... Но как бы то ни было, стихи К. Липскерова — очень хорошие стихи.

Г-н Рыковский с большою галантерейностью носит пестрый галстучек дешевого модерна. С «Маленькой королевой» обхождение у него «на тонкой деликатности», под Северянина.

Для вас оцветочена мраморная арка
И тысячи звонких скрипок играют и справа и слева.
Когда вы покажетесь на аллее парка,
Скажу вам, как рыцарь: здравствуйте,
маленькая королева!

Препровождение времени — самое изысканное:

Склонясь к моей креолке (!),
Стою у голубых аркад...

Или:

Мы вышли из кафе. Медлили на бульваре,
Потом, как паж, вас провожал домой.
А дальше... Дальше ночь в зеленом будуаре
И знойных тел насмешка над зимой (!).
С тех пор я часто пью в кофейнях мира кофе
И вас ищу до розовой зари.

Хорошо жить в «кофейнях мира»! «Кеатры, собаки тебе танцуют», как говаривал старик Осип... Но еще не беда, пока г. Рыковский веселится со своими «менадами-оргистками». Плохо, когда он бывает серьезен.

Мои вечерние молитвы
Вознес к пророческой звезде.
Не станете ль, как я, молить вы
О Иисусовом гвозде?

А через несколько страниц:

Вы мне подарили гранатовые четки
С серебряным Распятьем.
И были ваши глаза серафически кротки,
Как девы перед причастьем.

Ведь это уже не только пошло...

1916

ГЮЛИСТАН

Альманах I

М., 1916

Толстые наши журналы отводят стихам мало внимания и еще меньше места. Едва ли ошибемся, если скажем, что стихи в них идут «на подверстку», для заполнения пробелов, остающихся среди беллетристики и другого «серьезного» материала. Еще маститых, увенчанных поэтов печатают сравнительно в приличных дозах, молодым же едва удастся протиснуть в журнал какие-то обрывки, с которыми просто не хочется выступать перед публикой. Да и ведутся

отделы стихов в подавляющем большинстве случаев лицами столь некомпетентными, что начинающему поэту, если для него дело не в том только, чтобы где-нибудь напечататься, — нет никакого интереса повергать свои стихи на суд этих лиц. Вот почему время от времени возникают самостоятельные журналы и альманахи стихов. К таким принадлежит и «Гюлистан». Ядро его состоит из поэтов начинающих. Участие В. Иванова, В. Брюсова и Ф. Сологуба может быть признано в нем случайным. Это — почетные гости, лица знакомые, и «центр тяжести» «Гюлистана» не в них.

К молодому «Гюлистану» следует отнестись сочувственно: участники его одушевлены настоящей любовью к поэзии и тем безусловно честным к ней отношением, которое в наши дни, среди отвратительного футуристского карьеризма, приходится ценить особенно. К сожалению, при всей вдумчивости и напряженности их работы, большинству участников альманаха еще не удалось достигнуть примечательных результатов. Было бы неосторожно и, быть может, несправедливо по опытам, помещенным в «Гюлистане», судить об их дарованиях, но результаты, ими уже достигнутые, очень невелики. Стихи С. Петяева, Б. Шманкевича, В. Шманкевича, С. Молдавского и Ю. Ульянова в равной мере представляются какими-то недописанными, чем-то вроде отрывков из более значительных произведений, довершить которые у поэтов еще нет сил. Только в стихах Т. Чурилина, поэта уже не совсем начинающего, намечается некоторая законченность и умение сказать то, что он хочет сказать, да еще киргизские и арабские песни А. Глобы останавливают внимание. Эти песни, как и две пьесы того же автора, заставляют признать в нем незаурядного стилиста. Г-н Глоба порой мастерски умеет обращаться со словом, и надо только желать, чтобы в дальнейшей работе, которая у него еще вся впереди, он сумел должным образом использовать это свое дарование.

1916

К.Д. Бальмонт. ЯСЕНЬ

Видение древа

Изд<ательство> К.Ф. Некрасова. М., 1916

Георгий Иванов. ВЕРЕСК

Вторая книга стихов

К<нигоиздательств>во «Альциона». М.; Пг., 1916

П.Н. Петровский. НЕВОЛЬНЫЕ ПЕСНИ. 1885–1915

К<нигоиздательств>во «Жатва». М., 1916

Николай Ашукин. СКИТАНИЯ

Вторая книга стихов

Изд<ательство> К.Ф. Некрасова. М., 1916

Я вспоминаю прозрачную весну 1902 года. В те дни Бальмонт писал: «Будем как солнце» — и не знал и не мог знать, что в удушливых классах 3-й московской гимназии два мальчика: Гофман Виктор и Ходасевич Владислав читают, и перечитывают, и вновь читают и перечитывают всеми правдами и неправдами раздобытые корректуры скорпионовских «Северных Цветов». Вот впервые оттиснутый «Художник-дьявол», вот «Хочу быть дерзким», которому еще только предстоит стать пре-словутым, вот «Восхваление луны», подписанное псевдонимом Лионель.

Читали украдкой и дрожали от радости. Еще бы! Шестнадцать лет, солнце светит, а в этих стихах целое откровение. Ведь это же бесконечно ново, прекрасно, необычайно!.. А Гофман, стараясь скрыть явное сознание своего превосходства, говорит мне: «Я познакомился с Валерием Брюсовым». Ах, счастливец!

На большой перемене хожу по двору и все повторяю:

Наша царица вечно меняется,

Будем слагать переменные строки,

Славя ее...

Только ли про луну это? Нет, тут «про все»: «Наша царица вечно меняется»...

И несколько лет прошли для меня «под знаком Бальмонта».

С тех пор Бальмонт написал много книг. Он радовал и огорчал, восхищал и сердил. Но, как о первой любви, мне трудно о нем говорить спокойно и «беспристрастно». И еще труднее — в краткой заметке говорить о творчестве, не всегда равноценном, не всегда оди-

наково счастливым, но бесконечно цельном, спаянном глубочайшим внутренним единством, каково творчество Бальмонта. Если о творчестве каждого поэта, из скольких бы сборников оно ни слагалось, можно говорить, как об одной книге, то по отношению к Бальмонту это, кажется, необходимо. Бальмонт из своей поэзии создал настолько обособленный и внутренне закономерный мир, что оценка каждой частности этого мира должна быть подчинена оценке общей, которая, может быть, еще преждевременна. Поэтому вряд ли есть смысл отмечать, например, наиболее или наименее удачные страницы «Ясеня»... Время частичных оценок для Бальмонта прошло. Его поэзия стала частью той действительности, в которой мы живем, она входит в тот воздух, которым мы дышим. Мир без Бальмонта был бы для нас неполон. Бальмонт стал частью не только моей биографии, но и вашей, читатель, — даже в том случае, если вы думаете, что поэзия не играет в вашей жизни большой роли.

Коли все-таки нужно сравнивать «Ясень» с последними из предыдущих книг Бальмонта, то здесь с удовольствием можно отметить возвращение некоторых давнишних мотивов его поэзии. Здесь кое-что, не будучи перепевом, напоминает «Только любовь», даже «Фейные сказки». Так, очаровательно-музыкальное стихотворение «Тиивит» должно, конечно, войти во все детские хрестоматии...

Начав с воспоминаний, трудно удержаться от сравнения. Конечно, было бы просто нелепо сравнивать такие несоизмеримые величины, как Бальмонт и молодой поэт Георгий Иванов. Но вот что невольно приходит в голову: когда Бальмонту было столько лет, и житейски, и литературно, сколько ныне Георгию Иванову, стихи его были куда неопытнее, беспомощнее. Если угодно, они и сейчас гораздо беднее обставлены. У Георгия Иванова, кажется, не пропадает даром ни одна буква; каждый стих, каждый слог обдуман и обработан. Тут остроумно сыграл молодой поэт на умении описывать вещи; тут апеллирует он к антикварным склонностям читателя; тут блеснул он осведомленностью в живописи, помянув художника, в меру забытого и потому в меру модного; тут удачным намеком заставил вспомнить о Пушкине; где надо — показался изысканно томным, жеманным, потом задумчивым, потом капризным, а вот он уже классик и академик. И все это с большим вкусом приправлено где аллитерацией, где неслыханной рифмой, где кокетливо-небрежным ассонансом: куда что идет, где что к месту — это все Георгий Иванов знает отлично. Он меняет костюмы и маски с такой быстротой и ловкостью, что сам Фреголи ему позавидовал бы. Но в конце кон-

цов до всего этого ему нет никакого дела. Его поэзия загромождена неодоушевленными предметами и по существу бездушна даже там, где сентиментальна.

Таких поэтов, как Георгий Иванов, в последние годы мелькнуло много. Напрасно зовут их парнасцами. «Парнас» тут ни при чем: это — совершенно самостоятельное, русское, даже точнее — «петроградское». Это — одна из отраслей русского *прикладного искусства* начала XX века. Это не искусство, а художественная промышленность (беру слово в его благородном значении). Стихи, подобные стихам г. Иванова, могут и должны служить одной из деталей квартирной, например, обстановки. Это красиво, недорого и удобно. Это надо бы назвать «индустризмом», что ли...

Г-н Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно, только этого и надо ему пожелать.

«Невольные песни» П.Н. Петровского — плод тридцатилетней работы. Разные времена и всякие влияния оставили след свой на этой работе. Чувствуется в ней и веяние своеобразной безвкусицы восьмидесятых годов, и большая, нежная любовь к Фету, и отголоски Верлена, и позднейшие наслоения, наложенные русскими модернистами, в частности Бальмонтом. Поэзия г. Петровского не ярка, но задушевна, мне бы хотелось сказать — честна. Мотивы сердечных чувств удаются г. Петровскому больше, нежели, например, раздумия. Его стихотворные характеристики Чехова, Пушкина, Тютчева полны общих мест. Зато в книге есть очень недурные лирические пьесы, как, например, «Госка» или «Весеннее», с его изящными первыми стихами:

Опять нам сердца промахи
Внушает соловей...

Однако есть в сборнике и непростительно слабые вещи, вроде первой из «Лунных мелодий» или «Песенки».

«Скитания», вторая книга стихов Николая Ащукина, очень похожа на первую книжечку этого автора, вышедшую еще в начале 1914 г. Она вполне прилична и безнадежно скучна. Кажется, будто она состоит из реминисценций, будто когда-то, где-то мы уже давно читали ее. Вот «в небе вечернем опять зажигают давнего счастья звезду»; вот «синют мягко тени. Вечер близок»; вот «окна синют рассветом, где-то кричат петухи»... Кто его знает, откуда это? Это из

стихов вообще. Пишут другие, пишет и г. Ашукин. Но почему-то он видит и чувствует как раз то, что уже давно сотни раз перевидано и перечувствовано точно так же. Это уныло. Любит г. Ашукин русскую природу, хороший, должно быть, он человек, но совсем неталантливый. Он примыкает к той группе робких и умеренных эпигонов символизма, которая давно уже составила из всевозможных Стражевых, Сухотиных, Поярковых и т.д. Будущий историк станет по этим поэтам изучать слабые места символизма.

1916

Валерий Брюсов. СЕМЬ ЦВЕТОВ РАДУГИ

Стихи 1912–1915 гг.

Издательство > К.Ф. Некрасова. М., 1916

Мне уже случалось подчеркивать, что любовь к литературе, к словесности, та самая, за которую так любит упрекать Брюсова обывательски-дилетантская критика, в действительности является одним из прекраснейших свойств его музыки. Моменты творчества для него самые острые, самые достопамятные в жизни. *Жить* значит для него: быть поэтом. Тому назад двадцать лет, в одной из юношеских своих книг, в довольно несовершенных, но чрезвычайно выразительных «предсмертных стихах», он сетовал:

Теперь не жизни жаль, где я изведал все:
Я осмеял борьбу, давно отвергнул чувства, —
Нет, мне не жизни жаль, где я изведал все.
Но вы, мечты мои! Провиденья искусства!
Ряды замысленных и несвершенных дел!
Вы, вы, мечты мои, провиденья искусства!
Как горько умирать, не кончив, что хотел,
Едва найдя свой путь к восторгам идеала! —
О, горько умирать, не кончив, что хотел...
Так много думано, исполнено так мало!

Но эти строки только казались ему предсмертными и последними: в действительности они были одними из первых. Теперь, оглядываясь на пройденный путь, поэт, вероятно, вспомнил о них, когда захотел подвести как бы итог своей жизни.

Об чем же мне жалеть на этом бедном свете?
Иду без трепета и без тревог стою.
Взмахни своей косой, ты, старая! Быть может,
Ты заждалась меня, но мне — мне все равно.
В час роковой меня твой голос не встревожит:
Довольно думано! Довольно свершено!

Молодому Брюсову, еще не совершившему поэтического своего подвига, было горько умирать, «не кончив, что хотел». Но жизни, где он, как ему юношески казалось, «изведал все», ему не было жаль. Теперь, когда «довольно свершено», он не знает, о чем ему жалеть «на этом бедном свете». Мир для него беднеет, как только оказывается, что главное дело сделано.

Но так думает Брюсов-поэт. Человек идет в нем по пути, быть может, совершенно обратному. В те годы, когда поэту казалось горько расстаться с миром, человек «уходил в страну молчания и мечты»; земля была для него «ничтожна»; лишь греза ему создавала «мир идеальной природы». Теперь, когда в «ряд дорогих имен» он «имя новое вписал», свое, когда он почти готов «отрешить вола усталого от плуга», — Брюсов заканчивает предисловие к своей книге такими словами: «Останемся и пребудем верными любовниками Земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности...» И не поэт, но человек Брюсов радуется всем «семи цветам радуги», человек становится небывало жадным до жизни: ведь книга должна была называться «*Sed non satiatius*», «все же еще не пресыщенный».

Может быть, лишь теперь Брюсов раскрепощает в себе человека, «только» человека, «из плоти и из крови», того, который доньше в его творчестве был подчинен поэту и в «идеальной природе», созданной грезой, жил не так, как хотел и мог, а так, как *должен* был жить в суровом подвиге поэтического служения. Как Петербург — «самый умышленный город» в России, так Брюсов был среди нас самый умышленный человек. Как по манию царя город вознесся «из тьмы лесов, из топи блат», так из заветной брюсовской Повседневности встал по воле поэта не совсем настоящий, «идеальный» Брюсов, такой, каким он представлен на Врубелевом портрете, — каким описал его Андрей Белый:

Застывший маг, сложивший руки, —

и в другом месте:

Бледный оборотень, дух...

Я хотел бы, чтобы такой день как можно дольше не наступал, но все-таки такой день однажды настанет: явится биограф Брюсова. И думаю, что этому исследователю во что бы то ни стало придется считаться с намеченным различием между идеальным, умышленным Брюсовым и Брюсовым, жившим в нашей действительности. Может быть, именно в связи с этим различием и будет вскрыта трагедия его творчества. И для такой работы богатый материал даст его последняя книга — «Семь цветов радуги».

Тут-то и заключено основное достоинство книги. Ее не смешаешь с другими сборниками того же поэта. Если и нет в ней большой внешней новизны (хотя некоторые новые в творчестве Брюсова приемы можно бы указать и здесь), то все же значительным этапом в его поэтической и личной жизни она является. Заметить этот этап — дело читательской зоркости. И не напрасно потеряет время тот, кто над этой книгой задумается о том, что и как будет писать Брюсов впоследствии. Мало ли хотя бы этого? Мало ли того, что в наши дни, в эпоху поэтов, исписывающихся на десятом стихотворении, автор восьмого тома стихов заставляет с напряженным интересом ждать девятого? Поистине, кроме того что он сделал, Брюсов может служить еще и высоким примером *поэтической стойкости*.

1916

Жак де Безье, трувер Фландрии. О ТРЕХ РЫЦАРЯХ И О РУБАХЕ

Повесть тринадцатого века

Перевод со старофранцузского И. Эренбурга

Текст, обложку, заставки рисовал и резал на досках Иван Лебедев

Издательство «Зерна». М., 1916

Переводчик старофранцузской стихотворной повести может преследовать в труде своем различные задачи: во-первых, историко-литературные, во-вторых — чисто поэтические. Правда, задачи эти трудноразграничимы: перевод, преследующий даже хотя бы только историко-литературные цели, должен быть художественен; с другой стороны, перевод сохраняет интерес исторический и в том случае, когда сделан с целью исключительно художественной. Как бы то ни было однако, тот или иной смысл в появлении книги должен же быть, чтобы она не была случайным капризом, прихотью.

Думается, исторических целей переводчик не преследовал. Иначе какой смысл издавать одну, притом вовсе не замечательную повесть,

случайно вырванную из всей старофранцузской поэзии? Исторический смысл имело бы издание сборника подобных повестей, более или менее систематического, с очерком эпохи, жизнеописаниями авторов и т.д. Между тем своему переводу г. Эренбург не предпослал даже самой краткой вступительной заметки.

К сожалению, перевод никому не доставит и радости поэтической. Вялая повесть переведена совсем бледными, очень деревянными стихами, безличным языком, в котором смешаны, кажется, всевозможные стили; русский язык в нем не чересчур резко, но непрерывно насилуется. Г-н Эренбург некстати говорит «также» там, где надо сказать просто «и», пишет «много золота имел» вместо «у него было много золота» и, наконец (что уже решительно недопустимо), плохо разбирается в глагольных видах: вместо совершенного ставит несовершенный, отчего иные стихи самым курьезным образом напоминают так называемые «армянские» анекдоты и их хочется произносить с соответствующей интонацией.

В общем книга, хорошо изданная, с недурными гравюрами г. Лебедева, в литературу русскую ценного вклада не внесет.

1916

Валерий Брюсов. ИЗБРАННЫЕ СТИХИ
1897–1915 гг.

«Универсальная библиотека». М., <1915>

Федор Сологуб. ЗЕМЛЯ РОДНАЯ
Выбранные стихи

«Универсальная библиотека». М., <1916>

Издания «Универсальной библиотеки» и по внешнему типу, и по цене рассчитаны на самый широкий круг читателей. И действительно, можно сказать, что читает их вся Россия. Куда бы вы ни поехали, всюду встретите человека с «желтенькой книжкой». «Универсальная библиотека» началась лет десять тому назад с переводов. Потом вошли в нее русские классики. Потом русские писатели современные, но дело ограничивалось прозой. Две лежащие передо мной книжечки — первая попытка ознакомить читательскую массу с современной нашей поэзией. Такое начинание должно всемерно приветствоваться: можно надеяться, что оно до известной степени поможет бороться с непо-

нятным и глубоко некультурным, но все же несомненным предубеждением рядового читателя против стихов. Любой издатель или книго-торговец подтвердит, что стихи у нас не читаются.

К сожалению, книги Брюсова и Сологуба составлены по различным методам. Первая стремится представить творчество поэта наиболее разносторонне, исчерпать главные мотивы брюсовской музыки и выявить их как можно выразительнее. Книга Сологуба, отдавая, быть может, дань времени, составлена автором так, что в нее вошли только стихи о России. От этого она, конечно, выигрывает по сравнению со сборником Брюсова в цельности внешней, но несомненно проигрывает как материал для ознакомления публики с общим творчеством поэта. Тот метод, по которому составлен сборник брюсовский, мы лично предпочли бы как более объективный и широкий.

В заключение следует пожелать, чтобы издатели не остановились на этом первом опыте и дали сборники других выдающихся поэтов, наших современников: А. Блока, Вяч. Иванова, Андрея Белого, З. Гиппиус.

1916

София Парнок. СТИХОТВОРЕНИЯ

Пг., 1916

В последние годы целый ряд появившихся даровитых поэтесс заставил о себе говорить. Таковы Анна Ахматова, А. Герцык, Марина Цветаева, покойная Н.Г. Львова, полумифическая Черубина де Габриак. Так называемая «поэзия женской души» привлекла общее внимание любителей поэзии. Специфическая «женскость» стихов стала оцениваться много выше, чем до сих пор оценивалась. Спрос вызвал предложение, — и навстречу ему, то целыми сборниками, то отдельными пьесами на страницах журналов и альманахов, замелькали не только женские, но и характерно дамские стихи. Посыпался целый дождь вывертов, изломов, капризов, жеманства, — всего, чем юные питомицы Сафо наперебой друг перед другом старались выявить и подчеркнуть «женственность» своей поэзии. Сквозь толщу шелков, румян, ожерелий и перьев, ставших необходимыми аксессуарами этой поэзии, стало трудно в ней что-нибудь разглядеть, кроме желания быть оригинальными. Покойный футуризм, провозгласивший «борьбу с содержанием», подлил масла в огонь. Обязательным содержанием дамских стихов стал мелочный интимизм. Поэтессы старались всячески доказать, что они вовсе не люди,

а «только женщины», что ни до чего большого и важного им нет дела, что ничего, кроме себя, они не знают и знать не хотят, а хотят только интимно капризничать. Большинство этих *женских* стихов было хорошо сделано, но, вероятно, именно поэтому и стало с ними мириться труднее, чем с плохо сделанными *дамскими* романами.

Имя Софии Парнок появилось в печати задолго до этого поветрия, но стихи ее лишь теперь собраны в книгу. Однако плохая мода не коснулась Софии Парнок не только потому, что деятельность писательницы началась раньше возникновения моды. Здесь причина гораздо глубже: она заключается в свойствах души и дарования.

Меня радует в стихах Парнок то, что она не мужчина и не женщина, а человек. Довольно, в самом деле, этого будуарного щебетания, в каком бы стиле ни был обставлен сей поэтический будуар: в символическом, футуристском или еще каком! София Парнок выходит к нам с умным и строгим лицом поэта.

Снова знак к отплытию нам дан!
Дикой полночью из пристани мы выбыли.
Снова сердце — сумасшедший капитан —
Правит парус к неотвратной гибели.

В книге Парнок не много стихов, и книга эта — первая, т.е. не все еще с ясностью определилось в молодом авторе даже для него самого. Но уже отчетливо виден в стихах Парнок их трагический характер, в них уже звучит низкий и слегка глуховатый голос поэта, пережившего многое. Какое это прекрасное качество в наши дни, когда молодые поэты все больше и больше приобретают умение писать за счет умения жить, мыслить и чувствовать.

Люблю в романе все пышное и роковое, —

говорит Парнок. Роковое любит она и в жизни. Ее любовь (пробный камень поэтов) влечется к гибели. Она смело идет навстречу безжалостному и неотвратимому.

Всю неистовую нежность зажгла во мне,
О, царица своеволий, твоя рука!

Прямо на сердце легла мне (я не ропщу:
Сердце это не твое ли!) — твоя рука.

«Приход роковой» предвещает поэту гаданье. «Роковой голос» поет ему в песне цыганки, «этой музы разгула»; есть «роковое» в ее воспоминаниях:

Да, я одна. В час расставания
Сиротство ты душе предрек.

Это сиротство душевное — лучший залог того, что мы вправе ждать от Софии Парнок в будущем.

1916

ПАМЯТИ ЭМИЛЯ ВЕРХАРНА

Почти все мы выросли и привыкли жить в сознании того, что где-то на свете <есть> Лев Толстой, Генрик Сенкевич, Эмиль Верхарн. Совсем о разном и, быть может, несоизмеримом говорили нам эти имена. Каждый из нас по-своему к ним относился. Но — так или иначе, мы, повторяю, привыкли жить в мире, в котором жили и эти старики. Надо бы здесь припомнить и Франца-Иосифа. О, я спешу сделать всевозможные оговорки! Император австрийский далеко не был «светочем человечества», вряд ли много найдется почитателей его памяти, но все-таки хоть и без сожаления, а все же не сразу свыкаешься с мыслью, что «старого Франца» нет на земле.

Мы привыкли жить в старом мире. Ныне, «в железной колыбели», рождается новый, к которому, пожалуй, привыкать станут только наши внуки. Но уже последние из тех, чьи имена неразрывно связаны с нашей эпохой, как будто один за другим спешат уходить. Толстой ушел первый, точно в предчувствии. А теперь, в самый разгар мирового пламени, всего лишь на протяжении нескольких дней, мы узнали, что нет больше ни Франца-Иосифа, ни Сенкевича, ни Верхарна, — быть может, величайшего из современных поэтов.

У судьбы есть своя логика. Ей, вероятно, нужно было, чтобы 14/27 ноября, в 4 часа 41 минуту дня, садясь на вокзале Руана в уже отходящий поезд, Эмиль Верхарн сорвался с подножки вагона, попал под колеса и был задавлен. Может быть, есть какая-то высшая правда в том, что ему суждено было видеть разгром родной Бельгии — умереть в тот миг, когда (веруем!) ее воскресение уже близко. Может быть, он должен был умереть вместе со старой Бельгией и в предвидении новой, как Моисей

умер на рубеже обетованной земли... Пусть так! Мы, как бы то ни было, оплакиваем Верхарна.

Он родился близ Антверпена 22 мая 1855 года. Он прожил 61 год. Около сорока лет этой жизни он отдал литературе. Это был самый трудоспособный и продуктивный из современных поэтов. Деятельность его была напряжена и разностороння. Им написано свыше двадцати пяти стихотворных сборников, четыре драмы, ряд трудов в прозе.

Начав еще с поклонения Ламартину, он впоследствии прошел весь путь парнасцев и символистов. Различные эпохи литературы, разные полосы личной жизни, самые резкие смены настроений запечатлены в его творчестве. Самые разнородные чувства, от восторгов пред мощной красотой здоровой, обилием дышащей жизни, до приступов кошмарного отчаяния, владели его пером. То увлечение социологическими проблемами, то тихие часы раздумия, созерцания и одиночества вдохновляли его.

Но одна черта в творчестве Верхарна оставалась всегда неизменной. Это — монументальность. Какие бы образы ни создавал он, всегда поражала их совершенно классическая законченность, завершенность. Верхарн никогда не останавливался на половине пути, но, раз начав говорить, договаривал уже до конца, разрабатывал уже до конца, разрабатывал свою тему с полнотой исчерпывающей.

Не только цельные циклы стихов, но и отдельные пьесы Верхарна, как «Банкир», «Женщина на перепутье», «Дождь», «Мор», — это целые монографии, в которых сжатость и внутренняя напряженность лирического подъема поразительно сочетаются с совершенно эпической полнотой картины.

Неисчерпаемым богатством тем, образов, приемов изобразительности обладал Верхарн. Лирик по основным приемам работы, он уходил в могилу в сопровождении такой толпы созданных им человеческих образов, какая сопровождает не всякого романиста.

Самые ритмы его стихов поражают многообразием. Его речь, сложная, избыточная неожиданными оборотами, острыми изломами, не боящаяся отступить от установленных норм французского языка, как бы приспособлена для запечатления его многообразных видений.

Наконец, Верхарну удалось сочетать в себе то, что в поэтах гармонически сочетается вовсе не так часто: дар изобразительности — с темпераментом и силу лиризма — с силой острого и точного ума. Живописуя — он никогда не холоден, волнуясь и волнуя — он в то же время умеет мыслить глубоко и своеобразно.

О Верхарне существует целая литература. Но еще больше будет о нем сказано впоследствии, когда историк начнет разбираться в событиях и людях нашей эпохи, творения Верхарна осветят ему многие стороны современности.

Утрата Верхарна болезненна не только для Бельгии и Франции, но и для всего мира, в том числе для России. Мы привыкли чтить и любить его. Зимой 1913/14 г. мы видели его в Москве. Ряд русских поэтов переводил его произведения, — и прежде всего Валерий Брюсов, который по справедливости может сказать о себе, что был «пророк Верхарна в России». Брюсовым переводы из Верхарна изданы дважды, с обстоятельными вступительными статьями. Первая книга — «Э. Верхарн. Стихи о современности» — издана «Скорпионом» в 1906 г. Вторая — «Э. Верхарн. Собрание стихов» — составляет 1130–1131-й выпуск «Универсальной библиотеки». К ним и отсылаем читателя, который бы пожелал ближе ознакомиться с творчеством Эмиля Верхарна.

1916

ГЮЛИСТАН

Альманах II

М., 1916

Во второй сборник «Гюлистана», как и в первый, дали свои стихи некоторые поэты старшего поколения: Брюсов, Бальмонт, Вяч. Иванов, Балтрушайтис. Но центр тяжести книги, как и прежде, составляют опыты ряда молодых. Некоторые из этих опытов, как например, стихи и проза Тихона Чурилина, любопытны при всем их несовершенстве. О влиянии Андрея Белого на стихи г. Чурилина мне уже случалось говорить на этих же страницах. Теперь приходится то же влияние отметить и в прозе г. Чурилина. Это не продолжение, а, если так можно выразиться, усугубление прозы Белого: своеобразие беловского синтаксиса и любовь к аллитерациям молодой автор повышает еще на одну ступень, не внося в них ничего существенно нового. Результат получается скорее отрицательный, но, во всяком случае, поучительный, как всякий сознательный опыт. Есть известная ценность и в стихах Б. Шманкевича.

Зато стихи С. Петяева, Ю. Ульянова, В. Шманкевича, С. Молдавского и В. Немцева являют собою ряд упражнений ничем не примечательных, кроме разве того, что они вполне грамотны. Но это еще

не большое достоинство. Думается, всем этим строкам еще рано появляться в печати, особенно претенциозным и совершенно бесильным наброскам г. В. Шманкевича. Его «Виленским мелодиям» место в черновой тетради. Их ему только еще предстоит написать, а он их уже печатает.

Особняком стоят в альманахе драматические сцены А. Глобы. Они интересно задуманы. Их герои — вечные герои трагедий: Дон Жуан, Фауст, Агасфер. Их внешняя форма заимствована из маленьких трагедий Пушкина. Г-н Глоба еще слишком мало знаком своим читателям, и только будущее покажет, суть ли его драматические сцены самостоятельное *творчество*, вдохновленное образами мировой поэзии, или только литературное *упражнение*, проба пера. Во всяком случае, пока что следует в них признать интересный замысел, мастерство диалога и... не всегда удачный пятистопный ямб.

1917

СТИХИ НА СЦЕНЕ

Можно в общем признать, что интересы художника и музыканта в современном нашем театре в известной степени защищены. В каждом культурном театральном деле есть лицо, ведающее музыкальной частью как своей специальностью. Вопросы внешней постановки поручаются ныне художникам. Времена, когда декораторами были машинист с мебельщиком, а костюмером — портной, уже миновали. Ухо музыканта и глаз живописца «охранены» хотя бы до известной, приемлемой степени. Не охранены только интересы стихотворца. Идя на пьесу, написанную стихами, обрекается он на страдания, особенно мучительные для него, но в общем, конечно, вредные для всего дела.

Актер русский не умеет читать стихов: это, я думаю, подтвердит любой стихотворец. Быть может, найдется одно-два исключения, но в подавляющем большинстве даже самые талантливые исполнители искажают стихи нестерпимо.

Искажения эти проводятся на сцене по одному из двух методов. Из них первый в последнее время применяется несколько реже, но еще недавно он был господствующим. Я говорю о хваленном способе читать стихи так, «чтобы и не заметно было, что это стихи». Тот, кому удавалось превратить стихи в прозу, т.е. совершенно и оконча-

тельно исказить их лицо, их звуковую и литературную природу, — считался великим мастером своего дела. Стих отличался на сцене от прозы лишь тем, что произносился в большинстве случаев более приподнятым тоном, т.е. вносился некоторый исключительный элемент в толкование пьесы или стихотворения *по существу*. Стихотворная пьеса трактовалась как более героическая и патетическая. Правда, на практике такое толкование чаще всего оказывалось приблизительно верным, но теоретически, как общее правило, оно не может быть оправдано, ибо возможна пьеса стихотворная — и все же более обыденная, чем другая, написанная прозой. Но это — лишь кстати. Разница между стихотворной и прозаической речью заключается не в том, какому сценическому персонажу, в какой костюм одетому и какими декорациями окруженному она вложена в уста, а в самой природе стиха и прозы, этих двух стихий, различных между собой, по слову Пушкина, как лед и пламень.

Ныне разница эта как будто начинает смутно постигаться театром. От современного зрителя уже не скрывают, что пьеса написана стихами, но с грустью должно признаться, что и при этом втором методе легче не становится. Стихи на сцене все-таки читаются плохо... Я еще раз подчеркиваю, что *пока* имею в виду не толкование пьесы или стихотворения по существу того, что зовется содержанием, не психологическую и не какую-либо иную интерпретацию, а лишь музыкальную, звуковую. Говорю не о том, как изображают актеры характеры и переживания действующих лиц, а лишь о том, как они произносят стихи: не об «игре» моя речь, а только о «чтении». Можно восхищаться игрою артиста, его психологической проницательностью, неподдельностью его чувства — и в то же время глубоко негодовать на то, как он искажает стихи, вложенные в его уста.

Недостатки современного артиста как интерпретатора стихов могут быть разделены на три основных отдела, соответственно тем элементам стихотворной речи, против которых он погрешает. Это суть погрешности против *ритма*, *инструментовки* и *рифмы*. На некоторые, главнейшие и наиболее распространенные промахи в каждом из этих отделов я считаю своим долгом указать здесь же.

Прежде всего — по отношению к *ритму*.

Ритмические паузы, т.е. цезуры в середине стиха и на конце его, далеко, как известно, не совпадают с паузами логическими. Между тем для правильного произнесения стиха они совершенно необходимы, и вся беда в том, что актеры систематически приносят их в жертву паузам логическим. В чтении актера стихи сплошь и рядом

лишаются необходимых пауз — и приобретают новые, приходящиеся на такие места, где их не должно быть. От этого стих разваливается и перестает звучать, как стих. Некоторые остановки на концах стихов совершенно необходимы, а уничтожение именно этих остановок актеры едва ли не ставят себе в заслугу.

Совершенно недопустимы некоторые звуковые элементы, часто вводимые в стих исполнителями помимо воли автора. Я имею в виду всевозможные придыхания, вздохи и проч. Помимо того что они искажают текст как таковой, все эти вздохи, «охи», «ахи», которых нет в печатном воспроизведении пьесы, прибавляют в стихах *целые слоги*, т.е. коверкают стихи окончательно. Один исполнитель роли Сальери (в пушкинской трагедии) начинал пьесу с чего-то вроде вздоха. Выходило приблизительно так: «Эх, все говорят: нет правды на земле». Конечно, такого безобразного стиха не написал бы не только Пушкин, но и ни один сколько-нибудь грамотный автор. Иногда, и вовсе не редко, актеры пытаются придать своему чтению оттенок «естественности», «непосредственности» — и для этого вставляют в стих звук «э-э-э» — точно подыскивают слова. Оставляя в стороне вопрос о том, надо ли и можно ли добиваться такой «естественности», спрашиваю одно: что же они делают со стихом?

О смехе. В пьесе, написанной стихами, он обязательно должен быть подчинен известному ритмическому началу. Нельзя, чтобы он состоял из произвольного количества звуков с произвольными ударениями. Это особенно необходимо помнить, когда смех составляет часть стиха. В «Горе от ума» есть такие две строчки:

Сударыня? Ха-ха́-ха-ха́! Прекрасно!
Сударыня? Ха-ха́-ха-ха́! Ужасно!

Здесь смех составляет часть ямба, именно по две стопы в каждом стихе, но я еще ни разу не слышал, чтобы он «произносился» правильно. Обычно исполнитель смеется, как ему угодно и сколько угодно, а грибоедовский стих становится безобразным.

Большинство стихотворных пьес написано ямбом. В ямбе попадают спондеи. Актеры систематически делают одно из двух: или проглатывают первую половину спондея, отчего слово звучит без ударения, скороговоркой, или же наоборот: ставя ударение на первую половину, глотают вторую. Тут на месте ямба оказывается хорей, — и происходит все то же: уродство стиха. Два ударения подряд актер сделать не решается.

В русском языке есть множество случаев, когда в прозе «и» может заменяться мягким знаком. В прозе почти безразлично, скажем ли мы «рыдание» или «рыданье», «дуновении» или «дуновеньи». В стихе же «ь» убавляет, а «и» прибавляет целый слог, и актер должен точнейшим образом следовать указанию автора, чего на самом деле мы сплошь и рядом не видим. Иногда такие слова приходится на рифму, и решительно нестерпимо слушать, как исполнитель рифмует дактилические окончания с хорейскими.

Во многих словах ударения с течением времени перемещаются. Мы говорим «прíзрак», а авторы 20-х и 30-х годов минувшего века сплошь и рядом говорили «призра́к». Во многих словах ударения спорны. Во многих, наконец, изменяются в связи с небольшим изменением формы слова (например, «видал» и «видел»). Положением слова в стихе всегда определяется и то, как оно должно произноситься. Здесь актер непременно должен произносить слово так, как произносил автор, хотя бы авторское произношение было устаревшим или даже просто неверно. Изменение ударения искажает стих: актеру этого права не дано.

Таковы (повторяю — лишь главные и самые частые) погрешности исполнителей против ритма. Посмотрим теперь, что происходит с *инструментовкой* стихов.

Звуковая, буквенная сторона стиха есть часть его содержания. Она есть один из способов воздействия поэта на читателя или слушателя. Она настолько важна, что порой как бы вступает в спор о первородстве с самим логическим и идейным содержанием стиха, и иногда одерживает победу, т.е. оттенком содержания поэт жертвует ради звука. В лицейских стихах Пушкина есть строка: «Всевышней благодатью Зевеса». Впоследствии поэт повторил ее в «Онегине», сделав лишь одно изменение: в «Онегине» она читается: «Всевышней волею Зевеса», *хотя по всему контексту лучше было бы оставить ее в прежнем виде*. Если бы Пушкин написал о Евгении:

Всевышней благодатью Зевеса
Наследник всех своих родных,

то сказал бы несколько больше, чем сказал, поставив слово «волею», ибо в одном слове «благодать», кроме понятия «воли», включено еще и определение характера этой воли: благодать. Но его, видимо, привлекала звуковая красота аллитерации, повторения четырех «в»: «Всевышней волею Зевеса». Если мне возразят, что поэт мог изменить строку

не ради аллитерации, а для того, чтобы избежать самоповторения, я не приму этого возражения, ибо в том же «Евгении Онегине» он слово в слово повторил целых две строки из ранних своих стихов:

Мечты, мечты, —
Где ваша сладость?

а кроме того, самозаимствований и самоповторений у него гораздо более, нежели кажется тем, кто не занимался этим вопросом специально. Наконец, строка была все же слишком мало изменена, чтобы таким изменением упрек в самозаимствовании мог быть отклонен.

Как общее правило, нужно признать, что на сцене инструментовка гибнет. К ней сознательно не относятся, и она или пропадает втуне, не слышится вовсе (что главным образом случается с рядами параллельных гласных), или же наоборот: не смягченные четким произношением аллитерации согласных обращаются в какофонию. Один исполнитель так прочел при мне два стиха Федора Сологуба:

Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала, —

что, признаться, я подумал, будто Сологуб ввел в свои стихи цитату на неизвестном мне языке, может быть, — на татарском.

Актеры должны научиться находить в стихах аллитерации и должным образом выделять их, памятуя в то же время о чувстве меры.

Даже в самых прекрасных стихах иногда встречаются легкие фонетические шероховатости, в виде скопления согласных или зияния. Каждый поэт, произнося свои стихи, легкими паузами невольно дробит такие неудачные звуковые группы. Исполнитель же, считаясь только с логическим смыслом стихов, никогда не отваживается на паузу там, где она не подсказана содержанием. Главным образом это явление связано с цезурой. Поэт всегда предполагает цезурную остановку и не боится по обеим ее сторонам перемещать такие звуки, которые без остановки плохо соединимы. А исполнитель, актер, если цезурная пауза не совпадает в его понимании с паузой логической, без оглядки проносится через цезуру — и в результате приносит фразу какофоническую.

Перехожу к *рифме*.

Не будем сейчас поднимать вопроса о том, законное это дитя просодии или незаконное, велика ли теоретически ценность того

явления, что окончания стихов часто делаются единозвучащими. Примем как факт: многие стихи пишутся с рифмами. Следовательно, их авторы, создавая свои произведения, учитывали и рифму как некий способ воздействия на эстетическое чувство слушателя, в известной мере на этот способ рассчитывали. Поэтому «проглатывание» рифм, которое в погоне все за той же «естественностью» позволяют себе некоторые исполнители, является одним из приемов искажения стихов. Актер, «глотающий» рифмы, совершенно подобен дирижеру, который из партитуры музыкальной пьесы взял бы да и вычеркнул целый ряд инструментов, ничем не заполнив образовавшиеся пробелы.

Но мало не глотать рифм: надо еще уметь произносить их. Здесь исполнители допускают ряд ошибок, для избежания которых нет надобности ни в каком особом искусстве (которому научить нельзя), а нужно лишь сознательное отношение к тому словесному материалу, которым в устах исполнителя является стих.

Сплошь и рядом актеры, даже не глотая рифм, все же уничтожают их. Такие случаи делятся на несколько групп. Во-первых, когда одно или несколько из рифмующихся слов имеют различные произношения при одинаковом или сходном начертании. Так, у авторов первой половины XIX в. окончания прилагательных, которые мы теперь произносим со звуком *ё*, произносились *се* («стесненный» вместо «стеснённый» и проч.). Слова эти иногда рифмуются с такими словами, которые мы и поныне произносим со звуком *е*. И вот, модернизируя произношение автора, актеры в первом случае говорят *ё*, а во втором *е*, отчего рифма уничтожается. Например, у Пушкина:

Утихла брань племен; в пределах отдаленных
Не слышен битвы шум и голос труб военных.

Здесь необходимо произносить «отдаленных», а не «отдалённых», как говорим мы теперь, ибо иначе рифма исчезает и в следующих стихах является неожиданной.

Слово «дальний» у тех же авторов весьма часто произносится «дальный» и соответственно тому рифмуется, например, со словом «печальный». Произнося его на современный нам лад, мы уничтожаем или коверкаем рифму.

Поэты рифмуют в окончаниях прилагательных «ий» с «ой», предполагая в исполнителе, кто бы он ни был, правильный московский

выговор на «ой», например «высокой — глубокий». Конечно, последнее слово должно произноситься «глубокой». Но актер отчеканивает *ий* — и рифма звучит отвратительно.

И вот если актер, читая со сцены небольшое стихотворение, делает в произнесении его хотя бы только те промахи, о которых я говорил (а их может быть сделано гораздо больше), то при самом тонком понимании «идеи» автора, при самых счастливых интонациях, что же все-таки станет со стихотворением? Оно будет изуродовано. Вместе с искажением его внешнего звучания неизбежно произойдет и искажение его смысла. Форма и содержание в поэтическом произведении связаны так тесно, что отделять их одно от другого нельзя. Это стало уже общим местом, а исполнители стихов по сю пору не научились внимательно относиться к их форме.

Звуковое содержание стихов в подавляющем большинстве случаев ускользает от внимания актера. Происходит это оттого, что он *не умеет читать стихов про себя*, не умеет сознательно разбираться в их музыкальном материале, который столь же важен, как материал идейный.

Единственное и необходимое лекарство против этой беды заключается в том, что артист, желающий читать стихи или играть роли в пьесах, написанных стихами, должен быть ознакомлен с теорией стихотворного мастерства. Такое знакомство окажется ему нелишним даже в вопросах «идейного» понимания стихов. Несколько лет тому назад один очень известный и очень талантливый артист читал при мне стихотворение Валерия Брюсова «*Sed non satiatius*»:

Что же мне делать, когда не пресыщен
Я — этой жизнью хмельной!

Что же мне делать, когда не пресыщен
Я — вечно юной весной!

Что же мне делать, когда не пресыщен
Я — высотой — глубиной!

Что же мне делать, когда не пресыщен
Я — тайной муки страстной!

Все шло благополучно, пока артист не дошел до последней строки. Тут он отчетливо и ясно произнес: «Я — тайной муки *страстной*», т.е. спутал два разных слова: «*страстной*» и «*страстный*». Этого с ним не случилось бы, если бы он сумел разобраться в построении строфы, в метре и в том, что все четные строки рифмуются на ударяемое

«ой». Но, очевидно, ни о том, ни о другом, ни о третьем артист не осведомлен — и вот, он навязывает Брюсову неуклюжую безвкусицу, которой тот не писал.

В настоящей заметке я указал лишь главнейшие, самые частые и не требующие сложных пояснений погрешности исполнителей против стихотворного материала. Тему эту можно весьма и весьма развить. Но в данном случае моей задачей было лишь обратить на нее внимание.

Думаю — делу весьма помогло бы, если бы театральные школы и курсы, которых теперь так много, в числе предметов преподавания ввели и краткий курс просодии, составленный применительно к надобностям театра: не для того, чтобы учить будущих актеров писать стихи, а для того, чтобы они умели сознательно их читать. Не худо бы и театрам, ставя пьесы в стихах, просить соответственных разъяснений и указаний у авторов или иных компетентных лиц.

1917

ТРИ ФАКТА (Письмо из Москвы)

Как сложатся отношения между революционным народом и современными деятелями русской культуры — вопрос большой и серьезный. От его разрешения зависит судьба этой культуры, если не вся целиком, то, во всяком случае, судьба ее на ближайший и, может быть, очень продолжительный срок. И вполне поэтому понятно, что литературные круги Москвы им взволнованы глубоко.

Вместо отвлеченных рассуждений на эту тему я расскажу о трех фактах, различного внешнего значения, но уже, думается мне, отлично характеризующих самую постановку вопроса и даже намекающих его грядущее разрешение.

Первый факт — вот какой. В номере «Известий Московских СРД» от 20-го, кажется, апреля появилась статья: «То, чего не простят». В ней, по поводу первомайского праздника, говорилось, что буржуазия никогда не простит пролетариату его праздника, его раскрепощения, его твердой воли завоевать себе свободную и достойную жизнь. Автор статьи объявлял полный и окончательный разрыв между буржуазией и трудящимися массами. Пока дело касалось вопросов политических и экономических, я читал статью просто

без интереса: все было в ней верно, как дважды два, но и известно всем тоже как дважды два. И вдруг одно утверждение меня (а как потом выяснилось — и очень многих других) глубоко поразило. Автор статьи, отметив обозначившуюся рознь между рабочими и буржуазными газетами, объявил, что не только эти газеты, но и вся литература, и литераторы, и деятели искусства отныне стали враждебны пролетариату, что они никогда не простят народу завоеванной им свободы. Литература, театр, музыка будто бы отшатнулись от народа, которому и предстоит теперь создать новый театр, новую литературу, новую музыку — свои собственные.

Я бы стал горячо спорить с автором статьи, если бы он принципиально утверждал, что русское искусство всегда было буржуазно по существу; даже не соглашаясь с таким мнением, я мог бы признать за ним право на существование. Но из всего сказанного в статье выходило, что русская литература не была, а только *стала* буржуазна после революции, что литераторы русские возненавидели пролетариат с той минуты, как он сбросил с себя кандалы старого порядка и открыто выступил на арену классово-борьбы. Вот против такого заявления даже и спорить серьезно нельзя, потому что оно фактически ровно ни на чем не основано. Ведь русская литература после революции еще не успела проявить себя *никак*, ни в ту, ни в другую сторону. Сейчас почти не выходит книг, кроме книг по политическим вопросам, а какие выходят — все написаны до революции. Если бы даже и возникла у русских писателей (страшно вымолвить!) ненависть к пролетариату, так она еще не успела проступить наружу. Донося об этой ненависти революционным массам, автор статьи принужден был ее выдумать.

Русская литература при старом порядке систематически подвергалась гонениям, притеснениям, оскорблениям. От порядка нового она ждет возможности жить и дышать свободно, без унижений, без забрасывания ее грязью. И поэтому многим, и мне в том числе, было мучительно больно прочесть такие обвинения: ведь помещенные в органе «СРД», они, казалось, исходили от тех, кому теперь предстоит прекратить, пресечь былые гонения на литературу.

Но утешение ждало меня в конце статьи. Там стояла давно знакомая подпись: А. Серафимович. Тут все разъяснилось: не от рабочего, а от своего брата-литератора, многолетнего сотрудника «Русских Ведомостей», исходят эти обвинения. Мнения рабочего они вовсе не выражают и в «Известия СРД» попали, конечно, по недоразумению. «Ну, тогда все хорошо, — подумал я: — если при царизме существо-

вали люди, бывшие “больше царистами, чем сам царь”, то почему бы и теперь не явиться “более пролетариям, чем сам пролетариат”»?

В том, что статья г. Серафимовича появилась в «Известиях СРД» только по недоразумению, окончательно убедился я дня через два, когда в московских газетах появилось воззвание, подписанное председателем «Московского Совета Рабочих Депутатов» Л. Хинчуком и председателем художественно-просветительной комиссии В. Версаевым. Воззвание обращено к представителям искусства и литературы, т.е. к тем самым людям, которых г. Серафимович поспешил объявить врагами демократии. Оно начинается с совершенно справедливого заявления, что «революция, открывшая демократии широкую дорогу к самостоятельному, не по чужой указке, устройению ее жизни, сделала также возможным приобщение широких народных масс к высшим ценностям искусства, бывшим доселе доступными только <в> достаточных классах». Далее в воззвании призываются все, «кто пожелал бы поработать над делом сближения искусства с демократией», а заключается воззвание такими словами: «Граждане артисты и художники! Глухая, замкнутая стена долго отделяла вас от вскормившего вас народа, ваш голос не мог доноситься до него, огонь вашего таланта согревал только привилегированных счастливых. Теперь стена пала, перед вами — широкий простор и огромные массы людей, жаждущих света, добра и красоты. Для каждого из вас работы очень много. Приходите».

Надо полагать, СРД не хуже г. Серафимовича знает, кто враги, а кто друзья народа. Надо думать, СРД не столь наивен, чтобы с таким призывом обращаться к «ненавистникам» демократии. И этот факт прочно зачеркивает неосторожное и несправедливое выступление г. Серафимовича.

А вот и третий факт: маленькая иллюстрация к тому, как складываются и как сложатся отношения между искусством и демократией. В одном из московских цирков музыкант Кусевитский устраивает со своим оркестром народные концерты с литературной частью. Московские поэты, представители так называемой модернистской группы, тысячу раз обвинявшейся в «отчужденности» от народа, произносят в этих концертах краткие вступительные речи о музыке и читают свои стихи. Участники концертов передавали мне, что публика, в подавляющем большинстве состоящая из солдат, слушает их с глубочайшим вниманием и очевидным сочувствием, которое отмечается и московской демократической печатью. С таким же успехом проходят и музыкальные номера.

Тут же необходимо отметить то обстоятельство, что концерты Кусевицкого состояются только из так называемой «серьезной» музыки. К этому-то строгому, первоклассному искусству, лишенному всякого привкуса развлечения и легкомыслия, всегда и будут обращены симпатии демократии. Ей нужен крепкий духовный хлеб. И за ним она пойдет к тем, кто способен ей дать его. Мешать ей на этом пути, вселяя вражду и недоверие к представителям искусства, — значит играть на руку тем, кто на темноте и непросвещенности народной основывал и еще собирается основать угнетение этого народа.

1917

ПОП

И.С. Тургенев. Поп. Поэма

С предисловием и примечаниями Н.Л. Бродского

Издательство Л.Э. Бухгейм. М., 1917

С уничтожением нашей старой цензуры, не в меру стыдливой и благочестивой, открывается возможность опубликовать немало бывших до сих пор под запретом материалов по русской истории вообще и по истории литературы в частности. Изданная Н.Л. Бродским книга — одна из первых ласточек грядущей историографической весны.

Г-н Бродский впервые полностью напечатал поэму «Поп», из которой ранее печатались только отрывки. О том, кто ее настоящий автор, существует целая литература. Одними поэма приписывалась Тургеневу, другими — Тургеневу и Белинскому вместе, третьи считали, что она написана М.Н. Лонгиновым. В своем предисловии г. Бродский настаивает на авторстве Тургенева. Я менее всего считаю себя компетентным выступать в роли «судьи» между г. Бродским и его противниками — но о доказательствах, приводимых г. Бродским в пользу его утверждения, скажу несколько слов.

«Историческая», так сказать, мотивировка г. Бродского, его ссылки на Анненкова, его утверждение о том, что тургеневского «Попа» нельзя смешивать с утерянной поэмой Лонгинова, — все это представляется весьма убедительным. Но когда г. Бродский пытается доказать авторство Тургенева путем литературного анализа поэмы, хочется ему возразить во многом.

Г-н Бродский видит подтверждение своего взгляда в том, что в «Попе» встречается ряд эпитетов, которые находим в других произ-

ведениях Тургенева, например: «испуганный взор», «крупные слезы», «чуткий воздух», «трепетные ручки» и вообще эпитет «трепетный». Не возражаю против такого метода анализа, но полагаю, что он применим лишь в тех случаях, когда речь идет об эпитетах редких, встречающихся *только* у данного автора. А такие выражения, как «испуганный взор», «крупные слезы», и такие эпитеты, как «трепетный», встречаются, можно сказать, у всех писателей. Чтобы сказать «крупные слезы», право же, нет надобности быть Тургеневым.

К «трепету» г. Бродский особенно внимателен. «Образ “трепещут листья” — один из любимых Тургеневым», — утверждает он и приводит четыре примера. Но опять-таки, и этот образ есть не у одного Тургенева, а у очень многих. Если на основании его приписывать поэму Тургеневу, то можно бы приписать и еще кому-нибудь, даже Пушкину. Стоит только припомнить «Полтаву», где сказано: «Трепещут серебристых тополей листы». То же приходится сказать и о сближении образа героини с образом вдовушки из «Помещика»: образ здоровой, полной, цветущей женщины может встретиться и встречается не у одного Тургенева. Мог он понравиться и Лонгинову, и кому угодно еще. Далее г. Бродский уверяет, что выражение «все... дышало» тоже «находило у Тургенева также нередкие применения», — и снова приводит ряд примеров. И опять, все то же возражение: эти слова сплошь и рядом употребляются и другими писателями, и в поэзии, и в прозе, и даже не только писателями в книгах, но и совсем не писателями, в разговорном языке.

Итак, целый ряд приводимых г. Бродским доказательств должен быть отброшен, так как он ничего в действительности не доказывает. Уж если пытаться анализировать поэму с точки зрения литературной, то скорее кое-что в ней плохо вяжется с представлением об авторстве Тургенева. В ней есть стилистические погрешности, которых г. Бродский не заметил, а такой мастер и знаток языка, как Тургенев, пожалуй, не допустил бы. Так, в строфе 4-й неуклюже звучит совершенный вид глагола там, где по контексту нужен бы несовершенный: «воспеть» вместо «воспевать». Но если здесь еще можно спорить, то уж совсем неграмотное выражение «бедняжка *перетрусилась*» нужно приписывать Тургеневу с большой осторожностью.

Пишущий эти строки — не большой, признаться, поклонник тургеневского стиха. Но в «Попе» встречаются такие погрешности против правил стихосложения, что они опять-таки заставляют слегка

усомниться в том, что поэма написана Тургеневым. Такие рифмы, как «стелька–постелька» или «нашествья–происшествия», обнаруживают в авторе поэмы незнание элементарных правил поэтического мастерства.

Переходя к содержанию поэмы, просто не знаю, как характеризовать его. Поэма не очень непристойна по фабуле, по введенным в нее описаниям. Но самый ее дух, ее тон нельзя не признать глубоко пошлым. От нее несет мелким развратцем, ее герой — маленький, гаденький человечек, с прикрасами описывающий свои гаденькие похождения. И нигде, ни в едином намеке даже, нельзя усмотреть того, что автор поэмы не сочувствует этому герою. Вот почему как-то жутко приписывать это произведение перу Тургенева. Конечно, во время ее написания Тургенев был молод, конечно, впоследствии он значительно искупил свою юношескую вину, но все-таки, все-таки... Я знаю, что историческая истина не должна замалчиваться и прикрашиваться, но все-таки как было бы хорошо, если бы г. Бродскому не удалось окончательно доказать авторство Тургенева, если бы когда-нибудь выяснилось, что не Тургеневым написаны эти нехорошие строки!

1917

БЕЗГЛАВЫЙ ПУШКИН

Диалог

Писатель входит в комнату своего друга. Здоровается и говорит сейчас же:

— Слушайте, угостите-ка меня чаем. Устал сегодня, жарко, пить хочется.

Друг. Чай мы сейчас устроим. Вид у вас плохой, это верно.

Писатель. Говорю вам — устал. И кроме того — расстроен.

Друг. Что-нибудь с вами случилось? Не расскажете ли?

Писатель. Со мной ничего не случилось, но вот, узнал я одну вещь — и расстроился. Говорят, во Владимире толпа солдат снесла голову у памятника Пушкину.

Друг. Э, рано расстраиваетесь. Из того, что теперь говорят, надо верить одной двадцатой, не больше. Может быть, даже и памятника-то Пушкину во Владимире нет и никогда не было. А может быть, есть и стоит невредимо.

Писатель. Дорогой мой, мне важно не то, было это на самом деле — или этого не было. Допустим, что слух вздорный. Плохо то, что если этого даже не было, то вполне могло быть. Другие эксцессы того же порядка были, мог быть и этот.

Друг. Ну был, ну что же делать! Конечно, памятники, как произведения искусства, составляют общенародное достояние. Понимаю вас: вы всю жизнь отдали искусству, и вам больно, когда...

Писатель. Э, дело не в этом. Может быть, с точки зрения искусства памятник был такой скверный, что его давно надо было убрать. Дело тут не в искусстве, а совсем в другом. Знаете ли, я думаю, что самосуды над памятниками хуже, чем самосуды над живыми людьми.

Друг. Что? Как вы сказали? Я не ослышался?

Писатель. Нет, не ослышались. Я, конечно, не так глуп, чтобы думать, будто вещь, какая бы она ни была, может быть дороже человека. Но вся эта история мне важна не сама по себе, а лишь потому, что она собой знаменует. Ведь в разгроме ни в чем не повинной вещи больше бессмыслицы, чем в убийстве ненавистного человека. Живой человек может собой представлять живое действующее зло. И хоть это ужасно, все же в расправе с ним есть хоть какой-то грубый, практический смысл. Но когда человек в порыве ярости уничтожает вещь, которая для него безвредна и безопасна, тут становится страшно. Ведь уж тут ничего не усмотришь, кроме голой, дикой, звериной ярости: тут — падение человека, еще менее греховное, чем в убийстве, но еще более жуткое, потому что, повторяю, бессмысленно.

Друг. Я вас понимаю. Но вы, пожалуй, делаете ошибку, причисляя уничтожение памятников к уничтожению «ни в чем не повинных» вещей. Памятник — не просто вещь. Это не стул, не матрац. Памятник может быть очень даже «повинен» — и это смотря по тому, кого и что он собой олицетворяет. Вон, в Киеве снесли памятник Столыпину. Уверяю вас, что, будь я в ту минуту в Киеве — я бы, пожалуй, сам помог повалить его.

Писатель. А, друг мой, — тут-то мы с вами и подходим к самому главному. Очень важно, конечно, какой памятник, то есть кому и чему он поставлен. Но на минуту мы этот вопрос оставим... И столыпинского памятника не надо было громить. Памятник все-таки ни в чем не виноват.

Друг. Нет, виноват в том, что он — олицетворение всего свергнутого строя. Он — памятник нашего вчерашнего рабства, он символ

самых позорных страниц в истории самодержавной России. Не хочу смотреть на него, не хочу, чтобы он мне мозолил глаза.

Писатель. Ну, и уберите его куда-нибудь. Будущий музей русской революции естественно распадется на два отдела: в одном будут собраны документы и предметы, повествующие о борьбе народа против царизма, в другом — памятники того, как царизм боролся с народом. Если в первом отделе найдут себе место портреты декабристов, народовольцев и других поборников воли, то второму отделу не обойтись без изображений Победоносцева, Трепова и так далее. И во дворе музея пусть бы стоял чугунный Столыпин. Нет, не следовало громить и этот памятник. Темное, скверное есть в каждом погроме, в каждом насилии, против кого бы и против чего бы оно ни было направлено.

Друг. Да, в этом вы правы. Кроме того, — вам не кажется, что в погроме памятников есть что-то унижительное для самой революции? Выходит так, что они ей чем-то опасны, и вот, она спешит от них избавиться. Пора сознать, что народ достаточно силен, чтобы не сражаться с чугунными врагами. Ведь только дети ногами бьют то место, на котором они упали...

Писатель. Ну, вот, теперь вы поймете и главную причину моего расстройства. Ведь если нас с вами коробит от расправ со Столыпинскими, то что же сказать об обезглавлении Пушкина? Меня тут пугают два страха разом: ведь кроме темной и злобной ненависти к вещам, здесь проявилось нечто еще более нелепое: ведь Пушкин-то не Столыпин, ведь громившие Пушкина явно не знали, на что они поднимают руку...

Друг. Вы упускаете из виду, что погром — стихийное явление. Вероятно, владимирские солдаты чем-то раздражены, разгневаны — и вот ярость их рушилась на что попало, не разбирая и разбирать не желая.

Писатель. Неверно, не может этого быть. Ни один из этих солдат не поднял бы руку на красное знамя, — а Пушкину он снес голову, как ни в чем не бывало. Это потому, что он (страшно сказать!) не имел представления о том, что такое Пушкин. Громившие Пушкина, конечно, впервые слышали это имя. Они не знали того, что — памятник одному из величайших русских людей, что в самом слове «Пушкин» больше свободы, чем во всех красных знаменах. Не знали они того, что не только пушкинская, но и всякая другая истинная поэзия есть динамит, взрывающий самые основания неправого общественного строя. До боли становится горь-

ко от темноты народной! Тот, кто хочет сейчас честно служить революции и народу, должен идти и учить, учить, учить. Цари всегда опирались на невежество, — и сейчас еще невежество есть самое могучее средство контрреволюции. Культурные силы России только теперь получили доступ к народным массам, — и сейчас их первый, единственный долг — это согласными усилиями броситься в пробитую брешь. Пора штурмовать невежество, уничтожить, смести его с лица русской земли.

Друг. Народ это знает сам. Мне приходилось беседовать с солдатами, с крестьянами из самых что ни на есть медвежьих углов. И везде одно слышишь: надо учиться.

Писатель. «Надо учиться!»! Ведь это значит, что сейчас в России на одного учителя приходится буквально тысячи учеников. Это значит, что дорога каждая минута, что надо идти на улицы и со всех перекрестков кричать: учите людей, печатайте книги, открывайте школы, организуйте чтения! О, нам нужна такая мобилизация культурных сил, какой еще мир не видел. Мы, могущие кого-нибудь и чему-нибудь научить, — должны учить людей в одиночку и группами, мы должны проникать в каждую скважину невежества и помнить, что ни одно наше слово не пропадет даром...

Друг. Ну, вот видите, какие открываются перед вами возможности. А вы пришли и объявили мне, что вы «расстроены». Такой работе вы должны радоваться.

Писатель. Милый друг, по природе своей я бездарный организатор, и от этого девяносто девять процентов моей энергии пропадает даром. Я изнываю от желания работать, а сам вот сижу с вами и попиваю чай. У меня нет ни умения, ни средств организовать мою работу так, чтобы она принесла должный плод. И вот, я сижу и жду, чтобы мне дали возможность работать. Один в поле — не то, чтобы вовсе не воин, но плохой воин. Все дело сейчас в том, чтобы культурные организации, общества, союзы, издательства взяли на себя почин и строительство. И это необходимо делать сейчас же, не откладывая ни на минуту. Не то народная масса будет права, когда скажет: «Сперва вы нас не учили, потому что не могли, а потом — потому что не хотели». И справедливо разделит нас на две части: на лентяев и негодяев.

У РЕК ВАВИЛОНСКИХ

Национальная еврейская лирика в мировой поэзии

Составил Л.Б. Яффе

Издательство «Сафрут». М., 1917

Прекрасную задачу поставил себе составитель сборника. Судьба еврейского народа, его душа и его культура столетие за столетием волнует людей всех культурных наций. Воззрения эпох, народов и отдельных личностей претерпевали и претерпевают по отношению к еврейству непрерывный ряд изменений. Тот же процесс происходит и в самом еврейском народе. Национальная еврейская лирика неизбежно становится зеркалом этих изменений. Попытка собрать в одной книге ряд отражений, мелькнувших в этом зеркале, — и любопытна, и поучительна, и может представить немалую ценность, как материал не только художественный, но и исторический. Но одно дело — то, как национальные еврейские мотивы отражены в мировой, не еврейской поэзии, другое — то, как они прозвучали в творчестве поэтов еврейских. Поэтому нам кажется, что составитель сборника сделал ошибку, смешав лирику еврейскую, так сказать, по крови с лирикой не еврейской. Тут — два разных зеркала и, следовательно, — две книги или хотя бы два *самостоятельных* отдела в одной книге. Промех в методе сразу дал себя чувствовать: еврейские имена составляют целую треть в перечне поэтов, произведения которых вошли в сборник. Но в *мировой* поэзии евреям вовсе не принадлежит третья часть голов. Если бы поэты-евреи были отделены составителем от поэтов иных национальностей, его прекрасный труд выиграл бы еще более.

1917

ВОСЕМЬДЕСЯТ ВОСЕМЬ СОВРЕМЕННЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ, ИЗБРАННЫХ З.Н. ГИППИУС

Издательство «Огни». Пг., 1917

Конечно, писатель познается не по тому только, что пишет он сам, но в известной мере и по тому, что для него наиболее ценно из написанного другими; «пристрастия» художника порою не менее говорят нам о его душе, чем его собственные создания. З.Н. Гиппиус — писательница, справедливо ценимая многими, и потому далеко не лишено

интереса узнать, какие произведения современной поэзии она наиболее любит, какие авторы, какие мотивы ей ближе других. И в самом деле, по предлагаемой книге узнаем, что раздумье ближе ей, чем описание, что чистой лирике отдает она преимущество перед стихами, в которых есть элемент эпический. Это — замечания самые общие. Сопоставляя стихи, избранные З.Н. Гиппиус, с ее собственной поэзией, можно бы сделать еще ряд наблюдений, но для них у нас, к сожалению, нет места. Как бы то ни было, по этому сборнику можно узнать многое о его составительнице. Но жестоко ошибется тот, кто захочет по нему ознакомиться с современной русской поэзией. Благодаря глубоко субъективному выбору она предстанет перед читателем, как бы отраженная в очень своеобразном, интересном, но все же *кривом* зеркале. Как сказано в предисловии, «выбором не руководили ни авторское имя, ни характерность для поэта того или иного стихотворения». Следствием этого было то, что по данному сборнику нельзя составить сколько-нибудь верного представления ни о современной поэзии вообще, ни об отдельных поэтах в частности. Как на пример укажу на то, что в книгу вошло шесть стихотворений Ахматовой и по три стихотворения Вяч. Иванова, Брюсова, Бунина. И рядом — тоже по три пьесы таких слабых авторов, как Ястребов, Злобин, Маслов, Ефименко. В то же время ряд молодых, но даровитых поэтов вовсе не привлек внимания З.Н. Гиппиус: нет Верховского, Гумилева... Из поэтов умерших встречаем в сборнике Случевского, но нет, например, Фофанова и Коневского. Повторяем, книга может быть интересна только для тех, кто, хорошо зная современную поэзию, интересуется тем, что в ней привлекло внимание и сочувствие Зинаиды Гиппиус. Другого смысла и оправдания сборник иметь не может.

1917

СБОРНИК ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Петербургское издательство «Парус» выпустило под редакцией М. Горького, А. Сереброва и А. Чапыгина «Сборник пролетарских писателей». Не касаясь издания в целом, скажу несколько слов о напечатанных в нем стихах, т.е. о той его части, которая мне более близка.

Итак, речь идет о пролетарских поэтах. Признаться, я всегда думал, что стихи и поэты, прежде всего и главное, делятся на талантливых и бездарных. Только такое деление имеет неоспоримое право на

существование, ибо к созданиям искусства с несомненной законностью приложим только один критерий — художественный. Произведения всех стран, всех веков, всех народов единит он в одну сокровищницу, где хранятся создания человеческого духа. Есть, однако же, и другие методы разделения, по признакам менее существенным, но позволяющим все же делать поучительные и ценные обобщения. Таково общепринятое в истории искусства разделение по эпохам, народам, школам. Наглядность таких дроблений и ценность их определяются степенью возможности при помощи их открыть в ряде художественных созданий одну или несколько черт, объединяющих эти создания и бросающих известный отсвет на ту среду, в которой они возникли. Естественно, что чем дальше мы продолжаем дробление, тем меньше становится разница между произведениями, принадлежащими к смежным группам. Это — закон всякой классификации. Если же, наконец, видимая разница станет слишком мала или вовсе исчезнет, это будет показателем, что последнее из произведенных дроблений уже не имеет разумных оснований.

И вот, принципиально вполне допуская возможность выделить пролетарских поэтов в особую группу, я все-таки не вижу оснований для такого выделения, когда дело идет о современной русской поэзии. Это — общее мое мнение, и книгой «Паруса» оно лишний раз подтверждается.

Чтобы стихи можно было назвать «пролетарскими», мало того, чтобы авторы их принадлежали к пролетарскому классу: надо, чтобы самые стихи имели специфически пролетарский характер. Это ясно само собой. Если редакторы сборника выделяют данные произведения в особую группу по некоторому классовому признаку, то в чем-нибудь должен же этот классовый признак выразиться. Должны же эти поэты чем-нибудь отличаться от прочих поэтов русских. Но тут-то и оказывается, что ни у кого из поэтов сборника никакого отличия от прочих поэтов нет. И темы, и настроения, и система образов, и структура стиха их давно известны по созданиям поэтов «не пролетарских». Решительно никто не сумел бы ни в области содержания, ни в области формы найти в стихах этого сборника ничего такого, что не было бы давно известно по творчеству прочих поэтов.

В сборнике «Паруса» есть положительно талантливый Герасимов, есть недурные стихотворцы: Ширяевец, Бунаков, Одинцов, есть очень посредственный Морозов, есть совсем слабый Дракин, но и достоинства и недостатки их вовсе не суть специфические достоинства и недостатки «пролетарских писателей». У Герасимова, например, есть, что

называется, свое лицо, — но несколько не пролетарское. Есть у него сравнительное умение, стих его хорошо звучит, но ничем исключительным не выделяется. Стихов, похожих на стихи Ширяевца, немало написал в свое время С. Городецкий, который — настолько не пролетарий, что начал с фольклора, а кончил пошлейшим черносотенством.

Но если у пролетарских поэтов «Паруса» нет специально пролетарских достоинств, то и недостатки их тоже «внеклассовые». Их главный бич — общее место, избитость мыслей, образов, тем, приемов. Но всякий, кому приходилось иметь дело вообще с начинающими поэтами, — тот знает, что и самые «буржуазные» из них болеют тою же детской болезнью.

Поэты «Паруса» иногда слабоваты по части формы. То метр, то рифма у них прихрамывают. Но Боже, каким невежеством сплошь да рядом блистают в этом отношении начинающие «буржуа»!

Нет, ни достоинства поэтов «Паруса», ни их недостатки не дают оснований выделять их в особую группу. Они — начинающие, очень молодые поэты, — и только. Некоторым из них, при условии, что они будут серьезно работать, можно предсказать хорошую поэтическую будущность (например, Герасимову, может быть, Бунакову, Ширяевцу). Другие кажутся мне безнадежными. Но все это — не потому, что они пролетарии, а потому, что они — начинающие, ученики.

Весьма возможно и вероятно, что революция создаст почву для появления поэтов, которые, придя из рядов пролетариата, принесут новые мотивы, образы, формы, нам доселе неизвестные. Но они еще только придут, и приветствовать их придется в будущем. Поэты же, собранные в изданной «Парусом» книге, просто более или менее начинающие, молодые поэты. Больше ничего. По тому, что и как они пишут, называть их пролетариями так же несправедливо, как если бы кто вздумал назвать их закоренелыми капиталистами.

1918

И. Эренбург. МОЛИТВА О РОССИИ

Стихи

М., 1918

Чтобы так говорить о России, как говорит Эренбург, надо любить ее глубоко и мучительно, и надо с острой сердечной болью переживать то, что сейчас происходит в ней. Пишущий эти строки далеко не разделяет отчаяния, звучащего в книжечке Эренбурга, но

нельзя не признать, что самым поэтом это отчаяние пережито подлинно — так подлинно, так искренно, что отсюда-то и проистекает основной недостаток «Молитвы о России»: исступленное уныние Эренбурга так напряженно, что он не в силах творчески переработать его, придать ему гармоническую форму создания художественного. В Эренбурге человек точно схватил за волосы художника, и таскает, гнетет, терзает. И потому «Молитва о России» — стон, плач, вопль, что угодно; только это или *уже* не стихи, или *еще* не стихи.

1918

Наталья Поплавская. СТИХИ ЗЕЛЕННОЙ ДАМЫ

М., 1917

Стихи г-жи Поплавской — очень модные: тут и самоновейшие приемы стихотворной техники, выработанные поэтами последнего десятилетия, и «утонченно-урбанистические» переживаньица, и весь ассортимент изысканности, вынесенный из «фешенебельных» прогулок по Кузнецкому Мосту: пудры, духи, коньяки, «прапорщики с синими глазами», разные Пьеро и Арлекины. Но модные стихи эти глубоко не современны: как-то удивительно даже, что в наши трагические дни пишутся такие пошлости. Извиняюсь за «непоэтическое» сравнение, но когда вся страна ходит босиком по снегу, тут-то и появляются «зеленые» и других цветов дамы, до самых ушей зашнурованные в отличнейшие кожаные ботинки. И это довольно противно.

1918

О ЗАВТРАШНЕЙ ПОЭЗИИ

Во всем живущем скрыты зародыши новых жизней. Но верно и то, что едва прозябший росток и новорожденный младенец уже таят в себе начала глубокого разложения, смерти, конца.

Во второй половине 90-х годов явственно обозначилась в русской поэзии новая школа, которую при всем различии ее разветвлений справедливо будет назвать символической — по имени ее здорового и жизненного ядра. Встреченная насмешками, злобой и брабню, она с течением времени стала господствующей.

1905 год — роковая дата в ее жизни. К этому времени постройка ее здания была, как говорится, «вчерне закончена», леса сняты, и зрители стали похваливать смелых строителей. Но уже здание было воздвигнуто, все наиболее существенное сказано. Тут-то и проступила наружу работа разрушительных сил, таившихся в новой школе и раньше, только не получавших значительного развития. Стрелы и простые линии здания начали обрастать украшениями, символизм — эстетизмом и декадентством, живое зерно — шелухой.

Внешние условия помогли болезни развиваться. Подъем 1905 года сменился упадком. В тепловатой, застойной воде уныния и смирения отлично размножаются микробы чахлого эстетизма и сладенькой эротики. Спрос вызвал предложение. К новой поэзии стали пристраиваться литературные дельцы; вынырнули откуда-то «проблемы пола»; весь излом, вся мелочная нервозность, вся упадочная истеричность мещанской души получили от этих услужливых людей оправдание, признание и ряд красивых прозваний. Развратника титуловали искателем новых путей в любви, расслабленного — утонченником, лентяя — мечтателем... И если порядочная критика перед тем «позволила» признать новую школу, то теперь непорядочная постаралась, чтобы она была признана за свои недостатки, а не достоинства.

Увы, сами ее представители не всегда умели устоять против соблазна. Ведь и здесь подъем сменился усталостью. Кое-кто не только из малых, но и из великих богов символистского Олимпа не удержался и тоже на возникший спрос отвечал — предложением. От новоявленных соратников не умели, а порой и не хотели отмежеваться. «Сады Армиды» превратились в увеселительные сады.

Этим гнилым туманом, чахоточным и пряным воздухом рафинированной реакции дышало молодое поколение поэтов, пришедших по следам символизма. Да, оно родилось больным. Хилость чувства и мысли невольно, из самосохранения, прикрыло оно мастерством формы. Младшие из них, футуристы, как будто дразня и обижая буржуа, в сущности, потакали его склонности к экстравагантности, ибо чем зауряднее мещанин, тем он более хочет казаться необычайным, непонятым и даже непонятным. Не хлебом насущным — пирожным стала молодая русская поэзия. Она приторна — и не питательна. Она румяна, ибо нарумянена. Она недолговечна.

Но когда в мукé заводится моль, бескровное существо с бессильными крылышками, — мудрый хозяин пересыпает и ворошит весь мешок, до самого дна. Наш хозяин и делает это рукой революции.

Вся Россия ныне перетряхивается, пересыпается в новый мешок. Гигантская созидательная работа становится задачей завтрашнего дня. Эпохе критической предстоит смениться эпохой творческой.

В этой деятельной и бодрящей атмосфере русская поэзия от ее нынешних маленьких тем, от душного интимизма неизбежно должна обратиться к вечным основным проблемам человеческого духа, должна снова стать необходимой для каждого, кто действительно ищет и мыслит; ее аудиторией снова станут все живые, а не «немногие утонченные». Она станет *народной* в истинном смысле слова. Она будет меньше говорить, но нужнее: печь хлебы, а не пирожные.

Сознаю, что говорю общо. Но судьба поэзии, как и вся жизнь России, сейчас зависит от судьбы революции. Нельзя предсказать, какие течения и силы возьмут в ней верх, в цвета какой идеологии окрасится наша жизнь, наконец, — из каких кругов появятся новые поэты. А последнее особенно важно, ибо лишь очень немногие из нынешних довольно жизнеспособны. Боюсь, что не они создадут эту будущую поэзию.

Знаю только одно: спасение поэзии нашей — в революции. Даже если бы и на этот раз суждено было ей смениться реакцией — эта реакция не так будет губительна для поэзии, как минувшая. Ибо все же помолодеют, поздоровают те, кто сейчас дышит электрическим воздухом грозы. Но повторяю: из русских поэтов хорошее будущее можно предсказать только тем, кто примет эту грозу, и в известном смысле — всю, целиком. Ибо как ни связан поэт со своей страной, все же он не политик, а строитель *реальных* форм будущего, и порой то, что неприемлемо для политика, — живительно для поэта.

1918

БЕССЛАВНАЯ СЛАВА

Отказ поэта от поэзии может быть следствием двоякого рода причин: или он вытекает из принципиального разуверения в поэзии как подвиге, — и тогда мы имеем дело с величайшей внутренней трагедией; или же на такой отказ толкают поэта новые, более внешние, но все же властные обстоятельства: однако и тут мы становимся зрителями тяжелой душевной драмы. Даже не осуществившийся отказ, даже только мысль о нем, и те возникают не иначе, как после ряда переживаний для поэта мучительных.

Призыв к такому отказу, к поэтическому самоубийству находим в последней книге Анны Ахматовой «Белая стая». Он вылился в пьесу, примечательную во многих смыслах. Чтобы дальше мне быть понятным, выпишу ее целиком:

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоём петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.
Чтобы греть пресыщенное тело,
Им надобны слезы мои...
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви.
Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.

В первых двух строчках здесь с совершенной точностью определено отношение жизни поэта к его творчеству, «человека» к «художнику». Человек сгорает в пламени своего переживания, — в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным; но каково бы ни было по существу, соотношение остается тем же: внутреннее сгорание и «песня» как его результат, «священная жертва» его — он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не «гореть», то и не «петь». Свою обреченность «гореть» Ахматова, как и всякий поэт, понимает раз навсегда. В этом отношении первый сказавший, что поэтом нельзя «сделаться», не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться — и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть — сгорит до конца.

Но петь он может и отказаться.

Потому-то Ахматова не молится: «Угаси это пламя, Господи!», — а только просит:

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой.

То есть: пускай я сгорю, но — молча.

Отчего же ей стала нужна «такая отравка»?

Она разуверилась в своем слушателе: в этом причина. Но не было бы этого разуверения, если б она с самого начала верно представля-

ла себе отношение поэта к слушателю. Ошибка ее в том, что она, несомненно, полагала, будто песня поэта доносится до слушателей откуда-то совершенно извне, и все-таки должна как-то преобразовать эту толпу «остывших душ» и «пресыщенных тел». И вот, она горела и пела, а души не преобразались. И поэтесса разгневалась. Ей кажется, что виноваты слушатели, только они. Но это не так.

Если взаимоотношение между певцом и слушателем мыслить, подобно Ахматовой, как соединение внешнее, если проводить между ними непреступаемую черту, вроде театральной рампы, то разуверение певца в слушателе в конце концов неизбежно, но и несправедливо. Ахматову гневит то, что пламя, в котором она *сгорает*, слушателей ее только *греет*. Но как же могло быть иначе? Если я пою, а другого зову *только* слушать, то этот слушатель у жертвенного костра моего может и хочет только греться. «Каков поэт, таков слушатель», — говорит Мицкевич.

Пение поэта есть только дудочка, которой подманивает он людей к своему костру. Но дудочка эта должна быть волшебной. Пускай тот, кто пошел на звук ее, сам взойдет на тот же костер, на котором горит поэт. Пусть поэт не говорит: «Смотрите, как я горю», но требует, чтобы сгорели с ним вместе. И на этот зов пойдут только алчущие и жаждущие, а не пресыщенные; готовые сгорать, а не желающие погреться; только те, которые знают, что слушать поэта, быть может, так же обязывает, как и быть поэтом; только те, кто в лице поэта приносят в жертву и частицу самих себя.

Не для таких людей поет Анна Ахматова. Сладостна ее песнь для слуха, но, может быть, слишком сладостна, слишком по вкусу каждому, слишком доступна для всех, кто не прочь погреться у чужого огня и кто за тридевять земель бежит от костра настоящего, сжигающего. Потому-то так любят Ахматову томные дамы и фешенебельные юноши. Потому-то и случается встретить томик ее стихов там, где книг вообще не держат.

Анна Ахматова — поэт, и сама она свой долг выполнит, сторит до конца. Но суждено ли ей сознать, что пора ей переменить голос ее песни, к костру своему позвать тех, кто готов гореть, горящих, а не охладелых, голодных вечным духовным голодом, а не пресыщенных, довольных, благополучных?

У Ахматовой, действительно, «бесславная слава», похожая на моду. Если модниц и модников прогонит она прочь от себя, то эта слава смоеся забвением воистину «осиянным». Говорю это потому, что люблю Ахматову, а поклонников ее не люблю.

ПЛОХИЕ СТИХИ

Дали жизни. Литературный альманах

Рязань, 1918

Н. Власов-Окский. Шутка дьявола

Тверь, 1918

Факелы. Литературно-художественный альманах

Тверь, 1918

Олег Леонидов. Стихи

Изд<ание> второе

К<нигоиздательств>во «Лорелей». М., 1918

«Суровый жизненный путь». «Насмешка презренья». «Чарующая сказка». «Заунывные песни метели». «Лучшие думы». «Тернистые дороги». «Море нив». «Лазурное небо». «Светлые минуты». «Жизненная гроза». «Больная душа». «Душистый вечер мая». «Зеленый пруд». «Развесистые ивы». «Караваны облаков». «Пустота одиночества». «Ароматные цветы». «Вечные откровения». «Яркий блеск красоты».

Это, по меньшей мере, сотая часть тех затасканных образов, общих мест и банальностей, которыми до насыщения переполнены стихи в перечисленных книгах.

«Луга-стога». «Ласкою-сказкою». «Пламя-знамя». «Душа-спе-ша». «Вышине-тишине». «Свободу-народу». «Море-горе». «Холод-молод». «Ножек-дорожек». «Дрема-водоема». «Туч-луч». «Цветы-мечты-красоты».

Это лишь малая часть «неизбежных» рифм, которые я нашел в тех же книгах.

И все эти «жизненные пути» и «вечные откровения», «ласки» и «сказки», «мечты» и «цветы» встречаются по нескольку раз и у разных авторов. Какая-то круговая порука банальностей, профессиональный союз лиц, пишущих общими местами. Москва, Рязань, Тверь — все равно: ни климат, ни почва не заставляют их хоть сколько-нибудь разниться друг от друга. И сейчас, наверное, в Кинешме сидит барышня, а в Вологде молодой человек и, не зная друг друга, но пользуясь общей лунной ночью, не без вдохновения выводят: луна-весна, трели-догорели, цветы-мечты-красоты...

И есть среди них истые виртуозы, которые с неподражаемым мастерством умеют составлять целые строфы, целые стихотворения

так, чтобы все написанное целиком, без единого отклонения, состояло только из затасканных образов, затасканных слов, затасканных рифм и затасканных мыслей. Мих. Егоров в тверских «Факелах» сочинил нечто положительно классическое:

МОЯ МЕЧТА

Прекрасный взор твоих очей
Меня заморозил.
Кипела страсть в груди моей.
Тебя я полюбил.
Мои надежды и мечты
Тебе одной вверял,
Твой стройный стан, твои черты
Любил, благословлял.
Потухла вдруг моя звезда,
Тернист стал жизни путь.
Былого счастья нет следа,
Тоска мне давит грудь...

И так далее.

Осенний день,
Тоска и лень...
Громады туч
Последний луч
Успели скрыть,
И начал лить
Еще с утра
Как из ведра...

И так далее. Это пишет Н. Власов-Окский.

Лес сверкает позолотой,
Весь овраг объят дремотой.
Мчатся птицы вереницей
Как страницы за страницей...

Так Олег Леонидов живописует осень.

И если можно вперед угадать, что Власов-Окский рано или поздно объявит: «Жить стало душно», Никита Старшов — что ему

«надоели дни неволи», Олег Леонидов: «Я весь стремительный порыв», то, с другой стороны, привычному читателю заранее известно, что кто-нибудь из них или их товарищей напишет сонет на четыре рифмы, как Дмитрий Майзельс в «Далях жизни», срифмует «заряполя», как Никита Старшов там же, скажет «гóрам» вместо «горáм», как Олег Леонидов, или, подобно Власову-Окскому, выдумает слова вроде «извнутри» или «плясь», потому что «извнутри» не укладывается в стих, а «пляс» не рифмуется с «князь». Словом, что своевременно будут сделаны все ошибки, все промахи, коим надлежит быть сделанными.

И так становится скучно от этой наивной всероссийской уверенности, будто стоит писать такие стихи, что зудит и зудит в ушах: «и начал лить еще с утра, как из ведра еще с утра, как из ведра... как из ведра»...

И унылее всего в этом, что ведь так «живут и работают» добрые, хорошие люди, честноверяющие перу лучшие движения своего сердца. Как-нибудь в другой раз покажу, что пишут другие люди, но уже не такие хорошие, хоть и такие же неталантливые. От школы Надсона перейду к школе Игоря Северянина.

1918

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

Для многих явлений нашей теперешней жизни революция была «причиной причин». Из нее же проистек и повышенный интерес к поэзии, наблюдаемый ныне в кругах пролетарской молодежи. Из чего, собственно, он родился, — это в данную минуту не важно. Молодой пролетариат тяготеет к поэзии. Целый ряд появившихся поэтов-самоучек о том свидетельствует. Их произведения появляются на страницах периодических изданий, преимущественно советских, и выходят отдельными книжками.

Об этих произведениях надо прежде всего прямо и откровенно сказать, что они в редких случаях посредственны, в подавляющем большинстве — просто плохи. Однако же несправедливы и неуместны насмешки, которые, к сожалению, иногда раздаются по их адресу. Из недавно народившихся «народных» поэтов дурное чувство вызывает один Демьян Бедный. Но он даже и не пытается быть поэтом. Он фельетонист, и его рифмованные фельетоны противны

своей глубокой пошлостью, равно враждебной всякой культуре: и «буржуазной», и «пролетарской».

Главный и основной недостаток у начинающих поэтов из народа — совершенно тот же, что и у их «буржуазных» сверстников: это — отсутствие специальной подготовки, во-первых, и отсутствие самостоятельности — во-вторых.

Чтобы делать столы, надо учиться. Чтобы управлять паровозом — тоже. Против этого не спорит никто, и еще ни одному нормальному столяру не приходило в голову заменять машиниста. Люди, не умеющие играть на музыкальных инструментах, не устраивают своих концертов, во всех этих областях необходимо быть специалистом, мастером своего дела, это общепризнанно. Но почему-то, как только дело доходит до поэзии, эта простая истина забывается. Стихи хочет писать всякий, кто думает, что он «овладел» размером и рифмами, на самом же деле это вовсе не так. Изучение того, что в широкой публике зовется размером, требует колоссального труда, сложнейшей работы, как теоретической, так и практической. «Овладеть» в короткое время размером так же немыслимо, как в неделю сделаться виртуозом. То же и с рифмами, которые имеют свои законы, свои обычаи, свои трудности, а главное — роковым образом делятся на плохие и хорошие, да еще и уместные и неуместные. Сплошь и рядом то, что кажется начинающему стихотворцу рифмой, в действительности вовсе не есть рифма, — и т.д. Но кроме размеров и рифм в стихотворном ремесле есть еще целые области, знакомство с которыми положительно необходимо и которые вовсе не сразу открываются даже тем, кто читал много стихов, написанных другими авторами. Прежде чем писать стихи, надо научиться сознательно читать их, т.е. осмысленно разбираться не только в их идейном, но и в чисто словесном, звуковом содержании. Основываясь на суждениях, которые часто приходится слышать, надо сказать, что все общество наше с самых «верхов» до самых «низов», за самыми ничтожными исключениями, глубоко и одинаково невежественно в вопросах поэзии.

Тем же несознательным отношением объясняется и распространенное мнение, будто в поэзии недостатки формы легко искупаются достоинствами содержания. Прежде всего, тот, кто займется поэзией серьезно, вскоре убедится, что огромная часть того, что прежде ему представлялось формой, оказывается содержанием, а потому самое это деление в корне неверно. Но даже поскольку оно может быть в некоторой доле принято — все-таки всякое содержание, как

бы ни было оно ценно само по себе, должно быть облечено в достойную форму, и чем ценнее оно, тем форма должна быть лучше. Содержание всякого искусства есть содержание души художника, его чувств и мыслей. Но самые лучшие чувства, самые смелые мысли, самые благородные порывы, чтобы дойти до сознания слушателя, должны быть облечены в известную форму, для создания которой нужно умение, мастерство. Одно и то же содержание может быть выражено разными способами, но какой бы из них мы ни выбрали — должно применять этот способ. Сами же по себе никакие самые высокие мысли и переживания вовсе еще не составляют искусства. Можно быть великим подвижником — в то же время никуда не годным художником. Крыловские певчие тем поучительны, что были они люди отличной нравственности, а пели все-таки плохо. Многие весьма одобряют политическую деятельность Центрального Исполнительного Комитета — но никто бы, например, не стал с наслаждением слушать оркестр, составленный даже из его президиума... Тут были бы все согласны. Поэты же «из народа» сплошь и рядом составляют именно такие оркестры, воодушевленные лучшими чувствами и не обладающие никаким умением.

Второй основной недостаток поэтов-пролетариев — это отсутствие самостоятельности, оригинальности. Недостаток этот свойственен вообще начинающим поэтам, неизбежно кому-нибудь подражающим.

Но в среде «народных» поэтов он особенно живуч и происходит в значительной степени от того же суеверия, будто «чувством» и «мыслью» искупается все. Это неверно. Давно известные чувства и мысли просто не нуждаются в повторениях. Чтобы узнать чувства Некрасова, я буду читать самого Некрасова, а не тех, кто его повторяет. Оригиналы вообще всегда предпочтительнее списков. Перепроизводство мыслей и чувств одного и того же образца понижает ценность производимого и делает лишним производящего. В поэзии есть приемы, темы, образы, выражения, уже окончательно обесцененные, никому ничего не говорящие. О молотах и цепях, например, написано столько, что они уже не выражают ни труда, ни силы, ни рабства и кажутся сделанными из картона.

Но, кроме прямой подражательности, в неоригинальности пролетарских поэтов часто бывает виновата их недостаточная начитанность. Они добросовестно открывают Америки, с которыми давно налажено правильное пароходное сообщение. И от этой беды, как от всех мной указанных, есть одно только средство: учиться.

Конечно, нельзя научиться «*быть поэтом*». Для этого надо обладать дарованием. Но учение, специальная работа в этой области, поможет развить и применить дарование тем, у кого оно есть, а тем, у кого дарования нет, своевременно покажет всю бесполезность их попыток. Говорю «своевременно», ибо думаю, что чем скорее человек недаровитый убедится в своей недаровитости, тем безболезненнее откажется он от мечтания стать поэтом.

Ныне возникает немало культурных кружков среди пролетарской молодежи. В этих кружках есть люди, интересующиеся поэзией. Я пишу именно в надежде, что до них дойдут эти строки — о необходимости специальных познаний для всех, кто хочет писать стихи или хотя бы любить чужие. Без этих познаний нельзя ни сознательно читать стихи, ни тем более — писать их.

1918

ЗАТЕРЯННЫЕ СТИХИ

На днях, разбирая бумаги, нашел я листок, о котором, признаться, совсем забыл. На листке рукой одного моего знакомого было написано следующее:

ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ

Холодна, прозрачна и уныла,
Ночь вчера мне тихо говорила:
«Не дивись, друг, что я бледна
И, как день, блестеть осуждена,
Что до утра этот блеск прозрачный
Не затмится хоть минутой мрачной,
Что светла я в нашей стороне...
Не дивись и не завидуй мне.
Пронось без устали над вами,
Я прочла пытливыми очами
Столько горя, столько слез и зла,
Что сама заснуть я не могла.
Да и кто же спит у вас? Не те ли,
Что весь день трудились да терпели
И теперь работают в слезах?»

Уж не те ль заснули, что в цепях
Поминать должны любовь, природу
И свою любимую свободу?
Уж не он ли спит, мечтатель мой,
С юным сердцем, с любящей душой?
Нет, ко мне бежит он в исступленьи,
Молит хоть участия иль забвенья...
Но утешить власть мне не дана:
Я как лед бледна и холодна.
Только спят у вас глупцы, злодеи:
Их не мучат слезы да идеи,
Совести их не в чем упрекать —
Эти чисты, эти могут спать!»

А. Апухтин
1 апр. 1865 г. Москва

Список, подаренный мне знакомым, сделан им с апухтинского автографа, помещенного в альбоме, неизвестно кому принадлежавшем, а ныне и неизвестно где находящемся. За достоверность автографа мой знакомый ручался, — и я лично его речательству верю. Доверять же мне или не доверять — это уже дело читателя. Добавлю только, что не люблю историко-литературных мистификаций, не люблю этих «талантливых подделок», от которых слегка пахнет провокацией. Мне бы хотелось, чтобы и в дате, помещенной под стихотворением (1 апреля), читатель не усматривал «тонкого намека»: что ж делать, если стихи действительно написаны или занесены в альбом 1 апреля 1865 года?

Стихотворение, как видим, написано не позже этого дня — т.е. еще очень молодым Апухтиным, 25-летним. Сколько нам известно, в печати оно до сих пор не появлялось, и для поклонников апухтинской музыки (пишущий эти строки, к сожалению, не принадлежит к их числу) может иметь интерес новизны. С точки зрения историко-литературной оно любопытно тем, что представляет собою *единственный* образчик гражданской поэзии Апухтина.

Однако не ради исторического интереса привожу я это стихотворение; в прошлой статье (о «Пролетарской поэзии») я обращал внимание начинающих авторов на то обстоятельство, что от «добрых чувств» до хороших стихов еще очень далеко. «Петербургская ночь» может быть здесь отличным примером.

Надо полагать — самые хорошие гражданские чувства, самые благие намерения подсказали Апухтину эти стихи. В его искренности у нас нет никаких оснований сомневаться. А стихи все-таки очень слабы — именно потому, что являют собою целую цепь чисто художественных промахов. Укажу лишь главнейшие из них.

Начать с того, что стихотворение представляет собою монолог ночи. Заставить ночь говорить — прием, требующий большого художественного чутья, которого у Апухтина не оказалось. Его ночь, во-первых, говорит такие незамечательные вещи, такие по существу общие места, что прежде всего для произнесения их нет надобности быть ночью. Художественно автор был бы куда более прав, если б весь этот монолог вложил в уста какой-нибудь курсистке, своей сверстнице. Больше того, даже странно, что ночь, многовековая, всеобъемлющая, у которой молят «участья иль забвенья», изъясняется на таком бледном, невыразительном языке, заканчивает свою речь таким чахлым сарказмом, как она это делает у Апухтина. В результате — читатель все время должен *помнить*, что говорит с ним ночь, а не кто-нибудь из той молодежи, к которой ездил беседовать об «идеях» Степан Трофимович Верховенский. Но ни разу Апухтин не дает этого почувствовать, ясно услышать, кроме, пожалуй, строки: «Я как лед бледна и холодна» — единственного хоть сколько-нибудь живого места во всем стихотворении. Впрочем, и эта строка ослаблена тем, что еще ранее автор сам называет ночь холодной, а ночь в этом месте во второй раз упоминает о своей бледности.

Положив в основу пьесы этот вообще ложный прием, Апухтин еще усугубил ее недостаток рядом промахов более мелких, частных. В стихотворении, правда, нет никаких резких несообразностей, слов, режущих ухо, или чего-нибудь подобного. Но в нем нет и удачных мест. Эпитеты бледны, затасканы: «пытливые очи», «юное сердце», «любящая душа», — все это ничего не говорит читателю. Трудники охарактеризованы только тем, что они «поминают» «любовь, природу и свою любимую свободу». Мечтатель — лишь тем, что у него «любящее сердце» и «юная душа». Почему-то он «бежит» к ночи, хотя трудно представить себе, как он это делает, и «молит участия» — опять-таки точно у знакомой курсистки. Хорош и выразителен «блеск прозрачный», но и это — переделка еще более сильно-го пушкинского стиха, описывающего ту же белую ночь: «Прозрачный сумрак, блеск безлунный».

Примечательно в этом стихотворении еще то, что все оно состоит из очень «поэтических» слов. Это кажущееся достоинство под-

черкивает его недостаток: внутреннюю прозрачность, бледность замысла, слабость мысли, положенной в основу пьесы. И вот, как следствие этого, получаем стихотворение, внутренне ложное, несмотря на искренность авторских чувств. Ни уму ни сердцу читателя оно не говорит ничего.

К чести Апухтина, следует еще раз упомянуть, что сам он, вероятно, правильно оценивал «Петербургскую ночь», так как ее не печатал.

1918

ОТКРЫВАЮ ГЕНИЯ

В прошлый раз, говоря о плохих стихах, написанных добрыми, простодушными и глубоко порядочными людьми, я обещал перейти к «поэзии» стихотворцев столь же слабых, но уже не столь добродетельных: от школы Надсона перейти к школе Игоря Северянина. Но выполнить этого обещания сейчас не могу: слишком увлек, захватил, покорила меня один автор, стоящий не только что целой школы, а целой эпохи. И автор этот (спешу назвать его имя) — Иоанн Павлушин, «камерный поэт». Его «поэтические и прозаические этюды» помещены в «Сборнике трех», изданном в Москве в 1918 г. обществом интимных художников за 5 рублей.

Иоанн Павлушин, конечно, имеет литературных предков: он идет от Игоря Северянина, Льва Монозона, Влад. Королевича, Наталии Поплавской, Нины Серпинской и прочих, и прочих, но куда же им до него! Каждый их этих мог бы ему подарить свой портрет с надписью, которую сделал Жуковский на портрете своем, подаренном Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного учителя».

Иоанном Павлушиным сказано последнее, завершительное слово. Он венчает здание российской фешенебельно-будуарно-элегантно-эстетно-лакейской поэзии, как золотое копьё Паллады венчало афинский Акрополь. Каждое слово его вскрывает такие глубины пошлости, какие и не мечтались учителям его... Но что мои слабые слова? Пусть каждый сам вникнет в поэзию Иоанна Павлушина, который всегда, во всем — изумителен. Вот целая пьеса, поразительная по сжатости, по меткости, с которой характеризуется и предмет вдохновения, и сам автор, — наконец, — по мастерству стиха:

АННА ИВАНОВНА

Анна Ивановна — поступь красивая;
Анна Ивановна — ножка точеная.
Анна Ивановна — милая-милая,
Анна Ивановна — необыденная,
Анна Ивановна — роскошь салонная,
Анна Ивановна — точно хрустальная,
Анна Ивановна — вечно бонтонная;
Анна Ивановна — чуточку сальная,
Анна Ивановна — в торсе гармония;
Анна Ивановна — вся обещание...
Анна Ивановна — шутка, ирония,
Анна Ивановна — ласка прощания,
Анна Ивановна — диво эстетное;
Анна Ивановна — с виду изменчива,
Анна Ивановна — просто кокетная,
Анна Ивановна —
Анна Ивановна — черт, а не женщина!

Так Иоанн Павлушин живописует «ее», свою вдохновительницу, Анну Ивановну. Но этот образ, несколько демонический, не безраздельно властвует поэтом. Ему противопоставляется другой, воздушный, прозрачный, светлый: вечная женственность по Павлушину:

К грудям твоим, Атилия,
Не лилия, не лилия
Нужна.
Та лилия вся белая,
В ней девственность несмелая
Смешна.
И ты позволь не лилию
А приколоть, Атилия,
Слова,
Чтоб те слова поэзные,
Ласкающие, нежные
Слова,
Тебе в гармонию с ласками
Лились мужскими сказками
Любви.

И ты зажжешься страстию...
На! — поцелуй, на счастье —
 Возьми.
Поверь, как символ нежности
Он будет первой свежести
 Детей.
Так пред его невинностью
Бросай свои капризности...
 Скорей!

Но нет, не могу остановиться на этих образцах. Приведу еще хоть один отрывок, показывающий, какая сила, эпическая и лирическая, живет в творчестве молодого автора.

Я в Москве;
Но руки-змеи, руки-удавы не дают покоя мне;
 и Княжева черно-травы так и греются во сне.
И, насилуя желанья, сам насилую себя,
 чтоб забыть одно созданье, чтоб забыть тебя... тебя.
Я всегда во всем ведь крайний;
Помнишь! — в позе апаша, вдруг тебя
 обняв случайно, прошептал — ты хороша!
И молчание — ответом, получив на свой восторг, —
Я, зажженный солнцем лета, удержать себя не мог: —
И с движением тангистов
Очутившись на земле...
.....
.....
Взять тебя, тогда, мог быстро — ты лежала, как жила.
Но: — утонченность эстета, солнце, зелень, шум листвы.
Пробудили вдруг поэта — встаньте! — я сказал «на вы».

Я не продолжаю. Здесь довольно материала для вдумчивого исследователя. Какое великодушие поэта! Какая утонченность! Девушка — «как жила», а он с ней даже «на вы»! Какая меткость выражений: «с движением тангистов»! Какое проникновение в природу: «солнце, зелень». Какой ритм: это ударное «Но» с двоеточием и тире! Какие рифмы, ассонансы: «Москве–мне», «восторг–мог»! И опять — пунктуация! Опять — орфография: «жила»! Если корректор сделает «желе» — весь аромат подлинника пропал.

Не коснувшись, за неимением места, прозаических набросков Павлушина, достойных его стиха, не процитировав даже отрывка «Из цикла крошечных философий» («цыкла»!, а не «цикла», о, наборщик!) — я принужден закончить эту заметку. Цель ее — только обратить внимание поэтов и любителей на Иоанна Павлушина. Мы положительно не умеем ценить людей. Мы почему-то разумнее измеряем температуру, чем таланты. Почему, измеряя поэтов, считаем мы от нуля только вверх, до тех высших точек, где находятся Данте, Шекспир, Гёте? Можно быть настолько же ниже этого нуля, насколько Данте — выше его. 40 градусам жары соответствуют 40 градусов мороза.

1918

СТИХОТВОРНАЯ ТЕХНИКА М. ГЕРАСИМОВА

Передо мной небольшая тетрадь: «Завод весенний», стихи Михаила Герасимова. Несколько месяцев тому назад мне уже довелось сочувственно писать об этом молодом авторе, по поводу изданного «Парусом» «Сборника пролетарских писателей». Но тогда я мог только указать на несомненную даровитость Герасимова. Теперь — остановлюсь на его стихах несколько подробнее.

Должен признаться, что общее впечатление на этот раз — менее в пользу поэта. Впрочем, беря в руки тетрадку, я этого ждал: ведь в сборнике «Паруса» помещено лишь несколько стихотворений Герасимова. Мне же теперь приходится иметь дело с целым сборником одного автора. Сюда, значит, наряду с более удачными вещами попали и менее удачные, а иногда и слабые. Немудрено, что общий уровень собрания как будто понизился. Это, однако же, хорошо для беспристрастной оценки Герасимова: теперь он является критику, так сказать, в неприкрашенном виде. Материал для суждения о поэте стал шире, полнее.

Герасимов еще слишком юн и незрел поэтически, чтобы можно было говорить о его «творчестве». Он почти ничего еще не создал, он еще только учится и готовится к самостоятельному труду. Он — ученик, и будет справедливо, если мы станем судить его возможности, а не его достижения.

Поэтическая «родословная» Герасимова — не древняя: великие поэты русские отозвались у него в стихах не непосредственно, а лишь

постольку, поскольку голоса их слышатся сквозь более явственные голоса его ближайших учителей: Брюсова, Бальмонта, Белого. Брюсову Герасимов часто обязан построением строфы (имею в виду ее внутреннюю структуру), Бальмонту — инструментовкой стиха, Белому — ритмом своего четырехстопного ямба. И только уже сквозь Брюсова, Бальмонта, Белого узнаем отзвуки классиков.

Ниже я бы хотел указать на главнейшие недостатки «Завода весеннего», потому что мне кажется, что выяснение их может быть небесполезно и для других — начинающих авторов, — не только для самого Герасимова. Но предварительно укажу на одно достоинство молодого поэта, — только на одно, но зато, можно сказать, решающее. Поэзия есть искусство слова. И подобно тому как зрение живописца должно улавливать тончайшее соотношение цветов, а зрение скульптора — изгибы поверхностей, так и поэт должен чувствовать слово, этот сырой материал его работы: должен находить должные слова, улавливать их соотношения: логические и звуковые. Чувство материала, с которым ему приходится иметь дело, — вот необходимое свойство для поэта, как и для всякого мастера. Это чувство может быть в слабой или в сильной степени развито, обработано, но или оно есть — или его нет, и тогда ничем его не добудешь. Думается, это чувство Герасимову дано. Но тут начинаются оговорки.

Герасимов еще не сумел или не успел довольно развить это чувство, оно еще часто ему изменяет. Иногда, например, то или другое слово недостаточно прочно, органически связано со всей фразой, звучит так, точно здесь ему не место, а взято оно случайно из другой пьесы или даже у другого автора. Так, иногда слишком по-брюсовски, с неожиданной жесткостью звучат у Герасимова слова: «грань», «рубеж»; напрасно и не к месту приходится вычурное словосочетание — «пасхальность свеч», которое, может быть, Бальмонт сумел бы употребить к месту и ко времени, окончательно не нужны такие «северянинские» словообразования, как «смехоструйный», «улыбно», «обострожен»: стихам Герасимова придают они неприятную кудреватость.

Иногда не совсем «опрятен» Герасимов в выборе глагольных видов, что вообще свойственно начинающим и от чего необходимо отучаться; не мотивированы у него в описаниях переходы от настоящего времени к прошедшему: напр<имер>, в стихотворении «Весна» первые 7 строк выдержаны в настоящем времени, а в 8-й ни с того ни с сего режет ухо прошедшее. Этим портится пьеса, начатая чрезвычайно удачно.

Такая же «напряженность» замечается иногда в расстановке слов.
Напр<имер>:

И видел крылья серафима
В венке из лавров и олив.

Вполне понятно, конечно, что в венке был серафим, но то, что после глагола логическое ударение падает на слово «крылья», и то, что между «серафимом» и «венком» приходится большая пауза (конец стиха) в общем заставляет на мгновение подумать, будто автор видел «крылья в венке». Получается двусмыслица... Порой не умеет Герасимов управлять родительными падежами, ставя подряд по три родительных, зависящих один от другого, что, как известно, делает предложение неуклюжим.

Звуковая сторона стиха, на которую в общем Герасимов умеет и любит обращать должное внимание, тоже не всегда у него безупречна. Неприятно звучат «начертательные» рифмы, как, напр<имер>, строки—*высокий*, ибо ведь произносится-то *высокой*, а не *высокий*. Недопустимо рифмовать такие слова, как «мудрый» и «кудри», ибо при такой рифмовке одно из них неизбежно должно произноситься с каким-то нерусским акцентом: либо «мудрий», либо «кудры»...

Таковы главнейшие промахи Герасимова, впрочем характерные для начинающих стихотворцев. Нужно думать, что он от них сумеет избавиться. В общем, вчитываясь в его стихи, замечаем, что молодой автор еще не умеет установить необходимое равновесие между тем, что в просторечии зовется формой и содержанием. Иногда желание точнее высказать мысль ведет его к ошибкам формы. Пример — хотя бы те две строки о крыльях серафима, которые мы уже приводили. Иногда же наоборот: любовь к звуку заставляет Герасимова жертвовать языком, смыслом, правдивостью образа. Конечно, желание (быть может, бессознательное) провести сложную аллитерацию на звук «в» заставило Герасимова написать две строки:

Мы — вихрь невиданного взвива,
Воспламенились, как вулкан, —

хотя он отлично знает, конечно, что вулканы не воспаляются, что этот глагол здесь употреблен слишком неточно и приблизительно... Желание ввести неологизм привело поэта к ошибке и в другом случае, когда написал он «одебренные леса»: «одебренные» — это,

я бы сказал, слишком страдательный залог. Лесов никто не «одеб-ривает», они никем не «одебрены», а уж если на то пошло, так они «одебруются» сами. Следовательно, неологизм Герасимова употреблен неверно: нужно бы сказать еще более неуклюжее слово: «одеб-рившихся» — или отказаться от неологизма вовсе...

Герасимову предстоит еще упорная и сложная работа — образо-вать свой язык и стих. По стихам его видно, что он уже занят ею, но многое ему еще предстоит сделать: главное — научиться говорить так, чтобы смысл и звук тесно, неразрывно спаялись в одно, допол-няли друг друга, чтобы мысль не заставляла иногда жертвовать сти-хом, стих — мыслью. Данные для успешного завершения этой рабо-ты у него есть. Некоторые пьесы его уже почти безупречны. Стихи его, в общем неровные, часто уже радуют то сильным образом, то метким эпитетом, то полнотою звука. Остается лишь научиться со-гласовать эти элементы, стать умелым и властным дирижером того оркестра, который дается поэту его ремеслом...

В этой заметке мне пришлось сделать Герасимову несколько упре-ков, и я боюсь быть понятым ложно. Повторяю, что делаю их главным образом потому, что указанные мной промахи вообще свойственны начинающим стихотворцам, которых хотелось кое от чего предосте-речь. Пример Герасимова представился мне удобным именно потому, что его дарование, кажется, достаточно для того, чтобы не было надоб-ности замалчивать некоторые погрешности его письма.

1919

Кн. Федор Касаткин-Ростовский. ГОЛГОФА РОССИИ

Стихи

Ростов-на-Дону, 1919

Эта книга — один из отголосков нашей белой эмиграции. Рецен-зенту легко было бы привести из «Голгофы России» несколько от-рывков и обрушиться на автора за его беспросветно золотопогон-ную идеологию. Но это значило бы ломиться в открытую дверь. Предоставим князю быть каким ему угодно гражданином и только посмотрим, каков он поэт... Оговариваюсь: я не мыслю *поэта*, не приемлющего революции, — но хорошего стихотворца мыслю. Убежден, что можно написать книгу самых контрреволюционных стихов — и при этом так, что это будет не Бог весть какая окрылен-

ная поэзия, а все-таки будут хорошие, изящные, со вкусом и мастерством сделанные стихи. И Касаткину-Ростовскому не было никакой внешней помехи написать такую книгу. Но внутренняя помеха была: он вообще плохой стихотворец. Его ритмика скудна, эпитеты затрепаны (песня — грустно-погребальная, муки — злые, призыв — тревожный и т.д.); образы избиты (страдающая страна — голодная мать с потухшим взором и поникшей головой; грядущее счастье — рассвет при звоне колоколов); построение пьес шаблонно, словарь мал, синтаксис никогда не оригинален, но часто неуклюж. Но главная беда книги — эта банальность, эта стихотворная тоска, бессилие. Ну, ненавидишь Россию новую, ну — дорога тебе старая: так найди же в себе настоящие слова любви, горя, ненависти. А вместо этого — не угодно ли: 50 с лишним страниц старушечьих огорчений, восклицательных знаков, от которых не оживляются эти дряблые строчки, 50 страниц рифмованной прозы, немощного воображения и тепловатого деревянного масла. Вот пример наудачу:

Твердя, что люди равны все и братья
И что смешон религии вопрос,
Красноармеец, кули и матрос
В безумной дерзости повергли ниц распятые,
Святыни обратив кощунственно в забаву,
Христа изгнав из школ и из церквей...

Ведь какая скука! И какая холодность, как мало истинной веры! И в довершение всего — плохой русский язык, так не идущий к стихам о святой Руси! Это стихотворение кончается восклицанием: *Пусть да воскреснет Бог!*»

1921

Леонид Гроссман. ПОРТРЕТ МАНОН ЛЕСКО

Два этюда о Тургеневе

Издательство «Омфалос» Одесса, 1919

Из двух этюдов о Тургеневе первый, «Портрет Манон Леско», не говорит о нем ничего нового. Душевную историю Тургенева автор изображает как ряд разочарований, среди которых незыблемой осталась лишь вера в человеческое творчество, в искусство, в «осо-

знанную и воплощенную красоту». Мысль эта облечена Гроссманом в довольно нарядное платье, сильно напоминающее наряды литературных снобов из «Аполлона», «Старых Годов» и т.д. Еще недавно все это было последним криком моды, нынче от этого красноречия становится скучновато.

В этюде «Senilia» дается как бы анализ «Стихотворений в прозе» со стороны метра, ритма и композиции. И здесь то же влияние вчерашних литературных мод. Оно сквозит и в интересе автора к вопросам формы, и в стремлении к классификации: в данном случае — в попытке разделить «Стихотворения в прозе» на насильственно придуманные тематические триптихи (лучше бы сказать — трилогии), о которых сам Тургенев, если б воскрес, впервые и не без недоумения узнал бы, конечно, от Гроссмана. Однако рассуждения критика о композиции «Стихотворений в прозе» если и не убедительны, то все же не лишены изящества. Хуже суждения о метре и ритме. Тургеневскую прозу Гроссман старается если не целиком свести к ряду тонически построенных стихов, то, по крайней мере, уловить в ней как можно больше таких стихов. Этим мечтает он доказать, будто тургеневская «ритмическая проза, близкая к тональности свободного стиха, представляет собою одну из труднейших форм новейшей европейской метрики». В том-то и беда, что *любую* прозу можно механически разбить на такие метрические обрывки — и что такая разбивка несколько не объясняет тайн ритма. Гроссман, вероятно, согласится, что его проза — не образец «труднейших форм метрики»; однако даже и приведенная нами фраза великолепно дробится по его системе на правильные тонические стихи. В самом деле, вот что здесь получается:

Их музыкальная ритмическая проза
(6-стопный ямб или 3-стопный пэон 4-й),
близкая к тональности свободного стиха
(7-стопный хорей),
представляет собою одну
(3-стопный анапест)
из труднейших форм новейшей
(4-стопный хорей)
европейской метрики
(3-стопный хорей).

Как видим, сам Гроссман тоже отлично пишет размерами, которые кажутся ему у Тургенева такими «сложными и трудными». Я, ве-

роятно, написал эту заметку не менее изысканно. Но в том-то и дело, что близостью к стихотворному метру не определяется ритмическая ценность прозы. Гроссман подходит к тайне тургеневской прозы с меркой, слишком упрощенной, к тому же не новой... Что же касается инструментовки «Стихотворений в прозе», то кое-что здесь указано Гроссманом верно, только работа его дает слишком мало материала для каких бы то ни было выводов. По десятку-другому замеченных аллитераций судить о тургеневской фонетике невозможно.

1921

КОЛЕБЛЕМЫЙ ТРЕНОЖНИК

Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов
14 февраля 1921 г.

В каждом художественном произведении находим ряд заданий, поставленных себе автором. Задания эти бывают различного порядка: философского, психологического, описательного и т.д. — до заданий чисто формальных включительно. Ставятся они не с одинаковой сознательностью. Часто в процессе творчества одна такая задача оказывается разрешенной полнее, чем другие, как бы подавленные, приглушенные, несущие лишь служебную роль. Но самая наличность ряда проблем в художественном произведении неизбежна; в частности, стихотворец, по самой природе своего ремесла, не может себе поставить менее двух заданий, ибо стих содержит в себе, по крайней мере, два содержания: логическое и звуковое.

Одно из самых поразительных свойств пушкинской поэзии, может быть — одна из тайн пресловутой ее гармоничности, заключается в необыкновенном равновесии, с каким разрешает поэт эти параллельные задания. Поразительно, с какой равномерностью делит он между ними свое внимание, с какой исчерпывающей полнотой одновременно разрешает их все. В пьесе, которой смысл — благословение мирной, домашней, трудовой жизни, с равным вниманием изображен и добрый домовый, к которому обращено стихотворение, и молитвенное смирение обитателя дома, и, наконец, самое поместье, с его лесом, садом, разрушенным забором, шумными кленами и зеленым скатом холмов. Задачи лирика, передающего свое непосредственное чувство, и фольклориста, и живописца разрешены каждая в отдельности совершенно полно. В читателе одновременно и с рав-

ной силой затронуты три различных чувства. Трехплановость картины дает ей стереоскопическую глубину.

Подобные ряды параллельных заданий можно вскрыть в любом из творений Пушкина, но нигде его мастерство не достигает таких вершин, как в поэмах. Здесь поражает не только мастерство в разрешении заданий, но и количество их. Можно составить длинный перечень тем, получивших полную и глубокую разработку, например, в «Медном всаднике». Это, во-первых, трагедия национальная в тесном смысле слова: здесь, как не раз указывалось, изображено столкновение петровского самодержавия с исконным свободолобием массы; особый смысл приобретает эта трагедия, если на бунт бедного Евгения посмотреть как на протест личности против принуждения государственного, как на столкновение интересов частных с общими; особый оттенок получит эта трагедия, если вспомним, что именно пушкинский Петр смотрит на Петербург как на окно в Европу: тут вскроется нам кое-что из проклятейшего вопроса, имя которому — Европа и мы. Но нельзя забывать, что «Медный всадник» есть в то же время ответ на польские события 1831 г., что бунт Евгения против Петра есть мятеж Польши против России. Наконец, как мне уже приходилось указывать, «Медный всадник» есть одно из звеньев в цепи петербургских повестей Пушкина, изображающих столкновения человека с демонами. Однако сказанным далеко не исчерпаны задания поэмы. Прав будет тот, кто увидит в ней бесхитростную повесть о разбитых любовных надеждах маленького человека; прав и тот, кто выделит из поэмы ее описательную сторону и подчеркнет в ней чудесное изображение Петербурга, то благоденствующего, то «всплывающего, как Тритон», из волн наводнения, которое, само по себе, описано с документальной точностью. Наконец, мы будем не правы, если не отдадим должного Вступлению к поэме как образцу блистательной поэтической полемики с Мицкевичем.

Но параллельные задания у Пушкина — тема большого, пристального исследования. Сейчас я коснулся ее затем только, чтобы на примере напомнить, как ряд заданий поэта придает его творениям ряд параллельных смыслов. Пушкин показывает предмет с целого множества точек зрения. Вещам своего мечтаемого мира он придает такую же полноту бытия, такую же выпуклость, многомерность и многоцветность, какой обладают предметы мира реального. Поэтому к каждому из его созданий приложим целый ряд критериев, как он приложим к вещам, окружающим нас. Подобно тому как художник, и геометр, и ботаник, и физик в одном предмете вскрыва-

ют различные ряды свойств, так и в творениях Пушкина разные люди усматривают разное — с равными на то основаниями. Воистину — *творец* Пушкин, ибо полна и многообразна жизнь, созидаемая его мечтой. Есть нечто чудесное в возникновении этой жизни. Но нет ничего ни чудесного, ни даже удивительного в том, что, раз возникнув, мир, сотворенный Пушкиным, обретает собственную судьбу, самостоятельно протекающую историю.

Исключительная многотемность Пушкина влечет за собой такую же исключительную многозначимость его произведений. И если творения всех великих художников, заключая в себе ряды смыслов, вызывают соответственные ряды толкований, то творения Пушкина принадлежат к числу наиболее соблазнительных в этом отношении. Этот соблазн вытекает из самой природы пушкинского реализма. Так что если к тому же мы примем во внимание естественное свойство критики отражать лицо критика, по крайней мере в такой же степени, как и лицо поэта; другими словами, если припомним, с какой неизбежностью произведения великих художников приобретают разные оттенки, значения, смыслы в глазах сменяющихся поколений и целых народов, — то нам станет исторически понятно все многообразие смыслов, вскрываемых в произведениях Пушкина. Пушкина толковали и толкуют по-разному. Но многообразии толкований есть, так сказать, профессиональный риск гениев — и надо признаться, что в последнее время неожиданность суждений, высказываемых о Пушкине, начинает бросаться в глаза. Правда, многое намечается верно и зорко, но многое поражает отдаленностью от того непосредственного и непредвзятого впечатления, которое дается произведениями поэта; многое, наконец, положительно идет вразрез с непререкаемой ясностью пушкинского текста. Я имею в виду отнюдь не сознательные передергивания и подтасовки, совершаемые ради литературной, а то и просто житейской корысти, хотя, к несчастью и стыду нашему, бывает и так. Но такие явления случайны и ничего не говорят о внутреннем соотношении между Пушкиным и нашей эпохой. Зато глубоко показательными представляются некоторые безукоризненно добросовестные труды, в которых даются толкования, находящие слишком смутное подтверждение в пушкинском тексте, делают обобщения слишком смелые, высказываются гипотезы слишком маловероятные. Как один из примеров, со всевозможными оговорками, я бы все же решился назвать книгу Гершензона «Мудрость Пушкина», в высшей степени ценную и интересную по глубине и оригинальности многих мыслей. Немало

верного сказано в ней о Пушкине — а все-таки историк литературы Гершензон, выступая истолкователем Пушкина, оказался человеком слишком иного уклада, нежели сам Пушкин: Гершензон стоит уже на той незримой черте, которой история разделяет эпохи.

И Гершензон не один. С каждым днем таких критиков, большего или меньшего значения, является и будет являться все больше. Если, как я уже говорил, лицо великого писателя неизбежно меняется в глазах сменяющихся поколений, то в наши дни, да еще по отношению к бесконечно многосмысленному Пушкину, эта смена должна проявиться с особой силой. История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. У нас новые обычаи, нравы, одежды, даже, если угодно, моды. Тот Петербург, по которому мы сегодня пойдем домой, — не Петербург недавнего прошлого. Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки. Они стали намечаться еще с 1905 года, 1917-й только дал последний толчок, показавший воочию, что мы присутствуем при смене двух эпох. Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий. Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немислим ни исторически, ни психологически.

И вот, в применении к пушкинскому наследству, из создавшихся условий приходится сделать некоторые выводы. Мало того, что созданиям Пушкина предстоит претерпеть ряд изменений в сознании читателей. Об этих изменениях я говорил только как о явственном признаке того, что Пушкин уже, так сказать, отделился от своего времени и вышел в открытое море истории, и ему, как Софоклу или Данту, предстоит обрасти толкованиями и комментариями. Должно произойти еще и другое.

В истории русской литературы уже был момент, когда Писарев «упразднил» Пушкина, объявив его лишним и ничтожным. Но писаревское течение не увлекло широкого круга читателей и вскоре исчезло. С тех пор имя Писарева не раз произносилось с раздражением, даже со злобой, естественной для ценителей литературы, но невозможной для историка, равнодушно внимающего добру и злу. Писаревское отношение к Пушкину было неумно и безвкусно. Од-

нако ж оно подсказывалось идеями, которые тогда носились в воздухе, до некоторой степени выражало дух времени, и, высказывая его, Писарев выражал взгляд известной части русского общества. Те, на кого опирался Писарев, были людьми небольшого ума и убогого эстетического развития, но никак не возможно сказать, что это были дурные люди, хулиганы или мракобесы. В исконном расколе русского общества стояли они как раз на той стороне, на которой стояла его лучшая, а не худшая часть.

Это было первое затмение пушкинского солнца. Мне кажется, что недалеко второе. Оно выразится не в такой грубой форме. Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен. Но — предстоит охлаждение к нему.

Конечно, нельзя на часах указать ту минуту, когда это второе затмение станет очевидно для всех. Нельзя и среди людей точно определить те круги, те группы, на которые падет его тень. Но уже эти люди, не видящие Пушкина, вкраплены между нами. Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздражающими драмами кинематографа. Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились. И тут снова — не отщепенцы, не вырождаки: это просто новые люди. Многие из них безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в окопы, перевидали целые горы трупов, сами распоролы немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей — и вот, вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты, — но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти. Между тем необходимость учиться и развиваться духовно ими сознается недостаточно, хотя в иных областях жизни, особенно в практических, они проявляют большую активность.

И не только среди читателей: в поэзии русской намечается то же. Многое в Пушкине почти непонятно иным молодым поэтам — потому, между прочим, что они не всегда достаточно знакомы со всем окружением Пушкина, потому, что дух, стиль его эпохи им чужд, и остатков его поры они уже не застали. То же нужно сказать о языке. Быть может, они даже следуют пушкинскому завету учиться языку у московской просвирни, но просвирня сама уже говорит не тем языком. Многие оттенки пушкинского словаря, такие многозначительные для нас, — для них не более чем архаизмы. Иные слова, с ко-

торыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них, — такой особый, сакраментальный смысл имеют они для нас, — оказываются попросту бледными перед судом молодого стихотворца, и не подозревающего, что еще значат для нас эти слова сверх того, что значат они для всех по словарю Даля. Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса, — и вот, это заветнейшее оказывается всего только «стилизацией»!

Нельзя не указать тут же и на воскресшие в последнее время отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы, подобно тому как в пору первого затмения проповедывалось главенство содержания. И то и другое одинаково враждебно всему духу пушкинской поэзии. Те, кто утверждает, что Пушкин велик виртуозностью своей формы, содержание же его — вещь второстепенная, потому что вообще содержание в поэзии не имеет значения, — суть писаревцы наизнанку. Сами того не зная, они действуют, как клеветники и тайные враги Пушкина, выступающие под личиной друзей.

Говоря все это, я имею в виду вовсе не футуристов, а представителей гораздо более «умеренных» литературных групп. Можно бы рассказать великое множество прискорбных курьезов, доказывающих, что прямое, элементарное непонимание и незнание Пушкина есть явление, равно распространенное в молодой литературной среде, как и в среде читательской. Все это — следствие нарастающего невнимания к Пушкину; возникает оно из того, что эпоха Пушкина — уже не наша эпоха, а писателем древности он еще не сделался, так что научное изучение Пушкина, какие бы огромные шаги оно ни сделало, составляет еще достояние немногих. Важность и ценность такого изучения еще не понятны ни массовому читателю, ни массовому писателю. И вот, наивный юноша наших дней, равно читатель или молодой стихотворец, полагает, что Пушкин «попросту устарел».

То обстоятельство, что холодность к Пушкину вырабатывается не в колбах литературной лаборатории, что она обща и писателю, и читателю, — показывает, что она питается ежедневно возникающими условиями действительности. Как и во дни Писарева, охлаждение к Пушкину, забвение Пушкина и нечувствительность к нему опираются на читательскую массу, т.е. проистекают из причин в литературно-общественном смысле органических. Причины эти не те, что были во дни Писарева, отстранение от Пушкина теперь по-другому мотивируется, но оно может оказаться более прочным, рас-

пространиться шире и держаться дольше, потому что подготовленные историческими событиями огромного значения и размаха.

Немало доброго принесла революция. Но все мы знаем, что вместе с войной принесла она небывалое ожесточение и огрубение во всех без исключения слоях русского народа. Целый ряд иных обстоятельств ведет к тому, что как бы ни напрягали мы силы для сохранения культуры — ей предстоит полоса временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина.

Но я был бы неоткровенен, если б, заговорив об этом, высказался не до конца. Может случиться так, что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что назвал я затмением Пушкина, затянется дольше — и не пройдет бесследно. Исторический разрыв с предыдущей, пушкинской эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории. Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...

Пушкин не дорожил народной любовью, потому что не верил в нее. В лучшем случае надеялся он быть любезным народу «долго», — отнюдь не «вечно»: «И *долго* буду тем народу я любезен...» Охлаждение представлялось ему неизбежным и внешне выражающимся двояко: или толпа плюет на алтарь поэта, т.е. его оскорбляет и ненавидит, или колеблет треножник его «в детской резвости». По отношению к самому Пушкину первая формула уже невозможна: «толпа» никогда не плюнет на алтарь, где горит огонь его; но следующий стих: «И в детской резвости колеблет твой треножник» — сбудется полностью. Мы уже наблюдаем наступление второго затмения. Но будут и еще. Треножник не упадет вовеки, но будет периодически колебаться под напором толпы, резвой и ничего не жалеющей, как история, как время — это «дитя играющее», которому никто не сумеет сказать: «Остановись! Не шали!»

Время гонит толпу людей, спешащих выбраться на подмостки истории, чтобы сыграть свою роль — и уступить место другим, уже напирющим сзади. Шумя и теснясь, толпа колеблет треножник поэта. Наше самое драгоценное достояние, нашу любовь к Пушкину, как горсть благовонной травы, мы бросаем в огонь треножника. И она сгорит.

О, никогда не порвется кровная, неизбывная связь русской культуры с Пушкиным. Только она получит новый оттенок. Как мы, так и наши потомки не перестанут ходить по земле, унаследованной от Пушкина, потому что с нее нам уйти некуда. Но она еще много раз будет размежевана и перепажана по-иному. И самое имя того, кто дал эту землю и полил ее своей кровью, порой будет забываться.

Отодвинутый в «дым столетий», Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано. Лицо Пушкина они уже не увидят таким, каким мы его видели. Это таинственное лицо, лицо полубога, будет меняться, как порою кажется, будто меняется бронзовое лицо статуи. И кто знает, что прочитают на нем грядущие люди, какие открытия они сделают в мире, созданном Пушкиным? Быть может, они разгадают то, чего мы не разгадали. Но многое из того, что видели и любили мы, они уже не увидят.

То, о чем я говорил, должно ощущаться многими как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться. Может быть, и мне больно, и мне тоже хочется спрятаться, но что делать? История вообще неуютна. «И от судеб защиты нет».

Тот приподнятый интерес к поэту, который многими ощущался в последние годы, возникал, может быть, из предчувствия, из настоятельной потребности: отчасти — разобраться в Пушкине, пока не поздно, пока не совсем утрачена связь с его временем, отчасти — страстным желанием еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой. И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке.

1921

Борис Земенков, Александр Краевский, Вадим Шершеневич

ОТ МАМЫ НА ПЯТЬ МИНУТ

Редактор Б. Земенков

«Фаршированные манжеты». Холодно. XX век

«Фаршированные манжеты», по-видимому, — название издательства. «Холодно» — место издания, хотя ни в каком атласе такой пункт не указан, и правдивее было бы написать просто «Москва». «XX век» тоже слишком общее обозначение; в данном случае можно читать его как «1921 год». Типография не указана, цена тоже: типичные признаки книжной анархии.

Книжка составлена из стихов. Авторы перечислены выше. Из них первые два — запоздалые и, судя по данным стихам, слабые эпигоны пресловутого имажинизма. Третий, Вадим Шершеневич, один из основоположников «шумной школы», занял в книжечке четыре страницы стихотворением, в котором есть чувство и мысль; увы, к ним приходится пробиваться чрез ненужную заросль внешней непростоты, этого вечного спутника всего, что сделано не из первосортного материала. На прочих 28 страницах глава школы позволил порезвиться новичкам, что и исполнено ими с детской простотой сердца и ума. Один даже назвался редактором, отчего и стал трогательно похож на «генерала», гарцующего верхом на палочке, в треуголке из газеты. Детский лепет его маловразумителен, как и лепет другого, А. Краевского. Кое-что порнографическое, правда, отчетливо уловимо у обоих. Печально, конечно, но особой беды тут нет. Бедные, беспризорные дети улицы любят писать нехорошие слова на стенах. Но, поумнев, бросают это занятие, делаются хорошими, честными гражданами и совсем забывают о своей писательской деятельности.

1921

ОКНО НА НЕВСКИЙ

I

ПУШКИН

Из окна моего виден Невский проспект. Виден не поперек, а вдоль, вплоть до угла Садовой. Под самым окном течет Мойка. Невский пересекает ее, изогнувшись горбом моста, и плавным, прямым, широким разбегом уходит вдаль.

Это не тот Невский, который некогда пестрел перед Гоголем. Теперь он по большей части пустынен. И зиму, и лето подолгу сижу я перед окном: по утрам, когда, подымаясь из-за вокзала, «течет от солнца желтая струя»; вечерами, когда луна медленно движется над крышами строгановского дворца; и — в белые ночи.

Так прошел уже почти целый год, и многое в это время сторело в сердце, многое в нем окрепло. Я не люблю отходить от окна, и, когда надо писать, я кладу бумагу на подоконник. Так делаю и сейчас, когда вы, друзья, просите написать о Пушкине, о нашем преклонении перед ним.

Прежде всего — спасибо за то, что вы поручаете мне первое слово о Пушкине. Постараюсь сказать его со всей прямоотой, не заботясь о том, всем ли из вас придется оно по душе.

Ну, так вот: бить себя в грудь перед кумиром Пушкина, клясться в любви к нему — дело нетрудное, безответственное, но зато и ненужное. Лучше бы наша любовь сказала делом, а не словами. Это главное, что я думаю о «любви к Пушкину».

— Какое же это дело? — спросят меня.

— А какая любовь? — спрошу я.

Ведь как только мы заговорим о Пушкине, так и окажется непременно, что у каждого из нас свой Пушкин, перед которым мы преклоняемся одинаково благоговейно, но не по одинаковым причинам. Наша любовь мотивируется различно и даже внутри каждого из нас переживает свою особую историю. Мой Пушкин — не Пушкин кого-нибудь другого, и мой вчерашний — не мой сегодняшней. Чуть только заговорим о Пушкине — начнется «смешение языков».

Однако не хочется опускать руки. Мне думается — кое-что общее можно и должно бы, наконец, вскрыть в наших разных любвях. Должно же оно быть потому, что ведь все мы чувствуем, что есть не только мой или еще чей-нибудь Пушкин, а и наш общий. Что же так дорого всем нам в Пушкине? Почему он наше знамя? (Простите за это слово: оно и затрепано, и не в моде, — а все же свято.)

Есть вещи, которые мы любим, и есть вещи, без которых не можем обойтись. И эти необходимые вещи любим мы иногда меньше, чем просто «любимые», а иногда как будто и вовсе не любим, т.е. не думаем о любви к ним. И часто — это как раз самые необходимые. Таков воздух.

Любимые вещи у нас не одни и те же. Мое любимое — не непременно и ваше. Рассказать, за что любишь вот эту вещь, а не ту, — не перескажешь, часто не выразишь. Иногда же мы любим одно и то же, но только по-разному и за различные свойства. Как уже сказано — именно такова наша любовь к Пушкину. Невозможно установить, как и за что надобно любить его.

Но и в тех случаях, когда любим мы не одно, а разное, кто судья: любимое лучше, выше, прекраснее? Любовь оспорима, хоть спорить о ней бесцельно, ибо спор никогда не кончится. Нельзя убедить кого-нибудь, чтобы он любил Пушкина больше, чем Лермонтова или, может быть, Баратынского, или Тютчева, Блока, Фета, Некрасова. И не надо этого делать: не только потому, что «не убедишь», а и

потому, что творениям Пушкина вообще позволительно предпочесть творения иного художника.

И вот тут-то, на самом, казалось бы, неподходящем месте, т.е. когда я как будто всего ближе к тому, чтобы начать делить людей на поклоняющихся Пушкину и поклоняющихся не-Пушкину, — тут-то и хочется мне выступить за пределы нашего «Круга», ибо чувствую, что наше знамя не есть, не должно быть всего только знаменем «кружка поклонников Пушкина». Под знаменем Пушкина должны стать и уже стоят, как стояли раньше, не только те, для кого создания Пушкина, а не кого-либо другого являются поэтическим кораном и собранием излюбленных художественных произведений. В том-то и дело, что мы не воздвигаем знамя, а лишь становимся под уже воздвигнутое.

Но, становясь под него и читая на знамени: «Пушкин», — должны мы признать, что имя это, понятое лишь как имя любимого автора «полного собрания сочинений», разъединяет, а не соединяет. Ведь даже между собой мы не можем установить нечто «обязательно любимое» в Пушкине. Ведь больше того: самая любовь предпочтительно к Пушкину, а не к другому кому-нибудь не может быть обязательна. Меж тем какая-то сила влечет под это вот знамя и нас, и не только нас, — знамя же, лозунг, должно быть именно и прежде всего обязательно и объединительно. Иначе — знамени нет. А отсюда — еще один вывод: *из любви* к Пушкину, из неизъяснимого очарования его Музы — знамени не выкроишь. Значит, те свойства, которые делают его имя знаменем, надо искать в другом месте, не в том, что Пушкин нам мил, а в том, что без него нам не обойтись. Не в «любимости» его, а в необходимости, в неизбежности.

Если мы не захотим закрывать глаза и затыкать уши, то нам придется признать, что художественный канон Пушкина, как бы мы его ни ценили, может оказаться кодексом форм прекрасных, но отживающих (частично или полностью, навсегда или временно, до своей «реставрации»). Эстетика пушкинского периода, который уже кончается, сама по себе недостаточно императивна, чтобы быть знаменем. Сколько бы она ни была «любима» — она не «обязательна», как всякая эстетика. Под знаменем Пушкина стояли, стоят и будут стоять люди различных эстетических убеждений, художники разноликие, мастера разных школ, палadini, именующие не одну даму. Но есть в их подвиге нечто общее, что завещано Пушкиным, хотя, может быть, неотчетливо намечалось еще раньше.

В тот день, когда Пушкин написал «Пророка», он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей «высокий жребий» ее: предопределил ее «бег державный». В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой «грешный» язык, «и празднословный, и лукавый», Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, — недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя Страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь укрепил он своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве.

Это просто? Не знаю. Как для кого. Синайские десять заповедей тоже очень просты для тех, кто их не выполняет. А как начнешь выполнять — окажется тяжело и сложно. И дай Бог, чтобы хоть некоторым из нас, в меру их дарований, оказалось под силу стать воистину русскими писателями, а не только «поклонниками Пушкина». «Любить» и «преклоняться» легко. Разделить это бремя — трудно.

Владислав Ходасевич

P.S. Мне хочется на минуту вернуться к середине моего письма. Времена меняются, с ними — и жизнь, и форма искусства. Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе. Знамя с именем Пушкина должно стоять вертикально: да не будет оно чем-то вроде эстетического шлагбаума, бьющего по голове всякого, кто хочет идти вперед. Пушкин не преграждает пути, он его открывает.

В.Х.

1922

Член президиума Московского совдепа Ангарский однажды выразился:

— Рядовой коммунист не способен мыслить.

Однако это не его личный взгляд. То же самое, в разных формах, много раз говорили другие представители партийного «верха». Партия для них — стадо баранов.

И так как ЦК партии бессилён руководить каждым бараном в отдельности, то директивы даются не «к сведению и руководству», а к немедленному исполнению. Погонщики и овчарки разом сгоняют все стадо к одному месту, и оно валит сплошной массой: на это оно способно.

— Все на трудовой фронт! — и все принимаются за судорожную выработку трех пар клещей. Суд бездействует, школа забыта, клещи никуда не годятся.

Потом: — Все на борьбу с мешочниками! — бараны с волчьей жадностью кидаются на мешочников.

Потом: — Все за хлебом! — и все сами становятся мешочниками. Фабрики, комячейки, даже исполкомы пустуют: все уехали за хлебом.

За хлебом идет внешняя торговля, очистка железнодорожных путей, электрификация и т.д. Так объясняется тот изумительный феномен, что вся многомиллионная страна, вдруг, гонимая погонщиками, которых гонят другие, высшего ранга погонщики, вся, как один человек, принимается за какое-нибудь дело, бросив другие дела недоделанными. Это называется: «двинуться стройными массами».

Без приказа коммунистическая мелкота не знает, что ей делать. Поэтому приказы идут один за другим. Повальные моды сменяются непрерывно. В последнее время занимались: Кронштадтом, НЭПом, ограблением церквей, травлей священников, травлей эсеров, травлей меньшевиков.

Последняя мода — травля интеллигенции вообще и писателей — в частности. Она не нова, но прежде проходила «неорганизованно». Теперь дан приказ, — «вот навалились, насели» — «стройными массами под предводительством горячо любимых вождей». Писателей массами сажают в тюрьмы, массами шлют в Сибирь, выбрасывают за границу, не давая им виз. Одних разлучают с семьями, оставляя жен и детей заложниками, гарантирующими их «лояльное» поведе-

ние за границей; других с женами и детьми гонят в Сибирь, где они лишены возможности заработать хоть что-нибудь.

Но, повторяю, здесь нов лишь масштаб, размах. По существу, то же самое длилось все эти годы. Стеглов в своих «стекловицах», как называют его передовицы в Кремле, не уставал травить интеллигенцию. Дегенеративное ничтожество, человек в футляре, коммунистический Кассо, похожий лицом на Победоносцева, замнаркомпрос Покровский прижимал, припирал, душил профессоров и писателей. Мелюзга не отставала.

Дружными усилиями уничтожили книгопечатание. Газеты и журналы прихлопнули. Получить «наряд» на печатание книги было почти невозможно. Ссылались на отсутствие бумаги и занятость типографий. В действительности бумага изводилась на агитационную ложь. Если же удавалось книгу отпечатать — ее негде было продать: магазины уничтожены. Книга поступала в «распределительные органы», т.е. гнила на складах или выкуривалась в волостных исполкомах. Отсутствие заработка гнало писателей на советскую службу: заседать в канцеляриях и комиссиях, бездарных и нудных. Можно было также читать лекции, напр<имер,> матросам (благонадежным). Но за «направлением» лекторов следили, и о Лермонтове надо было говорить с марксистской точки зрения. Под лекции о классовых взаимоотношениях Демона и Тамары слушатели — какие-нибудь красные командиры — играли в шашки. Писатели обалдевали, гоняли из конца в конец города, при раздаче красноармейских пайков их обкрадывали комиссары курсов.

Наконец, стараниями Горького и Луначарского, добились учебных пайков для писателей. Пайков не хватало. Выдавались они не в полном объеме. Продовольствие, присылаемое из-за границы в подарок писателям и ученым, Петрокоммуна пыталась присваивать. Прибавьте к этому, что самый процесс получения продуктов унижен и физически изнурителен, что половину продуктов иной раз приходится выбрасывать, потому что они гнилые, что процентов на 25 обвешивают почти всегда и что даже на целый паек с трудом может прокормиться один человек, — и вы поймете, как и чем питались писатели с семьями. И притом — писатели наиболее «видные», «удостоенные» пайков. Прочие просто голодали начистоту.

С изобретением НЭПа стало полегче. Явилась бумага, заработали типографии. Но «правлящая партия» нашла способы продолжать борьбу. Во-первых, была введена цензура, безграмотная и глупая,

как всякая цензура, ни больше ни меньше. Московская (ближе к начальству) работала особенно рьяно.

Цензор Лебедев-Полянский, литературный неудачник, ущемленный собственной бездарностью и задыхающийся от зависти к настоящим писателям, надрывался и надрывается. Правда, Луначарский, после бесчисленных жалоб, сказал: «На днях я его выгоню». Но — не выгонит. За Лебедева-Полянского — партия. Он начал с того, что сделался заведующим Литер<атурно>-изд<ательским> отделом Наркомпроса. Действительно, Луначарский выгнал его за глупость. Лебедев стал начальником всех пролеткультов. Тогда из пролеткультов бежали все пролетарские писатели. Пролеткульты провалились — Лебедев-Полянский вынырнул в цензуре. Столкнуть его отсюда будет труднее.

Но сильнее цензуры второе средство, придуманное начальством. На прошлогоднем съезде РКП кто-то возопил, что коммунистическая литература не находит читателей, потому что не может выдержать конкуренции с литературой грамотной. Грамотную же можно уничтожить, пришибив ее экономическим обухом. И вот президиум союза печатников, состоящий из назначенных коммунистов, принялся непомерно вздуть типографские ставки. Книги стали роскошью, доступной только нэпманам, но они их не покупают, ибо вся мудрость им известна без книг. Так кончился золотой век книгопечатания. Писатели получили обратно свое разбитое корыто.

Однако всего этого оказалось мало. Сквозь голод, холод, болезнь, сквозь периодические отсидки в ЧК, литература дышала и даже «давала ростки». Понадобился новый удар по ней. Новая увесистая лапа размахнулась и хлопнула. Она принадлежит г. Зиновьеву, уже не Кассо, а воистину Трепову от революции. Ибо кто же, как не Трепов, — этот петроградский градоначальник, довольно потрудившийся сперва над распровоцированием Кронштадта, а после — не пожалевший патронов, чтобы унять бунтарей.

В старину палачи, перед тем как ударить плетью, кричали: «Поберегись, ожгу!» Свое «берегись, ожгу» прокричал Зиновьев еще во время эсеровского процесса, на последнем съезде коммунистической партии. Но плетку опустил позже, ибо он — тонкий политик и расчетливый царедворец.

Как все в Советской России, последние преследования писателей имеют свою закулисную придворную логику и историю.

Коммунистическому зверинцу, т<ак> н<азываемому> левому крылу партии, нужны время от времени кровавые подачки, чтобы

звери не разнесли клетку, именуемую Совнаркомом. Такие подачки и швыряются. Но — против кормления интеллигентским мясом восстают обычно Луначарский и Горький, люди, имеющие влияние на Ленина. Но — Горького нет, Луначарский опешил, должно быть, сам от того, что натворил в процессе эсеров, и тоже уехал, а главное, ни Горькому, ни Луначарскому сейчас некому жаловаться: Ленин болен и не у дел. И вот тихохонько, ползунком, исподтишка подкрался Зиновьев к исконному недругу всех градоначальников: хлопнул по литературе. Дескать, «я свое дело сделаю, а там видно будет: хоть день, да мой. Да, кстати, уж если простили кронштадтскую провокацию, так писателей, “щелкоперов, бумагомарак”, простят и по-давно. И ведь я не просто ленинский лакей, а председатель III Интернационала, без пяти минут Император Всея Планеты, лицо куда позначительней папы Римского».

Писатели же надоели давно Зиновьеву. Надоел ему петроградский Дом Литераторов, подлое гнездо, где недавно провалился г. Кирдецов и где делали самое крамольное дело: не давали писателям умирать с голоду. Дом же Литераторов существовал фактически благодаря усилиям Б.О. Харитона и Н.М. Волковыского. Оба они высылаются за границу. Правильный расчет: всех писателей поголовно не пересажаешь, а закрытие Дома Литераторов (неизбежное последствие этой высылки) — не роковой, но увесистый удар по всей петроградской литературе сразу. Да и по всей петроградской интеллигенции, для которой Дом Литераторов был единственным культурным прибежищем.

Словом: директивы даны, стадо всей массой повалило на интеллигенцию, — и кто знает, о каких высылках и арестах узнаем мы еще завтра? В России начался террор против интеллигенции как таковой, неприкрытый поход на культурные силы России. Раньше сажали в ЧК по обвинению в тех или иных деяниях, направленных против господствующей партии. Теперь откровенно, без всяких обвинений, начинают преследовать за культурность. И ждать, что волна преследований схлынет, — трудно. К несчастью, *корни* этих событий сидят исторически глубже, чем кажется. Зиновьевские «мероприятия» — только внешние проявления болезни. При существующем положении вещей систематическое изничтожение культурной России неизбежно. Из чего оно проистекает, когда началось и при каких условиях может быть остановлено — об этом скажу спокойнее — не сегодня.

В связи с огромным значением, какое имеет творчество Блока в современной русской поэзии, его личная жизнь делается, конечно, предметом всестороннего изучения. Поэтому надо радоваться, что собирание материалов для его будущей биографии началось так скоро после его кончины, — по свежему, так сказать, следу. Кое-что ценное уже появилось: таковы личные воспоминания писателей, напечатанные в № 6 «Записок Мечтателей»; книга П.П. Перцова о молодом Блоке; ценностью документа обладает библиография Блока и особенно — хронологический список его стихов, составленный Е.Ф. Книпович и приложенный к книге К. Чуковского. Чрезвычайно важны воспоминания А. Белого.

В ряду подобных работ книга М.А. Бекетовой, тетки покойного А.А., займет, несомненно, первенствующее место. Здесь развернута вся история блоковской жизни, со дня рождения до дня смерти. Даны даже обстоятельные сведения о происхождении поэта, его семье, детстве. Будущий историк неизбежно станет обращаться к этой книге как к собранию документов и показаний первостепенной важности. Справедливость, однако, требует признать, что труд М.А. Бекетовой останется в литературе именно как собрание материалов, а не как законченная биография. Тому — две причины.

Первая лежит, так сказать, в области методологической и заключается в том, что жизнь Блока представлена М.А. Бекетовой почти исключительно в семейно-бытовом разрезе. Блок-писатель лишь изредка в ней появляется, чтобы вновь уступить место Блоку-сыну, или мужу, или, наконец, гражданину. Литературная биография Блока протекала, видимо, не в такой близости от М.А. Бекетовой, — и это весьма отразилось на ее работе. Здесь очень поверхностно, слабым пунктиром намечены те идейно-жизненные отношения Блока, которыми будущий исследователь его жизни и творчества должен будет заняться в первую очередь. Для таких тем, как, например, Блок и Брюсов, Блок и Мережковский, Блок и Скифы, в этом очерке почти не найдется данных. Ближе других знаком М.А. Бекетовой Андрей Белый, но и отношения с ним намечены очень не глубоко и не проникновенно. Говорим это никоим образом не в упрек М.А. Бекетовой, но лишь для того, чтобы наметить то место, которое предстоит занять ее книге в общем ряду литературы о Блоке. Хочется

подчеркнуть еще раз, что труд ее весьма ценен — но лишь в пределах того семейно-бытового подхода, который почти неизбежно пред-
решается ее положением: с одной стороны — близкой родственни-
цы, с другой — положением лица, не участвующего активно в лите-
ратурной жизни.

Вторая причина, заставляющая смотреть на книгу преимуще-
ственно как на собрание материалов, заключается в том освещении,
которое придано жизни и личности Блока. Опять-таки это очень
понятно психологически; к личным чувствам М.А. Бекетовой долж-
но отнестись чрезвычайно почтительно, — а все-таки приходится
признать, что ее очерк типичен для так называемых «семейных вос-
поминаний», в которых писатель обычно изображается несколько
иконописно: одно слегка затушевано, другое и вовсе спрятано, все
очень добродетельно, очень почтенно и так удивительно благопри-
стойно, что хочется спросить: как мог этот средний, приглаженный,
благонамеренный господин, окруженный таким многоуважаемым
бытом, оказаться таким неблагополучным, порой надрывным по-
этом? Как мог этот безупречный сын, идеальный муж и заботливый
племянник, пребывавший в таком неизменном и вожделенном по-
кое, волнующийся лишь постольку, поскольку сие подобает члену
коллегии «Всемирной Литературы», покидающий родной кров един-
ственно по необходимости или с благою целью побеседовать за дру-
жескою бутылкою вина с Георгием Чулковым, — как мог этот че-
ловек притвориться тем Александром Блоком, которого все мы зна-
ем и который так дорог нам именно потому, что не был он «только
литератор модный», глядящий со всех страниц этой книги?

И вот, с глубочайшею благодарностью М.А. Бекетовой, ставим
мы ее книжку на полку «материалов» и ждем той поры, когда жизнь
и личность Блока смогут быть изучены полно и всесторонне, без
недомолвок и затушевываний, к которым (необходимо подчеркнуть
и это) М.А. Бекетова отчасти вынуждена была <прибегнуть,> и тем,
что о многих событиях, лицах и обстоятельствах, влиявших на судь-
бу Блока, нельзя еще говорить во весь голос. Поэтому пока прихо-
дится благодарить автора очерка и семью Блока за сообщенные
материалы и надеяться, что они в полной целости сохранят письма
и другие бумаги поэта для работ будущего историка. Эти драгоцен-
ные документы принадлежат всей России.

Зачинатели так называемого акмеизма манифестировали свой выход из символизма как войну против «превращения мира в хи-меру». Они хотели вернуть вещам их первоначальный, простейший смысл. Последовательный акмеизм, конечно, стал бы натурализмом, если бы, отколовшись, не захватил с собою «символический прием». Расстаться с символическим приемом акмеисты не сумели — или не решились. Как рудимент символистской двусмысленности, «двузначности» реального мира, они сохранили любовь к метафоре. Этот метафоризм широко разросся в акмеизме, что вполне естественно, так как никакие другие задачи перед акмеистами не возникли. Поэзия Мандельштама — благородный образчик чистого метафоризма.

Подобно Адаму (недаром сам акмеизм порой именовался «адамизмом»), поэт ставит главной своей целью — узнать и назвать вещи. Талант зоркого метафориста позволяет ему тешиться этой игрой и делать ее занимательной для зрителя. Поэзия Мандельштама — танец вещей, являющийся в самых причудливых сочетаниях. Присоединяя к игре смысловых ассоциаций игру звуковых, поэт, обладающий редким в наши дни знанием и чутьем языка, часто выводит свои стихи за пределы обычного понимания: стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами, заключенными, вероятно, в корневой природе им сочетаемых слов — и нелегко поддающимися расшифровке. Думаем, что самому Мандельштаму не удалось бы объяснить многое из им написанного. Теоретикам «заумной» поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он *первый*, и пока только *он один*, на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование. Сделать это ему помогли: поэтический дар, ум и образованность, т.е. то, чего начисто лишены были бедные «мэтры» российского футуризма.

Хорошим поэтом, мастером, с некоторых пор почитается у нас тот, кто умеет наиболее цельно, отчетливо, определенно «выразить» или «выявить» себя. Что же касается того, что именно «выявляется», какое «я» выражается в этом «себя», — такой вопрос чаще всего не подымается вовсе. Он не в моде. В лучшем случае требуют, чтобы это поэтическое «я» было «оригинально», т.е. не похоже на другие, так сказать — соседние «я». В конечном счете это есть следствие грубого, механического отсечения формы от содержания, причем все внимание ценителя обращено на форму.

Мне доводилось слышать немало восторженных суждений о поэзии Анненского. Но чем восторженней были поклонники почившего поэта, тем больше говорили они о форме его поэзии, тем меньше — о ее смысле. Будучи сам почитателем Анненского, я не возражал против самых высоких оценок. Но, слушая, отчетливо ощущал их односторонность. Говорили недоговаривая. Точнее — молчали о самом главном.

С поклонниками Анненского слишком часто происходит то самое, что, покуда он жив был, происходило с его сослуживцами. Глядя на его форменный сюртук, говорили они почтительно: действительный статский советник. Но Анненский про себя понимал иначе: поэт. Знал, что его содержание (поэт) не равно форме (форме министерства народного просвещения). Содержание же разлагало форму, взрывало ее изнутри. В стихах Анненского всего менее можно угадать лицо директора царскосельской гимназии. Сослуживцы этого не знали.

Благополучные эстеты (парнасские сослуживцы) не видят, что значит поэзия Анненского, — или не хотят видеть. За его лирикой не слышат они мучительной, страшной человеческой драмы. Что и о чем говорит поэзия Анненского — это их, в сущности, не касается. Они рукоплещут «форме». Форма у Анненского остра, выразительна, часто изысканна. Следственно, Анненский — мастер, «ваше превосходительство», и все обстоит благополучно. Однако и здесь, как в жизни Анненского, из благополучного *как* рвется наружу неблагополучное *что*. Но эстеты верны себе. Спокойные, не омрачаемые сомнениями вивисекторы жизни (ибо поэзия — жизнь, а поэт — человек), они удовлетворенно констатируют, что вот у этого чело-

века, Иннокентия Анненского, превосходнейшие голосовые связки. Реагируя на боль (которая их не касается), он проявляет все, по их мнению, необходимые качества мастера, потому что кричит чрезвычайно громко и выразительно. Но отчего он кричит — все равно им. Что кричит — это его частное дело, в которое они, люди прежде всего воспитанные, не вмешиваются. Так, вероятно, не вмешивались в частные дела И.Ф. Анненского его сослуживцы по министерству. Между тем — он кричит об ужасе, нестерпимом и безысходном.

Мы поминаем сегодня не действительного статского советника (хотя бы и от литературы), а поэта, человека, «раба Божия». И потому скажем несколько слов о его ужасном страдании.

II

Толстовский герой Иван Ильич Головин, член судебной палаты, прожил всю жизнь совершенно прилично, как все: учился, женился, делал карьеру, рожал детей, и не думал о том, к чему он все это делает и чем это кончится. В особенности не думал он о конце, о смерти, даже когда заболел и слег. Только подслушав разговор жены с шурином, узнал он, что ему, Ивану Ильичу, тоже предстоит умереть, как всем прочим, и не когда-то там вообще, а очень скоро. И с тех пор каждая минута его жизни была отравлена мыслью о надвигающейся смерти.

Анненский был не Иван Ильич. С ним не случилось так, что узнал он о смерти накануне ее как о чем-то неслыханном. Напротив, он знал и помнил о ней всегда, во всяком случае — все те годы, которые находятся в поле нашего зрения, будучи отражены его лирикой. Но, будучи, так сказать, растворен в большей дозе времени, яд этой мысли оказался и для Анненского не менее сильным, чем для Ивана Ильича. Поэт был отравлен ею не менее, чем толстовский герой. Он был ею пропитан. Смерть — основной, самый стойкий мотив его поэзии, упорно повторяющийся в неприкрытом виде и более или менее уловимый всегда, всюду, как острый и терпкий запах циана, веющий над его стихами. Неизвестно, когда впервые поразила Анненского мысль о смерти. Но несомненно, что она — главный и постоянный двигатель его поэзии. Он не сводит глаз с нее. Еще в «Тихих песнях» Анненский увидел смерть как стену, которая преграждает путь и все приближается, вырастая перед ним.

А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...
Она все выше... Мы все ниже...
«Постой-ка, дядя!» — «Не велят».

Эта стена была тем страшнее, что лошади могли вдруг рвануться, в один миг очутиться у самой стены: у Анненского был порок сердца*. Он знал, что смерть может случиться в любую секунду, прежде, чем он успеет понять, разобраться, в чем дело, и если не осмыслить эту стену, то хотя бы привыкнуть не так бояться ее. «Постой-ка, дядя!» — «Не велят». Когда читаешь его стихи, то, кажется, чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это — стихи задыхающегося человека.

III

Иван Ильич был не глупый, но и не вдумчивый человек, а главное, просто обыкновенный. Он не привык думать о таких отвлеченных вещах, как смерть, да ему и некогда было за разными делами. До подслушанного разговора он шел себе жизненным путем и, можно сказать, из-за деревьев жизни не видел леса смерти. Она поразила его, отняла покой только тогда, когда он на нее наткнулся и она стала такой же реальностью, как все прочее. А до этой минуты он был счастлив.

Анненский был поэт, а не обыкновенный человек. Он не мог не думать о смерти — опять-таки еще и оттого, что она угрожала ему каждую минуту. И он был несчастен. Чтобы быть счастливым, ему надо было избавиться от мысли о смерти, обрести блаженное незнание о ней. Но так как это было невозможно, то оставалось только одно: искусственно загородиться от ужаса, т.е. стать в положение Ивана Ильича, еще не знающего о смерти. Человеком необыкновенным, таким, о котором сто́ит написать повесть, «героем» повести, Иван Ильич стал, когда узнал о смерти. Необыкновенный человек Анненский, чтоб не думать, забыть, не знать, пытался сделаться или

* За сообщение биографических сведений об И.Ф. Анненском и неизданных стихах его приношу благодарность сыну почившего поэта, В.И. Анненскому-Кривичу.

хотя бы для самого себя притвориться совершенно обыкновенным. Отсюда его склонность к семейственным, бытовым и общественным традициям, его подчеркнутая корректность, его выправка, его истовость в служебных делах в исполнении всяких обрядов, начиная от посещения церковных служб и кончая условными формами обращения с людьми, вежливости, гостеприимства. Все это тем больше нужно было Анненскому, чем меньше он верил в возможность действительно так вписаться в быт, чтоб забыть о мучительном, постоянном *memento mori*. Он подчеркивал, искусственно усиливал свой бытовой уклад. В его доме придерживались даже такого старинно-барского обихода, который и в ту пору был уже анахронизмом. Но, конечно, от себя не уйдешь. Если даже в жизни «обыкновенность» Анненского становилась похожей на стилизацию, позу, то в поэзии он не умел и не хотел притворяться. В ней нет ни тени «обыкновенного человека», ни признака благополучия. Это — поэзия излома, надорванности, острых углов, резких поворотов, часто — капризов. Филолог и классик, исследователь античных авторов, Анненский-драматург не мог удержаться, чтобы не модернизировать, не заострить, не надломить даже такую, казалось бы, неприкосновенную для него форму, как античная трагедия. «Фамира-кифаред» — резкий пример этой модернизации. Если для человека маской было лицо директора гимназии, то для поэта такой же маской было лицо филолога и переводчика Еврипида. В лирике Анненского маска сползала всегда, в жизни — иногда. И это не действительный статский советник, а поэт иногда прорывался наружу шуточкой — за столом в гостиной:

— Простите, Иннокентий Федорович, я, кажется, занял ваше место?

— Пожалуйста, пожалуйста: мое место — на кладбище.

IV

«Иван Ильич знал, что он умирает, но не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого.

Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветтера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, — казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю. То был Кай, человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем,

совсем особенное от всех других существо; но он был Ваня, с мамá, с папá, с Митей и Володей, с игрушками, с кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? разве Кай так был влюблен? разве Кай так мог вести заседание?

И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, — мне это другое дело. И не может быть, чтобы мне следовало умирать. Это было бы слишком ужасно».

Так рассказывает Толстой о мыслях Ивана Ильича. И тут есть не только верное жизненное наблюдение, но и некая правда уже иного порядка. Иван Ильич подходит к огромной, важнейшей мысли, только не умеет додумать ее до конца. Он прав, Каю действительно «правильно умирать», потому что он — абстракция, фикция, ничто и никто. Ивана же Ильича отличают от Кая его «чувства и мысли», т.е. его *личность*. Личность — это единственное не общее, не абстрактное, что есть у Ивана Ильича. И эта личность не может, не должна умереть: она — единственная реальность в пустыне абстракций, спасательный круг в океане смерти. Она — единственная зацепка за бессмертие.

Чего не додумал Иван Ильич, то знал Анненский. Знал, что никаким директорством, никаким бытом и даже никакой филологией от смерти по-настоящему не загородиться. Она уничтожит и директора, и барина, и филолога. Только над истинным его «я», над тем, что отображается в «чувствах и мыслях», над личностью — у нее как будто нет власти. И он находил реальное, осязаемое отражение и утверждение личности — в поэзии. Тот, чье лицо он видел, подходя к зеркалу, был директор гимназии, смертный никто. Тот, чье лицо отражалось в поэзии, был бессмертный некто. Ник. Т-о — *никто* — есть безличный действительный статский советник, которым, как видимой оболочкой, прикрыт невидимый *некто*. Этот свой псевдоним, под которым он печатал стихи, Анненский рассматривал как перевод греческого «ὄντις», никто, — того самого псевдонима, под которым Одиссей скрыл от циклопа Полифема свое истинное имя, свою подлинную личность, своего *некто*. Поэзия была для него закланием страшного Полифема — смерти. Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его Музой была смерть.

С тех пор как Иван Ильич стал бояться смерти, все живое, реальное, и предметы, и люди, стали казаться ему противными, грубыми. Жене ставит он в упрек «белизну, и пухлость, и чистоту ее рук, шеи, глянец ее волос и блеск ее полных жизни глаз. Он всеми силами души ненавидит ее». Такое же ощущение вызывает в нем и дочь с обнаженными плечами, и прическа, штаны, воротничок и перчатки ее жениха, и новенький мундирчик сына. Иван Ильич оскорблен и испуган безучастностью жизни к его страданию, которое теперь составляет все его существо. Жизнь для Ивана Ильича мертвенна, глуха ко всему, полна лжи, пошлости и призрачности.

Точно такой же она представляется Анненскому.

Вот несколько отрывков из его стихов разных периодов, изданных и неизданных. Они взяты почти наудачу, почти просто оттуда, где раскроется книга или рукопись. Я их не подыскивал, а лишь расположил в известном порядке. Их можно привести сколько угодно, и, может быть, приводимые мной — далеко не самые выразительные.

Вот каким видится мир Анненскому:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

Природа безобразна, кровоточива, гнила. Лунный глаз, загоревшись,

Видит: пар белесоватый
И ползет, и вьется ватой,
Да из черного куста

Там и сям сочатся грозди
И краснеют... точно гвозди
После снятого Христа.

Вот другой, типичный для Анненского, пейзаж:

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как Ночь напоминает Смерть
Всем, даже выцветшим покровом!

Эта безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, упирается в безжалостную, бессердечную смерть:

Вот она — долинка,
Глуше нет угла.
Ель моя, елинка!
Долго ж ты жила...
Старость не пушинка,
Ель моя, елинка...
Бедная... Подруга!
Пусть им солнце с юга,
Молодым побегам...
Нам с тобой, елинка,
Забутье под снегом.

Или еще жесточе. Жить — это значит

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

Жизнь — это

накопленное бремя
Отравленных ночей и грязно-бледных дней!

Но она еще издевательски дурманит человека своей пестротой, сменой, своим грубым азартом. Человеку грозит самый страшный ужас, смерть, а его, «как жертву накануне гильотины», «дурманят картами и в каменном мешке».

Пока не придет смерть, человек изнывает в одиночестве, скуке, тоске. Ему «ложе стелет скука». Ему все представляется безнадежными вечными буднями, «тоской вокзала».

О канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала.

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданье —
Кондуктур однорукий
У часов в ожиданье...

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижимая точка,
Чем дрожанье полудней
Над дремотой листочка...

Что-нибудь, но не это...
Подползай, ты обязан;
Как ты жарок, измазан,
Все равно — ты не это!

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!..

Вокзал — жизнь. И так нестерпима ее тоска, что от нее — хоть в смерть, в «измазаный» поезд, в духоту, «прямо в одурь диванов, в полосатые тики». Он готов с отчаяньем торопить свой «поезд»: «Подползай, ты обязан». Лучше уничтожиться, чем жить здесь, в такой безобразной скуке, потому что —

Ведь если вслушаться в нее,
Вся жизнь моя — не жизнь, а мука.

Но на эту мучительную реальность еще давит груз постоянных страхов, кошмаров, ужасов, порою переходящих в бред.

Сила Господня с нами,
Снами измучен я, снами...
Снами, где тени не вьются,
Звуки не плачут, а слезы —
Даже и слезы не льются,
Снами, где нет даже грезы...
Снами, которым названья
Даже подобья не знаю,
Снами, где я расставаньё
С жизнью порой начинаю.

Так бессмыслица реальная сквозит бессмыслицею кошмаров. Но жизнь все не унимается, шебаршит, бормочет. Вот начало одной из «Песен с декорацией».

«Глухая дорога. Колокольчик в зимнюю ночь рассказывает путнику свадебную историю:

Динь-динь-динь,
Дини-дини...
Дидо Ладо, Дидо Ладо,
Лиду Диду ладили,
Дида Лиде ладили,
Ладили, не сладили,
Деду надосадили.
День делали,
Да день не делали,
Дела не доделали,
Головы — да целы ли?
Ляда Диду надо ли —
Диду баню задали.
Динь-динь-динь-динь-динь...
Колокóлы-балабóлы,
Колóкóлы-балабóлы
Накололи, намололи,
Дале боле, дале боле...

Накололи, намололи —
Колоколы-балаболы.
Лопотуньи налетали,
Болмоталы навязали,
Лопотали, хлопотали,
Лопотали, болмотали —
Лопоталы поломали!
Динь!

И т.д. и т.д. — до звона в ушах, до одури, целая история, в которой насилу добьешься толку сквозь лопотанье и болмотанье; история без конца без начала — одни бессмысленные балаболы замотавшегося колокольчика. А ведь это еще сравнительно веселая, утешительная история: свадебная. Жизнь болмочет свое, не останавливаясь, не слушая, не обращая внимания на путника, который, быть может, уже и «уснул» под нее.

Вот до такой тоски, до такого ужаса, до такого почти сладострастного умения не только услышать бессмыслицу жизни, но и расчленить ее на какие-то аллитеративные ряды, Иван Ильич не доходил. Жизнь казалась ему грубой, но не страшной. Боялся он только смерти. Анненский не меньше смерти боится жизни. И не знает: в жизнь ли, в мундир ли прятаться ему от смерти — или уж прямо, не вынеся ужаса ожидания, броситься в смерть от жизни: в безмозглую вечность, «в одурь диванов», в бесконечную смену полос на тике.

Но в конце концов осиливает страх смерти.

VI

Когда Иван Ильич понял, что он пропал, что пришел конец, он принялся кричать.

«— У! уу! у! — кричал он на разные интонации. Он начал кричать: “не хочу” — и так продолжал кричать на букву “у”».

Когда читаешь Анненского, все слышится, будто он тоже кричит свое непрекращающееся «не хочу».

И тоже на разные интонации, подлежащие изучению с точки зрения поэтики.

«Не хочу! — кричит он. — Не хочу! У! уу! у!»

Собственно говоря, смерть пугает его почти тем же, чем жизнь: неизвестностью, непонятностью, разве только более неподвижны-

ми и молчаливыми. И — безобразием, мещанскою прозаичностью. Мысль о ней почти всегда сопряжена для Анненского с представлениями о грубой, мишурной, убого-помпезной обрядности панихиды или погребения, с этим «маскарадом печалей», лишний раз подчеркивающим безжалостную, равнодушную безучастность всего живого, остающегося здесь, к мертвецу, уходящему «туда».

Смятые подушки, лекарства, кислород, изломанные цветы, венки, траур, ленты, свечи, гробá, коптящие фонари, клячи, дроги, цилиндры, галоши, гробовщики — постоянные спутники смерти у Анненского. Их ненужность говорит о бессмыслице жизни. Их грубая реальность оттеняет непостижимую сущность смерти, ее жуть. И не безобразный псаломщик, а сам Страх, лично, Страх с большой буквы, с поясным поклоном раздает свечи на панихиде.

В своем мучительном страхе Анненский не перестает признаваться. Когда директор гимназии остается один, он пишет стихи об ужасе.

Страх же принимает у него различные формы: то облачается в отвращение к процессу распада, гниения, где бы и в чем бы ни выражался он; то в острую, щемящую грусть; то в скуку; то, наконец, дойдя до отчаяния, Анненский раздражается проклятиями:

Будь ты проклята, левкoем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!

Но всего сильнее, быть может, выявляется этот страх в том, что, не любя жизни, Анненский все же каждый раз цепляется за нее, когда ощущает смерть слишком близко. Как ни сильна в нем оторопь перед жизнью, страх смерти всегда еще сильнее. В стихотворении «То и это» он прямо говорит, что сердце готово принять что угодно, какие угодно муки, самый черный кошмар, если это еще только кошмар, а не уже смерть. Сквозь всю его муку, всю боль прорывается вопль:

Только б жить, дольше жить, вечно жить!

Мир для Анненского — тюрьма. Сердце в нем бьется и ходит, как маятник в тесном футляре стенных часов. Но, толкая остановившийся маятник и снова пуская часы, поэт обращается к сердцу:

О сердце! Когда, леденя,
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру
Твою так же тихо качнуть
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

VII

В ужасе перед смертью Иван Ильич видел ее перед собой как черную дыру, в которую его всовывают. И это понятно. Он же был обыкновенный человек, который по-своему знал и по-своему любил жизнь. Жизнь — это была его семья, служба, квартира. А что такое смерть, он не знал. Понимал только, что в ней уже нет ни семьи, ни квартиры, ни службы. Следственно, это пустота, черная дыра, совершенно неведомая.

Анненский был человек необыкновенный, поэт. Но вот подите же: тут, в последнем и окончательном решении, он сходится с Иваном Ильичом. Можно, конечно, поэтически персонифицировать смерть в образе равнодушной Дамы или еще как-нибудь, но в конце концов приходится назвать ее прямо и попросту «люком в смрадную тюрьму». «Черная дыра», «люк в смрадную тюрьму» — в этих определениях разница только словесная. Словесной она оставалась и тогда, когда в разговорах своих Анненский, словами Свидригайлова, называл смерть «баней с пауками». Сущность же определений у Ивана Ильича и у Анненского одна, как один у них мучительный, на все лады повторяемый крик: «Не хочу!»

Что же, однако, заставляет этих двух людей, таких разных, обыкновенного и необыкновенного, одинаково бояться, не хотеть и не понимать эту черную дыру (или смрадную тюрьму — называйте как угодно)? Для такого общего следствия должна же быть общая причина.

И она имеется. Для Анненского, как для Ивана Ильича, смерть страшна тем, что она «омут безликий», уничтожение личности — или того, что они принимали за личность, т.е. их мыслей и чувств, их человеческого «я». Иван Ильич совершенно правильно, инстинктом, угадывал, вернее, чувствовал, что спасение от черной дыры лежит где-то возле этих его «мыслей и чувств». Но видел и то, что их одних мало, что они — только первичная завязь какого-то растения, какой-то разрыв-травы, могущей высвободить его. Но как вырастить это растение, как заставить его цвести, он не знал.

Точно так же цеплялся за свои чувства и мысли, за свои лирические порывы Анненский — и точно так же знал, что они его не спасут, что этого мало для победы над смертью, над этим безличьем, над этой диванной одурью.

Это они оба знали. Не знали же они того, что для осмысления смерти надо осмыслить жизнь. Без этого осмысления все мысли и чувства Ивана Ильича остаются тяжелым воспоминанием, паутиной психологизмов, бессмысленным грузом, который связывает, а не освобождает его движения, когда приходится пролезать в дыру. Без этого осмысления вся лирическая отзывчивость, тонкость, сложность Анненского — пустое, бессмысленное, дурманящее мелькание синемаатографа, кошмар, мираж, чепуха, болмотание колокольчика: ведь такой ему и казалась жизнь.

Осмыслить же свою жизнь — значит найти для нее некое высшее мерило и высший подвиг, нежели простое накопление «мыслей и чувств» (у Ивана Ильича) и нежели эстетическое любование ими (у поэта Анненского). Больше того, для осмысления жизни, своей жизни в частности, эта частная, личная жизнь должна быть не только пересмотрена, а и подчинена такому высшему императиву. Маленькое «я» надо сжечь, чтоб из пепла встало иное, очищенное и расширенное.

Обыкновенный человек Иван Ильич не задумывался об этом, потому что ему было некогда. Необыкновенный человек Анненский всю жизнь думал о своем «я» и не мог из него выбраться. «Я» дурманило Ивана Ильича психологией, Анненского — лирическим хмелем. Семя разрыв-травы упало в Иване Ильиче на каменистую почву, в Анненском на добрую. Но он оказался плохим садовником. Вырастил огромное, пышное растение своей лирики, но цветка выгнать не сумел. Растение зачахло, не принеся плода.

Разорвать малое «я» могла бы в Анненском, как в Иване Ильиче, любовь к человеку или к Богу. Но ни у того, ни у другого этой любви не было. По отношению к людям оба «честно исполняли свой долг» — и только. По отношению к Богу — так же исполняли церковные обряды, Иван Ильич безразличнее, Анненский — истовее, исправнее. Но действительной религиозной жизни у них не было одинаково.

Расширение «я» могло произойти лишь чудом, которого они не знали и в которое не верили.

Но с Иваном Ильичом оно произошло. И Толстой описывает это именно как внезапное чудо.

Не оценивая свою жизнь ни с какой «высшей» точки зрения, Иван Ильич был почему-то уверен, что она была хорошая. И вот это признание своей жизни хорошею мешало ему «пролезть» в черную дыру — осмыслить и принять смерть. Но — «вдруг, — говорит Толстой, — какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление. “Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать “то”. Что же “то”? — спросил он себя и вдруг затих. Это было... за два часа до его смерти. В это самое время гимназистик тихонько прокрался к отцу и подошел к его постели. Умиравший все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал. В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же “то”? и затих, прислушиваясь. Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его».

В этих словах описано именно чудо, его постепенный восход, как восход солнца. Оно неожиданно: Толстой дважды говорит: «вдруг». Оно начинается с толчка, провала и замерцавшего вдали света. И когда Иван Ильич увидал этот свет, «ему открылось». Открытие уже было в том, что мгновенно переоценил он свою жизнь, прикинул ее на новых весах. А весы эти подал ему гимназистик, сын. Звались же они — любовь и жалость. Ему стало жалко мальчика. В первый раз пожалел он — *не себя*.

Чудо же продолжало первую фазу цветения. После сына Иван Ильич пожалел — полюбил — жену. И еще фаза: он почувствовал свою отдаленность от них, свое себялюбие — и ощутил это как вину. И опять, в первый раз, понял он, что не только перед ним виноваты, но и он виноват. Он хотел попросить прощения, но с непривычки не вышло. Он сказал «пропусти» и, «не в силах уже будучи поправиться, махнул рукой, зная, что поймет тот, кому надо». Это и была третья фаза чуда, важнейшая: он понял, что просит прощенья не ради себя, не ради своих отношений с женой (уже ему не было важно,

поняла ли она), — но ради того, кто поймет, «кому надо» понять. И самая оговорка коснеющего языка приобрела важный смысл: «прости», сказанное жене, оказалось другим словом — «пропусти», сказанным тоже «тому, кому надо». Тут он «пролезал» из маленького «я» «чувств и мыслей» — в большое, другое «я». Его «пропускали», он избавлял других от страданий и избавлялся сам. «Как хорошо и как просто, подумал он».

Тут он прислушался к физической боли. Она продолжалась, но он и ее принимал: «Ну что ж, пускай боль. А смерть, где она? Он искал своего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет».

Чудо совершилось. Когда до Ивана Ильича донеслось слово доктора: «кончено», он повторил это себе по-иному: «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше».

И он умер.

Смерть и страх смерти кончились, когда кончилось маленькое «я».

Анненский умер внезапно. «Дядя» не сдержал лошадей, они подхватили, и поэт очутился у страшной стены раньше, чем успел осмыслить, принять и преодолеть ее в своем творчестве. Мы не знаем, как встретил смерть Анненский-человек. Мы можем хотеть и хотим, чтобы чудо совершилось и над ним в его последние минуты, о которых почти ничего не известно. Что думал он за два часа до смерти, когда, придя в гости, почувствовал себя дурно и лег на диван? Зачем, бросив дела, поспешил он на царскосельский вокзал? Не хотел ли ехать домой — и если да, то зачем? Мы ничего не знаем — и вот можем, значит, судить лишь о том, что сказал он в своей поэзии. И можем сказать, что с Анненским-поэтом чуда не совершилось.

IX

Сравнивая Анненского с Иваном Ильичом, мы не омрачаем память дорогого нам всем, прекрасного поэта. Иван Ильич не образчик никчемного, глупого и пошлого человека. Так не надо судить о нем. Он — человек, просто человек, как все мы люди, — он обыкновенный. Повесть о нем — повесть о человеке. Повесть об Анненском, как она разворачивается перед нами, отраженная его лири-

кой, есть та же повесть, лишь осложненная тем, что Анненский — не обыкновенный чиновник, а поэт. И это понятие, поэт, брошенное на весы, почти всегда перевешивало, давало Анненскому преимущество: он оказывался лучше, значительней, тоньше, умней, чем Иван Ильич. Но чудо случилось с обыкновенным человеком, а не с поэтом.

Человек живет, печалится, радуется, страдает, бывает счастлив, «чувства и мысли» водят его по страшным мытарствам, он высоко восходит и низко падает. Он покрыт грязью и кровью жизни и, смотря на жизнь, ужасается, и, предвидя смерть — ужасается, потому что не знает, во имя чего же вся грязь, мишура жизни и страх смерти. И самое страшное — страх смерти и надвигающаяся безобразная, смрадная тюрьма. Он в ужасе — и мы, зрители, тоже в ужасе. Но совершается осмысление жизни; тени, призраки и уродства прячутся пред рассветом, жизнь освещается, понятая по-новому; былые страдания, страсти, чувства и мысли приобретают иной смысл; старое, малое «я» распадается — смерти нет, потому что нечему умирать; поэтому и она чиста теперь тоже. Это и есть очищение, катарсис, то, что завершает трагедию, давая ей смысл религиозного действия. Осмысление — очищение. Оно наступает иногда очень поздно, но никогда не «слишком поздно». Так было с Иваном Ильичом.

Драма есть тот же ужас человеческой жизни, только не получающий своего разрешения, очищения. Занавес падает раньше, чем герои успели осмыслить свои страдания, принять и благословить их. Драма ужаснее трагедии, потому что застывает на ужасе. Так было с Анненским-поэтом. Дай Бог, чтобы судьба его как человека была иная. Но драма, развернутая в его поэзии, обрывается на ужасе — перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это — ужас, приоткрывающий перспективу — опять-таки в ужас. Два зеркала, отражающие пустоту друг друга.

Так из повестей об Иване Ильиче и об Анненском узнаем мы, что иногда человеку дается то, что не дано поэту. В этом есть грозное предостережение. Как, впрочем, во всем, что совершается вокруг нас и в нас.

1921, 1922

О БЯЛИКЕ

(К пятидесятилетию со дня рождения)

Есть поэты, обращенные лицом назад, в прошлое. Это, по большей части, элегические мечтатели, утомленные и брезгливые к жизни люди, стилизаторы и эстеты по преимуществу. Они нас уводят в музей, в архив, на кладбище, на развалины городов, идей и культур.

Есть другие, живущие настоящим. Впрочем, оно слишком эфемерно и текуче. Время уходит у них из-под ног, как подвижной тротуар. Чтобы не упасть, им приходится все время поглядывать в сторону будущего. Можно сказать, что лица их повернуты к этому будущему вполоборота. Это — люди живые, ищущие, меняющие положение. Они помнят о прошлом, но им не до прошлого. Бывают и третьи. Они пытаются отвернуться и от прошлого, и от настоящего: жить грядущим. В сущности, это такие же выброшенные из жизни и не любящие жизнь мечтатели, как поэты прошлого. Они точно так же не хотят знать реальной жизни и так же боятся ее, как заядлые пассажиры. Это — жесткие, холодные экспериментаторы. Если пессимисты дышат пылью архивов и прахом кладбищ, то эти вдыхают столь же противоестественный воздух лабораторий. Если те нас уводят в музей прошлого, то эти с такой же нарочитостью строят проблематические музеи будущего: утопий. Друг от друга они отличаются не более, чем правая перчатка — от левой; материал и покррой одинаковы.

Таковы, мне кажется, три основных типа современных поэтов, ежели их рассматривать с точки зрения их отношения ко времени. К одной из этих двух групп, с большею или меньшею точностью, можно отнести каждого. И мы так привыкли к этим поворотам лиц — в прошедшее, в настоящее, в будущее, — что они нас не удивляют. Нам не кажется странным, что эти люди, как их ни верти, упорно все оборачиваются в излюбленную сторону, точно магнитные стрелки. Каждый, точно в гипнозе, уставился в одну точку. Мы привыкли к дроблению времени у поэтов. Больше: нас удивил бы поэт, о котором нельзя сказать, к каким временам обратилось его лицо.

Однако именно таков Бялик. Перечтите-ка «Мертвецов пустыни». Разве о прошлом эта поэма, выросшая из талмудической легенды? Разве эти древние предки, гиганты, побежденные, но не покоренные самим Богом, — только призраки, укором вставшие пред современным еврейством? Или это — мечта о прошедшем? Ни то ни другое. Эти мертвецы вечно живы. Эта поэма — о настоящем и будущем, величайшее прославление вечно живого еврейства, в каж-

дый миг повергаемого и восстающего, умирающего и воскресающего внутри монолитно-цельного национального бытия своего.

Перечтите «Сказание о погроме». Мы знаем частичный повод к его созданию: кишиневский погром 1903 года. Мы знаем ту историческую роль, которую сыграла эта поэма в сознании тогдашнего еврейства. Но — где та «современность», выразителем которой явился тут Бялик? 1903 год? Нет — это и 70-й год, и 1920-й, все годы еврейских погромов и разгромов. Может быть, Жаботинский не все сказал, говоря, что «Сказание о погроме» есть «полное выражение, полное воплощение всего приниженного и пассивного, что скопилось веками в еврейской душе». Кажется, пророчески неистовый гнев Бялика здесь обрушился не только на то, что «скопилось» в еврействе, как результат его исторических судеб, но и на все то малое, мелкое живое, рабское, что, рядом с высоким и героическим, — сверхисторическим уживается в том изумительном, противоречивом, чудесном и мерзком, что зовется еврейской душой.

Перечтите стихотворение «И будет, когда продлятся дни...». Оно написано в будущем времени. В нем сказано о моменте, которому как будто предстоит еще наступить: о моменте, когда настанет Голод.

Великий, дивный голод — мир о нем
Еще не слышал: Голод не о хлебе
И зрелищах, — но Голод — о Мессии.

Но чем последовательней описывает Бялик приближение этого Голода, чем, казалось бы, дальше отодвигает его за период Скуки, потом Тоски, тем отчетливей проступает радостное сознание: нет, это не о будущем. Это столько же и о прошлом и настоящем, это о вечной тоске, и о вечном голоде, и не о еврейском только: о нашем.

Многие поэты могли бы по праву сказать о себе, что они «смотрят из времени в вечность». Бялик исключителен, ни на кого не похож тем, что он смотрит скорее из вечности во времена. И узнает прошедшее в настоящем и будущем. И будущее для него не новое: оно уже было и есть.

Мы празднуем пятидесятилетие Бялика — и, вчитываясь в его стихи, не можем сказать по совести: в какие времена жил этот человек? И как бы ни относился к попыткам воскрешения древнееврейского языка, думая о Бялике, никогда не подумаешь, что язык его поэзии есть какая-то натяжка, нарочитость. Бялик ничего не воскрешает, не реконструирует, не реставрирует. Он пишет на языке, свойственном ему

столько же, сколько и пророкам. И мудрость Бялика — не вчерашняя, не завтрашняя. Она — вечная, потому что почерпнута в самой толще его народа. Если необыкновенна судьба этого народа, для которого как бы замерла личная история, но который переживает истории всех народов, то так же необычаен и этот глубоко национальный поэт. Как таинственно единство этого распыленного народа, так таинственна и судьба его поэта: о древнем и будущем он говорит, как о нынешнем, о вечном — как о вечном, и в каждой стране есть люди, которым он — весть о родине, хотя ни у кого из них нет родины.

1923

Марина Цветаева. РЕМЕСЛО

Книга стихов

Берлин. 1923

Она же. ПСИХЕЯ

Романтика

Берлин. 1923

Судьба одарила Марину Цветаеву завидным и редким даром: песенным. Пожалуй, ни один из ныне живущих поэтов не обладает в такой степени, как она, подлинной музыкальностью. Стихи Марины Цветаевой бывают в общем то более, то менее удачны. Но музыкальны они всегда. И это — не слащаво-опереточный мотивчик Игоря Северянина, не внешне приятная «романсная переливчатость» Бальмонта, не залихватское треньканье Городецкого. «Музыка» Цветаевой чужда погоне за внешней эффектностью, очень сложна по внутреннему строению и богатейшим образом оркестрована. Всего ближе она — к строгой музыке Блока.

И вот, поскольку природа поэзии соприкасается с природою музыки, поскольку поэзия и музыка где-то там сплетены корнями, постольку стихи Цветаевой всегда хороши. Если бы их только «слушать», не «понимая». Но поэзия есть искусство слова, а не искусство звука. Слово же — есть мысль, очерченная звучанием: ядро смысла в скорлупе звука. Крак — мы раскусываем орех, — и беда, ежели ядро горькое или ежели его нет вовсе.

Но равноценны ядра цветаевских песен. Книги ее — точно бумажные «фунтики» ералаша, намешанного рукой взбалмошной: ни от-

бора, ни обработки. Цветаева не умеет и не хочет управлять своими стихами. То, ухватившись за одну метафору, развертывает она ее до надоедливости; то, начав хорошо, вдруг обрывает стихотворение, не используя открывающихся возможностей; не умеет она «поверить воображение рассудком» — и тогда стихи ее становятся нагромождением плохо вяжущихся метафор. Еще менее она склонна заботиться о том, как слово ее отзовется в читателе, и уж совсем никогда не думает о том, верит ли сама в то, что говорит. Все у нее — порыв, все — минута; на каждой странице готова она поклониться всему, что сжигала, и сжечь все, чему поклонялась. Одно и то же готова она обожать и проклинать, превозносить и презирать. Такова она в политике, в любви, в чем угодно. Сегодня — да здравствует добровольческая армия, завтра — Революция с большой буквы. Ничего ей не стоит, не замечая, пройти мимо существующего и вопиющего, — чтобы повергнуться ниц перед несуществующим, — например, воспеть никогда не существовавшего «сына Блока Сашу» («Ремесло») в виде виффлемского младенца, отчего неверующему человеку станет смешно, а верующему — противно. В конце концов — со всех страниц «Ремесла» и «Психеи» на читателя смотрит лицо капризницы, очень даровитой, но всего лишь капризницы, может быть — истерички: явления случайного, частного, преходящего. Таких лиц всегда много в литературе, но *история* литературы их никогда не помнит.

1923

О ЧЕРНИХОВСКОМ

Осенью 1921 г., в Москве, Андрей Соболев сказал мне: «Напишите Черниковскому. Он в Одессе, умирает от чахотки».

Потом прошел слух, что Черниковский умер.

Потом мы встретились в Берлине. Я ожидал увидеть изможденного человека, едва ускользнувшего от смерти. Но — в комнату врывается коренастый, крепкий мужчина, грудь колесом, здоровый румянец, оглушительный голос, стремительные движения. Не снимая пальто, усаживается на подоконник, говорит быстро, хлопая себя по коленке и подкручивая лихие казацкие усы. У него военная выправка и хороший русский язык с легким малороссийским акцентом. Ничего поэтического и еще меньше — еврейского. Скорее всего — степняк-помещик из отставных военных. Такие люди хорошо говорят об окрошке.

Милый Черниковский! В крошке он ничего не смыслит. Он говорит исключительно о Гомере, об ассирийском эпосе, о книге Бытия и с жаром разоблачает литературные плагиаты, сделанные не менее трех тысяч лет тому назад.

Непосредственное чувство уводит Черниковского далеко от современности. Свои переживания одевает он в образы глубокой древности. Лирика Черниковского рисует нам человека, погруженного в видения Древней Иудеи («Паломница», «Смерть Тамуза», «Был царь в Иешурине» и т.д.) или поющего гимны богам: Астарте и Белу. Казалось бы, в связи со своим содержанием его лирика должна воскрешать древние поэтические формы, быть в значительной степени стилизацией. Но — как раз этого и нет. Архаические переживания Черниковского высказаны в очень современных стихах, с рифмами, с самой модернизированной инструментровкой, с поздней строфикой. Многим придана даже сонетная форма. Поэтика Черниковского обогнала его самого: он еще в древности — она успела пройти все времена, вплоть до наших.

Казалось бы, его эпические создания еще более должны уводить нас во глубь веков. Не пророки ли, не цари ли должны проходить перед нами в эпосе Черниковского? Не тут-то было. Как раз в своем эпосе Черниковский показывает нам современников. Место действия — Украина. Резники, торговцы, раввины и канторы провинциальных синагог, хлопотливые хозяйки, кантонисты, литовские мелаеды, уличные ребятишки, русские мужики — вот герои идиллий Черниковского.

Наш современник, он в лирике, в выражении своего переживания, уходит назад. Знаток Древнего мира, в эпосе дает он картины современной жизни. Замечательно, что и в области эпической формы остается он верен своей противоречивой природе: в то время как его архаические переживания облечены в модернизованную форму, современные образы своего эпоса он описывает в старинной форме гекзаметра, что, впрочем, в сочетании с древнееврейским языком создает лишь новый анахронизм.

Черниковский с необыкновенной любовью, зоркостью, выпуклостью живописует жизнь местечкового еврейства. Но замечательно, что при этом он не только пользуется гекзаметром, но и нарочно подчеркивает «гомерический» дух своих идиллий. Обстоятельность описаний вообще, одежд, пиров и обедов в особенности; плавность рассказа, любовь к подробностям; невозмутимо серьезное лицо повествователя там, где важность его тона комически от-

теняет захолустное убожество событий; постоянные рефрены (особенно в «Свадьбе Эльки») — все это упорно должно наводить читателя на сопоставление малого с великим, героев Черниховского с героями Гомера. Смысл этих идиллий не только описательный, но и философский. Постоянно наталкивая читателя на воспоминания о Гомере, Черниховский как бы хочет подчеркнуть, что меняются только внешние облики, а сущность жизни человека всегда одна и разница между Навсикаей и Элькой не так-то уж велика. Примечательно, что своим сравнениям Черниховский любит придавать анахронический характер. Мордохая («Свадьба Эльки»), который никак не может отделаться от разговоров назойливого гостя, Черниховский сравнивает с осажденной крепостью, а гостя с врагом. Но враг этот не пользуется современными военными орудиями, а «бьет из баллист, катапулт и тучами стрелы пускает». Таких примеров можно привести несколько.

Насколько прочно связано лирическое чувство Черниховского с древностью, еще раз убеждаемся при чтении его эпоса. В его идиллиях находим два места, которые можно назвать лирическими отступлениями. Первое — в «Завете Авраама» (глава I), второе — в «Свадьбе Эльки» (песнь IV). И вот оказывается, что оба отступления сделаны на тему — древность.

Только два раза прерывает Черниховский эпическое течение своей идиллии, только два раза повествовательное описание событий уступает место авторскому раздумию — и оба раза лирический момент оказывается связанным с чувством прошлого.

Было бы излишне подчеркивать, что, строя свою заметку, по необходимости конспективную, на противоречиях и внутренних анахронизмах Черниховского, я не намерен был ставить это свойство ему в вину. Напротив, здесь-то и заключается, на мой взгляд, своеобразная прелесть и острота его поэзии. Эти противоречия как нельзя лучше обрисовывают сложную структуру той поэтической индивидуальности, того клубка анахронизмов, которым моему, не еврейскому взгляду представляется Черниховский.

Однако мне кажется, что и для читателя-еврея было бы не лишне всмотреться в эти противоречия. Быть может, это наведет кого-нибудь на более общие размышления о душе современного еврейства, с ее борьбой традиций и новшеств, с ее зовами древности и заботами сегодняшнего дня.

ЯЗЫК ЛЕНИНА

M. Jourdain. Et comme l'on parle qu'est-ce que c'est donc que cela?

Maître de philosophie. De la prose.

M. Jourdain. Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis la prose sans que j'en susse rien!

*Molière (Le Bourgeois Gentilhomme)*¹

Оставляя в стороне оценку ленинской деятельности по существу, нельзя не признать, что человек этот обладал изрядным умом. Однако, весьма значительный по объему, ум этот был невысок по качеству. Ленин останется в истории как образец человека, сыгравшего огромную роль, не принеся оригинальной идеи. Его деятельность была попыткой осуществить на практике не им созданные теории. В лучшем случае он популяризировал, даже видоизменял, даже корректировал, приспособлял к обстоятельствам, но не изобретал. Это был практик, а не ученый, атаман, а не учитель. Отсюда его демагогизм, его политическая нечестность, неразборчивость в средствах, цинизм — все качества, необходимые политическому дельцу, спекулянту, но невозможные для философа или социолога.

Едва ли не главное свойство ленинского ума — необычайная сила, с которой он умел все трехмерное сводить к двум измерениям. Попадая под этот паровой молот, любая идея расплющивалась, делалась плоской. Ленин был великий огрубитель и опошлитель. Вот почему, вечно орудуя с марксизмом, он добился-таки того, что даже марксизм нам кажется бесконечно более тонким, глубоким, аристократическим, нежели ленинизм. Мысль Ленина всегда сильна и всегда вульгарна.

Еще в ранней юности он уверовал в Маркса и всю жизнь, как верный мулла, долбил свой Коран. Как применитель и толкователь, он этот Коран опошлил и огрубил, но в основе его не усомнился. Сделавшись профессионалом революции, он с фанатическим аскетизмом отринулся от всего, что могло поколебать его веру. В особен-

¹ Г-н Журден. А когда мы разговариваем, это что же такое будет?

Учитель философии. Проза <...>.

Г-н Журден. Честное слово, я и не подозревал, что вот уже более сорока лет говорю прозой.

(Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве // Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 415. Перевод Н. Любимова.)

ности он был невежествен в области искусства. Музыка, живопись, поэзия — все это было для него островом тех сирен, мимо которых Одиссей проплывал, залепив уши воском, чтобы не соблазниться. Ленин делал то же самое. Его суждения о музыке, приводимые в воспоминаниях Горького («Русский Современник», № 1), — образец обывательщины. Литературу он знал в пределах гимназического курса, «жалел», что ему «нет времени» ею заняться, и... стыдно сказать, Пушкину откровенно предпочитал Демьяна Бедного. В Италии (опять-таки по воспоминаниям Горького) учился он ловить рыбу. Итальянского искусства он не заметил.

Ораторский и литературный стиль Ленина вполне, конечно, соответствовал основным свойствам его ума. Стремление к огрублению, презрение к эстетике (может быть, незнание о ней), полемическая хлесткость невысокой цены — вот главнейшие черты ленинского стиля. За тонкостью или за красотой этот человек никогда не гнался. Слово было для него орудием грубой политической борьбы. Он этого, видимо, и не скрывал. К тому же его аудитория, т.е. те, чьим мнением дорожил он, и те, на кого опирался, были достаточно грубы, и Ленин знал, что этих людей надо бить по головам, а риторическим изяществом их не проймешь. Поэтому, несомненно, покойник немало бы посмеялся, если бы узнал, что через несколько месяцев после его смерти найдутся люди, которым придет в голову благоговейно изучать «язык Ленина».

Однако они нашлись. Высылая писателей и ученых из России, Каменев сказал свою знаменитую фразу: «Упрямых вышлем, а прочих купим». Ныне из числа невысланных выступило шесть представителей «науки» — с благонамеренной целью открыть высокие достоинства ленинского стиля. Шесть представителей так называемого «формального метода» (Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Якубинский, Казанский и Томашевский) напечатали на сию тему ряд статей в литературно-чекистском журнале «Лэф». Сто страниц убористой печати заняли они своими учеными изысканиями.

Всякому ясно, что в самом задании — серьезно говорить о стилистике Ленина — есть уже немалое раболепство. Кроме раболепства и «халтуры», ничем нельзя объяснить, что за изучение ленинского стиля взялись люди, еще недавно посвящавшие свой труд изучению неизмеримо более достойных предметов. Худо ли, хорошо ли, но Шкловский работал над Диккенсом, Стерном, Достоевским, Розановым; Эйхенбаум написал книги о Льве Толстом и Анне Ахматовой; Тынянов изучал Гейне, Тютчева; Томашевскому принадле-

жат недурные работы о Пушкине и о французских поэтах XVIII столетия... После всего этого приниматься за Ленина было им, конечно, смешно. И вот — на своих ста страницах они перемигиваются и перешучиваются потихоньку от своих заказчиков. Так портной, работавший на хороших господ, подсмеивается над нуворишем. Так мольеровские учителя смеялись над мещанином во дворянстве.

Статьи формалистов о Ленине писаны языком, в котором за филологической терминологией и сложностью фраз трудно добраться до смысла. Эти писания как будто специально рассчитаны на то, чтобы рядовой коммунист в них «ногу сломал»: чтобы не стал он пробиваться сквозь дымовую завесу параграфов, терминов, алгебраических формул и прочего «научного багажа», а не читая, удовлетворялся бы горделивым сознанием того, что сама «наука» лишней раз подтверждает величие «Ильича». Да и некогда коммунисту читать. Уж ежели напечатано в «Лефе» — значит, клонится к прославлению. Значит — отсчитать червонцы, и дело с концом.

Формалисты суть исследователи литературных приемов. Они в этом знают толк и придумали неплохой прием для статей о Ленине. Они вовсе не лгут. Они говорят правду. Но все же их шарлатанство заключается в том, что они тратят множество времени и бумаги, чадят и авгурствуют, чтобы «научно» открыть вещи, ясные всякому с первого взгляда. Второй их прием — эвфемизм, т.е. облечение этих горьких истин в форму, сладостную для наследников Ленина. То, что в просторечии звучало бы обидно, на языке науки вполне приемлемо и лояльно по отношению к советской власти.

Ленин груб, как в мысли, так и в ее выражении. Ленин ораторски примитивен. К этим основным выводам приходят авторы статей один за другим. Но — послушайте, как осторожно они выражаются. «Ленин — деканонизатор» (Шкловский). «Борьба с революционной фразой проходит через все статьи и речи Ленина» (Эйхенбаум). «Если поставить его стиль на фоне того пышного философского и публицистического стиля, который господствовал в русской интеллигенции начала XX века (Вл. Соловьев, Мережковский, Бердяев и др.), то разница станет особенно ясной» (Тынянов). «Недопустимые выражения... — один из резких стиливых признаков ленинской речи» (Тынянов). «Эмоционально высокий напряженный строй речи дан... в комбинации с такими синтаксическими и лексическими явлениями, которые его объективно снижают» (Якубинский). Этот деликатный термин, «снижение», встречается едва ли не у всех авторов. Им очень удобно прикрываются понятия: огрубле-

ние и опошление. Статья Якубинского так и называется: «О снижении высокого стиля у Ленина».

Словарь Ленина был беден. Он оперировал небольшим числом слов, в большинстве случаев затасканных по марксистским брошюрам. Это обстоятельство осторожно вскрыто и названо «лексической скупостью».

Тот убогий запас литературных сведений, которым обладал Ленин, не укрылся от Казанского. Но вот как тонко об этом сказано: «Цитаты ценны тем, что выдают литературный фон речи и могут служить мерилем “литературности”. У Ленина они состоят преимущественно из пословиц и литературных выражений, вошедших в поговорку. Таковы чаще всего изречения Евангельские, крыловские, грибоедовские, вообще школьных классиков. Крайне редки стихотворные цитаты. Никакой изысканности в выборе, никаких современных сколько-нибудь авторов. Это уже даже не цитата, а поговорка». (Заметим от себя, что именно поговорка является одним из основных элементов в речах Санчо Пансы: не слишком лестное соседство для великого человека.) На ту же, приблизительно, тему пишет Казанский и в другом месте, что Ленин «не щеголяет поэтической культурой и эрудицией».

Иногда авторы статей решаются высказаться более откровенно, но и в этих случаях прибегают к особому смягчающему приему; они говорят: «может показаться», «кажется», а затем высказывают наблюдение, весьма нелестное для Ленина. Так, Эйхенбаум замечает, что «может показаться, что у него (Ленина) нет никаких определенных стилевых тенденций»; «кажется, что к языку Ленин относится равнодушно». Но это опровергается, по мнению Эйхенбаума, тем, что Ленин «очень определенно реагирует на чужой стиль», т.е. видит в чужом глазу соломинку... Казанский пишет, что «речь Ленина кажется бесцветной и безразличной».

Можно было бы привести еще много цитат из этих работ, но не стоит утомлять читателя изворотами рабьего языка. Заметим одно: наука, даже если она придавлена и становится «наукой» в кавычках, — всегда автоматически стремится вскрыть истину. Но бывают «люди науки», которые в своем раболепстве идут на то, чтобы, с одной стороны, на истину намекнуть, с другой — ее спрятать. И еще: продажные перья в конце концов мало пользы приносят тем, кто их покупает.

ЗАМЕТКИ О СТИХАХ

I

(М. ЦВЕТАЕВА. «МОЛОДЕЦ»)

Рассуждения о народности пушкинских сказок справедливы лишь до тех пор, пока речь идет о сюжете и смысле. По сюжету и смыслу они народны. По сюжету — хотя бы уже оттого, что, кажется, все они (за исключением «Сказки о золотом петушке») в этом отношении прямо заимствованы из народной литературы. По смыслу же — оттого, что вместе с сюжетом Пушкин почерпнул из народной сказки ее действующих лиц, столь же традиционных, как персонажи итальянской комедии масок, и в своих переработках оставил их носителями тех же идей и переживаний, носителями которых они являются в подлинных созданиях народной массы.

Иначе обстоит дело со строением языка и стиха. Начать с того, что народная сказка, в отличие от былины и лирической песни, почти всегда, если не всегда, облечена в прозаическую форму. У Пушкина все его девять обработок сказочного сюжета — как раз стихотворные. Вдобавок из этих девяти — только три («Сказка о попе», «Сказка о рыбаке и рыбке» да неоконченная сказка о медведях) по форме стиха в той или иной степени приближаются к образцам народного творчества. Из прочих — пять писаны чистопробнейшим книжным хореем, а шестая ямбом, да еще со строфикой, явно заимствованной из бюргеровой «Леноры» («Жених»).

Так же, как размер стиха, язык пушкинской сказки в основе своей — тоже книжный; отмеченный всеми особенностями индивидуально пушкинского стиля, он в общем восходит к литературному языку XIX века, а не к языку народного (или, как иногда выражался сам Пушкин, простонародного) творчества. То же надо сказать о преобладающих интонациях, о характерно пушкинской инструментовке, наконец — о рифмовке, лишь изредка приближающейся к той, какую мы встречаем в настоящей народной поэзии.

Поэтому если допустить, как это иногда делается, будто Пушкин в своих сказках хотел в точности воспроизвести народную словесность, то пришлось бы сказать, что из такого намерения у него ничего не вышло, что книжная литературность у него проступает на каждом шагу и сказки его надо не восхвалять, а резко осудить как полнейший стилистический провал.

Но в том-то и дело, что Пушкин, почти всегда умевший осуществлять свои замыслы в совершенстве, не ошибся и на сей раз: то, что он

хотел сделать, он сделал великолепно. Только сказки его не следует рассматривать как попытку в точности повторить стиль сказок народных. Пушкин не был и не хотел сойти за какого-то Баяна. Был он поэтом и литератором, деятелем книжной, «образованной» литературы, которую любил и которой служил всю жизнь. Как бы ни восхищался он «простонародной» поэзией, в его намерения не входило подражать ей слепо и безусловно. Конечно, в свои сказки он внес немало заимствований отсюда, но это сокровища, добытые во время *экскурсий* в область народного творчества и использованные по возвращении *домой*, в область литературы книжной. Пушкин отнюдь не гнался за тождеством своих созданий с народными. Он не пересаживал, а прививал: прививал росток народного творчества к дереву книжной литературы, выгоняя растение совершенно особого, третьего стиля. В том и острота пушкинских сказок, что их основной стилистической тенденцией является сочетание разнороднейших элементов: прозаического народно-сказочного сюжета и некоторых частных, заимствованных из стихотворного народно-песенного стиля, — с основным стилем книжной поэзии. Законно ли такое сочетание? Удачно ли оно выполнено? Только с этих двух точек зрения можно судить сказки Пушкина.

Белинский их осудил: «Они, конечно, решительно дурны, — писал он. — Мы не можем понять, что за странная мысль овладела им (Пушкиным) и заставила тратить свой талант на эти поддельные цветы. Русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная, она не имеет решительно никакого смысла».

По существу мы можем не согласиться с оценкою Белинского: такая переработка, особенно — раз она сделана Пушкиным, имеет в наших глазах самостоятельный и высокий смысл. Но надо признать, что подход Белинского верен: несправедливо осудив пушкинские создания, он все же правильно понял намерение Пушкина — дать книжную обработку сказочных сюжетов.

Как известно, Пушкин однажды дал П.В. Киреевскому собрание народных песен, сказав: «Когда-нибудь, от нечего делать, разберите-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам». Однако разобрать это не удалось ни Киреевскому, ни кому-либо другому: наглядное доказательство того, что Пушкин, когда хотел, мог подражать народному стилю до полной неотличимости. Его собственные «Песни о Стеньке Разине» почти неотличимы от записанных им. Почему же, владея народным стилем в таком совершенстве, Пушкин не применил своего умения в сказках? Ответ, мне думается, возможен только один: именно

потому, что хотел найти тот третий стиль, о котором говорено выше: не народный, не книжный, а их комбинацию. Изучение полученной смеси еще далеко не произведено, да и невозможно с математической точностью установить принятую Пушкиным «дозировку». Однако, основываясь на своих наблюдениях, я бы сказал, что в стиле пушкинских сказок элементы народного и книжного стиля смешаны приблизительно в отношении 1 к 3:1 — народное, 3 — книжное.

Надо заметить, что в поисках этого третьего стиля Пушкин вовсе не был новатором. Попытки того же порядка делались и до него. В сущности, он только внес в это дело свои знания, свой вкус и свое мастерство. Это отметил и Белинский. Принципиально возражая против того, что считает «прикрашиванием» народной поэзии, о пушкинских сказках он говорит: «Все-таки они целою головою выше всех попыток в этом роде наших других поэтов».

Пушкинская традиция в обработке народной поэзии утвердилась прочно. Начиная с Ершова, в точности повторившего пушкинскую манеру, пушкинская «дозировка» в смешении народного стиля с книжным сохранилась до наших дней почти без изменения как в эпосе, так и в лирике. Даже Кольцов, сам вышедший из народа, пошел по пушкинскому (или допушкинскому) пути: по пути, так сказать, олитературивания. То же надо сказать об Алексее Толстом, о Некрасове; в наши дни — о С. Городецком, о Клюеве, Клычкове и др. Эти поэты разнятся друг от друга дарованиями, но методологически их работы принадлежат к одной группе: книжность в них стилистически преобладает над народностью. Едва ли не единственным исключением является «Песня о купце Калашникове», в которой стиль народной исторической песни преобладает над книжным.

Только что вышедшая сказка Марины Цветаевой «Мблodeц» (Прага, 1924. Издательство «Пламя») представляет собою попытку нарушить традицию. Цветаева изменяет пушкинскую «дозировку». В ее сказке народный стиль резко преобладает над книжным: отношение «народности» к «литературности» дано в обратной пропорции.

Известная непоследовательность и у Цветаевой налицо: сказку пишет она стихом народной лирической песни. Но надо прежде всего отдать ей справедливость: этот стих ею почувствован и усвоен так, как ни у кого до нее.

Новейшие течения в русской поэзии имеют свои хорошие и дурные стороны. Футуристы, заумники и т.д. в значительной мере правы, когда провозглашают самодовлеющую ценность словесного и звукового материала. Не правы они только в своем грубом экстре-

мизме, заставляющем их, ради освобождения звука из смыслового плена, жертвовать смыслом вовсе. Некоторая «заумность» лежит в природе поэзии. Слово и звук в поэзии — не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно господствует над другим. Самодержавие «идеи» приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят анархию, хаос — глупость.

Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные задания, которые играют такую огромную роль в народной песне. Народная песня в значительной мере является причитанием, радостным или горестным; в ней есть элемент скороговорки и каламбура — чистейшей игры звуками; в ней всегда слышны отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична, — близка к переходу в плач или в смех, — она отчасти заумна.

Вот эту «заумную» стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место. Чисто словесные и звуковые задания играют в «Молодце» столь же важную роль, как и смысловые. Оно и понятно: построенная на основах лирической песни, сказка Цветаевой столько же хочет *поведать*, сколько и просто *спеть*, вывести голосом, «проголосить». Необходимо добавить, что удастся это Цветаевой изумительно. Я нарочно не привожу цитат, ибо пришлось бы перепечатать всю книгу: за исключением двух-трех не вовсе удачных мест, вся сказка представляет собою настоящую россыпь словесных и звуковых богатств.

Конечно, никакая попытка воссоздать лад народной песни невозможна без больших знаний и верного чутья в области языка. Цветаева выходит победительницей и в этом. Ее словарь и богат, и цветист, и обращается она с ним мастерски. Разнообразие, порой редкостность ее словаря таковы, что при забвении русского языка, которое ныне общо и эмиграции, и Советской России, можно, пожалуй, опасаться, как бы иные места в ее сказке не оказались для некоторых непонятными и там и здесь.

На некоторые затруднения натолкнется читатель и при усвоении фабульной стороны. Однако причиной этому — не авторская неопытность. Сказка Цветаевой построена на приемах лирической песни. Лирическая песня почти не имеет повествовательных навыков. Для этого она слишком отрывочна и слишком любит говорить в первом лице. Чтобы изобразить ряд последовательных моментов, Цвета-

своей, в сущности, приходится превратить сказку в ряд отдельных лирических песен, последовательностью которых определяется ход событий. Это, конечно, ведет к некоторым как бы прорывам в повествовании, к спутанности и неясности. Недаром автору пришлось в нескольких местах сделать пояснительные подстрочные примечания. Но повторяю — это темнота, которой при данных условиях вряд ли можно было избежать и которая, кстати сказать, отчасти свойственна и народной лирике, всегда слабоватой по части построения.

Выше я указал, что Цветаева нарушает «пушкинскую» традицию в отношениях народного стиля к книжному. Действительно, давая преобладание народному, она все же вводит в свою сказку некоторые приемы литературы книжной. Самая мысль рассказать сказку путем соединения ряда лирических песен, конечно, книжная. Книжными кажутся и некоторые частности, подробное перечисление которых заняло бы слишком много места. Как пример — укажу на прием не только «книжный», но даже почти типографский: на сознательный пропуск некоторых рифмующих слов, которые должны быть угаданы самими читателями. Этот интересный, но слегка вычурный прием, если не ошибаюсь, впервые применен П. Потемкиным в книге «Смешная любовь» (1907 г.).

Восхваление внутрисоветской литературы и уверения в мертвенности литературы зарубежной стали в последнее время признаком хорошего тона и эмигрантского шика. Восхитительная сказка Марины Цветаевой, конечно, представляет собою явление, по значительности и красоте не имеющее во внутрисоветской поэзии ничего не только равного, но и хоть могущего, по чести, сравниться с нею.

1925

ЗАМЕТКИ О СТИХАХ

II

В книге покойного Н.А. Соколова «Убийство царской семьи», в самом конце, имеется приложение: список вещей, принадлежавших убитым и найденных в Екатеринбурге. Под № 204 в этом списке читаем:

«Английская книга, “And Mary Sings Magnificat”, в бумажной обложке. На ее обложке изображена воспевающая Святая Дева, и ей

аккомпанируют два ангела. На первом листе книги — изображение креста и написанные рукою Государыни Императрицы стихи на английском языке. На оборотной стороне рукою Государыни написано: “В.К. Ольге 1917 г. Мама. Тобольск”».

Далее указано, что в книгу вложены листки бумаги. Из них на двух написаны следующие стихи:

1. ПЕРЕД ИКОНОЙ БОГОМАТЕРИ

Царица неба и земли,
Скорбящих утешенье.
Молитве грешников внемли —
В Тебе — надежда и спасенье.

Погрязли мы во зле страстей,
Блуждаем в тьме порока.
Но... наша Родина. О, к ней
Склони всевидящее око.

Святая Русь, твой светлый дом
Почти что погибает.
К Тебе, Заступница, зовем —
Иной никто из нас не знает.

О, не оставь Своих детей,
Скорбящих упованье.
Не отврати Своих очей
От нашей скорби и страданья.

2. МОЛИТВА

Пошли нам, Господи, терпенье
В годину буйных, мрачных дней
Сносить народное гоненье
И пытки наших палачей.

Дай крепость нам, о Боже правый,
Злодейство ближнего прощать
И крест тяжелый и кровавый
С Твоею кротостью встречать.

И в дни мятежного волнения,
Когда ограбят нас враги,
Терпеть позор и оскорбления,
Христос Спаситель, помоги.

Владыка мира, Бог вселенной,
Благослови молитвой нас
И дай покой душе смиренной
В невыносимый, страшный час.

И у преддверия могилы
Вдохни в уста твоих рабов
Нечеловеческие силы
Молиться кротко за врагов.

Н.А. Соколов прошел мимо этих стихов. Он не упоминает о них в основной части книги и не комментирует их в приложении. Между тем стихи заслуживают внимания.

Прежде всего, попытаемся установить, кто их автор. Н.А. Соколов сообщает только то, что они «написаны рукою Великой Княжны Ольги Николаевны». Судя по всему, мы имеем дело с белой рукописью, без поправок. Следовательно, эти стихи могли быть откуда-нибудь списаны. Допустить, что они взяты из печатного источника, невозможно: из их содержания видно, что они писаны уже при большевиках, когда напечатать подобные стихи было невымыслимо. Следовательно, если великая княжна их не сочинила, а только переписала, то, несомненно, — с рукописи.

Самый краткий формальный анализ этих стихов позволяет с точностью определить основное литературное свойство автора: это — стихотворец неопытный, начинающий, не профессионал, а скорее всего — дилетант. Стихи содержат ряд формальных признаков, по которым нетрудно узнать перо дилетанта.

Сюда относятся, во-первых, стилистические промахи, часто встречающиеся у начинающих стихотворцев. Таково сочетание двух эпитетов, из которых второй мало прибавляет к первому и скорее ослабляет, чем усиливает впечатление: дни — буйные, мрачные (стихотворение II, стих 2; в дальнейшем я буду обозначать стихотворение римской цифрой, стих — арабской); час — невыносимый, страшный (II, 16). В этих случаях также типичен пропуск союза «и». К таким же промахам относятся и некоторые натяжки смысловые (напр<и-

мер», «в годину дней») и синтаксические («К Тебе зовем»). Такой же промах — прозаизм (I, 9–10):

Святая Русь, твой светлый дом
Почти что погибает.

Это — характерно-дилетантский прозаизм, нечаянный и неуместный. Если стихотворение воспроизведено Соколовым в полном согласии с рукописью, то эти же два стиха содержат еще одну стилистическую ошибку: тогда как все стихотворение представляет собою обращение к Богородице и местоимение «Ты» всегда означает Ее же, в данных строках неумело вставлено обращение к «Святой Руси» и обозначение «*твой* светлый дом», за которым тотчас следует возвращение к Богородице: «К Тебе, Заступница, зовем». Но возможно, что Соколов воспроизвел рукопись неверно, что в стихе 9-м «Твой» должно писаться с заглавной буквы, а после слова «дом» должна стоять запятая. Тогда указанный недостаток исчезнет. Слово «Твой» станет относиться опять к Богородице, и оба стиха получат иной, более удачный смысл. В редакции Соколова они означают, что светлый дом Руси погибает; возможно, что автор хотел придать им другое содержание, хотел, обращаясь к Богородице, а не к Руси, сказать, что «погибает Русь, Твой, Богородица, светлый дом».

Нельзя не отметить в этих стихах также их ритмической жесткости, бедности. Их ямб, будучи вполне правилен метрически, в смысле внутреннего движения очень негибок, содержит мало полуударений, а те, какие встречаются, приходится чаще всего на третью стопу, что в четырехстопном ямбе слишком обыкновенно. Видимо, держась метрических «правил», автор не ставил себе задач более сложных, ритмических; вернее всего предположить, что он и не осведомлен об их существовании.

Рифмовка в общем должна быть признана банальной; из 18 пар рифм мы имеем: две пары флексивно-глагольных (I, 10–12 и II, 6–8), три пары флексивно-падежных (I, 13–15; II, 2–4 и 18–20), семь пар суффиксальных (I, 2–4, 14–16; II, 1–3, 5–7, 9–11, 13–15, 17–19). Итого из 18 пар 12 относятся к числу самых общеупотребительных и легких. Но и остальные 6 пар ничем не выделяются.

Обращаясь к смысловой стороне стихов, получаем более конкретные данные о личности автора. В этом смысле особенно показательно второе стихотворение. Тогда как первое могло быть написано очень многими верующими людьми, считающими, что Россия

«почти что погибает», — второе содержит ряд сведений, резко индивидуализирующих автора. Из него мы узнаем следующее:

1) Автор (как, впрочем, и в первом стихотворении) нигде не говорит «я», но всегда «мы», т.е. рассматривает себя как часть некоторой группы лиц.

2) Группа эта терпит «народное гоненье» и «пытки палачей», несет «крест» и проч. — «в дни мятежного волнения».

3) Пытки эти — моральные: «позор и оскорбленья».

4) Группе этой грозит в то же время и просто ограбление (II, 10).

5) Группа ожидает от палачей своих не только этих пыток, но и смерти (II, 7, 17).

Мне кажется, что автора стихов надо искать не за пределами семьи Романовых, но внутри ее: именно в таком состоянии находилась эта семья, с ее ответвлениями, при большевиках. В семье Романовых было два начинающих стихотворца. Один из них — князь В.П. Палей. Но предположение об его авторстве отпадает, так как стихи писаны тогда, когда его сношения с великой княжной были уже невозможны и по условиям режима, и, главное, вследствие разрыва между его семьей и семьей Николая II.

Вторым стихотворцем была сама вел. кн. Ольга Николаевна. О ее поэтических опытах, сколько мне известно, в печати не упоминалось. Но о существовании их говорилось в устных беседах. Между прочим, покойный Н.С. Гумилев, лежавший в 1916 году в царско-сельском лазарете, рассказывал, что Ольга Николаевна, посещая его, показывала ему свои стихи.

Я думаю, что по отношению к приведенным стихам авторство великой княжны устанавливается с несомненностью; они ею не переписаны, а сочинены. Таким образом, мы имеем два документа, не обладающих значительной ценностью литературной, но исторически довольно интересных. Я предложил бы сделать из анализа их два вывода.

Для первого возвратимся к формальному разбору стихов. Мы установили их дилетантский характер. Но здесь необходимо сделать важную оговорку. Те, кому доводилось видеть много дилетантских стихов, знают, что между прочими недостатками они почти всегда обладают двумя: во-первых, неправильным чередованием мужских и женских рифм даже при строфическом построении; во-вторых, невыдержанностью числа стоп. Оба недостатка — вследствие неразвитости поэтического слуха и незнания о просодических правилах. В стихах Ольги Николаевны как раз этих двух недостатков нет. Характер рифм в обеих пьесах выдержан вполне точно: в первой — все

четные стихи женские, все нечетные — мужские; во второй пьесе — наоборот. Точно так же строго выдержан и счет стоп. В первом стихотворении имеем даже некоторую тонкость: оно в общем писано четырехстопным ямбом, но второй стих каждой строфы — трехстопный. Я бы сказал, что прием этот фонетически невыразителен, но тем более примечательна тщательность, с которой он проведен.

Таким образом, эти стихи, оставаясь довольно слабыми, свидетельствуют об известной стихотворной культуре, осведомленности, обычно отсутствующей у дилетантов. Неопытная в авторстве, не имевшая, так сказать, активного литературного дарования, Ольга Николаевна, очевидно, была хорошей, внимательною читательницей стихов и имела в этом значительный навык, и в отличие от огромного числа дилетантов, несмотря на известные свои промахи, все же обладала необходимыми понятиями о стихосложении. Это совпадает и с рассказами Гумилева: он говорил, что стихи Ольги Николаевны очень слабы, но что она по-настоящему интересуется поэзией, следит за ней, читает вновь выходящие книги. Таким образом, ходячее место о крайне пониженном уровне литературных мнений в царской семье получает хотя и частичное, но документальное опровержение. Это и есть первый вывод.

Второй исторически интереснее. По всему настроению второй пьесы, по резкости выражений («враги», «палачи»), по конкретно-му указанию на ожидание момента, «когда ограбят нас враги», по свидетельству о переживаемых оскорблениях, наконец, по внутренней напряженности эту вторую пьесу необходимо датировать уже временем большевистского господства. Стихи эти писаны либо в Тобольске, либо в Екатеринбурге, что слегка подтверждается и нахождением рукописей в книге, которая была подарена в Тобольске. И вот, на основании того, что крест, несомый царской семьей, назван не только тяжелым, но и кровавым; на основании выраженного предвидения о «невыносимом страшном часе»; на основании, наконец, недвусмысленного выражения: «у преддверия могилы» — следует признать, что, несмотря на наружное спокойствие, проявлявшееся членами царской семьи, в глубине ее, невидимо для окружающих, в большевистский период ее заточения, существовало ожидание предстоящей гибели. В стихах Ольги Николаевны это ожидание выражено как совершенно отчетливая уверенность, не как предположение, но как твердое знание о предстоящей участи. Н.А. Соколов этого обстоятельства в своей книге не учел. Но будущему историку придется с ним считаться.

Моей задачей было лишь отметить и вкратце обосновать эти две исторические детали. Все же, заканчивая статью, не могу не взглянуть на листки, о которых шла речь, не только как на исторический, но и как на *человеческий* документ. Читая эти неопытные, писанные не напоказ, а воистину молитвенные стихи, скрытые, может быть, даже от самых близких людей, нельзя же не преклониться перед изумительной моральной высотой, в них сказавшейся. Это не «литература», не «искусство как прием»: тут впрямь и в буквальном смысле жертва молится за своих палачей — в полном и ясном сознании того, что делает.

1925

ТАМ ИЛИ ЗДЕСЬ?

Где же, наконец, настоящая, живая русская литература? Там, в Советской России, или здесь, в эмиграции? Главное: которая из них *жизнеспособна* — и которая обречена разложиться, задохнуться, вымереть?

Такой вопрос ставится часто и, по исконному греху всех русских «вопросов», как бы уже заранее предполагает решение крайнее, распекающее: либо там, либо здесь.

Так он и разрешается: одни предсказывают смерть всему здешнему, другие — тамошнему. И те и другие очень довольны радикальностью своих мнений.

Понятно, почему некоторые эмигранты уверяют себя и других, что современная русская литература исчерпывается литературой эмиграции. При огульном осуждении всего, что делается внутри России, естественно и огульное отрицание всей тамошней литературы. Естественно — неверно. Тут повторяется ошибка, которую те же люди делают в области политической: как за РКП не видят они России, так за большевистской накипью не хотят видеть русской литературы. Они больше сердятся, нежели рассуждают, и сами очень похожи на большевиков, с таким же азартом и с тою же логикой отрицающих литературу эмиграции. И те и другие исходят из довольно правильного положения, что на зараженной почве здоровому растению не быть. Беда в том, что каждая сторона заранее считает свою почву вполне здоровой, а вражескую — насквозь гнилой. В душе, пожалуй, и те и другие ощущают свою неправоту, но стараются криками подбодрить себя, а главное — перекричать факты.

Внутрироссийских хулителей «эмигрантщины» можно основным образом разделить на две группы. Первая — это правоверные большевики, отрицающие всю «буржуазную» литературу «по Марксу», точнее — по дубовым интерпретациям Маркса. О них отчасти говорено выше, отчасти и говорить не стоит, ибо все уже сказано. Другую группу составляют некоторые «попутчики», т.е. люди, которые притворяются, будто большевики их распропагандировали. Я говорю «некоторые», потому что в большинстве попутчики стараются по принципиальным вопросам не высказываться, да им и не позволяют. Однако иные из них не прочь выступить против эмиграции — опять же из различных побуждений. Одни — потому, что за отсутствием эмигрантских писателей могут сами выдвинуться на видные места. Ставши рыбами на безрыбье, они иногда и не без искренности уверены, что теперь-то и наступила в России пора «настоящей» литературы. Человеку свойственно самообольщаться. Другие менее наивны. Они знают цену и советской власти, и специфически — советской литературе. Но они ориентируются не на коммунизм, а на кассу Государственного Издательства. Поэтому, попадая за границу, они плачут в наши эмигрантские жилеты и осведомляются, нельзя ли здесь остаться. Однако, узнав, почем платят за лист эмигрантские журналы, едут назад писать книги о том, что «сейчас на Западе» все прогнило, или же «письма в редакцию» с заявлениями, что «живая, подлинная, творческая литература только в России, а не в парижских салончиках». К этой же группе ориентирующихся на кассу надо отнести писателей, печатающихся только в России, но откровенно предпочитающих жить за границей. Впрочем, обо всех этих ложных друзьях советской власти я упомянул только для полноты: считаться с их покупными мнениями не приходится.

Есть, однако, и в самой эмиграции течения, отрицающие жизненность эмигрантской литературы. Мне кажется, они вызваны неумеренным отрицанием всего внутрисоветского и столь же неумеренными восторгами перед всем эмигрантским. К сожалению, естественное и законное желание возражать против одной крайности — по распространенному обычаю толкает в другую, столь же ошибочную. На этой почве уже развивается даже своеобразный эмигрантский снобизм: проявить высшую независимость суждений, взять да и «хватить» по эмиграции, сидя в эмиграции, — это становится в некотором роде модно. Нужно только заметить, что большевики мастера разлагать всякие «фронты»; незаметно для самих снобов они подсовывают в их общество «своих людишек». Такие случаи были.

Здесь мы имеем возможность спорить и даже приговаривать эмигрантскую литературу к смерти. В России рты заткнуты. Поэтому там царит как будто единогласие: все согласны с большевиками, что эмиграция и ее литература мертвы. Однако — есть и несогласные.

— А кто? — спрашивает ГПУ.

— А я не скажу.

В действительности ни здешние, ни тамошние не должны и не могут претендовать ни на какую гегемонию, основанную на признании за ними какой-то особой «жизненности».

Жизненность литературы должна обуславливаться наличием трех условий: 1) наличием сформированных дарований, 2) появлением новых и 3) возможностью работать, т.е. проявлять и развивать эти дарования.

Обе стороны обычно и начинают спор с подсчета литературных сил и там и здесь. Притом и те и другие стараются главным образом умалить силы противника. Это приводит к наивной, но все же непристойной торговле. Но сама торговля ни к чему не ведет, ибо, действительно, нельзя высчитать, сколько Бабелей можно отдать за одного Бунина или наоборот. А главное — и вопрос-то не в том, на чьей стороне сил «больше», а в том, имеются ли они.

Если припомним писателей старшего поколения несомненных и определившихся, то увидим, что не все они здесь. Здешним, Бальмонту, Бунину, Гиппиус, Мережковскому, Ремизову, — можно противопоставить Сологуба, Андрея Белого, Ахматову. И те и другие находят возможным работать — одни в тяжелых условиях здешних, другие — в тамошних. Из живущих там Андрея Белого печатают, но мало. Сологуба и Ахматову не печатают вовсе. Но наступит пора — их писания увидят свет. Что же? Разве можно будет все это, написанное *несмотря на* присутствие большевиков, записать в актив *большевицкой* России? Но ведь и эмиграция не сможет все это «реквизировать».

Верно, что в эмиграции находятся преимущественно писатели, от которых уже трудно и иногда и невозможно ждать решительных новшеств. Обычно это и служит главным козырем в руках людей, желающих эмигрантскую литературу отпеть и похоронить. Но они забывают (или не знают), что прогресса в искусстве нет, что критерий новизны применим в искусстве только для исторической, а не качественной классификации.

И все-таки неверно было бы думать, что даже писатели, не начинающие здесь, застыли. К примеру, именно здесь, и с замечательным

успехом, Муратов пробует силы на новом для него поприще драматурга. Пьесы его написаны как раз в новом и очень своеобразном роде. Здесь пишет лучшие свои вещи Цветаева. Здесь Алданов начал свои исторические романы.

Если посмотрим на писателей, которых в России печатают и которые в значительной степени составляют тамошнюю литературу, то увидим, что большинство из них рождены не советской эпохой. Таковы — Пришвин, Сергеев-Ценский, Клюев, Есенин, Пастернак, Мандельштам, Замятин, Алексей Толстой. Каждый из них как художник продолжает свою линию, не при большевиках начатую и определившуюся. И для них все главное решается способностями, возрастом и т.д., а не территорией. Только оттого, что они стоят на земле СССР, никто из них, тривиально выражаясь, выше своей головы не прыгнул и не прыгнет. И падений особенных незаметно (я говорю о чистом искусстве, не о политике). Впрочем, пожалуй, лучшие вещи Толстого написаны либо до революции, либо в эмиграции («Детство Никиты»).

Нельзя говорить, будто на советской почве не явилось ни одного дарования; можно не разделять или осуждать политические склонности, скажем, Леонова, Федина — но все же их дарований (тоже неравных) нельзя не признавать вовсе. Однако и этих «молодых надежд» вовсе не так уж много. Возможно, что *относительно* их даже меньше, чем в эмиграции, ибо резервуар, из которого они черпаются, Россия, в несколько десятков раз больше эмиграции, — а новых талантов там вовсе не в несколько десятков раз больше.

Даровитая молодежь в эмиграции имеется. Таковы хотя бы поэты: Н. Оцуп, В. Злобин, Божнев. Но эмиграция ждет, чтобы надежды были оправданы, а в СССР вокруг этих же имен давно били бы в рекламистские барабаны, их развращали бы неумеренными хвалами, чтобы затем развенчать, неблагодарно и грубо, как было с Н. Тихоновым.

Чего, действительно, много явилось в Советской России — это посредственностей (хотя и из них некоторые только выдвинулись в последние годы благодаря их «сочувствию» советской власти). Таковы бесчисленные Пильняки, Никитины, Всев. Ивановы, Бабели, Асеевы, Сейфуллины и т.д.

Замечательно, что, притворяясь (для невежд) очень своеобразными, в действительности они глубоко подражательны и подражают литературе досоветской: чаще всего — Лескову, Белому, Ремизову, потом — Горькому, Бунину, иногда — несколькими зараз.

Так, Пильняк распадается на Ремизова и не понятого им Андрея Белого, а знаменитый Бабель — это третий сорт Горького, приправленный, смотря по сюжету, то Горбуновым, то Юшкевичем. Все эти посредственности никакой новизны не несут, если не считать новизной опошление и огрубление старого.

Ясно, что обилие подражателей и ничтожеств не дает оснований считать советскую литературу стоящей качественно выше, нежели здешняя. Однако их исключительное обилие и вообще тамошняя литературная урожайность (безотносительно к качеству) — сами по себе суть признаки, для советской литературы благоприятные. Они означают, что литературная жизнь в России очень интенсивна. В эмиграции такой интенсивности нет, — а для выращивания молодежи она необходима.

Эмиграция подавлена тысячами специфически эмигрантских забот. К тому же ее культурная и идейная часть бедна. Не покупая книг, она вызывает недостаток издательств и журналов. Материальное положение даже писателей с «именами» тяжело, для начинающих оно безнадежно. Я уже не говорю о губительной оторванности от родного языка и русской жизни. Над эмигрантской литературой тяготеет усталость, не смертельная, но болезненная. Причины болезни лежат и внутри не в «гнилости буржуазной идеологии», не в отсутствии людей, а в ужасных условиях эмигрантской жизни. И если здешнее творчество еще живо, то в значительной степени не благодаря тому, что оно эмигрантское, а несмотря на то, что оно эмигрантское.

Но и литературная кипучесть в России — нездоровая. Стоит ли в тысячный раз напоминать, что там происходит?

Подчинение литературы большевистским надобностям, цензурные неистовства, изъятие старой литературы, намеренное понижение культурного уровня, шпионство, доносы, прислужничество, — вот очень сокращенный перечень того, что отравляет жизнь советской литературы, одних развращая морально и художнически, других выводя из строя. И если не все еще там задушено, то это свидетельствует лишь о чудесной выносливости, присущей русской литературе всегда и везде. И она еще там жива, опять-таки не *благодаря* тому, что находится в СССР, а *несмотря* на то.

Она тяжело болеет и там и здесь, хотя проявления болезни различны, часто даже противоположны. Здесь — оторванность от России, там — насильственная в ней замкнутость; здесь — оскудение языка, там — словесное фиглярство на областнической основе; здесь — отсутствие резонанса в обществе, там полицейские приказы и «суд глупца», поминутно доносящийся до писателя; здесь —

преувеличенный консерватизм, там — погоня за новшествами, неразборчивая и грубая, вызванная то невежеством, то борьбой за кусок хлеба; здесь — усталость и вялость, там — судорожная кипучесть, литературная лихорадка, схваченная на нэповском болоте...

Литература русская рассечена надвое. Обeim половинам больно, и обе страдают, только здешняя иногда не хочет стонать — из гордости (может быть, ложной). А тамошней и стонать не велено. И бахвалиться им друг перед другом нечем. И высчитывать, которая задохнется скорее, — не надо, нехорошо, Бог даст — обе выживут.

1925

З.Н. Гиппиус. ЖИВЫЕ ЛИЦА

І и ІІ тт.

Издательство «Пламя». Прага. 1925

«Суд истории нелицеприятен». Да. Но для того, чтоб он был справедлив, одной воли к нелицеприятию мало. Чтобы судить *верно*, история должна опираться на документы и сведения, добываемые от современников данного лица или события. Без того все ее оценки не стоят ничего. Пока совершается этот «процесс первоначального накопления», историк, в сущности, не может разбираться в качествах собираемого материала. В этом периоде он подобен Плюшкину: его добродетель — жадность. Только после того, как материал накоплен, начинается пресловутый «суд». Дело его — разобраться в документах и показаниях, отделить правду от лжи, точное от неточного и проч. Тут и сами свидетели попадают под тот же суд.

Под общим заглавием «Живые лица» З.Н. Гиппиус собрала свои литературные воспоминания. Отдельными очерками они ранее появлялись в разных журналах и сборниках. Кое-кто из людей, упоминаемых З.Н. Гиппиус, еще живы, иные умерли лишь недавно. Но я не буду касаться вопроса о своевременности появления в печати этих мемуаров. Меж тем как обыватель в ужасе, не лишенном лицемерия, покрикивает: «Ах, обнажили! Ах, осквернили! Ах, оскорбили память!», историк тщательно и благодарно складывает эти воспоминания в свою папку. Его благодарность — важнее обывательских оханий. Кроме того, наше время, условия нашей жизни — неблагоприятны для рукописей. Сейчас печатание мемуаров — единственный верный способ сохранить их для будущего.

Все это я говорю потому, что на книги З.Н. Гиппиус не могу не смотреть прежде всего как на ценнейший мемуарный материал. Конечно, они написаны в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман. Люди и события представлены с замечательной живостью, зоркостью — от общих характеристик до мелких частных, от описания важных событий до маленьких, но характерных сцен. Но, несомненно, свою полную цену эти очерки обретут лишь впоследствии, когда перейдут в руки историка и сделаются одним из первоисточников по изучению минувшей литературной эпохи. Пожалуй, точнее сказать: двух эпох.

Сколько людей прошло перед Гиппиус! Плещеев, Вейнберг, Суворин, Полонский, Григорович, Горбунов, Майков, Минский, Андреевский, Чехов, Толстой, Розанов, Брюсов, Сологуб, Блок, Андрей Белый, Игорь Северянин! Один этот перечень (сокращенный к тому же) указывает на огромный круг ее наблюдений. И все эти люди показаны не в неподвижных «портретах», а в движении, в действии, в столкновениях. А сколько событий, кружков, собраний! Тут и пятницы у Полонского, и зарождение и история Религиозно-философских собраний, и среды Вяч. Иванова, и ранние сборища московских декадентов, и редакции «Северного Вестника», «Нового Пути», «Вопросов Жизни», «Весов».

В своих описаниях Гиппиус отнюдь не гонится за беспристрастием и бесстрастием. Она, видимо, и сама хочет быть мемуаристом, а не историком; свидетелем, а не судьей. Она наблюдает зорко, но «со своей точки зрения», не скрывая своих симпатий и антипатий, не затушевывая своей заинтересованности в той или иной оценке людей и событий. Поэтому, сквозь как будто слегка небрежный, капризный говорок ее повествования, читатель все время чувствует очень ясно, что ее отношение к изображаемому как было, так и осталось не только созерцательно, но и действительно — и даже гораздо более действительно, чем созерцательно. Таким образом, кроме описанных в этой книге людей, перед читателем автоматически возникает нескрываемое, очень «живое лицо» самой Гиппиус. И если для оценки *всяких* мемуаров историк методологически важно знакомство с личностью мемуариста, с его положением в круге изображаемых лиц и событий, то в данном случае историк оказывается в особенно выгодном положении: З.Н. Гиппиус дает ему обильнейший материал для суждения о ней самой не только как об авторе мемуаров, но и как о важной участнице и видной деятельнице данной литературной эпохи. Не жеманничая, не стараясь умалить свою роль,

но и не заслоняя своей особой тех, о ком пишет (общеизвестная ошибка многих воспоминаний), З.Н. Гиппиус мимоходом сообщает ряд драгоценных сведений о себе самой, о своем значении и влиянии в жизни минувшей литературы. Это влияние, кстати сказать, мне кажется еще далеко не вполне взвешенным нашей *критикой*. Во всем объеме его еще только предстоит обнаружить будущему *историку*.

Как современный, так и будущий читатель, быть может, не согласится с некоторыми характеристиками и мнениями Гиппиус. Несомненно, однако, что с ее определениями надо будет весьма считаться. Но если кое на что придется, вероятно, взглянуть иначе, то это — лишь общая участь всех мемуаристов. История всегда располагает большей объективностью и большим запасом сведений, чем отдельный мемуарист. Можно, пожалуй, сказать, что оценки, даваемые мемуаристом, всего важнее для того, чтобы определить только его самого. Их роль вспомогательная, и история почти никогда не принимает их полностью, без поправок. Повторяю, очень хорошо, что Гиппиус дает нам столько характеристик и оценок, но в данном случае это хорошо потому, что мы имеем дело с такой крупной личностью, как Гиппиус. Из рядовых же мемуаристов наилучший тот, который, не мудрствуя лукаво, дает наиболее точные сведения о наибольшем количестве фактов. Общеизвестно, что иногда незначительная подробность или случайно упомянутая дата оказываются при исторической обработке наиболее ценными и важными из всего мемуарного состава. И опять-таки, надо быть благодарными З.Н. Гиппиус, что она не поскупилась на подробные сообщения. Эта мелкая россыпь ее сведений в будущем сослужит свою службу.

Хорошо поэтому, что Гиппиус не откладывает писания до тех пор, пока мелочи исчезнут из памяти. Она сама говорит: «боюсь неточностей», и очень хорошо делает, что часто оговаривается: «кажется», «не помню» и т.д.: таким образом она уменьшает свой риск внести путаницу и ввести в заблуждение. Некоторые неточности, однако же, вкрались. Напр<имер>, жена Брюсова — чешка, а не полька; книга рассказов Брюсова, о которой упоминает З.Н. Гиппиус, называлась не «Проза поэта» (такой книги он вовсе не выпускал), а «Земная ось»; из<дательст>во «Альциона» не существовало одновременно с «Весами» и «Золотым Руном»; Брюсов жил не «против Сухаревки», а довольно далеко от нее, на 1-й Мещанской, 32; из иностранных писателей участвовал в «Весях» далеко не один А. Жид; как ни угодничал Брюсов перед большевиками, все же, вопреки хо-

дяде моему мнению, цензором он ни минуты не был; брошюры «Почему я стал коммунистом» он также не выпускал, а только читал лекции на эту тему. В стихотворных цитатах память порядком изменяет З.Н. Гиппиус. Она пишет: «Я долго был рабом покорным» — надо: «Я раб и был рабом покорным». «Месть оскорбителям святынь!» — надо: «Казнь...» «Мне надоело быть Валерий Брюсов» — надо: «Желал бы я не быть Валерий Брюсов».

В очерке о Блоке измена памяти заставляет З.Н. Гиппиус намекнуть на то, что в стихах, посвященных ей, Блок будто бы написал некстати:

Вам зеленоглазую наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

После этих «скал» она ставит недоуменный вопросительный знак. Однако никакой бессмыслицы Блок здесь не написал, а лишь намекнул на стихи самой З.Н. Гиппиус:

О, Ирландия, океанная,
Мной не виденная страна!
Почему ее зыбь туманная
В ясность здешнего вплетена?

Я не думал о ней, не думаю,
Я не знаю ее, не знал...
Почему так режут тоску мою
Лезвия ее острых скал? —

и т.д.

Правдивость — главное, основное требование, предъявляемое к мемуаристу. Но — отец лжи усердно расставляет вокруг него свои сети. Из них главная — передача слухов и чужих рассказов. Поэтому Гиппиус очень хорошо сделала, поставив себе за правило — не передавать с чужих слов. В очерке о Брюсове она пишет: «Намеренно опускаю все, что рассказывали мне другие о Брюсове и его жизни... Никогда ведь не знаешь, что в них правда, что ложь — невольная или вольная». В статье «Благоухание седин» этот методологический принцип формулирован так: «Всегдашнее мое правило — держаться лишь свидетельств собственных ушей и глаз. Сведения из третьих, даже вторых рук — опасно сливаются со сплетнями».

Однако мне хочется остановиться на одном случае, когда З.Н. Гиппиус отступила от этого правила, — поверила слухам и записала их без проверки. Дело идет о предсмертной поре Розанова и об отношении Горького к розановской участи. З.Н. Гиппиус очень не любит Горького. Может быть, у нее имеются самые веские основания. Но и на самого черного злодея не следует взваливать то, в чем он неповинен.

Однажды (по-видимому, в конце 1918 г.) З.Н. Гиппиус сказали, что Розанов, живший в Троицко-Сергиевском Посаде, «такой нищий, что на вокзале собирает окурки». Потом — будто бы он расстрелян.

Тогда З.Н. Гиппиус написала Горькому письмо, содержание которого она излагает так: «...вы вот русский писатель. Одобряете ли вы действие дружественного вам “правительства” большевиков по отношению к замечательнейшему русскому писателю — Розанову, если верен слух, что его расстреляли? Не можете ли вы, по крайней мере, сообщить, верен ли этот слух? Мне известно лишь, что Розанов был доведен в последнее время до крайней степени нищеты. Голодный, к тому же больной, вряд ли мог он вредить вашей “власти”. Вы когда-то стояли за “культуру”. Ценность Розанова как писателя вам, вероятно, известна. Думаю, что в ваших интересах было бы проверить слух...»

З.Н. Гиппиус прибавляет об этом письме: «Что-то в этом роде; кажется, резче. Не все ли равно?» Далее она негодует: «Горький, конечно, мне не ответил». Признаюсь, по-моему, он поступил очень хорошо: что можно ответить на оскорбления, основанные на нелепых слухах? Дело в том, что Розанова не только не расстреляли, но он даже и арестован не был. Далее, З.Н. Гиппиус сообщает, будто Горький «поручил кому-то из своих приспешников исследовать слух о Розанове и, когда ему доложили, что Розанов не расстрелян, приказал прислать ему немного денег». Все это сообщено с чужих слов и — неверно. Горький никому не давал таких поручений, ибо знал, что Розанов на свободе. Что же касается до посылки денег, то, как видно из письма, сама З.Н. Гиппиус Горького о том не просила. Об этом позаботились другие. И опять — не было здесь, конечно, ни «приспешников», ни клеветов, никаких вообще тайн Мадридского двора. Просто — пришел ко мне покойный Гершензон и попросил меня позвонить Горькому по телефону и сообщить о бедственном положении Розанова. Я так и сделал, позвонив по прямому проводу из московского отделения «Всемирной Литературы». За это получаем мы ныне титул «приспешников». Кстати сказать, «приспеш-

ник» Гершензон не был знаком с Горьким, а я к тому времени однажды разговаривал с Горьким минут двадцать — о Ламартине. Конечно, З.Н. Гиппиус не хотела нас оскорбить: она просто изменила своему правилу и записала с чужих слов, даже не зная, о ком идет речь.

Как бы то ни было, Горький прислал денег. «Немного» — сообщает З.Н. Гиппиус. Опять — «слух». Деньги передавал дочери Розанова я. Суммы не помню решительно, ибо даже не помню, на что тогда шел счет: на сотни, на тысячи или на миллионы. Помню только, что дочь Розанова сказала: «На это мы (т.е. семья из четырех душ) проживем месяца три-четыре». Так ли уж это мало, когда речь идет о помощи частного лица?.. Сам Розанов в письмах к Гиппиус «все благодарил его» (т.е. Горького). Но З.Н. Гиппиус прибавляет: «за подачку: на картошку какую-то хватило». Очевидно, тоже с чужих слов.

К этому можно прибавить, что и самые слухи о крайней нищете Розанова были в Петербурге несколько неверно освещены. Мы, москвичи, знали, что Розанову очень трудно. Но — мы все голодали, распродавая последнее. Иным и продавать было нечего. И — были люди, которые завидовали Розанову. Дело в том, что не только «собственность Горького всегда была неприкосновенна», как сообщает З.Н. Гиппиус, но и собственность Розанова фактически оказалась такова же: он голодал, но не хотел продавать свою нумизматическую коллекцию, представлявшую большую ценность и находившуюся у него в неприкосновенности. Конечно, расстаться с нею для Розанова было бы ужасно. Мы это понимали, но понимали и то, что *объективных* причин голодать было у него меньше, чем у других... Однажды случилась беда. Розанов повез часть коллекции в Москву, кому-то на сохранение. Приехал поздно и, боясь идти по темным улицам, остался ночевать на Ярославском вокзале. Тут и украли у него сверток. Говорили, что этот случай подействовал на старика ошеломляюще. Окурки же... очень возможно, что он и стал собирать их, но не было ли и тут некоего «надрыва», а то и «стилизации»? Ведь прибедниться, принизиться, да еще после такого удара, — все это было вполне «в стиле» Розанова. З.Н. Гиппиус очень чутко и глубоко указала, что обычные критерии «правды» и «лжи» к нему неприменимы. Морально — да, но фактически и ложь не становится правдой от того только, что ее произносит Розанов.

Я остановился на этих частностях не для того, чтобы, «начав за здравие, кончить за упокой». Отдельные неточности неизбежны в

каждых воспоминаниях. Не портят они и прекрасную, нужную книгу З.Н. Гиппиус. Если же в этой статье мои поправки и дополнения заняли сравнительно много места, то это лишь потому, что всякая детализация всегда пространна.

Раз уж дело пошло о дополнениях, я сделаю еще одно. Рассказывая о Сологубе и его покойной жене, З.Н. Гиппиус пишет, как они собирались в Париж, но их не выпустили из России. Это не совсем так. Ни З.Н. Гиппиус, ни сам даже Сологуб не знают некоторых подробностей этой истории. Весной 1921 года Луначарский подал в Политбюро заявление о необходимости выпустить за границу больных Сологуба и Блока. Политбюро почему-то решило Сологуба выпустить, а Блока — задержать. Узнав об этом, Луначарский написал в Политбюро истерическое письмо, в котором, хлопоча о Блоке, погубил Сологуба. Содержание письма было приблизительно таково: «Товарищи! Что вы делаете? Я просил за Блока и Сологуба, а вы выпускаете одного Сологуба, задерживая Блока, который — поэт революции, наша гордость и о котором даже была статья в Times'e! А что такое Сологуб? Это наш враг, ненавистник пролетариата, автор контрреволюционного памфлета "Китайская республика равных"...» Дальше следовали инсинуации, которых я не хочу повторять. Зачем нужно было, обеляя Блока, чернить Сологуба — тайна Луначарского. Как бы то ни было, его донос на Сологуба я читал в подлиннике. Он датирован, кажется, 22 июня 1921 года. Политбюро ему вняло. Сологуба задержали, а Блоку дали запоздалое разрешение, которым он уже не мог воспользоваться. Осенью, после смерти Блока, заграничный паспорт Сологубам все-таки выдали. Но к этому времени душевные силы Анастасии Николаевны были уже окончательно надорваны. Она несколько раз откладывала отъезд, пока не кончила самоубийством.

Особняком в «Живых лицах» стоит очерк «Маленький Анин домик». В отличие от других он изображает не литературную среду, а обитателей и гостей знаменитого вырубовского домика в Царском Селе. И написан он, в сущности, не по личным воспоминаниям. Непосредственно знакома З.Н. Гиппиус была только с Вырубовой, да и то лишь после революции. Но и не Вырубовой посвящен очерк, а главным образом — Николаю II и Александре Федоровне, отчасти — Распутину. Материалом для него лишь в малой степени послужили рассказы Вырубовой (лживые — по наблюдениям Гиппиус и по тому впечатлению, которое производит книга вырубовских воспоминаний). В «Маленьком Анином домике» Гиппиус является не мемуа-

ристом, а автором историко-психологического этюда, основанного преимущественно на опубликованной переписке государя и государыни. В зарубежной печати уже раздавались голоса, негодующие на то, что Гиппиус будто бы оскорбила память этих людей, умученных большевиками. Не могу разделить этого взгляда. Громадная разница между оскорблением памяти и беззлым, но правдивым изображением той политической и религиозной темноты, в которой, к несчастью, пребывали Николай II и его жена. Мученической смертью они, конечно, искупили свои ошибки, но не сделали их небывшими. З.Н. Гиппиус в своем очерке сделала лишь те выводы и наблюдения, которые, на основании бывшего у нее материала, представляют единственно возможными. И сделала в форме вполне корректной, оставаясь все время в области религии и политики и не вдаваясь в область морали. Если же настаивать на полном применении в истории принципа *de mortuis nil nisi bonum*¹, то историческая наука станет невозможна — потому, между прочим, что с историографической точки зрения сам этот принцип глубоко безнравствен.

1925

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

Только что вышел новый роман И. Эренбурга «Рвач». Герой, Михаил Лыков, сын «человека из ресторана», показан с раннего детства. На с. 22–24 описана сцена, долженствующая изобразить те гнусные оскорбления, которым подвергается его отец. Дело происходит в отдельном кабинете ресторана. Некий полтавский сахарозаводчик кутит с приятелями, издевается над стариком-официантом, заставляет привести в ресторан ребенка и оскорбляет не только его отца, а и память матери, умершей восемь лет тому назад. Маленький Мишка не выдерживает. Схватив с вазы «большую, сочную, изнемогавшую от спелости и сладости грушу», он «швырнул ее в наивно ослабленную физиономию сахарозаводчика».

Сцена издевательства написана с такими омерзительными подробностями, которых повторять мы не станем. Мы остановились на ней только для того, чтоб сказать несколько слов об одной детали. Дело в том, что, изобразив своего сахарозаводчика, действитель-

¹ О мертвых ничего, кроме хорошего (*лат.*).

но — хама и действительно — подлеца, писатель И. Эренбург не постыдился дать ему фамилию *Гумилев*.

Роман написан, как все последние книги Эренбурга, с большевистской тенденцией. Большевики расстреляли поэта Гумилева, о котором И. Эренбург не мог не вспомнить, пишучи свою книгу. Вся эта выходка ставит И. Эренбурга и его произведение вне пределов критики. С ней может сравниться разве только выходка известного «полу-милорда» Воронцова, о котором Пушкин написал стихи «Сказали раз царю...» Но Воронцов не был писателем.

Надо указать, что у Эренбурга фамилия хама только при *первом* упоминании напечатана: Гумилев. Далее, на двух страницах, идет Гумилов. Но разница между «Гумилев» и «Гумилов» так ничтожна, что если здесь *и* «опечатка», то, конечно, вполне намеренная и даже остроумная: ее цель — отчетливей подчеркнуть сходство (а в сущности — почти тождество) фамилий и тем вернее заслужить автору высочайшую улыбку убийц.

1925

Лев Никулин. ВТОРАЯ МЕЩАНСКАЯ

Изд<ательст>во «Огонек». М., 1925

Читая эти юмористические рассказы, вряд ли кто-нибудь улыбнется. В них нет ни смешных персонажей, ни забавных положений. Это — несколько шаржированные, но в сущности очень правдивые бытовые очерки. Написаны они банально, иной раз не очень грамотно, а чаще всего небрежно. Но чем слабее в этих рассказах мастерство автора, тем яснее, что они писаны с натуры (за исключением вздорного и неправдоподобного агитрассказика «Там, где зреют апельсины»). Л. Никулин — коммунист из примазавшихся: он — бывший сотрудник бульварных газет и театральных журнальчиков. Поэтому тем примечательнее, как, вопреки желанию автора, в его писаниях проступают черты советского быта. Гнетущее впечатление оставляет СССР в изображении Никулина. Грязь, физическая и моральная, доносы, кляузничества, злоба, идиотская формалистика, вечная ложь, вечный страх, невежество, наглость коммунистов и забитость всех остальных, лень, взяточничество, подхалимство, предательство, — только это и мог изобразить Лев Никулин. И надо всем этим — нестерпимое мещанство, подавляющая пошлость,

въевшаяся во все. Воистину, «Парижский Вестник», так усердно зазывающий в СССР, не решился бы на своих страницах напечатать эти рассказы.

1925

К ЮБИЛЕЮ К.Д. БАЛЬМОНТА

Сегодня — сороковая годовщина того дня, когда Бальмонт впервые напечатал свои стихи.

Сделанное Бальмонтом за эти сорок лет — громадно. Многие тома, написанные им о литературе разных эпох и стран, его бесчисленные переводы (припомним: Бодлер, Кальдерон, Эдгар По, Шелли, Словацкий, Метерлинк, Гамсун, Ван-Лерберг, Уайльд, Гауптман, Уитман, с которыми он первый или один из первых знакомил Россию), наконец, труды, вышедшие под его руководством, — всего, не имея источников под руками, не вспомнишь, не перечислишь. Но прежде всего он, конечно, поэт, автор, если не ошибаюсь, двадцати одной книги стихов. Иные из них, появляясь, составили эпохи в русской поэзии.

Мне не раз доводилось писать о Бальмонте, в разные полосы моей жизни. Но и то, что наивно писано в юности, и то, что писано в более зрелые годы, — одинаково, хотя и в разных формах, всегда выражало одно: неизменное восхищение. От того, как я писал свои ранние статьи о Бальмонте, давно следует отказаться. Но я радуюсь, что от этого восхищения мне отказываться не нужно. Кажется, Бальмонт был моей первой поэтической любовью, и она выдержала самое страшное испытание: временем. За это пора прибавить к ней благодарность. Поздравляя Бальмонта, хочу и поблагодарить его за то, что его стихи, его образ были и остались одной из самых светлых страниц моей жизни.

Можно писать статьи об отдельных произведениях Бальмонта. Но чтобы охватить его творчество в целом, надо бы написать книгу. Поэтому сегодня, от имени «Дней» и от себя лично, я лишь выскажу пожелание и надежду, что свой золотой, пятидесятилетний юбилей Бальмонт отпразднует, возвращаясь из второго изгнания, — и в этом празднике примет участие вся родина.

1925

ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ

Лет семь-восемь тому назад к пролетарским поэтам можно и должно было относиться как к ученикам. И сами они держали себя учениками. Иногда выказывали самонадеянность, даже заносчивость, но своего ученичества не отрицали. Пожалуй, как это часто бывает, сама заносчивость была у них следствием тайной робости. К ней, и вообще к пролетарским писателям, следовало относиться снисходительно.

С тех пор, однако, все изменилось. Смирненные речи об ученичестве позабыты. Вместо них слышим гордые возгласы о конце старой поэзии и о пришествии новой, пролетарской. Учителя объявляются мертвецами и погребаются под резолюциями о литературной диктатуре пролетпоэзии. Ученики становятся на их место, торжествуют победу, заявляют себя открывателями новой эры. Об их «творчестве» пишутся исследования, образцы творений собираются в антологии, снабженные биографиями и портретами. Словом — перед нами новые классики, которые будут не учиться, а сами учить грядущие поколения поэтов.

К учителям, провозвестникам, зачинателям, — отношение другое. Я беру «Антологию пролетарской литературы», том в 672 страницы, составленный Семеном Родовым, и, минуя отдел прозы (впрочем, сравнительно небольшой), сужу эту книгу с той строгостью, которая обязательна, раз дело идет о людях, заявляющих себя создателями и выразителями новой литературной эпохи. Полагаю, что ныне они и сами ждут и хотят этой строгости. Снисхождение к ученику — обязательно. В применении к тому, кто назвался учителем, оно оскорбительно. Не хочу снисхождением оскорблять пролетарских поэтов.

Несчетное множество раз, в стихах и прозе, пролетарские поэты называли себя не «просто» художниками, не какими-нибудь «певчими птицами», а *выразителями идеологии* рабочего класса. Готов допустить, что такая идеология существует, хотя, говоря по совести и в особенности в применении к России, мне кажется, что существует лишь некоторая идеология, выработанная для рабочего класса его вождями-интеллигентами. Но вот — обращаюсь к творениям пролетарских поэтов и вижу, что никакой идеологии они не выражают. Точнее: на протяжении огромного тома не усматриваю ни единой *идеи*. Вижу (и в изобилии) жалобы на тяжелое положение рабочих при капиталистическом строе; вижу призывы к ниспровер-

жению этого строя, к революции, к мести. Но ведь ясно для всякого, что это еще отнюдь не «идеи». Правда, за революционными зовами и за описаниями гражданской войны почти всегда следуют чаяния «светлого будущего» или же торжественные возгласы о том, что оно уже настало. Казалось бы — тут-то и проявиться «идеологии». Кому, как не поэтам пролетариата, высказать те идеи, на коих будет покоиться новый, «светлый» порядок, ныне устанавливаемый в мире их классом, — взамен ужасов старого? Ничего хотя бы отчасти уясняющего эти идеи, у пролетарских поэтов нет. Восторгаясь «Грядущим», они умеют только писать его с заглавной буквы, называть «светлым», «прекрасным», «храмом» и т.д., но именно идей, конкретно определяющих, в чем должна и будет заключаться эта «светлость» и «прекрасность», в их писаниях решительно не имеется. Говорится лишь, что мир будет преобразован, сдвинут, перемещен, а как и куда — неизвестно. Настанет торжество Правды, но чем будет отличаться эта «настоящая» правда от других, ранее провозглашенных, — никто пояснить не может. Иногда сообщается, что на смену старым гениям пролетариат родит своих, новых, но чем именно будут отличаться новые Рафаэли и Овидии (?) от своих предшественников, что нового поведают они миру, авторам неизвестно. Я не преувеличу, если скажу, что единственной чертой этого грядущего, которую пролетарские поэты представляют себе более или менее конкретно, будет обилие красных флагов. Впрочем, некоторые склонны также отождествлять это будущее с идиллическими картинами настоящего: «светлый» мир оказывается состоящим из советских учреждений, человек в нем — партийцем-чиновником, жизнь — канцелярским делопроизводством, движением циркуляров, мандатов, партийных билетов, ордеров и прочего. Истинный рай советских Акакиев Акакиевичей... Но об этом ниже.

Даже то небольшое положительное, что мы знаем о пролетарской идеологии от теоретиков рабочего движения, осталось за пределами пролетарской поэзии, в нее не проникло. Оно подменено революционной фразеологией и декламацией, состоящей, как всякая декламация, из общих мест, более или менее напыщенных и безнадежно затасканных.

Эти преобразователи мира — безнадежные литературные рутинеры. Замечательно, что рутинизм в них так силен, что, несмотря на изменение исторической обстановки, в пролетарской поэзии по сию пору прочнее всего держится мотив, казалось бы, этой самой пролетарской революцией навеки сданный в литературные архивы: эти

певцы победоносного пролетариата, требующие от других «бодрости» во что бы то ни стало, сами все еще скулят о тяжелой участи рабочего — и делают это не в прошедшем времени, а в настоящем и не в третьем лице, не о каком-нибудь французском или немецком рабочем, а в первом: оплакивают самих себя, точно «Великого Октября» и не было. Почему это? Вы думаете, тут какие-нибудь политические причины? Вздор. Просто потому, что такие жалобы суть традиция русской «рабочей» поэзии, идущая от Некрасова, через Никитина, Сурикова, П.Я., Тана и прочих. Отказаться от этой традиции их еще никто не надоумил, и они перепевают этот мотив, потому что живут перепевами. Может быть, после вот этих строк ЦК РКП прикажет им отменить нытье. Отменят, конечно, — но ведь уж это будет моя заслуга, не ихняя.

В области чисто формальной они точно так же держатся насиженных мест. Многие не продвинулись дальше поэтики надсоновской поры, с ее рубленой ритмикой и расплывчатым словарем. В лучшем случае кое-кто подучился немного у символистов, не усвоив, впрочем, ни их любви к слову, ни стилистического чутья, ни вкуса. Но и символистское наследие у пролетарских поэтов лежит плохо пришитыми заплатами на ветхом рубище блаженной памяти «гражданской» поэзии. Многие позаимствовали отдельные приемы даже у футуристов — в особенности рифмовку и метрику. Тут ирония судьбы и человеческое недомыслие толкают певцов «железного» пролетариата в объятия самой неврастенической поэзии, какую только можно себе представить. Не видят злосчастные певцы пролетарской идеологии, что свою поэтику они норовят подновить за счет самого воистину буржуазно-упадочного, самого безыдейного из донныне существовавших литературных течений. В общем же, не внося ничего своего, они стараются отовсюду понабрать понемногу. Не имея знаний и вкуса, берут наудачу самое плохое; не имея чутья — соединяют несоединимое. Пролетарская поэзия есть лоскутное одеяло.

Когда один годовалый ребенок умеет говорить «папа», а другой «папа» да еще «мама», а третий — «папа», «мама» да еще «няня» — то мы о нем говорим: ишь, какой молодчина! Но если ввалится в комнату почтенный мужчина лет шестидесяти шести, как пролетарский поэт Нечаев, родившийся в 1859 году, и тоже заладит «папа», «мама» да «няня», то это уж вовсе не молодчина. Пока пролетарцы значились в учениках — можно было среди них различать более и менее одаренных: дело шло не о сделанном, а лишь о возможностях. Едва заметное

проявление таланта следовало отмечать. Но теперь, когда школьники заявляют себя учителями, когда под их классными упражнениями значится не «Иванов Павел» и не «Сидоров Петр», а «писатель такой-то», — кончено: микрометрические приемы оценки к ним больше неприменимы. Как художники законченные и даже претендующие на поэтическую гегемонию, все пролетарские поэты, представленные в антологии Родова, ничтожны повально и одинаково.

В тесных границах журнальной статьи я бессилён подробно анализировать их писания. Но главное и изумительное их свойство заключается в том, что все они, старые и молодые, знаменитые и безвестные, пишут одно и то же, по одной схеме, уже отмеченной: сперва дурное прошлое, затем борьба, затем светлое будущее. Одна и та же тема разработана одними и теми же приемами, показана в одних и тех же образах, уже давно, впрочем, еще до революции, превратившихся в аллегории и выражаемых одними и теми же словами. Эти певцы всяческой динамики находятся в рабстве у закостенелого, ставшего термином слова. Читая родовскую антологию, содержащую произведения 29 поэтов, лично сделавших выбор пьес*, невозможно освободиться от впечатления, что все эти бесчисленные стихи — не то варианты, не то черновики какой-то одной, очень нехитрой пьесы, упорно не дающейся автору. Попробуем проследить эту пьеску. Попутно читатель сам уяснит себе многое.

Начинается все с того, что мир лежит в капиталистическом зле, которое мучит героя, но раз навсегда нашло себе прочное выражение в образе ночи, тьмы, мглы, тумана, мрака, тесноты. Герой Александровского живет, «гонимый тягостным туманом», в «полусумраке неволи». У Герасимова «туман мохнатый зыбит мглу». Кириллов хочет «скорей сорвать покровы тьмы», у Крайского Железный Гигант (т.е. паровоз) тоже мчится из мрака, у Лелевича «немая тьма октябрьской ночи сквозь окна силится вползти». Малашкин тоже шел «сквозь ночи душной темноту», герои его жили «в мраке шурша», и им «пряжу пряла мгла». Обладовича даже мать родила «в полночь осенью», жил он «в тумане дней тревожных брошен», жизнь его «затерялась в ночах», но он надеется разорвать «ночи, копоть и боль в ключья»... Привожу, конечно, далеко не все примеры; они найдутся еще у Полежаева, Поморского, Родова, Самобытника, Соколова.

* В точности — тридцати поэтов, но я оставляю в стороне Демьяна Бедного, представленного преимущественно баснями и, надо отдать ему справедливость, не особенно претендующего на то, чтобы его считали художником. Он — просто фельетонист-стихотворец, в чистую поэзию почти не забирается, и судить его надо не с поэтической стороны.

Но зло должно смениться добром, представляемым в виде утра, зари, рассвета. Александровский так прямо и говорит: «Рассвет придет». Герасимов призывает: «Солнце, на фронт Труда!» Дорогойченко полагает, что слово (?) Эркапе само по себе то же, что «утром солнце пунцовое». Ионов зовет «к новым далям, к новым зорям», и приглашает славить «солнца утренний восход», и констатирует, что благодаря В.И. Ленину «заря свободная взошла». Кириллов сообщает, что «в сумраке ночей» они ждали — «и солнце блеск явило новый». Коренев видит, как «сквозит и брезжит невидимкой рабочая заря». Малашкин сообщает, пахарю, что «уж солнца нового волокна все дотянулись до хат». Нечаев не так оптимистичен, но все же:

Увы, далек еще рассвет,
Но чую — солнца ясный луч
Разрежет мглу утрых туч.

Иногда ночь заменяется дурной погодой, вьюгой, ветром, а также осенью и зимою, — но знаменует все то же зло. У Александровского «рассвету» предшествует описание ноябрьской ночи. У него же «осенний ветер панихиды поет за стеклами окна», «мглистая непогода злится», но он даже провидит Россию «без метелей, тоски, кабаков» (и неудачно: кабаки восстанавливаются). Безыменский заявляет от имени Рабочего: «это я в снегах коченею». Герасимову видится очень мрачный «ворон зимнестужных дум». Ионов советует: «верь, за бурною грозой будут солнечные дни». Коренев как-то странно намерен «в стужу гнаться бешено за солнцем». У Самобытника «вьюгой овейанный снежной, север далекий жесток». Санников рассказывает целую историю, как собака жила у хозяина (капиталиста); ей жилось плохо при плохой погоде («а на улице снег, а на улице холод жестокий»). Но настала революция, собака убежала на улицу, «у дохлой лошади веселилась». Тут она «на другую собаку набрела», т.е. вступила в какой-то собачий коллектив, и оттого на следующей же строке «казалось, мрак расторгнулся, ночь прояснилась и стала так бела». И у собаки началась иная жизнь — «с собаками» и «без хозяина». Шкулев говорит: «Не страшны нам бури и злая нужда».

Естественно — антитезой дурной погоды и неприятных времен года служит весна, май, апрель. У Александровского за спиной вырастают «крылья весны». Безыменский ликует: «наступила, пришла весна, наступила вселенская оттепель». Герасимов пишет о «Заводе весеннем» и восклицает неясно, но убежденно:

Мы все возьмем, мы все познаем,
Пронижем глубину до дна (?).
Как золотым цветущим маем
Душа весенняя пьяна!

Дорогойченко, завидев знамена, не знает: «То Октябрь или Май?» Казин сочиняет о «Рабочем мае» и «ветре вешнем», — и все это надо понимать иносказательно. От него не отстают Крайский, Кириллов; Обрадович, выдумавший какой-то «почтовый таксомотор», рассказывает странную историю об избе, которая «веками» спала (разумеется, «с метелями»), состарилась и, не веря наступлению весны, «в раздумьи клонит седину: — Какой дорогою, в какие двери встречать невиданную Весну?». Жаров обещает:

Пролетариат — профессор Революции,
Расскажет о мировой весне.

Устроителем этой весны является рабочий, изображаемый преимущественно в виде кузнеца. В свою очередь кузнец олицетворяется молотом. Александровский пишет стихотворение «Кузнец». Арский рычит: «Бей, гуди, звенящий молот!», а в другом стихотворении воспекает «удары молота и звоны». Казин тоже «стучит молотком». Кириллов предлагает: «Ныне восславим молот». Он же «узнал, что мудрость мира вся вот в этом молотке». Коренев пишет о «больших пальцах кузнеца». «Молот» и «золот» рифмует Лелевич. Малашкин наблюдает, как в разных городах рабочие «молотами бьют, солнце новое куют». У Обрадовича — стихотворение «Молотобоец». У Санникова утро «звенит и вторит молотку». О «кузнецах» длинно сочиняет Филипченко, а также Шкулев. Тут уж молотов не оберешься, и все многозначительные.

Что же делает иносказательный кузнец иносказательным молотом? Он дробит старый мир, изображаемый при помощи цепей и кумиров: Александровский зовет: «разбейте кумиры» — впрочем, не молотом, а лбом (?!). Безыменский констатирует, что «ржавые цепи расторгнуты» и «какого-то бога сбросили». Жаров от имени солнца советует льдам: «Дворцы зимы живей громите», Шкулев уверяет: «Труд — наш отец, счастья кузнец. С ним мы порвем, с ним разорвем цепи и гнет».

Кузнец не всегда «бьет». Он также любит «идти вперед»: «вперед, всегда вперед, без отдыха вперед!», как сказал Крайский. Или: «Бы-

стрее, быстрее вперед!» (он же). В числе многих других и Шкулев говорит: «Смело вперед!» Хождение всегда совершается в неизвестном, но благороднейшем направлении*.

Идут, как водится, на «святой бой с тьмой», бою же предшествуют: набат, звон, гудки и колокола. «О, кровавое пламя костра! О, зовущие крики набата!» (Александровский). «Чу! Порывистый гудок» (Казин). «Загудит, загрохочет набат...» (Крайский). «Я не только Иван Филипченко, я — пролетариат, я — святого безумия буйный и дерзкий набат» (Филипченко). «Нет, не могут, не могут онеметь колокола над Новью!» (Александровский). Разумеется, зарева и пожары при набате — в неограниченном количестве подмешаны всюду. «По вкусу», как выражаются в поваренных книгах.

Наконец, наступает революция, выражаемая все в тех же метеорологических терминах: гроза, буря, ураган и тому подобное. Александровский задним числом предсказывает: «Скоро буря крылом замашет». Москва нравится ему за то, что ее камни «исчерчены пулями гроз» (?). Арский пиитствует:

И, горя грозой нетленной (?),
Трубы огненно поют,
Песни-громы в грудь вселенной
Силу пламенную льют.

Безыменский уверяет, что его первый крик был ударом грома, и призывает: «Гряньте, вспышки ликующих молний!» Герасимов радуется:

Как сладко пить цветущим маем
Животворящую грозу!

Доронин: «В сердце буря, в сердце буря!» Жаров передает стихами речь Троцкого:

Эй, борьбой оgranенная юность!
Отплывай, отплывай грозовой

К берегам всесветной Коммуны
Кораблями кочующих дней —

* Оно может заменяться также плаванием — сквозь бурю, навстречу рассвету, как у Ионова, Кириллова и др.

и сообщает, что уже «львиным ревом гудит ураган». Кириллов рассказывает, что, когда, разумеется, в «в подвальном сумраке гасли зори» и «пела выюжная свирель», они ждали «грозу великих мятежей». Нечаеву

...идти стальной стеною
Смело к бою
Против зла — внушили грозы.

О грозах, раскатах, молниях и зарницах немало пишет и Родов. Самобытник обещает: «Закалюсь в ураганной буре», и об «ураганном порыве» поет Филипченко... При чтении пролетарских поэтов необходимо, впрочем, уметь отличать эти хорошие бури от плохих, означающих капиталистический гнет. Однако известный навык создается довольно скоро.

Бурями обозначается приближение революции и ее течение. Торжество же — красными флагами, значками, знаменами и бантами. Также — кровью и маками. У Александровского: «Капли крови рубинами блещут на красных знаменах... Великое — вечно». Арский клянется не отдать красные знамена врагам. У Бердникова солнце приглашается развернуть пурпурный флаг. Герасимов призывает:

Вперед, мои братья,
Под огненным стягом труда! —

и напыщенно повествует:

...на горе Синая,
В неопалимой купине,
Как солнце, Красный стяг, сияя,
Явился в буре и огне.

Малашкин, глупый молодой человек, пишет:

Города украсьте в банты
Ярче крови
Для идущего к вам Данте.

Кроме перечисленных, нужно отметить ассортимент красных предметов у Дорогойченко, Доронина (маки), Жарова, Ионова (не-

однократно), Кириллова, Коренева, Крайского, Лелевича (многократно), Полетаева, Садофьева, Родова и др.

Результат торжествующей революции рисуется нашим поэтам, как я уже говорил, чрезвычайно неясно. Зато изображается в виде каких-то совершенно титанических переворачиваний мира, планетарных сдвигов и прочего. Здесь выступает на сцену беспредельное, но наивное хвастовство:

Время, спутник крылатый,
Упрочит красный сдвиг.

(Александровский)

Будет день:
Мы предъявим
Ордер
Не на шапку —
На мир.

(Безыменский)

Нашей планете найдем мы
иной ослепительный путь.

(Кириллов)

Звезды в ряды построим,
В вожжи впряжем (?) луну.

(Он же)

И песнями пролетариата
Пути вселенной заблестят.

(Родов)

Вот стоим, вот стоим, огнеликие
Рушители тьмы и чудес,
И вонзаем фабричные пики
В грудь побежденных небес.
Когтями гневного времени
Расчесываем зори бурь.
Закоптелые одежды сменим
На завоеванную лазурь.
Мы человечеству путь укажем

Перстами заржавленных труб
И, восставшие, станем на страже
У разливов его запруд —
и т.д.

(Родов)

Надо, однако, признать, что светлые черты преобразованного мира иногда представляются пролетарским поэтам в более определенном виде. Но тогда их убогая фантазия рисует не что иное, как советские учреждения, и начинается юмористическое (с важными лицами) воспевание всей этой канцелярщины, табели о рангах, чинов, должностей, входящих и исходящих. Грядущий мир представляется в виде конгломерата учреждений; поэты восторженно именуют не только такие вещи, как Партия, партком, Эркапе, Комсомол, Цека, Совет, Совнарком, Генштаб, Чека, райком, рабфак, но и скромно проворовавшееся Эмпео (Московское Потребительское общество: две коробки серных спичек в месяц на едока), и даже Волисполком, и учетотдел, и ячейку, и бюро. Лелевич нанизывает из них целую строчку:

Губком, Совнарком, Бумтрест, Наробраз...

Воспеваются не только учреждения, но и митинги, заседания, субботники, пленумы, собрания. Воспевается, наконец, просто дело-производство: бумажки и документы, какие-то тезисы и мандаты, анкеты. Безыменский на трех страницах воспекает партийный билет и с восторгом заканчивает:

Не понять ей, старенькой маме...
Что ношу партбилет не в кармане —
В себе!

Воистину: «Чем хвалится, безумец!» Бедная мама! Легко ли узнать, что у сына за душой всего только и есть, что бумажка с номером!

Естественно, что героями в этом мире являются люди, определяемые чинами и должностями. С почтительностью старых канцелярских крыс пролетарские поэты произносят титулы: командарм, комбриг, цекист, нарком, завагитпром. Лелевич пишет целые поэмы («коммунары», как он выражается: убогая разновидность северя-

нинских «поэз») — о ком? О заведующем клубом, другую — о каком-то Штейне, интернационалисте по профессии, третью — о курсанте губпартшколы, четвертую о каком-то «перегруженном», который о себе сообщает:

Говорят, что я очень занят.
Я не знаю!
Дискуссию, статью, заседание,
Комиссию, коллегию, заседание
Отмахиваю сполна Я...
Быстрота — экспресс!
Энергия — несколько лошадиных сил!
Грузоподъемность — неисчислимый вес.
Носить — не переносить.

Такова жизнь этого титулярного советника от революции.
А вот — смерть:

А сотрешься — не войте!
Только и бед:
Убыл с учета партийный билет
Номер такой-то.
Баста! Предел!
А завтра учетотдел
Выдаст новому новый.

Неудивительно, что чиновничью воображению советских бардов весь мир представляется в образах той же коммунистической иерархии. Чинопочитание переносится в сферы космические. Соответственно тому, как Козьма Прутков грудь генерала смело уподобляет звездному небу, пролетарский поэт Жаров самому солнцу приписывает такие речи:

Я — делегат небесной рати
И от весеннего Цека!
Я — солнце — нынче председатель
И на земле, и в облаках!

Вчера работали мы в поле,
Теперь с апрелем мы вдвоем

Пришли освободить на волю
Ручьево-реченский район!

Уже по приведенным образцам читатель мог убедиться, в какой напыщенной форме преподносится вся эта убогая чепуха. Мне остается отметить, что склонность к превысщенной декламации, дешево-му аллегоризму и общим местам, а также сознание своего словесного бессилия и преданность абстракциям понуждают пролетарских поэтов усилить свой слабый лепет типографским способом: они поминутно прибегают к заглавным буквам. С заглавной буквы печатаются не только такие слова, как: Вселенная, Правда, Труд, Рабочий, Революция, Красная Армия, Советы, Смерть, Закон, Судья, но даже Вчера, Сегодня, Завтра, Полдень, Грядущее, даже Мы, даже Все, даже, наконец, — Телеграф. Филипченко, по неразумию, с заглавной буквы славит и Демократию, совершая тем самым акт, направленный против диктатуры пролетариата. Но рекорд побивает Илья Садофьев, у которого на семнадцать строках встречаем: Карнавал, Вечное Движение, Мудрости Реченья, Призывы, Титаны, Молчанье, Мудрость, Сила, Творческая Страсть, Крепость, Непреклонность, Воля, Власть, язык Железный, Тайны Откровенья, опять Сила и — Разрушать...

Так тянется и тянется единый черновик неудачного стихотворения, которое все пытаются на протяжении многих лет написать 29 авторов, — и ничего у них не выходит. Имея в этом деле некоторый навык, скажу не шутя: «идейного» и «образного» материала во всей пролетарской поэзии строк на 16 — на 20. Между тем один подготовительный материал, собранный в одной только *антологии* Родова, занимает около 400 страниц. Жутко подумать, во сколько труда, времени и бумаги обойдутся в конце концов эти 16 строк, *если* даже в конце концов они кому-нибудь удадутся.

Должен оговориться, что кроме перечисленных мотивов в пролетарской поэзии встречаются и другие, но количественно они все же занимают в ней место ничтожное: ими в родовской книге занято в общей сложности вряд ли более 10–15 страниц. Вместо того чтобы распространяться о качестве, приведу образчик хотя бы эротических стихов некоего Филипченка.

Ты на руках в огневой колыбели
Томно запрокинула шею,
Косы как змеи,
Чуть шевелятся складки туники на теле.

С тобой, углубленной, грезящей, грезовой,
Ношуся я по комнате сказочной, странной, —
Цвет ее розовый;
Аромат пряный.
И розова ты,
Горяча, ароматна,
Как лавра листы,
Тебя я ношу туда и обратно.

.....
Как шлемы, горят твои дивные формы
Вздыбленных круглых грудей, —
Я срываю все скрепы снастей,
Все ветрила,
Кормила и кормы (!).
Губами впиваюсь
В груди твои,
О, их не таи, не таи,
Маясь.
Вжигаюсь в коленки,
Близок безумью,
Не сдержать застенки
Страсть самумью.

.....
Мы до рассвета
Будем едины.
Я отдам тебе мускулы, силу, свой ум,
Свой талант,
Свою страшную волю.
Я буду твой Дант.

.....
Мы первые люди: я — Адам, ты — Ева.
Мы сделаем землю прообразом рая
Для всех, кто наш, кто с нами, за нас.
Уж близится час,
Уж вспыхнул рассвет, загорелась заря золотая
Равенства, братства.
Будет богатство.

.....
Ты на руках у меня в огневой колыбели,
Вижу губы твои, и груди, и чресла,
Вижу, как застенчивость бездны разверзла,

Как страсть желаний кружит карусель.
Я буду твой Дант,
Будь моей Беатриче,
Отдай все величье,
Все, все в мой талант.

Считая прозаиков, в антологию Родова, изданную, кстати сказать под общей редакцией т.н. профессора П.С. Когана, вошли произведения сорока авторов. Цель антологии, по словам составителя, — «помочь рабочему классу ознакомиться с творчеством его писателей». Однако, просматривая книгу, вижу, что в ней нет не только таких забытых зачинателей пролетарской литературы, как хотя бы Алипанов, — в ней нет Некрасова, Никитина, Сурикова, П.Я. Стараясь уяснить себе принцип, по которому составлена книга, решаю, что в нее вошли только писатели, ныне здравствующие и работающие. Но почему же нет Клюева, Клычкова, Есенина, даже Скитальца, даже М. Горького?

Решаю: вероятно, в сборник включены писатели по принципу их происхождения. Выключены все, кроме рабочих.

Но обращаюсь к автобиографиям. Оказывается, только четырнадцать из сорока, да и то с некоторыми натяжками, могут быть названы рабочими по происхождению. Семеро — крестьяне. Восемь человек родились в семьях мещан, ремесленников и служащих. Один (Серафимович) — сын военного. Двое вынуждены признаться, что они — дети интеллигентов (из них один — главный застрельщик в деле искоренения интеллигенции: Лелевич). Один (Фурманов) скрыл свое интеллигентское происхождение, но оно явствует из его биографии. Не указали происхождения еще семеро. Но из самого этого умолчания видно, что они — не рабочие.

В таком случае, может быть, для включения в сборник требовалось не происхождение, а первоначальная профессия? Может быть, Родов признает лишь тех, кто пришел в литературу прямо от станка или хоть от сохи? Нет, и это не так. Только восемнадцать человек — рабочие или ремесленники. Из остальных же один крестьянин, один матрос, пятеро — служащие, конторщики, фельдшера. Двоим (Тарасову-Родионову и Фурманову) пришлось признаться в интеллигентных профессиях. Семеро сведений не дали, но, конечно, дали бы их, если шесть были рабочими или крестьянами. Четверо, оказывается, никогда никакого физического труда не знали и с родительского иждивения прямо перешли на литературное поприще. Это — Санников, Серафимович и, конечно, рьяные «пролетарии»: Безыменский и Лелевич. Жаров начал карьеру, можно сказать, чиновником в комсомоле.

Видя, что классовые признаки не подходят, предполагаю, что в сборник вошли писатели-самоучки, люди низкого образовательного ценза. Но — опять не выходит. Нет того же Горького, но есть Родов, учившийся в психоневрологическом институте, есть Безыменский и Лелевич (опять Лелевич), окончившие средне-учебные заведения. Есть, наконец, Серафимович, учившийся в университете, и есть Тарасов-Родионов и Фурманов, университет окончившие: первый юрист, второй — филолог.

Начинаю думать, что Родов решил ограничиться молодыми силами. Но какие же молодые силы, когда Шкулев родился в 1866 году, Серафимович в 1863-м, а Нечаев даже в 1859-м! Все трое — старше Горького.

Пробую еще раз догадаться: вероятно, в родовскую книгу вошли только авторы, не «запятнавшие» себя печатанием в «буржуазной» прессе. Куда там! Нечего и говорить о мелкобуржуазном «Русском Богатстве», в котором сотрудничал Демьян Бедный; Серафимович был постоянным сотрудником кадетских «Русских Ведомостей», а наивный Нечаев откровенно сообщил, что писал не только в «Вокруг Света», но даже и в «Русском Слове» и в «Искрах», а начинал... начинал с «Московского Листка», этой газеты дворников, имевшей ряд общих сотрудников с «Ведомостями Московского Градоначальства» и вообще тесно связанной с полицией.

Делаю последнее предположение: чтобы быть включенным в антологию, нужен революционный стаж. Оно и понятно: какой же ты честный певец пролетарской революции, ежели в годы «тьмы» не шел «в бой святой», чтобы приблизить «зарю»? Опять просматриваю биографии и, к стыду всех этих «революционеров», вижу, что из сорока — ровно двадцать при всем желании сами не смогли указать в своем прошлом *решиительно никакой* революционной работы, ни словом, ни делом. В том числе такие «идеологи» революции, как Либединский и, опять-таки, «сам» Лелевич и «сам» Родов. Прошу заметить, что мой счет — весьма снисходительный, ибо даже участие в «восстании» 3–5 июля 1917 г. я засчитываю Арскому в революционную работу. Но, конечно, никто не сможет считать революционерами Крайского, Фурманова и Лелевича, благонамеренно вступивших в коммунистическую партию в 1918 г., или Либединского, сделавшего это в 1920-м.

Остается предположить, что, например, Горький, Клюев, Есенин, Клычков — потому не пролетарские писатели, что они — писатели в самом деле. Это и будет самое правильное.

ЗАМЕТКИ О СТИХАХ

II

(Конкурс «Звена»)

То обстоятельство, что великие поэты в конце концов становятся общепризнанными, вовсе не доказывает, будто читательская масса является безошибочным судьей в вопросах поэзии. Так называемое «всеобщее признание» чаще всего является следствием повторных воздействий со стороны критиков и отдельных ценителей, которые — тоже люди и тоже порою запаздывают изрядно. Чтобы художник официально был сопричислен к лику гениев, почти всегда надобно, чтобы его гениальность доказывалась годами, а иногда — целыми столетиями. Слишком известно, что замечательные, даже великие мастера иной раз подолгу ждут признания, да и оно оказывается как бы вынужденным, холодным и не вполне всеобщим. Баратынский и Тютчев «открыты» не так давно и все еще продолжают оставаться «поэтами для немногих». Державин несправедливо забыт.

Обратно: неохотно, с трудом признавая хорошее, «масса» еще более неохотно развенчивает посредственностей, которых некогда возлюбила. На наших глазах поклонники Надсона и Апухтина вымирают, но не сдаются.

К сказанному нелишне прибавить, что, уже уступив увещаниям знатоков и признав поэта великим, широкая публика (и широкая критика) порой все-таки плохо в нем разбирается. По совести говоря, если бы Пушкин в действительности был таков, каким он мерещится обывателю (иной раз наряженному в мундир популярного критика, или ученого, или учителя словесности), истинная цена этому господину была бы не велика. Но это — о Пушкине — только кстати. В общем же я хочу сказать, что повальное признание, даже в тех случаях, когда оно справедливо, приходит как следствие многих и долгих отстаиваний, отсеиваний, многих воздействий, влияний, даже и просто — моды. Но прежде всего это всегда требует времени.

В оценке поэтов широкие массы некомпетентны даже тогда, когда располагают и временем, и мнениями, к которым могут прислушиваться. Если же дело идет о суждении немедленном, да еще вполне самостоятельном, — то, надо прямо сказать, — тут никакая публика решительно не судья. Тут — все случайно: и состав судей, и их подготовленность. Решение выходит так же случайно и в высшей степени неавторитетно.

Поэтому редакция «Звена» сделала ошибку, когда, объявив свой конкурс, решающий голос предоставила публике. Несомненно, это

явилось главной причиной, почему от участия воздержались не только писатели с именами, почти никогда не участвующие ни в каких конкурсах, но и более широкие круги молодых поэтов. В результате — материал поступил почти от одних только дилетантов и стихотворцев, едва начинающих.

Всего было прислано 322 стихотворения, но далеко не все они предстали на суд читателей. Конкурс был, так сказать, двухступенный, и предварительное жюри, в составе З.Н. Гиппиус, Г.В. Адамовича и К.В. Мочульского, отобрало из общей массы двенадцать стихотворений, которые и поступили на окончательное суждение публики. Двенадцать из трехсот двадцати двух — процент вовсе не такой маленький, как может показаться. Кому случалось иметь дело со стихами, присылаемыми на конкурсы и просто в редакции, тот знает, как, в общем, низок их уровень. Лет 15 тому назад, в Москве, на конкурс имени Надсона (для начинающих стихотворцев) было прислано несколько тысяч стихотворений. Едва ли более двух-трех десятков оказались достойными обсуждения: прочее было ниже критики. Таким образом, по степени стихотворной грамотности конкурс «Звена» надо признать сравнительно удачным. Нельзя не отдать должного и членам жюри: они проявили много терпимости, беспристрастия и снисходительности, признав достойными напечатания стихи самых различных направлений и, порой, самой незначительной ценности. Можно быть уверенным, что до читательского суда было доведено решительно все не спускающееся ниже известного, минимального уровня.

Когда закончилась работа жюри, наступила пора проявиться ошибкам, заложенным в самой организации конкурса. Помимо общей, уже указанной ошибки, предоставления решающего значения случайным голосам из публики, редакция совершила еще один промах: голосование производилось по талонам, приложенным к номерам «Звена». Таким образом, каждый желающий мог располагать любым количеством голосов: для этого стоило только приобрести у газетчика побольше номеров «Звена». Так как рассказ, справедливо получивший первую премию на предыдущем конкурсе, прозаическом, собрал всего около 70–80 голосов, то ко времени второго конкурса стало ясно, что число голосующих бывает невелико и что, например, сто экземпляров «Звена», своевременно купленных, могут обеспечить премию и сопряженные с нею лавры. Я очень далек от мысли, чтобы к подобному недостойному способу прибегли победители в этом конкурсе, но, говоря по совести, я бы не поручился

за их друзей и знакомых. Это тем более так, ибо имена некоторых авторов были кем-то разглашены и назывались вслух задолго до того, как истек срок голосования. Все эти обстоятельства и повели к тому, что конкурс оказался в молодых поэтических кружках очень непопулярен. Дефекты в его «конституции» подействовали расхолаживающе. Знали, что результат будет из случайных случайным.

Так и случилось. Первую премию получил г. Д. Резников, стихотворение которого собрало 108 голосов. Кроме этого стихотворения, я поэтических произведений г. Резникова не знаю и в целом об этом авторе судить не могу. Но данное стихотворение мне далеко не представляется удачным.

О ЛЮБВИ

Любовь, ты лоцман корабля, который
Нас вводит в жизнь, как в порт, —
Так на рассвете в берега Босфора
Мы входим борт о борт.
Еще туман, цепляясь за ресницы,
Нам застиляет путь.
— Привет тебе, сестра моя денница, —
Открывши шторму грудь.
Как паруса, влюбленные в пространство,
О, через все моря,
По жизни — карте невероятных странствий,
Плыть сотни лет подряд.
Любовь, ты шторм: поет снастей гитара
И тонких струн не рвет.
Грудь пахнет морем — солью и загаром. —
Мы входим в жизнь — как в порт.

Все это перегружено метафорами и аллегориями, не сведенными ни к какому логическому единству. Здесь «концы с концами» не сходятся, и, вопреки золотому правилу Пушкина, воображение не проверено рассудком. В самом деле: жизнь называется то «картой странствий», по которой автору хочется плыть «сотни лет», то портом, по которому далеко не уплывешь. Заявляя, что его корабль входит в жизнь, как в порт, автор сравнивает это со входом в Босфор, который вызывает в читателях представление о проливе, а не о порте, о пути, а не о прибытии. Далее: жизнь — плавание, любовь —

лоцман корабля. А что же — самый корабль? И опять-таки — в конце стихотворения лоцман превращается... в шторм. Не все благополучно и с гитарой, которая сама своих струн не рвет, и кое с какими другими частностями, на которых останавливаться подробно не буду — за неимением места. В общем пьеса — мыслью не глубока, а словами запутанна и кудрява. Ее литературная традиция восходит к наименее удачным вещам Марины Цветаевой и, следовательно, к Пастернаку.

Вторая премия досталась А. Гингеру, за стихотворение которого подано 73 голоса. Гингер — не совсем новичок. Вещь, посланная им на конкурс «Звена», — не из лучших его вещей, но, несомненно, она гораздо лучше, нежели «Любовь» г. Резникова. Разумеется, и она загромождена метафорами: это сейчас едва ли не повальная поэтическая мода (уже, впрочем, отживающая свой век). Стихотворение Гингера очень темно, полу-«заумно», но зато в нем нет банального и слащавого аллегоризма, как у г. Резникова. Как законченная, готовая вещь, пьеса Гингера не удовлетворяет, но в ней чувствуется дарование, работа, чувствуется желание (и отчасти — умение) сказать нечто новое и по-новому. Скажу еще раз: именно как «конкурирующая», она особенно выигрывает рядом со стихотворением г. Резникова. Но... за нее подано на целых 35 талонов меньше.

Еще много меньше, всего лишь 21 голос, получило стихотворение, на мой взгляд, лучшее из присланных на конкурс. Автору не досталась премия; имени я его не знаю. Но вот — эти стихи, несколько вялые, но благородные, не крикливые, но умные:

Помолись смиренно Богу,
Попроси прощенья!
Мало в нас любви и много
Злого помышленья.

И не верь в людские знанья
И в людские силы, —
Бестелесно, как мечтанья,
Все, что прежде жило.

Было много воли смелой
И большой гордыни, —
Все исчезло и сторело,
Прах и пепел ныне.

Ты живешь в незнании полном
Цели или срока,
Ты плывешь, как лист по волнам
Мутного потока.

Помолись смиренно Богу.
Попроси прощенья
И отдай твою тревогу
На Его решение!

Мне думается, что вторая строфа здесь наименее удачна, и вряд ли ее не следовало исключить вовсе. Но в общем и она не портит этих стихов, так отраднo выделяющихся своей «человечностью» среди необозримой литературщины наших дней.

1926

ПАРИЖСКИЙ АЛЬБОМ

I

Сам Есенин, незадолго до смерти, говорил кому-то, что его поэзию невозможно делить ни на какие периоды, что она постепенно и плавно, без резких переходов, развертывалась с начала до конца.

Однако это неверно. Конечно, не было такого случая, чтоб Есенин лег спать человеком одной поэтической школы, а проснувшись — уже принадлежал к другой. Но так и вообще никогда с настоящими поэтами не бывает. Поэтическому ничтожеству, какому-нибудь вечному подражателю («голодному», по выражению Пушкина) — легко сегодня писать «под Бальмонта», а завтра «под Маяковского». Он только меняет маски. Поэт подлинный связан со своим стилем органически, перемены в нем совершаются постепенно, как постепенно меняются ткани в живом организме. Внезапное перерождение невозможно. Оно должно сопровождаться таким внутренним потрясением, которое тотчас скажется полным психическим распадом: безумием.

Все же, хоть и не сразу, перемены совершаются. Иногда развитие несколько ускоряется. Настают, наконец, такие моменты, когда изменение настолько продвигается вперед, что сличение настоящего даже с недавним прошлым обнаруживает совершившийся процесс вполне явственно. Вот около таких моментов, с известною прибли-

зительностью, мы и можем проводить те условные линии, которыми отграничиваются периоды единого поэтического творчества.

В отношении приемов письма творчество Есенина можно разделить основным образом на три периода. Из них первый характеризуется тяготением к народно-песенному стилю, воспринятому отчасти через литературные обработки таких поэтов, как Кольцов, Некрасов, Суриков, Никитин. Второй период — футуристско-имажинистский. В третьем наметился поворот к русской классической поэзии. Особенно примечательно то, что чисто стихотворческие тенденции Есенина изменяются параллельно и одновременно с изменениями в его воззрениях. Его душевная драма тотчас отражается в приемах письма. Стиль Есенина оказывается верным барометром душевной жизни. Его стрелка колеблется не над случайными влияниями литературных мод, но под давлением внутренней необходимости. Явление глубоко поучительное и объективно обнаруживающее в Есенине ту правдивость, ту честность перед самим собой, без которой нет подлинного художника.

Сказанному вовсе не противоречит то обстоятельство, что Есенин никогда не искал совершенно личных, лишь ему свойственных, обособленных путей в поэзии. Его литературная честность вовсе не толкала к тому, чтобы быть стилистически вовсе ни на кого не похожим. Есенин (опять-таки как всякий подлинный художник) прежде всего не был и не стремился быть революционером в искусстве. Сохраняя свою творческую личность, он в то же время весьма и весьма пользовался приемами и навыками, отнюдь не им созданными. Может быть, он даже слишком мало, почти ничего «своего» не внес в чисто формальную историю русской поэзии. Но, всегда лишь «примыкая» к другим, он был правдив и последователен именно в выборе того, к чему примыкал.

Начинающий Есенин простодушен. Он является в Петербург с запасом еще полуотроческих деревенских дум, впечатлений. И соответственно этому в его поэзии, как основной тон, звучит народная песня. Она несколько «олитературена» — под влиянием познаний, вынесенных из церковно-учительской школы и университета Шанявского. Как я уже отмечал, ранняя поэзия Есенина по основным приемам близка к Кольцову, Некрасову, Сурикову. Она еще сохраняет народно-песенное тяготение к хорям, трехдольникам, малостопным ямбам (преимущественно тройным); наряду с этим она стремится к подчинению книжному канону, что особенно сказывается в планомерной строфичности, в преобладании более или менее точных рифм.

В этих пределах Есенин оставался до тех пор, пока не ощутил себя поэтом революции. И как революционные идеи были привиты этому крестьянскому поэту в городе, так именно город подсказывает (может быть, даже подсовывает) ему новые стилистические и стихотворные формы для его новых чаяний. Начиная с «Февраля», песенные трехдольники, хорей и трехстопные ямбы начинают перемежаться паузниками, построенными не по былинно-песенной, но по типичной книжно-футуристической мелодии. Точные рифмы все приметнее отступают перед ассонансами. Ко времени «Инонии» процесс этот завершается, и с песенным ладом Есенин порывает окончательно. Мечты о преобразении Руси в Инонию совпадают с эпохой полного разрыва с теми стихотворными традициями, которым раньше Есенин следовал. Поиски новой правды толкают его на поиски новых поэтических приемов. Кажется, неслучайно, что как в стремлении к тому, что «больше революции», Есенин блокируется с большевиками, так в поисках нового способа выражения своих новых дум он присоединяется к имажинистам. Имажинизм, это упадочное детище футуризма (дегенерация дегенерации), соблазняет Есенина своей кажущейся литературной революционностью. По существу он так же реакционен поэтически, как политически реакционен большевизм. Он так же безыдеен, беспринципен и так же состоит из «отступлений» и «лавиригований».

Постепенно разочарование в большевистской революции и болезненный разрыв с деревенским прошлым приводят Есенина в кабак. Он надрывно пьянствует в жизни и надрывно сквернословит в стихах. Чудовищный метафоризм его пьяных стихов соответствует алкоголическому туману в его биографии.

Наконец, все яснее проступают в Есенине признаки разочарования. Он видит, что с большевистскою революцией ему не по пути. С «мужицкой Россией» у него все порвано, как с песенным ладом ранних стихов. Правда Инонии так же не воплотилась в СССР, как литературная революция — в имажинизме. В Советской республике Есенин становится бесконечно одинок — и так же одинок его новый поэтический путь. Отстав от кабацкой компании, он живет лицом к лицу лишь с самим собой, со своей строгой совестью. И в соответствии с этими правдивыми раздумиями — начинает в его стихах звучать новое для Есенина, но бесконечно родное нам: «в смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину», — признается он в 1925 году. В его стихах появляются снова ямбы, на сей раз — пяти- и шестистопные ямбы, порой смешанные с четырехстопными. Это — ямбы пушкинских элегий, «19 октября», «Воспоминания»: звуки строжайших, суровейших раздумий.

Есенин, хоть это ему не вполне удастся, стремится вернуться к точной рифмовке и строгой строфике. Перед правдивостью его новых стихов — с них сползает наносная метафорическая муть. Внутренне порвав с Советской Россией, Есенин порвал и с литературными формами, в ней господствующими. Можно бы сказать, что перед смертью он душевно «эмигрировал к Пушкину».

1926

ПАРИЖСКИЙ АЛЬБОМ

II

Книги, изданные в России, залетают сюда случайно. Случайно попалась мне в одном магазине книжечка стихов молодого поэта Константина Вагинова. Это — его первый сборник, недавно отпечатанный в Петербурге.

Я встречал Вагинова в 1921–1922 гг., среди петербургской литературной молодежи. (Пожалуй, надо бы сказать — детворы: иным было лет по шестнадцати.) Он производил впечатление несомненно одаренного человека. Книг тогда почти не печатали, литература была изустной. Стихи, которые Вагинов читал в кружке «Звучащей раковины» и на «напельбаумовских понедельниках», были довольно несуразны, до последней степени метафоричны, и до смысла в них трудно было добраться. Но в самой несвязице вагиновских стихов было что-то «свое», она была как-то своеобразно окрашена. Наконец, звучала в них подлинная ритмичность, они были к тому же хорошо инструментованы. Словом, казалось, что из Вагинова может получиться некоторый толк. Темную несвязицу его стихов хотелось простить, не заметить, отбросить: во-первых, она, быть может, уж и не так велика: ведь мы воспринимали вагиновские стихи с голоса; во-вторых, можно было надеяться, что увлечение полубессмыслицей у юного автора схлынет, а дарование останется. Так смотрели на стихи Вагинова многие, в том числе покойный Гумилев, человек зоркого и тонкого понимания во всем, что касалось *формальной* стороны в поэзии.

Но вот — миновало пять лет, и в книжке Вагинова читаю:

Не человек: все отошло и ясно,
Что жизнь проста. И снова тишина.
Далекий серп богатых Гималаев,

Среди равнин равнина я
Неотделимая. То соберется комом,
То лесом изойдет, то прошумит травой.
Не человек: ни взмахи волн, ни стоны,
Ни грохот волн и отражение волн.
И до утра скрипели скрипки, —
Был ярок пир в потухшей стороне.
Казалось мне, привстал я человеком,
Но ты склонилась облаком ко мне.

Хороший ямб, хороший словарь. Но смысла не улавливаю. Начинаю вчитываться очень медленно, перечитываю несколько раз, мысленно развертываю каждое слово во всевозможных его значениях — и кое-какой, очень смутный, где-то вдали маячащий намек на смысл обретаю. Не могу поручиться, но, кажется, Вагинов хочет сказать, что под влиянием какой-то «ее» (существа, может быть, одушевленного, а может быть — абстрактного) он утратил вкус ко всякой сложности. Мысль не сложная, не большая; и мне становится жаль времени, потраченного на расшифровку.

Недавно один критик негодовал на тех, кому досадна невнятность пастернаковой лирики. Критик отчасти, в исходном пункте был прав: поэзия *требует* от воспринимающего известных усилий. Он должен уметь соучаствовать в творчестве поэта: уметь со-чувствовать: иначе никакое поэтическое произведение до него не дойдет. Но одно, дело со-чувствовать, со-существовать с поэтом, другое — решать крестословицы, чтобы убедиться, после трудной работы, что время и усилия потрачены даром, что короткий и бедный смысл не вознаграждает нас за ненужную возню с расшифрованием. Кому охота колоть твердые, но пустые орехи? Расколов пяток, мы с легким сердцем выбрасываем все прочие за окно. Однажды мы с Андреем Белым часа три трудились над Пастернаком. Но мы были в благодушном настроении и лишь весело смеялись, когда после многих усилий вскрывали под бесчисленными капустными одежками пастернаковых метафор и метонимий — крошечную кочерыжку смысла.

«Есть два рода бессмыслицы, — говорит Пушкин, — одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения».

Позволительно думать, что мы умеем разбираться в этих «родах бессмыслицы» и отличать первый род от второго. Мы с радостью трудимся над бессмыслицей, проистекающей от недостатка слов для

выражения чувств и мыслей. В этом случае труд наш вознагражден. Но когда убеждаемся, что бессмыслица оказалась *первого* рода, мы с полным правом откладываем книгу в сторону.

Скажу больше того: даже из «хороших» бессмыслиц творчество поэта не должно состоять все целиком и сплошь. Дело поэта — именно находить слова для выражения самых сложных и тонких вещей. Мы охотно прощаем ему те отдельные случаи, когда он бессилён выйти победителем «в бореньях с трудностью». Но поэт, который *всегда и сплошь* оказывается побежден, который *никогда* не находит нужных и подходящих слов, — явно берется не за свое дело. К нему можно применить знаменитую остроу Тютчева: это — Ахиллес, у которого всюду — пятка.

1926

ПАРИЖСКИЙ АЛЬБОМ IV

Две книжки стихов, вышедшие в Париже на этих днях: Николай Оцуп — «В дыму» и Юрий Терапиано — «Лучший звук». Как будто — все в них различно. Начать с того, что Терапиано впервые выступает на стихотворческом поприще, меж тем как Оцуп издал свою первую книгу еще пять лет тому назад, в Петербурге. «Начинающий» Терапиано как будто очень отчетливо избирает свой путь и шествует им уверенно.

«Лучший звук» — именно книга стихов, с ясно выраженной темой и твердо очерченными границами. (Кажется, лишь одно стихотворение — «Донос» — в ней лишнее.) Книга не столь молодого Оцупа внутренне неоднородна, даже противоречива. В ней — две темы, которые можно, с известной приблизительностью, назвать «любовной» и «исторической». Они не сведены ни к какому единству и даже отчасти стараются друг друга перекричать, вытеснить. Терапиано хорошо знает себя, Оцуп только пробует высказать и осознать то, что в нем бродит смутно, несознанно. Терапиано всегда точен, Оцуп же — приблизителен. Терапиано хорошо взвесил свои возможности и не посягает за их пределы. Оцуп, напротив, все время пытается «выйти из себя», отчаянным усилием превзойти себя — и, надо признать, это ему иногда удается, и это — самое ценное в этой поэзии. В стихах Терапиано всегда чувствуется холодок расчета. Оцуп его теплее, живее, в нем больше «взлета», — зато он порой и срывается так, как Терапиано, пожалуй, не позволит себе сорваться.

Они так же несхожи и в тех литературных влияниях, которые на себе испытывают. Тут разница не только в именах тех, кто влияет. Любопытно, что начинающий Терапиано смотрит дальше в прошлое, нежели не столь молодой Оцуп. Терапиано прислушивается преимущественно к Вячеславу Иванову, к Брюсову. На Оцупа сильнее влияет Блок, отчасти Гумилев, а в стихах последних двух-трех лет — кажется, пишущий эти строки. Самые темы младшего, Терапиано, — древние. Старшего, Оцупа, волнует и одушевляет современность. Терапиано изучает гностиков, Оцуп не покидает улиц Парижа, Берлина, нынешнего Неаполя, совсем недавнего Петербурга. Лишь однажды, в стихах о Дельвиге, заглянул Оцуп лишь на сто лет назад — и тотчас сделал маленькую историческую ошибку.

И Оцуп, и Терапиано еще очень молоды. Многое в них изменится. Будем надеяться, что Терапиано раскует, расшатает, несколько окрылит свой жестковатый, отчасти связанный стих. Я думаю, что Оцуп сумеет уточнить словарь, избавиться от случайных влияний, что он далеко отойдет от таких неудачливых стихов, как «Гадание» или «Я много проиграл» (помеченных, надо сказать, 1921 годом), и станет писать лишь такие удачные, как «Не диво — радио», «А все же мы не все ожесточились», — и еще лучше, еще удачнее. У него есть к тому возможности. Но, как бы ни менялась в будущем их поэзия, и внешне, и внутренне, в ней уже есть сейчас нечто, по-видимому, прочное, неизменное, роднящее между собою этих двух авторов, столь не схожих. И это общее — пока самое ценное в них.

Ныне поэзия русская переживает тяжелое испытание. Я бы сказал — испытание глупостью. По причинам, о которых распространяться было бы слишком долго, да и которые всем очевидны, ибо лежат в области пережитых и переживаемых событий, — интеллектуальный и моральный уровень поэзии русской резко и угрожающе понижен. Я говорю, разумеется, не о поэтах еще живых и пишущих, но, в сущности, уже вполне высказавших себя. Словом — не о поэтах вчерашнего дня. Нет, о поэтах *сегодняшних*, — не о старых, — о *новых*. Пора же сказать откровенно и попросту, что поэзия русская, в ее виднейших нынешних представителях, — отчетливо поглупела. Что, как не снижение умственного уровня, — талантливая, но вполне базарная поэзия Маяковского, упавшая до провозглашения откровенного агитвздора, в который, разумеется, сам Маяковский не верит в первую очередь? Что, как не поглупение, — вся пролетарская поэзия, эта песнь торжествующего (или унывающего) сапога, наконец, убедившегося в том, что он — «выше Пушкина»?

Что, как не поглупение, — это захлебывающееся словоизвергательство, бессильное лопотание, в которое проваливается Пастернак со своими подражателями? Что, как не признак умственного разложения, — вся эта орда биокосмистов, формолибристов, фуистов, конструктивистов и попросту ничевоков, ничего не знающих, ничего не читавших, кроме самих себя, ничего не выдавших, кроме бунтарских задворков, ничего не нюхавших, кроме кокаина?

Да, русская поэзия нынешнего дня глупа. В этом качестве она и не поэзия — это слово произносится в применении к ней только по привычке называть поэзией все, что писано короткими строчками. Но настанет день *завтрашний*, духовно связанный со вчерашним, а не с сегодняшним. Поэзия русская вновь осознает себя высоким проявлением человеческого духа и достойным, человеческим, не заумным и не недоумным, языком вновь заговорит о Боге, мире и человеке.

Вот залогом и обещанием этого грядущего завтрашнего дня и кажутся мне небольшие книжечки Оцуца и Терапиано. Они для меня — радостное свидетельство о том, что за сегодняшним дурнем и нигилистом уже идет завтрашний Поэт.

1926

О «ВЕРСТАХ»

Евразийцы шумели немало, провозглашая свои «утверждения». Из низин политики призывали к высотам историософии. Играли веками. Связывали и развязывали — Восток и Запад, Европу и Азию, христианство и монгольство. По-новому раскрывали «русскую идею». Переоценивали, возвышали и низвергали, пророчествовали, разрушали и создавали. Все это делалось не без лишней самонадеянности, но иногда — и не без таланта. Правда, в их новизне было много старого, в их настойчивой «историософичности» можно было найти немало историософистики, как в самом евразийстве — налет азиатства просто. Правда и то, что, не уяснив многого для самих себя и не столкновившись друг с другом, евразийцы в конце концов оставались довольно таинственными незнакомцами, особенно там, где их сверхполитические построения соприкасались с вопросами чистой политики. Конкретных выводов из своих отвлеченных утверждений они избегали. Казалось, евразийство может к себе применить слова одного поэта:

Пойду ли вправо, или прямо,
Или налево поверну?..

Но, пожалуй, и в этих шатаниях и в недомолвках было кое-что ценно: они рождались из попыток найти новую, третью позицию, перенеся русскую проблему из области политики в область культуры. Тут перед евразийцами открывались хорошие возможности. Наряду с опасениями на евразийство позволительно было возлагать и некоторые надежды.

Этим надеждам наносит тяжкий удар недавно явившийся в Париже журнал «Версты». Хотя и здесь еще наблюдается обычная евразийская темнота, хотя кое-что еще произносится с нарочито пифийственной неясностью, хотя евразийцы по-прежнему кое в чем противоречат сами себе, но общий поворот, наконец, по-видимому, обозначился. Тем лучше для ясности дела — и тем хуже для участников «Верст».

«Версты» — журнал по преимуществу литературный и как таковой направляется и руководится по преимуществу кн. Д.П. Святополк-Мирским, евразийским, так сказать, «спецом» по литературной части. Личные вкусы и капризы Святополк-Мирского ощущаются на всем протяжении «Верст». Он в них — главный хозяин и дирижер.

Некогда евразийцы провозгласили не оригинальную, но полезную истину о революции как событии, полагающем острую грань между прошедшим и будущим России. Но каковы по существу будут и каковы должны быть чаемые очертания грядущей, послереволюционной России, — об этом, по писаниям евразийцев, трудно было составить отчетливое понятие. Неизвестно было, что именно понимают они под словом «революция», что в революции почитают существенным, что — случайным, что — злом, а что — благом. Порою (и очень часто) казалось, что для них в революции — все зло, и тогда становилось невразумительно, каким образом их благие чаяния могут основываться на полнейшем зле. Но вот недавно, в журнале «Воля России», кн. Святополк-Мирский высказался как будто довольно точно. Он заявил, что «подлинная Революция есть Революция Чека и комсомола». При некоторой осторожности, фраза еще могла казаться двусмысленной, и неизвестно было, в какую сторону тут журнал оскормился: пишут ли в нем, что всякая подлинная революция есть только грязь и кровь (что было бы нам естественней прочитать в «Вере и Верности») — или же что подлинные

блага и откровения революции познаются в Чека и в комсомоле (что, в свою очередь, более подходит для страниц «Правды»)? «Версты» этот вопрос разрешают. Судя по тому, что в «Верстах» князь Святополк-Мирский только и делает, что приемлет революцию и величает ее с заглавной буквы, и, памятуя, что не может же он восхвалять не «подлинную» революцию, а поддельную, — приходится сделать вывод, что и на гостеприимных страницах «Воли России» он «Революцию Чека и комсомола» именно восхвалил и благословил. (В благодарность за гостеприимство им ныне и выдан «Воле России» «патент на благородство» и на звание «самого свободного журнала эмиграции».)

Однако не нужно думать, что князь Святополк-Мирский в самом деле такой кровожадный революционер, каким представляется. В своей фразе о Чека и комсомоле наш рабоче-крестьянский князь умышленно принажал педаль с двойной целью: «здесь» — эпатнуть презренного буржуа (князь — большой аматер по этой части, хотя — «над кем смеетесь? — над собой смеетесь»), а «там» — продемонстрировать интегральную, стопроцентную верность «лозунгам и заветам». В действительности князь Святополк-Мирский смотрит не в столь страшную сторону, его товарищи по журналу — тоже. Их «революция», пожалуй, не лучше и даже похуже той, «подлинной», но она менее кровава. Что, в самом деле, за революционеры собрались в «Верстах»?

Была февральская революция. Ее полунезамечают «Версты» вполне презрительно. Была эпоха октября и военного коммунизма, соблазнившая многих не «подлинностью» Чека, разумеется, и не откровениями комсомола, которого в ту пору еще даже не было, а романтической мечтой о великом сдвиге, о новой правде, словом, — о тех «Инониях», которые разными людьми по-разному назывались. Такими соблазненными были Блок, Есенин, еще кое-кто. Все в разной мере за свой соблазн поплатились (Блок и Есенин — смертью).

Но и к той страшной и соблазнительной революции никто из сотрудников «Верст» тоже касательства не имел. Одни, как, например, Марина Цветаева, имели мужество ненавидеть ее открыто, другие — тайно. Один из редакторов, С.Я. Эфрон, с нею сражался оружием. Где были тогда гг. Сувчинский, Богданов, кн. Трубецкой, сам Святополк-Мирский и прочие — мы не знаем. Одно несомненно: ту революцию они не приняли и не славили.

Что же было дальше? «Тот ураган прошел», как писал Есенин. После дождя повылезли черви, жабы. Настала та гнусность, кото-

рую даже лживый язык Ленина не осмелился назвать революцией, а нарек ей хамское имя НЭПа. Пришла пора, когда вчерашние революционеры и «подлинные» чекисты засели в тресты, разделяясь без остатка на бездарных хозяйственников и талантливых воров; когда раздуватели мирового пожара стали в придворных ливреях являться к королям и в лакейских фраках — к банкирам: «поми-луйте, революции больше нет, это так только называется»; когда остатки рабочих спаиваются рыковкой и расстреливаются за забастовки; когда режим военного коммунизма кажется либеральнейшим по сравнению с нынешним удушительством; когда моральная грязь из кремлевских стен прососалась по всей России; когда кремлевские фальшивомонетчики и содержатели притонов (это не метафоры) изолгались до склоки, которую сами не в силах унять; когда... много можно бы приписать разных «когда», — вот тогда и явились «Версты»: на словах вместе с большевиками воспевать Революцию, про себя зная: НЭП. Заявлять устами Сувчинского о «новом русском ренессансе 920-х годов», наставшем потому, что «в каких-то новых большевистских людях тяга к социальному делу и жизненной подвижности проснулась с необычайной силой». Мы знаем, кто эти «какие-то новые большевистские люди». Это нэпманы всех мастей и профессий, начиная от бывших рабочих и кончая публицистами, люди с Лениным на языке и аршином в кармане, одинаково «изжившие» все «идеализмы»; это — смесь Чека и охраны, партийного клуба и дубровинской чайной, черно-красная сотня, краса и гордость любой реакции. Кроме нее, сейчас, «там» все придушено и задушено. Кремлевцы ошибочно считают ее надежным тормозом при их спуске от «мировой социалистической». Сувчинский (кажется — правильнее) ожидает, что «тяга к национальному делу» выльется у нее в славный еврейский погром»?*

Разумеется, цели большевиков и Сувчинских не совпадают (если вообще у большевиков остались какие-нибудь цели, кроме желания сбечь свою шкуру). Но пока что — им по дороге: прочь от проклятой Европы, от ненавистной России Петра и Пушкина, от ненавистной интеллигенции, — в азиатчину и реакцию. Этот путь они условно зовут Революцией, что тоже очень удобно для обеих сторон. И пока что — «Версты» шлют воздушные поцелуи своим союзникам: ведь их разделяют лишь «версты».

* Что не очень любезно в журнале, где один из редакторов — С.Я. Эфрон, а в числе сотрудников — Пастернак, Бабель, Л.И. Шестов и Артур Лурье.

Я уже указывал, что евразийцы поют довольно разногласно. И внутри их контакта с большевиками есть разные психологические оттенки. Богданов и Сувчинский вообще посложнее и прячут больше камней за пазухой. Святополк-Мирский попроще. Очень возможно, что у него и нет никаких задних мыслей, он искренне возлюбил НЭП и с некоторых пор прямо идет в литературные «попутчики». Теперь, в «Верстах», он старается не ударить лицом в грязь. Как всегда, он делает это довольно капризно, «как бы резвяся и играя», с сохранением некоторого даже вольномыслия, но в общем — как раз соответственно видам начальства. Сидя за рубежом, он (надо отдать справедливость его чуткости) очень быстро и хорошо усвоил приемы попутчиков — вплоть до легкого фрондирования, которое большевики тоже любят: это придает комплиментам оттенок независимости и искренности.

Открываются «Версты» стихами и прозой. В предисловии сказано, что задача их — направлять читательское внимание на все лучшее и самое живое в современной русской литературе. В соответствии с этим в художественном отделе «Верст» встречаем двух эмигрантских авторов (Марину Цветаеву и А. Ремизова) и пять советских. Не буду подробно останавливаться на отдельных вещах. Что касается перепечатанных произведений — они и не новы, и плохи, но главное здесь не в вещах, а в авторах и в их местожительстве. Надо было показать, что «лучшее и самое живое» идет из СССР, — и это сделано. Надо было отметить авторов, ничем не скомпрометированных перед советской властью, — это сделано тоже. Таковы — Пастернак, Сельвинский, Бабель и Артем Веселый. С перепечаткой Есенина вышла небольшая ошибка: теперь в СССР уже начался поход «против есенинщины», под таким заглавием вышла даже особая книжка; но когда «Версты» печатались, Есенин не был еще «разъяснен». Далее — особенно прокламировать нэповскую, а не октябрьскую литературу — именно это и сделано: ни Пастернак, ни Бабель, ни Сельвинский, ни Артем Веселый с той эпохой ничем не связаны: это — типичные попутчики, «выдвиженцы» Лефа. Москва должна особенно ценить перепечатку из «Лефа», журнала, непосредственно близкого к Чека, но не скомпрометированного «левым уклонизмом», которым грешат чекисты-напостовцы. «Леф» погиб по причине убыточности, в эпоху перехода на «самоокупание». Его кончину кн. Святополк-Мирский отмечает сочувственным вздохом на 210-й стр. «Верст».

Наряду с любовью к «попутчикам» очень типично для «Верст» их незамечание пролетарской литературы. Правда, она плоха, но, конечно, многое в ней ничуть не хуже Сельвинского или Артема Веселого. Но пролетарская литература и вообще пролетариат не в фаворе у НЭПа. Следовательно, не в фаворе она и у наших нэповцев... Наконец, надо кстати отметить еще один шаг «Верст»: в числе их сотрудников имеется и настоящий коммунист: Артур Лурье, бывший начальник Музо Наркомпроса. Здесь он — не то хозяйский глаз, не то свадебный генерал. Он высказался о музыке.

Наряду с положительною задачей восхваления нэповской культуры имеется у «Верст» и отрицательная. С большевиками у них не только общие друзья, но и общие враги: ненавистная интеллигенция и ее детище — эмигрантская литература. Интеллигенции вообще достается преимущественно от Сувчинского, хотя мелкие пинки по ее адресу имеются и в статьях кн. Трубецкого, и у некоего г. Туринцева, и у кн. Святополк-Мирского. Но последний взял на себя расправу преимущественно с зарубежной литературой. Под видом рецензии на «Современные Записки» достается нам грешным, эмигрантским писателям. И замечательно: «достается» именно так и именно тем, на кого особенно сердятся в Москве. Но тут я вынужден к небольшому отступлению или пояснению.

Так как и по моему лично адресу кн. Святополк-Мирским сказано в «Верстах» много весьма нелестного, то кому-нибудь может показаться, что в моей оценке литературной деятельности нашего критика играет роль личная, мелочная обида. Именно потому, что я не способен обидеться на кн. Святополк-Мирского, я пишу о нем со спокойной совестью. Его оценкам я не могу придавать значения, прежде всего потому, что они часто и по весьма очевидным поводам меняются. Недавно кн. Святополк-Мирский объявил Марину Цветаеву великою поэтессой и радовался чести быть ее современником. А всего два года тому назад, в своей антологии «Русская лирика», он, как неоднократно отмечалось, вовсе не поместил ее стихов, заявив презрительно, что она — просто «безнадежно распущенная москвичка». В той же антологии И.А. Бунин назван «очень большим прозаиком», а теперь, в «Верстах», этот чин сильно понижен — потому что надо было понизить одного из виднейших участников «Современных Записок». Еще более разительные свидетельства о добросовестности и обоснованности суждений кн. Святополк-Мирского находим в той же антологии. Не поместив там стихов Велимира Хлебникова, кн. Святополк-Мирский объясняет это обстоятельство тем,

что до «недавнего времени мало им интересовался и теперь, когда меня зачаровала эта странная смесь в одном лице гениальности и кретинизма... теперь, когда я спохватился — достать его книги не оказалось возможным». Тут не то важно, что наш исследователь поздно «спохватился», а то, что он «зачарован» Хлебниковым... не имея перед глазами ни одного его стихотворения (иначе бы оно могло быть включено в антологию). Наконец, взяв у Гумилева стихотворение «Заблудившийся трамвай», кн. Святополк-Мирский в примечании поясняет, что оно «совсем не характерно для Гумилева. Признаюсь, что в выборе его я руководился соображениями, чуждыми существу дела и важными для одного меня». Так вот — могли ли я всерьез считаться с мнениями такого критика? Нет, я беспристрастен, ибо не обижаюсь на него теперь, когда он заявляет, что я «любимый поэт всех тех, кто не любит поэзии», — как не был польщен, месяцев восемь тому назад, когда в журнале «Благонамеренный» он писал, что мои стихи «никогда не разочаровывают» и что «если бы у нас была Академия, никто не был бы более достоин войти в нее, чем... Владислав Ходасевич». Увы! Все это слишком просто: тогда мы с кн. Святополк-Мирским вместе сотрудничали в «Благонамеренном», а с тех пор наш критик вычитал в «Лефе» и в «Красной Нови», как надлежит отзываться о Ходасевиче... Он же сам признается, что иногда руководится «соображениями, чуждыми существу дела»...

Вернемся к «Современным Запискам». Об эмигрантской литературе полагается уверять, что она гнила и мертва. Советские журналы поют об этом на все лады. Так делает и кн. Святополк-Мирский, даже заимствуя отдельные выражения все из той же «Красной Нови» да из «Лефа». Но беда в том, что трое участников «Современных Записок» оказались сотрудниками «Верст»: это — Шестов, Ремизов и Марина Цветаева, а один (Андрей Белый) перебрался в Москву. Как тут быть? Как не записать в мертвечину своих и выгородить лояльного обитателя СССР, Андрея Белого? Очень просто, нужна только ловкость рук. И вот, наш исследователь делит участников «Современных Записок» на основное мертвецкое ядро (Мережковский, Гиппиус, Бунин, Алданов, Зайцев, Ходасевич) и на живую «периферию», состоящую из «случайных, не связанных с существом (“душой”) журнала гостей: Андрея Белого, Ремизова, Шестова, М. Цветаевой». Прием, конечно, резвый, но в какой мере добросовестный — читатель сейчас убедится. Статья кн. Святополк-Мирского посвящена двадцати шести книжкам «Современных Записок».

Именно к 26-й книжке приложен полный указатель материала, напечатанного в «Современных Записках» за все время их существования. И вот из этого указателя явствует следующее: принадлежащий к «ядру» Бунин был напечатан в десяти книжках, принадлежащий туда же Мережковский — даже только в семи. А из «случайных гостей» мы видим М. Цветаеву — в двенадцати книжках, Шестова — в тринадцати, т.е. ровно в стольких же, как и «основной» Ходасевич*. Ремизов, в семи, как и Мережковский, который, оказывается, лишь на два раза больше печатался в «Современных Записках», нежели... сам кн. Святополк-Мирский (его писания — в пяти книжках). Но самый пресტიджитаторский прием применен к Андрею Белому. По приезде из России Белый начал печататься в «Современных Записках» с XI книжки и затем появился в XII, XIII, XV, XVI и XVII, после чего вновь уехал в Россию. Следственно, пока была возможность, он печатался подряд во всех выходящих книжках журнала, с пропуском лишь одной. Можно ли назвать его «гастролером», как делает кн. Святополк-Мирский? Но и этого мало. За несколько месяцев до возникновения «Верст», в своей английской книжке о русской литературе, кн. Святополк-Мирский сообщил англичанам, что русский писатель Андрей Белый — «шарлатан». Писал он это много спустя после того, как в «Современных Записках» был напечатан роман А. Белого «Преступление Николая Летаева». Следственно это мнение относится и к «Преступлению Николая Летаева». А теперь он заявляет: «Ядро “Современных Записок” не дало в романе ничего равного напечатанному со стороны “Преступлению Николая Летаева”...» Дело, конечно, ясно. Андрей Белый, как находящийся в Сов<етской> России, должен быть признан в «Верстах» замечательным писателем. И кн. Святополк-Мирский забывает о своем «шарлатанском» определении.

Мне кажется, этих примеров слишком достаточно, чтобы составить мнение о кн. Святополк-Мирском и не спорить с ним по существу. Одно скажу: «Современные Записки» — журнал не без промахов и недостатков. Но едва ли не величайшая, на мой взгляд, его ошибка заключалась в печатании писаний кн. Святополк-Мирского.

* Глубокое уважение к Л.И. Шестову заставляет, напротив, почитать его случайным и, надеемся, недолгим гостем «Верст». Он им чужд и по существу своих писаний, и даже... по орфографии. («Версты», разумеется, набраны по новой орфографии. По желанию Л.И. Шестова журнал напечатал его статью, в виде исключения, по старой, — но тут же извинился перед начальством.)

Кн. Святополк-Мирский подвизается в литературе не так давно (слабая книжка его стихов, вышедшая лет 12 тому назад, не в счет: ее никто не заметил). Но он хорошо усвоил самые дурные литературные приемы — в частности, из большевистской и большевизанской печати. Об одном из таких приемов, который не могу не считать постыдным, — два слова. Кн. Святополк-Мирский позволил себе в своей статье назвать З.Н. Гиппиус попросту «Зинаида», без упоминания отчества и фамилии. Развязность, достойная деревенского комсомольца, но зато перенятая из советского источника. Сам кн. Святополк-Мирский однажды назвал В. Шкловского «совершенно распущенным журналистом». Так вот именно у этого «совершенно распущенного» и заимствована в полной точности его непристойная выходка: на 233-й стр. IV книги «Ленинградского» журнала «Русский Современник» В. Шкловский именно так назвал З.Н. Гиппиус. Это особенно характерно: ведь как раз относительно нее большевиками в свое время был дан приказ: ругать особливо.

* * *

Показав воочию, до чего «жива» литература советская и «мертва» эмигрантская, «Версты» не ограничиваются сравнением этих двух «культур». Их «задание» не выполнено, если они еще не покажут, сколь благоприятны политические условия СССР для развития и процветания талантов. Оно и понятно: для рекламы мало сказать людям, что они умирают; надобно еще указать курорт, где они могут вылечиться. И вот не без робких оговорок редакция «Верст» перепечатывает давно всем известную резолюцию ЦК РКП о художественной литературе*. Эта резолюция, вынесенная летом 1925 года, действительно, предлагала несколько ослабить «нажим на литературном фронте», или, как в одной из своих статей выразился некий советский либерал Варейкис, «поменьше травить писателей». Само собой очевидно, что резолюция так и осталась резолюцией. «Версты» делают вид, что они этого не знают, и перепечатывают ее на своих страницах. Но одних зазываний в СССР мало. Реклама не реклама, если к описанию курорта не приложены отзывы излечившихся. И вот, на добрых 23 столбцах «Версты» перепечатывают ответы писателей на анкету, предложенную им по поводу резолюции сов.

* Кстати сказать — презабавно путая ЦК коммунистической партии с съездом партии и приписывая резолюцию то ЦК, то XIII съезду, который происходил гораздо раньше и никакой литературой не занимался. Очевидно, редакция «Верст» еще не сильна в основах политграмоты.

журналом «Журналист». Все знают, что значит советская анкета. Это — допрос перед лицом ГПУ. Нечего удивляться, если все ответившие (за исключением Вересаева, который пользуется в Сов<етской> России неприкосновенностью) — более или менее славят революцию. Больно и горько разбираться в этих подневольных «откликах». Стоит ли различать, кто больше испугался, кто меньше, кто захотел и сумел польстить (к несчастью, нашлись и такие), кто прибег к изворотам и недомолвкам? Бог с ними, с ответами. Нас занимает позиция «свободного», издающегося вне Сов<етской> России журнала «Версты», который, зная, конечно, не хуже нас, чего стоят эти ответы, сколько придушенных страданий и унижений за ними скрыто, печатает их с таким видом, как будто они не насильно вырваны, а добровольно высказаны, как будто гонения на писателей в СССР — дело прошлое, а теперь — свобода. Все это станет особенно наглядно, если я приведу здесь адресованное ко мне частное письмо как раз одного из тех, чьи похвалы «гуманной» резолюции так радуют кн. Святополк-Мирского:

«Я отказываюсь значиться и слыть литератором, лицом, которое благодаря нынешним “льготам и послаблениям” по Кубу и т.д., по <всей> видимости, не стрижется под общую скобку, но морально в силу этого отличия постоянно следит за собой, чувствует себя невесть как обязанным обществу и времени за эти ничтожные преимущества и как какую-то неблагодарность переживает собственную связанность собою и свою отдаленность от господствующего тона. Это морально невыносимое положение. Вот я и решил поискать должности в области, достаточно далекой от литературы... Вот придется переучиваться на старости лет. Зато я не буду “писателем”, “современным писателем”... Ах, как все это тут теперь невыносимо! Дошло до того, что самые откровенные враги и подлейшие, лицемернейшие судьи относительно меня оказались правы: т.е. они меня довели до того, что я сам перестал себя уважать...»

Невыносимые страдания писателей и интеллигенции в Сов<етской> России, повторяю, общеизвестны. Припомним хотя бы то, что просачивается в советские источники: недавнее самоубийство д-ра Гешелина, избиение врачей и инженеров и замечательное письмо председателя жилищной секции ЦЕКУБУ (Центральной Комиссии по Улучшению Быта Ученых) Мицкевича, напечатанное в «Правде». Мицкевич сообщает, что одни только жилищные притеснения и издевательства довели до самоубийства «заслуженного артиста Республики» известного скрипача Д.С. Крейна, послужили при-

чиной безвременной кончины д-ра Тезякова, архитектора Злобина и М.О. Гершензона. Они же довели до серьезной болезни профессора консерватории А.А. Брандукова, известного виолончелиста.

Тотчас после смерти Есенина большевик Воронский писал: «В литературной среде у нас есть прямые кандидаты на есенинский конец. Называют даже имена».

И вот, после всего этого и зная это, «Версты» перепечатают шулерские «резюльции» большевиков — да еще с «откликами», насильно вырванными у забытых писателей. Те, кто делает это, стоят не «лицом к России», а лицом к ее мучителям. Когда кн. Святополк-Мирский, по какому-то жуткому закону наследственности, уверяет, что в Советской России настала «весна», — он заманивает в застенки.

1926

О КИНЕМАТОГРАФЕ

Картинки в «Иллюстрасион»: толпа перед домом, где умер Рудольф Валентино; другой снимок: из той же толпы выносят обморочных женщин, на земле лоскуты материй, обломки зонтов и палок — следы потасовки; наконец, снимок третий, содержания разительного: с десятка детей перед портретом того же Валентино, с молитвенно сложенными руками.

Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотно, растянутые в гигантских, но душных залах. Может показаться, что мы переживаем эпоху невиданного и неслыханного участия масс в событиях искусства, участия столь живого и действенного, какое не снилось ни Перикловым Афинам, ни Флоренции Возрождения. Однако явись сейчас перед этой же толпой Софокл, Данте, Рафаэль, Шекспир или Гёте — пришлось бы им удовольствоваться скромным успехом в среде «специалистов» и «любителей» да торжественными приемами в академиях.

Все это обстоятельства очевидные. Сейчас любят их объяснять изживанием европейской культуры и рождением новой эры, для которой П.П. Муратовым (кажется, им) предложено и название: пост-Европа. Явную победу кинематографа над замирающим театром объясняют новыми формами жизни, ростом городов, изме-

нившимся темпом движения, влиянием машинной техники, будто бы подсказывающей новые эстетические каноны, и т.д. Рост и успех кинематографа сопоставляются и сближаются с «левыми», урбанистическими течениями в других искусствах: в живописи, литературе, архитектуре, музыке.

При этом, однако, упускают из виду один показатель, как будто случайный — но в сущности чрезвычайно важный и многозначительный. Дело в том, что кинематограф забывает не старый только, но всякий вообще театр, хотя бы архиновейший и ультралевый. Точно так же ни левая литература, ни левая музыка, ни левая живопись не вызывают в массах такого восторга, ни, главное, такого интереса, как вызывает кинематограф. Такой действительно выдающийся и прославленный мастер левой живописи, как Пикассо, не может, разумеется, и мечтать, чтобы его картины собирали такие же толпы зрителей, как фильмы с участием не то что Чаплина или Джеки Кугана, а хотя бы того же Рудольфа Валентино, которого и поклонники кинематографа признают величиной второстепенной. В сравнении с кинематографическими дворцами концерты левой музыки и выставки левой живописи — пустыня.

В смысле успеха и спроса в некоторое, хоть и весьма отдаленное сравнение с кинематографом может идти только бульварно-авантюрная литература. Но и этот успех, опять-таки, идет параллельно с падением спроса на всякую подлинно художественную литературу, хотя бы самую «современную» и урбанистическую.

Таким образом, приходится констатировать, что левое искусство, как будто вызванное к жизни теми же «новыми» факторами, событиями, впечатлениями, эмоциями, вообще — условиями современности, что и кинематограф, не вызывает ни тех восторгов, ни хотя бы того же любопытства. Полагаю: это потому, что, быть может, и обусловленные общею современностью, все же левое искусство и кинематограф сами по себе не суть явления одного и того же порядка. Их внутренняя природа совершенно различна, и интерес к одному отнюдь не предрешает интереса к другому.

С нынешнего «левого» искусства можно соскоблить дешевку, пошлость и спекуляцию, которые на него налипли. Получим некое здоровое ядро. Пожалуй, для некоторых оно окажется спорно, странно, вообще «не по вкусу». Но, поскольку оно все же будет искусство, обнаружится, что и оно подчинено известным законам, общим для всякого искусства. Обнаружится, что как таковое от воспринимающего (читателя, зрителя, слушателя) оно требует известных куль-

турных навыков; прежде всего — сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем — умения в этом акте соучаствовать, т.е. некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующего готовности *потрудиться* вместе с художником для утоления «духовной жажды». Это — основной, родовой признак всякого искусства, старого и нового, «левого» и «правого».

Вот этого признака кинематограф и не имеет. Вот отсутствием его он и разнится от всех возможных искусств — и именно благодаря этому обстоятельству он имеет такой всемирный успех. Я этим вовсе еще не хочу сказать, что кинематограф пошел по природе. Но я хочу сказать, что, не родившись от пошлости, он родился от другой, столь же универсальной причины: от трудовой усталости.

Каждый человек современной толпы в большей или меньшей степени «тэйлоризован» или «фордизирован», по-русски сказать — обалдел. Он ищет отдыха и развлечения — и обретает их в кинематографе, именно потому, что кинематограф не есть искусство. Будь кинематограф искусством — он бы пустовал, как постепенно пустеют театры (за исключением развлекательных мюзик-холлов), потому что восприятие искусства есть труд, а не отдых.

Самая компетентная, ходкая и сознательная кинематография, американская, это прекрасно знает и прямо требует: не допускать в фильме ни острой темы, ни оригинальной мысли, ни формальной новизны, ни трагизма (обязательные «благополучные концы») — т.е. как раз ничего такого, что бы заставило зрителя «уставать» и что составляет сущность искусства.

Именно для того, чтобы развлекать, а не утомлять, кинематограф живет банальнейшими, затасканнейшими темами и приемами. «Брат» левого искусства — он в три дня опустеет, если хоть прикоснется к какой бы то ни было новизне. При своих колоссальных средствах кинематограф потому и не создал ничего подлинно художественного, что начини он создавать — эти средства тотчас от него уплывут.

Кинематограф не искусство и не антиискусство. Он просто не имеет к искусству никакого отношения, как рыбная ловля или праздничный сон до десяти часов, вместо того чтобы вставать в семь. Событиями, лежащими внутри искусства, он не объясним и не оправдываем, потому что он не искусство, а развлечение, не труд, а отдых. И очевидно огромные массы современного человечества имеют такую жгучую потребность в отдыхе, что готовы чуть не обожеств-

лять тех, кто этот отдых организует. Это — несчастье, проистекающее от причин социального порядка. Вся область искусства остается в стороне.

Кинематограф и спорт суть формы примитивного зрелища, потребность в которых широкие массы ощущали всегда. Но в наше время эта потребность особенно возросла, потому что современная жизнь особенно утомительна и потому что ныне в одурачивающую городскую жизнь и в одурачивающий механизированный труд втянуты и относительно более широкие слои, и абсолютно большие массы людей. Количество людей, которым уже «не до искусства», которые все сильнее нуждаются в отдыхе, возрастает.

В связи с кинематографом нечего говорить о «новых возможностях», «изменившихся канонах» и «современных принципах» искусства. Тут мы присутствуем не при явлении в жизни искусства, а всего лишь при постороннем событии, проистекающем из тех же причин, которые вызывают и отпадение от искусства. Театр, книга, картина оттесняются кинематографом (и спортом) не потому, что здесь для искусства открываются новые горизонты, а потому, что здесь обретается в известной степени прибежище от всякого труда, в том числе от труда воспринимать искусство. Человечество хочет отдыха и забвения более, чем когда бы то ни было, и число потребителей отдыха растет за счет потребителей таких утомительных вещей, как искусство.

Это с разных точек зрения прискорбно. Может быть, искусство обречено надолго стать достоянием единиц, может быть — ему предстоит укрываться где-то в подполье. Вероятно, то или иное отношение масс к искусству решится в зависимости от решения вопроса социального, в парламентах и на улицах. Но искусству как таковому кинематограф, по природе своей, не грозит ничем. Точнее сказать — он не враждебен искусству, он нейтрален, пока его не стремятся подкинуть внутрь искусства или взорвать искусство при его помощи. Посторонний искусству по природе, он становится «антиискусством» только с той минуты, как начинает трактоваться в качестве нового двигателя искусства. Кинематограф как антиискусство существует только в лице его поклонников и пропагандистов, стремящихся его художественно оправдать, — т.е. в лице людей, либо еще не доросших до искусства, либо уже разложившихся, заблудившихся, потерявших свет.

ЦИТАТЫ

Подумайте: как часто, вспомнив мелочь какую-нибудь из прошлого, вы по смежности вспоминаете и другие такие же, а потом еще и еще, все дальше, все больше, пустяк возвращает к важному, важное к пустяку — и внезапно вся жизнь проступает отчетливо, представляя не кучей бирюлек-случайностей, но цепью, роковой и неумолимой связью причин и следствий...

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

Можно читать его «с отвращением» или с гордостью, мечтать о том, чтоб «начать жить сначала», — или радостно сознавать, что жизнь прожита именно так, как должно. Но все равно: в ходе воспоминаний уясняется вам *смысл* — если не жизни вообще, то, во всяком случае, смысл вашей жизни. (Ну, и жизни вообще, ежели хорошенько подумать.)

Мы, писатели, живем не своей только жизнью. Рассеянные по странам и временам, мы имеем и некую сверхличную биографию. События чужих жизней мы иногда вспоминаем как события нашей собственной. История литературы есть *история нашего рода*; в известном, условном смысле — история каждого из нас.

* * *

Стих Лермонтова о том, что Пушкин пал

С свинцом в груди и с жаждой мести, —

смутил немало учителей словесности. Его не раз объявляли ошибочным: непременно хотели представить Пушкина смиренным, всепрощающим, какою-то «скромной жертвой», «незаметным героем», к которому «жажда мести» никак не подходит.

Кажется, все-таки Лермонтов был прав, как по-своему прав был Владимир Соловьев, державшийся приблизительно того же мнения, только делавший другие выводы. Пушкин часто был зол и мстителен. Кн. П.А. Вяземский, которого никак и никто не сумел бы уличить в недостатке благоговения к Пушкину, в желании очернить его память, говорит прямо и ясно:

«При всем добросердечии Пушкин был довольно злопамятен, и не столько по враждебному свойству и увлечению, сколько по расчету;

он, так сказать, вменял себе в обязанность, поставил себе за правило помнить зло и не отпуская должникам своим. Кто был в долгу у него, или кого почитал он, что в долгу, тот, рано или поздно, расплачивался с ним, волею или неволею. Для подмоги памяти своей он держался в этом отношении бухгалтерного порядка: он вел письменный счет своим должникам, настоящим или предполагаемым; он выжидал только случая, когда удобнее взыскать недоимку. Он не спешил взысканием, но отметка *должен* не стиралась с имени. Это буквально было так. На лоскутках бумаги были записаны у него некоторые имена, ожидавшие очереди своей; иногда были уже заранее заготовлены про них отметки, как и когда взыскать долг, значившийся за тем или другим».

В биографии Пушкина, в его письмах, в статьях, в стихах десятки раз это подтверждается. Достаточно вспомнить его эпиграммы, его совет Плетневу: «Будь зубаст», его афоризмы, вроде «Лишняя брань не беда», его желчные статьи о Булгарине, его угрозу Великопольскому: «Неужели Вы захотите со мною поссориться не на шутку и заставить меня, вашего миролюбивого друга, включить неприязненные строфы в 8-ю главу Онегина», его нестерпимо оскорбительное письмо Геккерну, наконец — то, как шесть лет лелеял он злобу на Толстого-американца и в первый же день по возвращении из ссылки послал ему вызов. На обдуманной и холодной мстительности построен «Выстрел».

Да, он был зол. Отчего? Был ли это «плохой характер» или мелкая злость ничтожества? Нет. Недаром Вяземский начинает со слов о *добросердечии* Пушкина — и вовсе не лицемерит. Сам Пушкин писал: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могучего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе!» Сам Пушкин был сделан не из той глины, что прочие люди. Он был и зол, и мстителен — не так, как они, — иначе.

Он себя сознавал пророком. Голос самого Бога ему воззвал:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею Моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Еще юношей он мечтал: «О, если б голос мой умел сердца тревожить!» — но только еще не знал, что останется гласом вопиющего в пустыне, что «чернь» в конце концов скажет ему (в лучшем случае):

Мы лицемерны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны.
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.

Т.е. слушаем — и забудем, в одно ухо впустим — в другое выпустим. И уж никак не очистимся настолько, чтобы воспринять твои «звуки сладкие и молитвы». И пророк приходил в ярость, разбивал скрижали и проклинал — от великой любви. Тут Пушкин мог бы сказать словами другого поэта:

Я проклиная вас от жалости,
Я ненавижу вас от нежности.

Чернь, однако ж, не оставалась в долгу. Именно этот акт пророческой драмы находим у Лермонтова, «Пророк» которого — прямое сюжетное продолжение «Пророка» пушкинского:

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами;
Глупец — хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Два автора двух «Пророков», те самые, что показали столкновение с чернью в его самых обнаженных чертах, пали прямыми жертвами того общества, с которым «не ужились». Две пули двух молодых людей «из общества» сразили и Пушкина, и Лермонтова.

«Слышно страшное в судьбе наших поэтов», сказал Гоголь. Страшное было и в судьбе самого Гоголя.

«Тредиаковский пришел однажды жаловаться Шувалову на Сумарокова. “Ваше высокопревосходительство! Меня Александр Петрович так ударил в правую щеку, что она до сих пор у меня болит”. — “Как же, братец? — отвечал ему Шувалов — у тебя болит правая щека, а ты держишься за левую?” — “Ах, ваше высокопревосходительство, вы имете резон”, — отвечал Тредиаковский и перенес руку на другую сторону. Тредиаковскому не раз случалось быть битым. В деле Волынского сказано, что сей однажды в какой-то праздник потребовал оду у придворного пиита Василия Тредиаковского, но ода была не готова, и пылкий статс-секретарь наказал тростию оплошного стихотворца».

Так, с холодной живописностью историка, рассказывает Пушкин. В собрании сочинений Тредиаковского имеется его подлинная жалоба на Волынского. К сожалению, у меня нет ее под рукой. В ней вся история изложена куда подробнее и страшнее, на многих страницах, с униженными причитаниями и дрожью глубоко спрятанной гордости. Презренное и ужасное сплетены в ней. Невозможно ее читать без смеха, готового перейти в слезы: на то это и Тредиаковский, всеобщее посмешище русской литературы, которая ему стольким обязана. Вот уж к чему можно бы взять эпитафией стих Державина, тот самый, что для главы об импровизаторе в «Египетских ночах» взял эпитафией Пушкин:

Я царь, я раб, я червь, я Бог.

В ту «машкерадную» ночь, когда Волынский избивал Тредиаковского, началась история русской литературы: имею в виду ту непрерывающуюся главу ее, тот ее *разрез*, который бы можно назвать историей изничтожения русских писателей.

За Тредиаковским пошло и пошло. Побои, солдатчина, тюрьма, ссылка, изгнание, каторга, пуля безмозглого прощельги, эшафот и петля — вот краткий перечень лавров, украшающих «чело» русского писателя. Я не пишу историю литературы, я даже не заглядываю ни в какую «историю», я говорю по памяти, да и ту особенно не напрягаю. При этом — говорю только об умерших, не называя живых, с кем встречаемся каждый день. И вот: вслед за Тредиаковским — Радищев; «вослед Радищеву» — Капнист, Ник. Тургенев, Рылеев, Бестужев, Одоевский, Кюхельбекер, Полежаев, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Чаадаев (особый, ни с чем не сравнимый вид издевательства), Огарев,

Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Достоевский... В недавние дни: прекрасный поэт Леонид Семенов, разорванный мужиками, расстрелянный мальчик-поэт Палей (у меня есть примечательный по гнусности документ, касающийся его смерти) и расстрелянный Гумилев.

Я называю имена лишь по одному разу. А на долю скольких пришлось по две, по три «казни» одна за другой! Разве Пушкин, прежде чем был пристрелен, не провел шесть лет в ссылке? Разве Лермонтов, прежде чем был убит, не узнал солдатчины и не побывал в ссылке? А разве Достоевского не возили на позорной тележке и не взводили на эшафот, прежде чем милостиво послали на каторгу? Разве Рылев, Бестужев и Гумилев перед смертью не узнали, что есть каземат?

Но это — только «бичи и железы», воздействия слишком сильные, прямо палаческие. А сколько же было тайных и вежливых? Разве над всеми поголовно не измывались цензора всех эпох и мастей? Разве любимых творений не коверкали, дорогих сердцу книг не сжигали? Разве жандармы (голубые и красные) не таскали к допросу и не сажали в каталажку по очереди, чуть ли не без разбору, за то именно, что — писатель? А полицейский надзор, который порой поручался родному отцу (это было с Пушкиным)? А прижимательства и придирки начальства, отравлявшие каждую минуту жизни? А дикая, одуряющая нищета, с алчностью издателей, с судорожной работой наспех — с этой великой казнью для всякого художника: быть недовольным своими созданиями? От начальства и общества не отставали семьи и ближние. Я не делаю «методологической ошибки», когда, тривиально выражаясь, «валю всех в одну кучу». Русскому пророку казни не избежать: а уж как сложатся обстоятельства, кто будет ее исполнителем — дело случая:

Глаза усталые смежи,
В стихах, пожалуй, ворожи,
Но помни, что придет пора —
И шею брей для топора.

И снова идет черед: голодный Костров; Державин, «благополучный» Державин, стиснутый мягкой ручкой Екатерины и оскорбленный Павлом; Дельвиг, сведенный в могилу развратной женой и вежливым Бенкендорфом; обезумевший от «свинных рыл» и самого себя уморивший Гоголь; дальше — Кольцов, Никитин, Тургенев, Короленко; заеденный друзьями и бежавший от них куда глаза глядят, в ночь, Лев Толстой, задушенный Блок, загнанный большевиками Гершензон, доведенный до петли Есенин. В русской литературе

трудно найти счастливых; несчастных — вот кого слишком доволь-
но. Недаром Фет, образчик «счастливого» русского писателя, кон-
чил все-таки тем, что схватил нож, чтобы зарезаться — в эту минуту
умер от разрыва сердца. Только из моих знакомых, из тех, кого я
знал лично, несколько человек наложили на себя руки.

Я называю имена без порядка и системы, без «иерархии», как вспо-
минаются. И этот синодик убиенных ничего не стоит увеличить в
несколько раз. Сколько еще пало жертвой того общественного па-
фоса, который так бурно выразил гоголевский Городничий в своих
проклятиях «бумагомаракам, щелкоперам проклятым»? Того па-
фоса, коим охвачен был на моих глазах некий франтоватый моло-
дой человек: в Берлине, перед витриной русского книжного магази-
на, он сказал своей даме:

— И сколько этих писатели развелось!.. У, сволочь!

Это был маленький Дантес, совсем микроскопический. Или, если
удобно, Городничий, потому что ведь Дантес сделал то, о чем Город-
ничий думал. А Городничий думал то самое, что, по преданию, ска-
зано было о смерти Лермонтова: «Собаке собачья смерть».

* * *

Лет девяносто пять тому назад Мицкевич писал из Парижа стихи
«К друзьям москалям». Должно быть, думал и он, как Гоголь, что
слышно страшное в судьбе русских поэтов, потому воскликнул: «Бла-
городная шея Рылеева, которую, как брат, обнимал я, — висит, по
приказу царя прикрученная к позорному дереву. Проклятие наро-
дам, избивающим своих пророков!»

Но то был Мицкевич, бунтарь и враг. Когда убили Лермонтова,
графиня Е.П. Ростопчина, отнюдь не крамольница, написала:

Не трогайте ее, зловещей сей цевницы,
Поэты русские: она вам смерть дает!
Как семимужняя библейская вдовица,
На избранных своих она грозу зовет!..

С тех пор это не прекращается. В чем же дело? Неужто так низок
и дик народ русский, что эти проклятия им заслужены? Да может ли
он после этого равняться с другими народами? Да смеет ли смотреть
им в глаза?

Может и смеет. И вовсе не потому, что другие, «культурные» на-
роды не лучше его. Не потому, что у них дело обстоит так же. Нет, по

другой причине. Конечно, мы знаем изгнание Данте, тюрьму Тассо, нищету Камозанса, плаху Андре Шенье и многое другое, — но до такого, чуть ли не повального изничтожения писателей, как в России, не доходили нигде, никогда. Это не к стыду, а к гордости. Это потому, что и ни одна литература (говорю в общем) не была так *пророчесвенна*, как русская. Если не каждый русский писатель пророк в полном смысле слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой), то нечто от пророка есть в каждом, живет по праву наследства. И вот поэтому — древний неколебимый закон, неизбежная борьба пророка с его народом, в русской литературе так особенно часто и так очевидно проявляется. Дантесы и Мартыновы найдутся везде — да не у всех столь широкое поле действий. Ежели принять слово Мицкевича как правое, придется проклясть все народы, кроме тех, у которых пророков никогда не было...

У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет, —

ну, зыряне да чукчи никого и не обидят.

Дело пророков — пророчествовать, дело народов — побивать их камнями. Пока пророк живет (и не может ужиться) среди своего народа —

Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его.

Когда же он, наконец, побит — его имя, и слово, и славу поколение избивателей завещает новому поколению, с новыми словами: «Смотрите, дети, на него. Как он велик! Увы нам, мы побили его камнями!» И дети отвечают: «Да, он был велик, и мы удивляемся вашей слепоте. Уж мы-то его не побили бы». А сами, меж тем, побивают идущих следом.

Народ должен побивать, чтобы затем «причислять к лику», общаться к откровению побитого. Избиение пророка есть жертвенный акт, заклятие, кровавая связь между ним и его народом, будет ли этот народ русский или всякий другой. В жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное. Изничтожение поэтов по самой сокровенной природе своей глубоко *ритуально*, хоть это и не сознается. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества.

К ИСТОРИИ ВОЗВРАЩЕНЧЕСТВА

В «Днях» и в «Последних Новостях» появилось перепечатанное из советских газет письмо Горького к Ганецкому — по поводу смерти Дзержинского. Что Горький Дзержинского «и любил, и уважал», — для меня с некоторых пор не ново. К тому же — это дело его личного вкуса и его отношений с начальством. В его письме меня взволновало другое. Отныне я по совести не могу больше хранить про себя обстоятельство, которое из горьковского письма вскрывается лишь попутно, а между тем имеет общественное значение.

Я вынужден начать несколько издали.

В конце 1924 года в Сорренто у Горького около двух недель гостила его первая жена, Екатерина Павловна Пешкова. Я в то время жил там же. До тех пор я с Е.П. Пешковой встречался лишь мельком. В моих глазах она была прежде всего — председательница Политического Красного Креста, сумевшая даже от большевиков добиться того, чтоб они, закрыв Красный Крест, все-таки допустили ее хоть и единоличное, но деятельное продолжение работы по облегчению участи тех, кому довелось стать жертвами ГПУ. Я смотрел на нее с уважением, которое по отношению к ней общепринято.

В Сорренто, из ее разговоров со мной и с другими лицами, а также из многих других обстоятельств, я с удивлением увидел, что к советскому режиму Екатерина Павловна относится восторженно, говорит цитатами из «Известий» и вообще держит себя «кремлевской дамою», вроде Коллонтай, Каменевой и других. С особенным постоянством обращалась она к той теме, что эмигрантам следует как можно скорее возвращаться в СССР.

Живя в Сорренто, Е.П. поддерживала оживленную переписку с некоторыми видными представителями эмиграции, в том числе — с Е.Д. Кусковой и Л.О. Дан. Из Сорренто Е.П. Пешкова 3 декабря 1924 года уехала в Россию. Уезжая, не раз говорила, что проездом должна побывать в Праге, чтобы там повидать Е.Д. Кускову «и других» (кого именно — не называла). На просьбы погостить еще — отвечала, что должна ехать, так как иначе не застанет Кускову в Праге, а между тем это свидание для нее весьма важно.

Спустя приблизительно месяца два после ее отъезда Горький однажды сказал мне, что в сентябре этого года (1925) истекает трехлетний срок, на который была условно выслана из России известная группа писателей, ученых и общественных деятелей, и что в сентябре же некоторые из них станут проситься обратно и поведут агитацию за возвращение. «Давно пора», — не раз повторял Горький.

Я выразил сомнение, чтобы это могло случиться. Но Горький настаивал на достоверности своих сведений и в точности назвал мне четыре имени: Е.Д. Кусковой, С.Н. Прокоповича, А.В. Пешехонова и М.А. Осоргина. На мой недоверчивый вопрос, откуда ему все это известно, он ответил, что от Е.П. Пешковой. При этом прибавил, что Екатерина Павловна ездила в Прагу, чтобы оказать непосредственное влияние на Кускову, Прокоповича и Пешехонова. Об Осоргине Горький сказал: «Этот и сам присоединится, или его увлекут другие».

Признаюсь, я тогда разговору не придавал значения. Он показался мне одним из тех политических фантазирований Горького, в которых он редко бывает удачлив и дальновиден.

Однако недальновиден на этот раз оказался я. Именно в назначенный Горьким срок разразилась кампания, получившая название «возвращенческой» и поднятая именно теми лицами, которых назвал мне Горький. (Оговорюсь: он упоминал и еще одно лицо, которое, однако же, в историю возвращенчества не попало и которого я поэтому здесь не называю; это лицо живет не в Праге. Возможно, что оно в план действий Е.П. Пешковой и не входило: Горький, быть может, прибавил его «от себя» как «чаемое».)

Когда возвращенчество обозначилось и когда действительность подтвердила назначенные Горьким имена и сроки, я понял, что слова Горького о роли Е.П. Пешковой были, к несчастью, не фантазией, а правдой. Когда же выяснилось, что влияние московских сфер на зачинателей возвращенчества имело целью не действительное возвращение их в Россию, а лишь смуту в умах и сердцах эмиграции, т.е. ее раздробление и разложение, тут стало для меня ясно, что Кускова, Прокопович, Пешехонов и Осоргин сделались жертвами провокации.

Начиная с сентября 1925 года я неоднократно и гораздо более подробно излагал свои сведения ряду лиц, в том числе М.А. Алданову, М.В. Вишняку, С.В. Познеру и другим. Не сомневаюсь, что они помнят наши беседы. Должен заметить, что серьезного значения моим словам никто придать не пожелал. Общераспространенное доверие к Е.П. Пешковой было сильнее моих доводов, да и сам я ее обвинял лишь в том, что она бессознательно и легкомысленно выполняет миссию, на которую ее незаметно толкает ГПУ. Как на толкающую силу я, впрочем, тогда же прямо указывал на Дзержинского. Но когда я говорил, что Екатерина Павловна отзывается о нем с уважением, с любовью, с нежностью, что он — ее близкий личный друг, что она и в разлуке проявляет о нем трогательную, даже сентиментальную заботливость, — тут уж мне просто не верили, без вся-

ких оговорок. Когда я называл лицо, которому Е.П. Пешкова предлагала службу в ГПУ, — на меня махали рукой. Всем казалось невероятным, чтобы отношение председательницы Политического Красного Креста к Дзержинскому и его застенку могло быть сочувственно, даже любовно.

Да и трудно было поверить, что «утирающая слезы» Е.П. Пешкова столь душевно близка к главному палачу. Самому мне порою казалось, что я что-то преувеличиваю. Но я припоминал разговоры, факты — и вновь убеждался в верности своих наблюдений. И снова какое-то сомнение все-таки меня мучило: слишком тяжело верить себе самому, когда дело идет о таких вещах.

Поэтому не с радостью удовлетворенного самолюбия («вышло по-моему!»), — а с болью в сердце и с ужасом прочитал я теперь в письме Горького полное подтверждение моих мыслей: приводимый Горьким отрывок из «трагического письма» Е.П. Пешковой по поводу смерти Дзержинского: «Нет больше прекрасного человека, бесконечно дорогого каждому, кто знал его».

Она возбуждала возвращенчество с ведома Дзержинского. При таком отношении она в этом деле не могла поступать без ведома того, кого это в первую очередь касалось и кто ей был так «бесконечно дорог». А с ведома — значит по поручению.

Я думаю — нет надобности говорить, что все это я пишу не для того, чтобы как-нибудь «опорочить» лично Кускову, Пешехонова, Прокоповича и Осоргина. Вполне допускаю, однако, что они будут возражать, ибо никто не любит сознаваться в своих ошибках, а политическому деятелю особенно трудно бывает сказать: «да, меня спровоцировали». Конечно, нелегко будет Кусковой, Прокоповичу, Пешехонову и Осоргину согласиться с тем, что я за семь месяцев вперед знал, когда именно их должно с особою силой потянуть на родину. Но я виноват только в том, что мне за кулисами показали веревочку, за которую их потянут.

Я не политик. Я предпочел бы писать другое. Но наше дьявольское время порой заставляет меня выступать с описаниями того, что скрывать я считаю себя не вправе. Так и сейчас изложил я факты и сделал краткие сопоставления — лишь потому, что, по совести, молчать о них больше не могу. Я не должен скрывать то, что известно мне о зарождении возвращенчества. Я обязан сказать, кем соблазнены и куда завлечены его вожди, а за ними и более широкие круги эмиграции.

ГЛУПОВАТОСТЬ ПОЭЗИИ

В защиту немудрых стихов любят говорить:

— Еще Пушкин сказал, что поэзия должна быть глуповата.

Обычно на этом спор обрывается. И нападающий, и защитник не знают, что сказать дальше. Первый — потому что не решается возражать Пушкину, второй — потому что и сам в душе с Пушкиным не согласен. Оба чувствуют, что здесь что-то «так, да не так».

Это странное слово Пушкина не выяснено, не вскрыто. Лет двадцать тому назад, в «Весах», анонсировалась статья Брюсова: «Должна ли поэзия быть глуповатой?» — да так и не появилась.

В чем же дело, однако? Неужели поэзия — «религии сестра земная» — не только может, но и должна быть глуповата? Неужели сам Пушкин думал, что

...лишь божественный глагол

До слуха чуткого коснется,

Душа поэта встрепенется —

и поэт станет говорить *глуповатости*? И как мог сам он отдать всю жизнь делу, для него заведомо глуповатому? Или он лгал, притворялся? И если лгал, то когда: тогда ли, когда писал о глуповатой поэзии или когда писал «Пророка»? Как примирить все это? Или же попросту Пушкин в своем афоризме сболтнул, не подумав: сам, ради красного словца, сказал глуповатое, если не вовсе глупое, — и при том как раз о предмете, в котором он почитается великим авторитетом?

На самом деле было, конечно, иначе. Не в статье, предназначенной для читателей, а в письме к приятелю Пушкин намекнул на сложную и глубокую мысль, но намекнул, минуя всякую мотивировку, слишком кратко, загадочно и в такой шутливо-заостренной форме, что для потомства мысль его стала соблазном. Чтобы избавиться от соблазна, пушкинский афоризм надо либо вовсе забыть, либо попытаться вскрыть его истинный смысл. В сыром виде, как ясно выраженный и законченный «завет Пушкина», он неверен и вреден. Но в том-то и дело, что он не закончен. В нем высказана не вся мысль Пушкина, а лишь половина ее. Вторая половина, необходимое добавление к первой, находится тут же, рядом, но до нее не дочитывают.

В середине мая 1826 г. Пушкин писал в письме к Вяземскому:

«Твои стихи... слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

На этом и останавливаются. Меж тем, двумя строчками ниже, Пушкин роняет важное замечание, стоящее в прямой связи с предыдущим:

«Я без твоих писем глупею: это нездорово, хоть я и поэт».

И тотчас, по ассоциации, продолжает:

«Правда ли, что Баратынский женится? Боюсь за его ум».

Это меняет все дело. Выходит, что поэзия должна быть глуповата (и то — «прости Господи»), — но самому поэту глупеть «нездорово». Правда, Пушкин пока еще прибавляет: «хоть я и поэт», т.е. как будто хочет сказать, что глупость ему была бы вредна не как поэту. Но это — явная шутка. В следующей строке, говоря о друге, он уже серьезен. В те времена Пушкин относился к браку вполне отрицательно и очень искренне выразил опасение, как бы Баратынский от брака не поглупел. Меж тем Баратынскому, именно как поэту, в известной статье своей Пушкин ставит в заслугу прежде всего — «верность ума» и далее заявляет: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо». Таким образом, в письме к Вяземскому мы имеем право отместить шутливость интонации и тогда получим, что, по Пушкину, поэзия должна быть глуповата, но поэту надлежит ум.

Разумеется, мы еще и теперь далеко не имеем законченной и ясной формулы. Непосредственно дополнить и пояснить ее словами самого Пушкина нельзя, ибо к мысли о законной глуповатости поэзии он больше не возвращался. Но некоторый материал для суждения у нас уже есть. Мы можем говорить о поэзии, не приписывая наших мыслей Пушкину, но все же исходя из Пушкина — и не думая, будто Пушкин безоговорочно завещал ей быть глуповатой.

* * *

Зачем же, все-таки, поэту прикрывать ум глуповатостью? Почему не быть ему явно, неприкровенно умным? Ведь не ради того, чтобы умное приглупить для какого-то приниженного понимания? Очевидно — нет, потому что поэзия не есть нечто предназначенное для слабых умов или для ребят. Тот же Пушкин не раз повторял в стихах и прозе: «Я пишу для себя, а печатаю для денег». Зачем ему глуповато высказывать свое умное знание — перед самим собою? И однако, он это делает и это считает *должным*.

До тех пор пока слово «глуповатая» мы будем понимать в обычном, прямом значении, т.е. в значении «умственно пониженная»,

мы не только верного, но и ни просто разумного, ни достойного ответа на эти недоумения не найдем. Нам волей-неволей придется либо допустить, что и в расширенном виде пушкинская формула остается ошибочной (если не вовсе нелепой), либо попытаться угадать, в каком *ином, условном* смысле можно принять в данном случае слово «глуповата». Первое отпадает само собой, явно опровергаемое всей поэзией Пушкина и всей его личностью, — и, следовательно, нам остается только второе.

От простой передачи случайных впечатлений, чувств, мыслей, поэзия разнится тем, что она стремится нащупать и выявить то, что лежит за ними: их суть, смысл и связь. Не изложить чувства и мысли, но «шепнуть о том, пред чем язык немеет», — это и есть вечная, идеальная, а потому в полноте и совершенстве недостижимая цель поэзии. Поэтому-то каждый поэт и ощущает роковое несовершенство своих творений, потому-то и воспринимает им самим изреченную мысль как относительную ложь, что и сама мысль его («острый меч», по слову Баратынского) всегда не довольно проникающая, а слово не довольно послушно.

Стремясь постигнуть и запечатлеть сокровенный образ мира, поэт становится тайновидцем и экспериментатором: чтобы увидеть и воспроизвести «более реальное, нежели просто реальное», он смотрит с условной, чаще всего неожиданной точки зрения и соответственно располагает явления в необычном порядке. Все изменяется, предстает в новом облике. В поэтическом видении уже обнаруживается начало демиургического; в произведении оно закрепляется: пользуясь явлениями действительности как символами, как сырыми материалами для своих построений, поэт, не искажая, но преобразуя, создает новый, собственный мир, новую реальность, в которой незримое стало зримым, неслышное слышимым. Есть каждый раз нечто чудесное в возникновении нового бытия и в том, как, возникнув, оно обретает самостоятельную ценность и закономерность. (Именно степень законченности и гармоничности объективно определяется его подлинность.) Чтобы новое бытие не осталось мертво, поэт придает ему движение, т.е. предписывает его элементам законы столь же непреложные, как законы обычной действительности.

«Попадая в поэзию», вещи приобретают четвертое, символическое измерение, становятся не только тем, чем были в действительности. То же надо сказать о самом поэте. Преобразуется и он. В написанном от первого лица стихотворении, как бы даже ни было

оно «автобиографично», — субъект стихотворения не равняется автору, ибо события пьесы протекают не в том мире, где вращается автор*.

В мире поэзии автор, а вслед за ним и читатель вынуждены отчасти отказаться от некоторых мыслительных навыков, отчасти изменить их: в условиях поэтического бытия они оказываются неприменимы. Так, критерий достоверности отпадает вовсе и заменяется критерием правдоподобности (и то с известными оговорками). Затем постепенно и в разной мере начинают терять цену многие житейские представления, в сумме известные под именем здравого смысла. Оказывается, что мудрость поэзии возникает из каких-то иных, часто противоречащих «здравому смыслу» понятий, суждений и допущений. Вот это-то лежащее в основе поэзии отвлечение от житейского здравого смысла, это расхождение со здравым смыслом (на языке обывателя входящее, как часть, в так называемое «воображение поэта») — и есть та *глуповатость*, о которой говорит Пушкин. В действительности это, конечно, не глуповатость, не понижение умственного уровня, но перенесение его в иную плоскость и соответственная перемена «точки зрения»: ведь и обратно, при взгляде «из поэзии», со стороны более реального, чем реальное, и более здравого, нежели просто здоровое, — глуповатым, а то и совсем бессмысленным оказывается здоровый смысл и на нем построенная действительность**. Необходимо отметить, что эти расхождения касаются только «здравого смысла», не распространяясь на формальную логику, которая остается между поэтическим и реальным миром как некое координирующее начало. Именно на том, что поэзия преображает, но не отменяет и не искажает действительности, а также на том, что можно назвать «законом сохранения логики», основана «поверка воображения рассудком», которой требует от поэта Пушкин.

* * *

Мудрость поэта скрыта за тем, что «отсюда» кажется глуповатой маской. Бессознательно мы к этому давно привыкли, и от по-

* Отчасти в этом и заключаются «воспарения» поэта, отсюда же и то, что подлинный поэт не любит и не хочет являться «поэтическим лицом» в жизни. Внутренне он живет и видит поэтически всегда, но «поэтическая повадка» прельщает только посредственность. Поэтому и сам Пушкин был так «прозаичен» в обиходе и потому (главным образом) терпеть не мог, чтобы на него смотрели как на поэта.

** В обнаженном виде эта тема и звучит особенно часто у символистов, поэтов наиболее последовательных (я не сказал — великих).

стоянного упражнения у нас выработался известный автоматизм в восприятии поэзии как маскированной мудрости. На этот автоматизм опирается пародия. Пародист искусно подделывает поэтическую маску, с ее условно-глуповатым выражением; мы по привычке принимаем ее за оболочку мудрости — но тут-то и высывается из-под нее вздор, глупость. На этом построены у нас лучшие вещи Козьмы Пруткова. Поэзия есть мудрость, которая «глуповата». Пародия есть глупость, которая «мудровата». По Пушкину, она основана именно на «сочетании смешного с важным».

Случается и другое. В последние годы особенно участились печально-смешные казусы. Искусство имитации стало достоянием многих. Выяснилось, что, усвоив ряд приемов подлинной поэзии, маску можно подделывать отлично. Мы довольно легко вдаемся в обман и на слово верим, что за поэтической маской есть и умное лицо поэта. На поверку же выходит, что и лицо не умно. Пишущий эти строки должен признаться, что несколько раз дал себя обмануть. Некоторым оправданием может ему служить лишь то, что поддельщики не всегда злостны: часто и сами они принимают себя за поэтов, мудроватая маска прирастает к ним так прочно, что ее весьма трудно отделить. Тут мы имеем дело с невольными пародистами, принимающими свои пародии за настоящую поэзию. Здесь я, ради наглядности, ограничусь одним примером, в котором маска отделяется чрезвычайно легко, почти отпадает сама собой, потому что имеется к нашим услугам не только пародия, но и то, что нечаянно пародировано. Общеизвестно стихотворение Баратынского:

Своенравное прозвание
Дал я милой в ласку ей:
Безотчетное созданье
Детской нежности моей:
Чуждо явного значенья,
Для меня оно символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел.
Вспыхнув полною любовью
И любви посвящено,
Не хочу, чтоб суесловью
Было ведомо оно.

Что в нем свету? Но сомненье
Если дух ей возмутит,
О, его в одно мгновенье
Это имя победит;
Но в том мире, за могилой,
Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милый,
Здесь чувственных примет,
Им бессмертье я привечу,
Им к тебе воскликну я,
И душе моей навстречу
Полетит душа твоя.

Это «своенравное прозвание», данное милой, для Баратынского — тайный знак последней, ненарушимой связи: стоит лишь произнести его за могилой — и связь, порванная смертью, восстановится. Абсолютно важно и мудро, что знаком избрано условное имя, созданное для этого только случая, *слово*, залог связи в Духе и Разуме, взятое как залог вечной жизни и воскресения там, где нет «здесь чувственных примет». Но вот, идя не от Баратынского, а от Гейне и, видимо, не подозревая о стихотворении Баратынского, один современный автор набрел на такое восьмистишие:

Мы расстались... Но помни слово —
Я разлуку с тобой не приемлю,
Все равно мы встретимся снова,
Когда покинем землю.

Но там, на пороге чистом,
Ты задрожешь от испуга,
Я свистну условным свистом —
И мы узнаем друг друга.

В заключительных строках ситуация Баратынского повторена, но с той только разницей, что *имя* заменено *свистом*, каким подзывают собачек, — и все стихотворение стало нечаянной пародией на Баратынского*.

* Еще раньше этот мотив заимствован у Баратынского Брюсовым. Но Брюсов понимал, что делает. У него:

Я это *имя* кину к безднам,
И мне на зов ответишь ты.

Если «глуповатость» есть расхождение со «здравым смыслом», то, очевидно, не глуповата окажется та поэзия, в которой такое расхождение отсутствует. Но мы указывали, что само это расхождение есть не что иное, как результат перемещения поэта и читателя в иной, поэтом создаваемый мир. Ясно: если поэт отказывается от своих «миротворческих» прав или не знает о них, то он продолжает оставаться в пределах действительности, где здравый смысл остается его единственным и законным вожатым, а вещи и явления, названные в стихах, остаются равны самим себе. Это — поэзия, прикрепленная к «только реальности», только с ней оперирующая и только ее задачи решающая. Можно назвать для примера несколько родов такой поэзии. Это, во-первых, поэзия дидактическая, от Лукреция до ломоносовского рассуждения о пользе стекла; далее — поэзия сатирическая, скажем, от Горациевых сатир до Кантемировых; в-третьих, басня: в ней расхождение со здравым смыслом лишь поверхностно, она часто антропоморфизует зверей и неодушевленные предметы, но по существу не выходит за пределы сатиры, оперируя аллегориями и не возвышаясь до символов; в-четвертых, так называемая «гражданская поэзия» и, наконец, всякая вообще поэзия, чисто описательная или резонирующая в пределах реальности, морализирующая в узком смысле, поэзия психологизирующая, а не онтологизирующая. Примеров ее слишком много. Они найдутся едва ли не у всех поэтов. Из них назову ближайший: то самое стихотворение Вяземского «К мнимой счастливице», по поводу которого Пушкин и сказал автору:

«Твои стихи слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

1927

О ФОРМАЛИЗМЕ И ФОРМАЛИСТАХ

Гражданская тенденция, владевшая русской критикой с середины прошлого столетия вплоть до символистов, резко отделяла «форму» от «содержания». «Симпатичное направление» было ее кумиром. Художник оценивался смотря по тому, как относился он к «гуманным идеям» и твердо ли верует в то, что «погибнет Ваал».

Формальное мастерство в лучшем случае прощалось как невинное, но ненужное украшение. Чаще всего оно презиралось.

Символизм провозгласил основные права «формы»: ее свободу и гражданское равенство с «содержанием». Работы символистов, особенно Брюсова и Андрея Белого, при всем их несовершенстве, выразили и на время утвердили законную мысль о неотделимости формы от содержания.

Однако господство этой идеи было недолговечно. Она была верна, а потому умеренна. Исконный русский экстремизм вскоре взорвал ее изнутри. Форма, раскрепощенная символистами, переросла нормальные размеры в писаниях футуристов. Хлебников и Крученых, самые последовательные из них, — можно сказать, в несколько прыжков очутились в области «чистой формы». Постепенное и, наконец, полное изгнание какого бы то ни было «содержания» логически привело их сперва к «заумной поэзии», а там и к «заумному языку», воистину «простому, как мычание», облеченному в некую сомнительную «форму», но до блаженности очищенному от всякого «содержания». Знаменитое *Дыр бул щыл* было исчерпывающим воплощением этого течения, его началом и концом, первым криком и лебединой песней. Дальше идти было некуда, да и не нужно, ибо все прочее в том же роде было бы простым «перепевом». Что касается Маяковского, Пастернака, Асеева, то это, разумеется, предатели футуризма, можно сказать — футурсоглашатели: доброе, честное *отсутствие* содержания они предательски подменили его *убожеством*, грубостью, иногда пошлостью. Про себя они хорошо знают, что это совсем не одно и то же.

В искусстве теория почти всегда приходит после практики. Духовным детищем футуризма возрос тот формальный метод критических исследований, который сейчас оказывается если не господствующим, то, во всяком случае, чрезвычайно модным и шумным, а потому и кажется «передовым».

Формалисты недаром начали свое бытие статьями, посвященными оправданию заумной поэзии: это они наспех закрепляли крайние позиции, занятые футуристами. Позднее им пришлось заняться более тыловыми делами. Обратясь к «старой», дофутуристической литературе, они объявили необходимым и в ней исследовать одну только «форму», игнорируя «содержание», или, как они предпочитают выражаться, изучать приемы, а не темы. Для формалистов всякое «содержание» (т.е. не только сюжет или фабула, но и мысль, смысл, идея литературного произведения) — есть не более как ра-

бочая гипотеза художника, нечто условное и случайное, что может быть без ущерба изменено или вовсе отброшено.

Таким образом, дело сводится к провозглашению примата формы над содержанием. Старое, еще писаревское отсечение формы от содержания восстанавливается в правах, с тою разницей, что теперь величиною, не стоящей внимания, объявляется содержание, как ранее объявлялась форма. Формализм есть писаревщина наизнанку — эстетизм, доведенный до нигилизма.

Изучение литературных явлений с формальной стороны, конечно, не только законно, но и необходимо. Когда оно забывается, о нем должно напомнить. Но в общей системе литературного исследования оно может играть лишь подсобную (хотя и почтенную) роль, как метод, условно и временно отделяющий форму от содержания, с тем, чтобы открытия, сделанные в области формальной, могли послужить к уяснению общих заданий художника. На изучение формы западная наука в последние десятилетия обратила большое внимание. Но на «гнилом Западе» эти работы занимают подобающее им служебное место. В Советской России, где формализм процветает, дошли «до конца». Загорланили: долой содержание!

Конечно, сосчитав пульс и измерив температуру, мы узнаем многое о состоянии человека. Но сосчитать пульс и измерить температуру — не значит определить человека. Формалисты считают, что значит и что этим можно и должно ограничиться.

Это они называют «научным» и «точным» определением, прочее же — догадками, к тому же и несущественными, как дальше увидим. Поэтому, вместо благодарности, на которую подчас имеют законное право многие из них как составители добросовестных вспомогательных работ, вызывают они раздражение. Если средство подносится с тем, чтобы заслонить и исказить цель, — от этого средства позволительно отмахнуться.

Словарь Даля порою необходим для того, чтобы верно понять Пушкина, Гоголя, Льва Толстого. Но что бы сказали мы, если б воскресший Даль поднес нам свой словарь с такими, примерно, словами:

— Бросьте-ка вы возиться с вашими Пушкиными, Толстыми да Гоголями. Они только и делали, что переставляли слова как попало. А вот у меня есть все те же слова, и даже в лучшем виде, потому что в алфавитном порядке, и ударения обозначены. Они баловались, я — дело делаю.

Нечто подобное говорят формалисты. Правда, когда Виктор Шкловский, глава формалистов, пишет, что единственный двигатель Достоевского — желание написать авантюрно-уголовный роман, а все «идеи» Достоевского суть лишь случайный, незначащий материал, «на котором он работает», то самим Шкловским движет, конечно, только младенческое незнание, неподозревание о смысле и значении этих «идей». Я хорошо знаю писания Шкловского и его самого. Это человек несомненного дарования и выдающегося невежества. О темах и мыслях, составляющих роковую, трагическую ось русской литературы, он, кажется, просто никогда не слышал. Шкловский, когда он судит о Достоевском или о Розанове, напоминает того персонажа народной сказки, который, повстречав похороны, отошел в сторону и, в простоте душевной, сыграл на дудочке. В русскую литературу явился Шкловский со стороны, без уважения к ней, без познаний, единственно — с непочатым запасом сил и с желанием сказать «свое слово». В русской литературе он то, что по-латыни зовется *homo novus*. Красиньский блистательно перевел это слово на французский язык: *un parvenu*. В гимназических учебниках оно некогда переводилось так: «человек, жаждущий переворотов». Шкловский «жаждет переворотов» в русской литературе, ибо он в ней новый человек, *parvenu*. Что ему русская литература? Ни ее самой, ни ее «идей» он не уважает, потому что вообще не приучен уважать идеи, а в особенности — в них разбираться. С его точки зрения — все они одинаково ничего не стоят, как ничего не стоят и человеческие чувства. Ведь это всего лишь «темы», а искусство заключается в «приеме». Он борется с самой наличностью «тем», они мешают его первобытному эстетству. «Тема заняла сейчас слишком много места», неодобрительно замечает он.

За год до смерти Есенин мучился нестерпимо. Кричал о гибели своей — в каждой строчке. Стоит послушать, как в это самое время Шкловский поучал его уму-разуму: «Пропавший, погибший Есенин, эта есенинская поэтическая тема, она, может быть, и тяжела для него, как валенки не зимой, но он не пишет стихи, а стихотворно развертывает свою тему». Иными словами: надо «писать стихи», «делать» стихи, самоновейшего, модного стиля, — а этот Есенин неуч, так немодно, точно валенки не зимой, вопит о гибели какого-то там Есенина. Да еще о какой-то России... Нет, ты покажи «прием», а на тебя и на твою Россию нам наплевать.

Неуважение к теме писателя, к тому, ради чего только и совершает он свой тяжелый подвиг, типично для формалистов. Правда,

родилось оно из общения с футуристами, которые сами не знали за собой ни темы, ни подвига. Но, распространенное на художников иного склада, это неуважение превращается в принципиальное, вызывающее презрение к человеческой личности и глубоко роднит формалистов с мироощущением большевиков. «Искусство есть прием». Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: «религия — опиум для народа» и «человек произошел от обезьяны».

Говоря о близости к большевизму, я нарочно говорю о *формализме*, а не о *формалистах*. Это потому, что я хочу быть точным. Формализм как течение, несомненно, внутренне близок к большевизму, хотя это не сознается ни формалистами, ни большевиками и хотя обе стороны друг от друга открещиваются. Именно по причине внутреннего родства формализм так и процвел под небесами большевизма. Именно вместе с большевизмом будет изжит и формализм. Но пока что формалисты «не помнят родства», ясно не сознают себя связанными с большевиками, а если сознают, то далеко не все.

По составу своему формалистская группа очень пестра во всех отношениях. Тут есть люди талантливые, образованные и необразованные, с умом хорошо устроенным, хотя плохо направленным, и с умом плохо устроенным. Если различать побудительные причины, толкающие к формализму, то и тут придется установить известные разряды. Прежде всего, среди формалистов довольно много неудачников из начинающих поэтов. Это довольно своеобразный тип. Испробовав некогда силы на поэтическом поприще и увидев, что дело безнадежно, люди порой с особым жаром принимаются за изучение поэтической механики: ими владеет вполне понятная надежда добраться-таки, наконец, до «секрета», узнать, «в чем тут дело», почему их собственная поэзия не удалась. Быть может, эти литературные алхимики втайне еще не теряют надежды со временем отыскать секрет, превратить свой свинец в золото. А быть может, — алхимия уже захватила их сама по себе и они преданы ей бескорыстно ради «чистой науки».

Второй разряд составляют фанатические филологи, патриоты филологии. Как им не прилепиться душой к формализму? Ведь их дисциплину, по природе своей вспомогательную, формализм кладет во главу угла. Формализм тут оказывается чем-то вроде филологической мании величия.

Третья группа формалистов — люди, тяготеющие к анализу ради анализа, чувствующие себя уютно и прочно, пока дело ограничивается «строго научной» «констатацией фактов», люди подсчета и регистрации, лишённые способности к творчеству и обобщению, боящиеся всякой жизни и самостоятельной мысли. Это — добросовестные, но бездарные собиратели материала, не знающие, что с ним делать, когда он собран. К формализму они привержены потому, что «обнажать прием» гораздо легче, чем разбираться в «идеях». В нем они с благодарностью обретают некое принципиальное оправдание своего творческого бессилия и идейной бедности.

К ним привыкают четвертые, понуждаемые к формализму не склонностью, но обстоятельствами. Это те, кто неминуемо подвергся бы преследованиям со стороны большевиков, если бы вздумал высказать свои мысли. Формализм позволяет им заниматься подсчетом и наблюдением, уклоняясь от обобщений и выводов, которые неминуемо оказались бы «контрреволюционными», если бы были произнесены вслух. Сейчас в России начальство требует от критики искоренения «буржуазной» идеологии — или молчания. Формализм оказывается единственным прикрытием, в котором, не отказываясь от работы вовсе, можно говорить о литературе, не боясь последствий: пойдя уличить в крамоле человека, который скромно подсчитывает пэоны в пятистопном ямбе Пушкина; а заговори он об этом же ямбе по существу — крамола тотчас всплывает наружу. Имея в виду именно такой «разрез» формализма, молодой польский ученый В.А. Ледницкий правильно говорит, что формальный метод «избавляет критика от заглядывания в опасную при советских условиях область религиозных, общественных и политических идей... Он идейно и психологически менее обязывает исследователя, ибо оставляет в стороне его внутренние убеждения... Исследователь преуспевает в машине для подсчета и записи».

Наконец, пятую, далеко не невинную и не безвредную категорию формалистов составляют те, кто вместе с большевиками имеют ту или иную причину ненавидеть весь смысл и духовный склад русской литературы. Они быстро поняли, что *игнорация содержания*, замалчивание и отстранение «темы» — отличный способ для планомерного искоренения этого духа из народной памяти.

Статьи Георгия Адамовича (в журнале «Звено») читаются с интересом. Но, облеченные в легкую форму «Литературных бесед», они имеют все достоинства и все недостатки летучих импровизаций: они часто волнуют, но слабо запоминаются; они изящны, но капризны; очень важные темы порою затронуты слишком броско; верная и полезная мысль иногда высказывается столь неточно, что становится соблазнительна; автор нередко противоречит себе самому, а иногда, в поспешности «беседы», говорит то, чего, может быть, не сказал бы в статье, более заботливо выношенной.

Вот и в последней своей статье («Звено», № 218) Г. Адамович обмолвился несколькими фразами, которые, по совести, нельзя оставить без внимания — именно потому, что они принадлежат критику, с которым считаться хочется.

Говоря о «пушкинской традиции» в русской поэзии и о поэте Борисе Пастернаке, Г. Адамович замечает:

«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 ничего не возможного 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».

Оставим пока в стороне Пастернака и обратимся к тому, что сказано здесь о Пушкине. Прежде всего бросается в глаза как бы великодушная снисходительность, с которой говорит о Пушкине Адамович. Но я, разумеется, все-таки не думаю, что Адамович хотел сказать, будто это именно ему, Адамовичу, мир открылся сложнее и богаче, нежели открывался Пушкину, или будто именно его, Адамовича, взгляд проникает в мир «дальше и глубже», чем взгляд Пушкина. Такой нескромности и такой наивности я приписать Адамовичу не смею, хотя его фраза звучит именно так. Будем считать поэтому, что Адамович противопоставляет Пушкину не себя. Но что он все-таки упрекает Пушкина в поверхностном и несложном мировоззрении, — это, во всяком случае, несомненно.

Пушкин был человек. Абсолютно его проникательность была ограничена пределами человеческого познания; она и относительно могла быть меньшей, чем у других людей. Это — дважды два, и

Адамович прав, что «теоретически в этом ничего не возможного нет». Но Адамович не сравнивает зоркость и глубину Пушкина с чьими-нибудь еще, а совершенно отчетливо говорит, что Пушкин не относительно, а абсолютно был неглубок. Вот тут-то и надо было Адамовичу нам указать, с какой такой высоты открывается ему неглубокость Пушкина и в чем обнаружилась пушкинская несложность. Когда дело идет о Пушкине, мы вправе не верить одному лишь чутью Адамовича и требовать доказательств. Тут задета и наша любовь к Пушкину, и наше уважение к тем, кто над Пушкиным много работал. Тут, наконец, — наш литературный (ну, и не только литературный) патриотизм задет: ибо Пушкин есть наша родина, «наше все».

Но опять-таки я не хочу всерьез обвинять Адамовича в сознательной обиде, нанесенной им нашей любви к Пушкину. Предпочитаю сказать, что Пушкин для Адамовича прост и мелок потому, 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, на университетской скамье, потом в пузатых историях литературы, — Пушкин Порфирьевых, Галаховых, Незеленовых, Смирновских, Сакулиных, даже Венгеровых (говорю «даже» — ибо Венгеров много сделал для биографического, библиографического и текстуального изучения Пушкина, в котором, по существу, мало понимал) — действительно, уж не больно глубок и зорок с его «общественными идеалами александровской эпохи» и с вегетарьянской моралью. Я сам писал год тому назад: «Если бы Пушкин в действительности был таков, каким он мерещится обывателю (иной раз наряженному в мундир популярного критика, или ученого, или учителя словесности), — истинная цена этому господину была бы невелика». Но настоящий Пушкин, великий и мудрый, бесконечно сложный, часто таинственный и «темный», давно уже открывался людям, с Незеленовыми довольно несоизмеримым: Гоголю, Лермонтову, Белинскому, Достоевскому, благоговевшему перед Пушкиным Мережковскому, в недавние дни — Гершензону, сделавшему для понимания Пушкина чрезвычайно много и в этом смысле далеко еще не оцененному. И вот, после всего этого, после слов Достоевского о том, как мы только и делаем, что разгадываем загадку, заданную нам Пушкиным, тем, кого вся Россия сделала «ответом на вызов, брошенный Петром», — оказывается, что для

Георгия Адамовича «мир, действительно, сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину». Нет, хотя бы одни эти имена, мной названные, говорят за то, что не «мир сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину», а Пушкин куда сложнее и богаче, чем представляется Адамовичу.

«Кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир... Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена». Если бы Адамович получше вчитался бы в Пушкина или хоть бы в написанное о Пушкине — знал бы Адамович, какие бездны «мировой мути» были ведомы Пушкину, автору песни Председателя, «Заклинания», «Медного всадника», «Пиковой Дамы» и многого, многого другого, до «Графа Нулина» включительно. Дело лишь в том, что он, знавший о «мути», говорит о ней не мутно; он, обнажавший глубочайшие «изломы человеческой души», — писал стихи не изломанные; он-то знал завет, высказанный, кажется, Дельвигом: «Ухабистую дорогу не должно изображать ухабистыми стихами». В том-то и есть величайшее чудо пушкинской поэзии, что при такой глубине смысла так необычайно прозрачно ее словесное оформление. Можно бы, перефразируя Тютчева, сказать Пушкину:

О, ясных песен сих не пой:
Под ними хаос шевелится.

Поэтому почти невероятны в устах Адамовича, который ведь не только критик, но и талантливый поэт, слова о том, будто «пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления». Именно потому-то пушкинская линия и есть воистину линия наибольшего сопротивления, что Пушкин для изображения величайшей сложности идет путем величайшей простоты. В том-то и непревзойденность Пушкина, что он обладал талисманом меры, перешедшим к нему от искусства античного. Нельзя преувеличивать цену пушкинской ясности, потому что она бесценна. Это и есть «завет Пушкина».

«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», — говорит Адамович. Значит, по Адамовичу как буд-

то выходит даже так, что Пастернак видит и знает «уже» побольше и поглубже Пушкина, а потому и явно «не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами», пушкинской поэтикой, слишком примитивной для такого титана мысли. Адамович только боится, что задача создать новую поэтику окажется Пастернаку не под силу.

Разумеется, я не буду всерьез «сравнивать» Пастернака с Пушкиным: это было бы дешевой демагогией и слишком легкой забавой. Уверен, что и сам Адамович не думает всерьез, будто Пастернак в «проникновении в мир» ушел дальше Пушкина. Недаром он дважды оговаривается: «кажется», «кажется». Если «кажется» — надо перекреститься. Покуда не перекрестимся — нам все будет казаться, что Пастернак что-то такое великое видит и знает...

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

* * *

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. Но он нечто более важное очень верно почувствовал, только о нем не сказал.

Сравнивать Пастернака, каков он есть, с Пушкиным — 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. Не равны качественно. Но показательностью для своей эпохи — равны. Вот природную их враждебность Пушкину, враждебность эпох и выразителей Адамович ощутил ясно; но, к сожалению, не о ней он заговорил.

Петр и Екатерина были созидателями великой России. Державин, один из таких же созидателей великой русской литературы, был современником и сподвижником Екатерины. У Петра такого литературного «alter ego» не было в его пору... «Петровская» эпоха в русской литературе отложилась позже, после Екатерины, в лице Пушкина, когда уже в государственном здании России намечались трещины. Но в литературе («вослед Державину», а не Радищеву) Пушкин еще продолжал дело, подобное петровскому и екатери-

нинскому: дело закладывания основ, созидания, собирания. Как Петр, как Екатерина, как Державин, он был силою собирающей, устрояющей, центростремительной. И остался выразителем этих начал.

Ныне, с концом или перерывом петровского периода, до крайности истончился, почти прервался уже, пушкинский период русской литературы. Развалу, распаду, центробежным силам нынешней России соответствуют такие же силы и тенденции в ее литературе. Наряду с еще сопротивляющимися — существуют (и слышны громче их) разворачивающие, ломающие: пастернаки. Великие мещане по духу, они в мещанском большевизме услышали его хулиганскую разудалость — и сумели стать «созвучны эпохе». Они разворачивают пушкинский язык и пушкинскую поэтику, потому что слышат грохот разваливающегося здания — и воспевают его разваливающимися стихами вполне последовательно: именно «ухабистую дорожку современности» — ухабистыми стихами.

«Пастернак довольствуется удобрением поэтических полей для будущих поколений, чистой авгиевых конюшен», — пишет Адамович. Опять неверные и кощунственные слова, которые станут верными, если их вывернуть наизнанку. И опять Адамович говорит то, чего, разумеется, не думает. Никак не допускаю, чтобы «допастернаковская» (да и не допастернаковская, а дофутуристская) поэзия русская была для Адамовича «авгиевыми конюшнями». И для Адамовича она не загаженная конюшня, а прекрасный и чистейший дом.

Но прав Адамович: пастернаки (а не Пастернак) весьма возле дома сего хлопочут и трудятся (не без таланта, тоже согласен). Только труд их — не чистка, а загаживание, не стройка, а разваливание. То же работа геркулесовская по трудности, да не геркулесовская, не полубожеская по цели. Не авгиевы конюшни чистят, а дом Пушкина громят. Что скажут на это «будущие поколения» — знаю. Верю — кончится нынешнее, кончится и работа пастернаков. Им скажут — руки прочь! Сами опять начнут собирать и строить, разрубленные члены русского языка и русской поэзии вновь срастутся. Будущие поэты не будут писать «под Пушкина», но пушкинская поэтика воскреснет, когда воскреснет Россия.

В 1921 году, в Петербурге, на пушкинском торжестве, эзоповским языком говорил я о периодических затмениях пушкинского солнца. Говорил о том, что желание сделать пушкинские дни днями всенародного празднования подсказано предчувствием наступаю-

щего затмения: «Это мы условливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».

Сейчас он уже там надвинулся:

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Даже именем Пушкина не можем мы больше перекликаться с друзьями, которые там. Тем повелительнее наш долг — оградиться от бесов здесь.

1927

АБЛЕУХОВЫ—ЛЕТАЕВЫ—КОРОБКИНЫ

Новые книги Андрея Белого: «Московский чудака» и «Москва под ударом» суть лишь две половины первого из двух томов, которые, как предупредил автор, должны составить единое целое: роман «Москва».

Итак, перед нами начало произведения, еще не законченного. Опубликованная половина романа во многих отношениях любопытна и сама по себе показательна. Все же окончательные суждения о нем пока еще преждевременны. Но кое-какие наблюдения над «Московским чудаком» и «Москвой под ударом» сделать уже возможно. Состав этих наблюдений уже не изменится, независимо от того, как будет закончен роман, — и независимо от того, будет ли он вообще закончен.

Последнюю оговорку надо пояснить. Уж не знаю, влияют ли тут причины, лежащие внутри творческой личности Андрея Белого, или тут просто какой-то «рок», тяготеющий над его книгами, но только последние вещи Андрея Белого слишком часто не доходят до читателя в полном объеме: автор их либо не дописывает, либо не допечатывает. Так, из обширнейших замыслов Андрея Белого, порой долженствовавших иметь сложнейшее многотомное построение, имеем мы незаконченного «Котика Летаева», за которым последовало «Преступление Николая Летаевы», задуманная автором как «первый том серии томов» и оборвавшаяся в XIII книге «Современных Записок», после того как было напечатано страниц 60; из двух то-

мов «Офейры» в печати явился лишь первый; поэма «Первое свидание» — лишь первая часть недовершенной трилогии; «Воспоминания о Блоке», не успев закончиться, были преобразованы в много-томный мемуарный труд под названием «Начало века», но не один том фактически не появился. Вот поэтому хоть мне и кажется почему-то, что на сей раз «Москва» будет доведена до конца, — все-таки: окончательной уверенности у меня нет, и я решаюсь говорить о романе еще до того, как он появится целиком.

Впрочем, уже ранее меня о «Московском чуде» и «Москве под ударом» высказывались. Книги изданы в Москве. Отзывов советской критики я совершенно не знаю, не уследил за ними, но, судя по тому, как в одной из своих статей роман Белого защищает Воронский, я заключаю, что эти отзывы были полны грубых нападок и пошлого издевательства. Не посчастливилось Белому и у критики зарубежной. Останавливаться на ней не входит в мою задачу; скажу только, в виде отступления, об одной частности, к самому роману почти даже не имеющей отношения.

«Московский чудак» открывается посвящением «памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова». Это посвящение вызвало в эмиграции неприятные для Андрея Белого отклики: показалось оно признаком излишней преданности существующим в СССР порядкам. Мне хочется пояснить, что такая досада для Белого в значительной степени основана на недоразумении. Не в качестве, конечно, крестьянина, совсем по другим причинам, но все же Ломоносов почитается патроном московской антропософской ложи, и посвящение романа памяти Ломоносова — вполне естественный, не вынужденный никакими побочными давлениями жест антропософа Андрея Белого. Если тут что «неприятно», то разве лишь насильственно притянутый крестьянский титул. Подобно Петру Великому, Ломоносов был одним из «первых русских интеллигентов». Ничего специфически крестьянского в его облике нет: «архангельский мужик» «стал разумен и велик» «по своей и Божьей воле», а не потому, что он был мужик. Посвящать роман *крестьянину* Ломоносову так же странно, как странно было бы посвятить его камер-юнкеру Пушкину или поручику Лермонтову.

Еще более напрасным кажется мне заявление автора (в предисловии), будто в первом томе «Москвы» он «рисует беспомощность науки в буржуазном строе» и «схватку свободной по существу науки с капиталистическим строем». Напрасно также чудится Андрею Белому, будто им «показано разложение устоев дореволюцион-

ного быта и индивидуальных сознаний — в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигентском кругу». Конечно, не смею судить: может быть, все это и входило в намерения автора, но объективно в романе оно не выявилось.

Не будем возражать по существу; допустим, что Андрей Белый прав и наука при буржуазном строе в самом деле беспомощна, а дореволюционный быт стремительно разлагался. Но ведь нельзя же упускать из виду, что все это если происходило, то не вне времени и пространства, а в определенную эпоху и в определенном месте. Следовательно, показать этот процесс есть задача исторического романиста, и Андрей Белый сам это признает, говоря, что первый, ныне вышедший том «Москвы» есть роман исторический. В таком романе изображаемая обстановка, события, люди, являются мотивировкой, живыми доказательствами тех общих положений, которые автор хочет внушить читателю. Эти общие положения убедительны лишь постольку, поскольку верна мотивировка, т.е. правдиво изображение людей и событий. Но как только обращаемся мы к роману Андрея Белого, будто бы и «рисующему» и даже «живописующему» эпоху, совсем еще свежую в нашей памяти, нас тотчас поражает несхожесть «живописуемого» и «рисуемого» со всем тем, что видели мы собственными глазами.

Разумеется, о схожести и несхожести изображения с оригиналом всегда можно спорить: все зависит от зрения и зоркости. На возможной разнице наблюдений основывается известная спорность всякого исторического повествования. Но в романе Белого все представлено столь чудовищно, что самые понятия о схожести и несхожести тут неприменимы. Некоторые герои беловского романа кажутся более или менее возможными, хотя сильно шаржированными. Таковы — семья профессора Коробкина, Задопятов с женой, мадам Вулеву. Зато фон-Мандро с его дочерью, карлик Кавалькас, Кавалеввер и целые толпы каких-то пронсящих по роману уродливых призраков с чудовищными именами суть существа не только не типичные для данной эпохи, но и вообще нигде никогда не существовавшие, невозможные, — порождения мощного, но глубоко произвольного воображения. Само собой разумеется — еще более фантастичны и химеричны взаимоотношения всех этих персонажей, меж них возникающие коллизии, а отсюда и вся фабула романа. События, рассказанные в «Московском чудеке» и в «Москве под ударом», так разительно неестественны, неправдоподобны, что уж, конечно, они не могли разыгаться ни в дореволюционном, ни в

послереволюционном, ни в русском, ни в каком ином, ни в буржуазном, ни в небуржуазном, *человеческом* обществе. Именно по своей *нечеловечности* они не могут ничего пояснить в человеческой истории; они не подтверждают и не опровергают ни разложения, ни образования никакого быта, потому что они просто никогда *не были*. Роман, развертывающийся в невероятной стране среди невероятных персонажей, есть фантастический, а не исторический. И, как фантастика, он не может претендовать ни на верное, ни даже на ошибочное истолкование какой бы то ни было эпохи, исторически существовавшей. Вот когда Андрей Белый сам говорит в том же предисловии, что «Московский чудак» и «Москва под ударом» «суть сатиры-шаржи, и этим объясняется многое в структуре и стиле их», то это уже куда ближе к истине. Да и то слишком умеренно сказано. Не «сатиры-шаржи», а чудовищные и страшные карикатуры, чистейшие порождения фантазии, лишь отдаленно связанные с возможным материалом исторического романа. Какое-то чудовищное действие, разыгрываемое ужасными масками, полулюдьми и не людьми вовсе, — вот истинное содержание романа, и оно наводит совсем на другие мысли и темы, нежели беспомощность науки в буржуазном строе или какое-то «разложение мелкобуржуазного сознания»... Т.е. разложение-то сознания тут, может быть, и происходит, только не в его «социальной принадлежности». Но к этому мы еще вернемся, а пока перейдем к наблюдениям над тем, что составляет подлинный, но сокрытый двигатель романа. Этот двигатель, ось, основная тема далеко не впервые у Белого является нам в «Москве». Он — тот же самый, что и в «Петербурге», и в «Котике Летаева», и в «Преступлении Николая Летаева». Все это — фрагментарные вариации одной темы, единой в своей глубокой сущности фабулы. И разыгрываются они все теми же персонажами, слегка меняющимися обличья. Скромная задача этой статьи — вкратце охарактеризовать этих персонажей и схематически начертить основной план их взаимоотношений; я хочу поделиться наблюдениями над темой, которая, говоря модным словом, «стабилизировалась» в последних и самых значительных вещах Андрея Белого.

* * *

Сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, вокруг которого разыгрываются события, изображенные в «Петербурге», человек происхождения татарского: от Мирзы Аб-Лай-Ухова. У профессора Летаева, отца Котика (в последствии Николая), «профиль был скиф-

ский», «раскосые, злые татарские глазки». В «Первом свидании»* тот же Летаев представлен «широконосым и раскосым». У профессора Коробкина, «московского чудака», были «табачного цвета раскосые глазки; скутело оттуда лицо».

Невзрачная и даже отталкивающая наружность всех трех стариков (сенатора и двух профессоров) глубоко не соответствует их общественному положению и громадности их значения. Сенатор из своего кресла «возвышался, безумно парил над Россией, вызывая у недругов роковое сравнение (с нетопырем)». Не в административной, не в государственной, но в иной области, в математической, так же огромно, если не больше, значение профессора Летаева. К его слову прислушивается весь ученый мир. Профессора Коробкина также знает вся Европа; из Японии ездят к нему на поклон величайшие математики. Как судьбы России и отчасти мира вершит в своем кабинете Аблеухов, так у себя в «кабинетиках» еще более важные тайны хранят профессор Летаев и профессор Коробкин. «Аполлон Аполлонович был как Зевс» («Петербург»). Такой же громовержец — Коробкин: открытие, им сделанное и записанное на клочке бумаги, таит в себе «ужасные последствия» для всего мира. О Летаеве сказано, что у него «гром — в бороде, под усами, во рту».

Постоянно погруженный в дела наивысшего порядка, в абстрактные думы, сенатор Аблеухов отличается крайней рассеянностью: однажды, «думая, что достал карандашик, вытащил из жилета костяную щеточку для ногтей и ею же собирался сделать пометку»; в другой раз своему секретарю «он хотел сказать “знаете ли”, но вышло “знаешь ли... ты ли...” О его рассеянности ходили легенды». Такой же рассеянностью отличается и Летаев, в особенности по части одежды: «болтаются нитки, платок носовой вывисает, как хвостик, из фалды, а ворот завернут и вывернут в нетерпеливости быстрого надевания на плечи; наоборот, пиджачок укорочен, кончаясь выше жилета и надуваясь до ужаса». И профессор Коробкин: «в груди — разворох; галстук набок; манишка — пропачена; выскочил — черт дери — хлястик сорочки; жилет не застегнут».

Все, что не касается предметов их абстрактного мышления, — для Аблеухова, Летаева, Коробкина одинаково непонятно, чуждо. Аблеухов, ради упрощения домашнего обихода, «только раз вошел

* Кажется, не всеми замечено, что поэма писана тоже от лица Николая Летаева: «И мой отец, декан Летаев...»

в мелочи жизни: проделал ревизию инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света. Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким бисерным почерком: очки, полка бе и св, то есть северо-восток». Так и углы в квартире профессора Летаева имеют наименования: северо-западный, юго-восточный. Зато «в кои веки попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел: цветущее лоно природы; для нас это лоно тотчас распадалось на признаки: на фиалки, на лютики, на гвоздики; сенатор отдельности возводил вновь к единству; сказали б, конечно:

— Вот лютик!

— Вот незабудка!..

А Аполлон Аполлонович говорил и просто и кратко:

— Цветок...

Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками».

Так и профессору Коробкину названия самых простых цветов показывает дочь Надя:

«— Львиный зев...

Он очки наставлял:

— Да-с, прекрасно, прекрасно.

Процвет луговой, сарафанчик: такой надуванчик:

— Вот кашка.

Очки наставлял он на кашку.

— Прекрасная-с!

— Знаете?

Травку показывала.

— Это что же?

— Трава валерьянова.

Цветоуханно!»

Неудивительно, что профессору-математику Летаеву весь мир представлялся в математических терминах. Вода для него: «аш два о: красота!», а «шампанское дрянь: неизящны структурные формулы сложных составов». Неудивительно, что разговоры математика Коробкина непрерывно сводятся к таким, например, суждениям о семейной жизни: «Мы — прямые углы: пара смежных равна двум прямым... Да-с, угловатости в браке от неумения, черт подери, обрести дополненье свое до прямого угла!.. Вы мне найдите лишь коси-

нус; вам — станет ясно: отсутствует — да-с — рациональная ясность во взгляде на брак». Но более удивительно, что в точно таких же математических формулах видит и оценивает мир не математик, а государственный деятель Аблеухов: город ему представляется сочетанием «квадратов, параллелепипедов, кубов». Планомерность и симметрия успокаивают его нервы. «Более всего он любил прямой линейный проспект, этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек». Собственная карета ему предстает «лакированным кубом»: «вдохновение овладевало душою сенатора, когда линию Невского разрезал лакированный куб: там виднелась домовая нумерация»... «Лишь любовь к государственной планиметрии облекала его в многогранность ответственного поста». Для Аблеухова — «весь Петербург — бесконечность проспекта, возведенного в энную степень».

Все трое — Коробкин, Летаев, Аблеухов — чужды «мелочей жизни». Но мелочи жизни, брэнная природа, им мстят и напоминают о себе в унижительной форме: желудочными невзгодами. И все трое страдают геморроем. И в жизни всех троих немалое место занимает одно «ни с чем не сравнимое место», к которому Аблеухов «по коридору отшлепывает туфлями», со свечкой в руке. Это — один из лейтмотивов «Петербурга». Впрочем, там же сенатор обдумывает и важнейшие дела свои. И тот же лейтмотив в жизни профессора Летаева: «папе ничто не мешало выщепывать иксы и игреки, грохотом проходя мимо детской с зажженной свечкой и с томиком Софуса Ли по коридору, в ту темную комнатку, где очень часто взрывались звуки спускаемой бурно воды, где я не был, откуда ко мне приносили посудинку, где очень часто просиживал папа с зажженной свечкой и томиком Софуса Ли». И в другом месте: «вскочив от волнения, пробегом пройдет за стенкою, свечку зажжет и бежит мимо детской скорее он в темную комнатку: там обсуждать непосредственно узнанное».

Есть и другие общие странности у всех трех стариков. Так, любят они несуразные шуточки, каламбуры, выпаливаемые некстати, порою — со слугами: «Аполлон Аполлонович... пошучивал:

— Кто всех, Семеныч, почтеннее?

— Полагаю я, Аполлон Аполлонович, что почтеннее — действительный тайный.

Аполлон Аполлонович улыбнулся одними губами:

— Не так полагаете: — трубочист...

Камердинер уже знал окончание каламбура: об этом — молчок.

— Почему же, осмелюсь спросить?
— Перед действительным тайным, Семеныч, сторонятся...
— Полагаю, что так...
— Трубочист... Перед ним посторонится и действительный тай-
ный: запачкает трубочист.

— Вот оно как-с.

— Так-то вот: только есть еще должность почетнее...

И тут же прибавил:

— Ватерклозетчика...

— Пфф...»

Или еще:

«— Ме-емме... Семеныч: скажу-ка я...

— Слушаюсь!

— Ведь жена-то халдея — я полагаю — кто будет?

— Халдейка-с.

— Нет, — халда!

— Хе-хе-хе-с...»

Так и профессор Коробкин пристаёт к барышне:

«— Как вас звать, говоря рационально?

— Лизашею.

Набок склонила головку.

— Лизашею?

— Да.

И — “пъаниссимэ” глазки:

— А, смею спросить, почему не Сосашею?

— Что?

Передернуло.

— Вы, полагаю я, лижете что-нибудь?

Вспыхнула:

— Я ничего не лижу.

И проснулось дичливое что-то в глазах.

— Вот и кошечка лижет, — там, сливки... А Томочка — песик такой жил у нас — тот лизал у себя, в корне взять, под хвостом».

Все три старика — любители сочинять стишки, которые под стать их каламбурам. Вот стишки Аблоухова к лакею:

Верно вы, Семеныч,
Старая ватрушка, —
Рассудили это
Лысою макушкой.

Вот экспромт Летаева к прислуге — Афросинье:

Прошу Афросинью
Нам сделать ботвинью
Без масла и мяса,
Из лука и кваса;
Поевши гороху,
Пеките лепеху
Из кислого теста,
О вы, — Клитемнестра!»

А вот образчик многочисленных писаний Коробкина: к горничной Аннушке:

И у меня была когда-то ванна, —
Сказала наша горничная Анна, —
Но, отдаваясь року злomu,
Я ванну отдала городовому!

Таковы многочисленные общие черты трех главных персонажей Андрея Белого. И число этих черт, и число этих примеров можно было бы увеличить *во много раз*, что отчасти нам и придется сделать в дальнейшем. Пока же мы ограничились основными и не хотели загромождать статью слишком обильными цитатами. Можно сказать, что профессора Летаев и Коробкин вовсе тождественны, а сенатор Аблеухов до крайности с ними схож. Его отличия от обоих математиков — чисто внешние и подсказаны лишь отличием в общественном и служебном положении.

В предисловии к «Преступлению Николая Летаева» Андрей Белый, так сказать, заявляет отвод против предположения, будто в изображении родителей Котика он пользовался штрихами, взятыми у своих родителей. Он мог бы обратить это заявление и назад, к ранее написанному «Петербургу», и повторить его ныне, в предисловии к «Москве». Сейчас мы увидим, что не только характер отца, но и все основные семейные ситуации у Аблеуховых, Летаевых и Коробкиных почти тождественны, за вычетом частных, не играющих существенной роли в том сюжетном строении, которое Андрей Белый называет «конфигурацией человеческих отношений».

Были женаты все трое: Аполлон Аполлонович Аблеухов, профессор Летаев, профессор Коробкин. И одинаково всем троим в этом деле не повезло. Три супруги трех главных героев кое в чем разнятся друг от друга, но разнятся в несущественном; в основном же, в том самом, что, при различии, могло бы изменить основную «конфигурацию», все три дамы сходятся между собою, пожалуй, не менее, чем сходятся их мужья.

Начнем с внешности. Аблеухов, Летаев, Коробкин собой безобразны. Другое дело — их жены. В «Петербурге» мы застаем Анну Петровну уже не молодой — матерью взрослого сына. Но в молодости она была хороша, «рой поклонников» за ней увивался. Гораздо моложе «мамочка» маленького Котика Летаева: зато автор и не скупится на изображение ее прелести. Профессорша Коробкина, Василиса Сергеевна, занимает среднее положение между Аблеуховой и Летаевой: автор ее показывает нам в эпоху *увядания* былой ее красоты.

Чем более мужья погружены в свои высшие интересы, тем ниже интересы жены. Обольстительная «мамочка» Котика — дура и модница. Высоких научных мыслей профессора она не ценит и напрямик говорит супругу:

«— Некоторые, которые думают, что постигают науку, а в жизни остались болванами, — да!.. Иметь шишку лоб и бить стены им вовсе не значит быть умником...»

В соответствии с этим научная деятельность профессора рассматривается его супругой единственно в плоскости служебной карьеры — и ценится невысоко:

«— Иные вот пользуются очень доходной казенной квартирой, — да, академики! Если бы подлинно был у вас лоб, а не камень, давно бы мы жили не здесь... Чебышов — академик, а Янжула — прочат; за Янжула кто-то хлопочет. Из Питера... Страдалица я: предводительский бал на носу, а в чем выйду я? В кружевном, в переделанном?... Лепехина — сшила... Лепехин — не мы!.. У Лепехиных выезды!..»

На таком же уровне находится и супруга Коробкина, со своею «браслеткою из блэ д'эмайль» и «высокой прической с получерепашковым гребнем». «Василиса Сергеевна перечисляла события жизни (к последним словам нотабена: *профессорский* быт Василисой Сергеевной ставился в центре бытов и вкусов Москвы): Доротея Ермиловна мужа, геолога, нудит на место директора, все из-за лишней

тысячонки, а у самих — два имения; Вера же Львовна исследует свойства фибром с ординатором гинекологической клиники...» и т.д.

В результате несходства характеров и стремлений — «житейские грозы». В доме Летаевых протекали они чрезвычайно бурно, из-за малейшего повода, и иногда профессор Летаев «доходил до гвоздя».

«Из разъятого рта выбегает кровавый язык своим загнутым кончиком; в воздух слетают очки; и дугою слетает платок носовой из кармана; «он» бегаёт спинником, вертится, машет руками и бьётся оранжево-ржавым гвоздем по железной кровати, по телу, по жести, — своей пятипалой рукою схвативши зажженную лампу, стоит с этой лампой, стараясь и лампу раздрызгать об пол и закрасить стеклянником, взвевшим черно-красное пламя и копоть, чтобы проснуться в пламя, пропасть в клубах копоти...»

«До гвоздя» Аблоухов не доходит. У Аблоухова в доме иные житейские формы: холодные, петербургские. Потому — «в лакированном доме житейские грозы протекали бесшумно, тем не менее грозы житейские протекали здесь гибельно».

Василиса Сергеевна Коробкина тоже не столь резка, как «мамочка», потому, быть может, что она и постарше. Однако же с холодным презрением она замечает мужу:

«— Вы в абстрактах всегда».

И, как указано выше, из года в год дают себя чувствовать у Коробкиных «угловатости в браке».

«Абстракты» мужей давно опротивели настроенным очень «реально» женам. «Мамочка» Котика, правда, еще только подумывает о конкретных радостях «на стороне». Ее раздражает, что у них в доме «собирается мертвая плесень, плешивая плесень... Кого соблазнять?».

«Мамочка» еще молода; роман обрывается чуть ли не в начале. Может быть, отыскала бы и она хоть кого-нибудь для «соблазна». Вот Василиса Сергеевна уже «четверть века» тому назад сошлась со сослуживцем супруга, профессором Задопятовым, и связь продолжается, и Коробкин так противен своей жене, что через двадцать пять лет она еще пристаёт к Задопятову:

«— Уедемте... Бежимте!..»

Анна Петровна Аблоухова и на самом деле сбежала от своего сенатора куда-то в Испанию: «покинула семейный очаг», чтобы «удовлетворять половое влечение с Манталлини», итальянским певцом.

Может быть, именно оттого, что так ясно дают себя чувствовать «угловатости в браке», оттого, что в своих домах Аблоухов, Летаев,

Коробкин одинаково одиноки, все три старика с одинаковой неуклонностью (следствием их «нежизненности») ищут чего-то похожего на привязанность — где попало: то в фамильярничанье со слугами (с Аннушкой — Коробкин, с Семенычем — Аблоухов, с Афро-синьей — Летаев), то в тихой привязанности к собакам («песик» Летаева, «Томочка-песик» Коробкина, аблоуховский Томка — тезка коробкин-ского).

* * *

Три сына: у Аблоуховых — Николай, у Летаевых — тоже Николай, у Коробкиных — Дмитрий*. В трех романах Белого эти сыновья значительно разнятся друг от друга возрастом: Котик Летаев — совсем ребенок, Митя Коробкин — гимназист, Николай Аполлонович Аблоухов — студент. Но, как увидим мы далее, возрастное различие не только не меняет их положения в «конфигурации» действующих лиц, но и не влияет на их основную роль во всех трех романах: эта роль остается всюду одна и та же. Несколько забегая вперед, скажем тут же, что при ближайшем рассмотрении Котик Летаев, Митя Коробкин и Николай Аблоухов оказываются тремя вариантами одного и того же лица, причем наиболее очевидное, но и наименее существенное различие этих вариантов — именно возрастное.

Внешностью все три сына — в отца. В маленьком Котике Летаеве некрасивость еще только намечается. Но уже «мамочка» злобно его попрекает.

«Беспощадной рукой оттолкнувши кудри, — бывало, посмотрит на лобик, а лобик — большой:

— Большелобый!

— В отца...

Как растрепаны мамины кудри; живот злопыхает, грозит загибаемый пальчик; надуется под подбородком второй подбородок:

— О нет!

— Не в меня!

— Весь в отца!»

Уже проявляется безобразность в Мите Коробкине: он постарше. Он — «согнувшийся юноша, в куртке чернявой, в таких же штанах; и лоб зараставший придал выраженью лица что-то глупое; чуть выгля-

* Укажу, ради точности, что у Коробкиных есть и дочь, Надя. Но абсолютно никакой роли в развитии сюжета она не играет и по существу есть лицо эпизодическое, которое, никак не влияя на ход основных событий, может быть оставлено в стороне.

дывали под безобразным надлобьем глаза; все лицо — нездоровое, серое, с прожелтью, в красных прыщах». У него лицо — «сжатый кулак с носом, кукишем, высунутым между пальцами». Он — «двоящий глазами, такой замазуля, в разъерзанной курточке, руки — висляи, весь в перьях; там он улыбался мозглявым лицом»...

Отчетливое сходство с отцом у Николая Аполлоновича Аблеухова:

«Движения его были стремительны, как движения папаши; как Аполлон Аполлонович, отличался невзрачным росточком, беспокойными взглядами улыбавшегося лица; когда погружался в серьезное созерцание, взгляд окаменевал; сухо, четко и холодно выступали линии совершенно белого лика, подобно иконописному».

Кажется, он хорош собой. Но — только кажется:

— Красавец! — слышалось вокруг Николая Аполлоновича.

— Античная маска...

— Ах, бледность лица...

— Этот мраморный профиль...

Но если бы Николай Аполлонович рассмеялся бы, то сказали бы дамы:

— Уродище!..»

И наконец, в довершение сходства с отцом и с монгольскими дедами-прадедами — «на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки; появилась ермолка. Так блестящий студент превратился в восточного человека».

Замечательно, что всех трех сыновей застаем мы в момент эротического возбуждения. Оно еще ни в чем активно не проявляется, даже едва только намечается у маленького Котика Летаева: в первоначальном интересе к непонятым предметам.

«У каждого этот “предмет”; он у мамы; у папы — иной: тот самый, какой у мужчин: свой “предмет” укрывают они, но раздень их — предмет обнаружится. Знаю, у каждого “эдакое такое” растет, копошатся отчетливым шорохом шепота, а объяснение спрятано в складках зажатого рта под ресницами; внятно я слышал: Дуняша — гуляет с приказчиком; эту Дуняшу держать невозможно... Дуняша гуляет с приказчиком; это — не важно. Дуняша заходит с гуляний к приказчику: делают что-то, и это важнее. Кухарка имеет “свое”: появление Петровича в кухне допущено; и что-то делают, что-то наделали; после являются — “Котики”; как это там происходит — не знаю, но — знаю — явился откуда-то очень крикливый Егорка — в прошедшем году; и отправился он в “Воспитательный дом”; и Дуняша

сказала, что ей очень стыдно, когда Афросинья ночует с своим “мужиком”; — да; так вот оно что — неприлично лежать с мужиком; и Дуняшу держать невозможно за то, что она, нагулявшись с приказчиком, ходит к приказчику: спать.

— Не мужик ли приказчик?

— Да как сказать, Котик, пожалуй, что — да...»

Митя Коробкин — постарше. Вот как показано автором его первое появление на страницах «Московского чудака»:

«Фыки и брыки; и — да-с: голос горничной:

— Ну вас...

— Какая вы, право же!

Дарьюшка вырвалась.

— Тоже мозгляк, а — за пазуху: барыне я вот пожалуюсь.

— Мед!

— Ну же вы!»

Подглядев эту сцену, профессор Коробкин «задумался, вспомнив, как кровь в нем кипела, когда он был молод, когда напряженье рассудочной жизни его подвергалось атакам бессмысленной и глупотелой истомы; тогда со стыдом убеждался и он, что с большим интересом выглядывает из-за функций Лагранжа на голую ногу; упрятывал глазки за функции он со стыдом; голоногая Фекла, прислуга, жила с богатырского вида мужчиной, устраивавшим кулачки; Иван же Иванович отстаивал женский вопрос; ни о чем таком думать не смел и страдал глупотелием в годы магистерской жизни своей — до явления Василисы Сергеевны».

Таким образом и тут — сын в отца. Но не одна горничная Дарья прельщает Митю: пожалуй, сильнее влечет его Лизаша фон-Мандро, та самая, к которой отец его приставал, как мы видели, с сомнительными каламбурами. К Лизаше таскается Митенька. Ее он хватает, как Дарьюшку-горничную.

«Он за нее ухватился; она — отстранялась.

— Нет, тише... Вы, Бог знает, пьяны...

Лицом подурнела: и — дернулась, видя, что Митя идет на нее: отступала к портъере.

— Нельзя!

Он схватился рукою: рвалась; не пускал.

— Ах, жалким вы жалкехонек, Митенька!

И унырнула за складки портъеры, оставивши ручку свою в его цепких ладонных; он к ручке припал головой, покрывая ее поцелуями; ручка рвалась за портъеру:

— Пустите же, — раздавался обиженный голосок, как звоночек, за складкой портьеры».

Николай Аполлонович Аблеухов влюблен в Софью Петровну Лихутину, «Ангела-Пэри». И как Дарьюшка и Лизаша увертываются от «пыхтящего, краснорожего» Митеньки, как Лизаша говорит о нем «уродец» — так с отвращением отмахивается Софья Петровна от Николая Аполлоновича:

«— Урод! Красный шут!»

Конечно, Лизаша и Софья Петровна сами нарочно прельщают и распалют как Митеньку, так и Николая Аполлоновича. Но, распалив, в последнюю минуту отталкивают с одинаковым презрением. И сколько мы ни встречаем Митю Коробкина на страницах «Москвы», а Николая Аполлоновича на страницах «Петербурга», это неудержимое вожделение является постоянным их спутником, а вслед за тем и первейшим, главным, единственным двигателем их поступков. И поступки эти — суть *преступления*. Каковы формы этих преступлений и через посредство чего к ним приходят наши герои от своей страдающей чувственности — все это сейчас мы увидим.

* * *

«Преступление Николая Летаева» не напечатано полностью. В сущности, напечатанная часть содержит еще только экспозицию: изображение летаевской семьи. Но по заглавию мы вправе заключить, что сюжетной осью романа должно было явиться какое-то *преступление*, совершаемое маленьким Котиком. О конкретных формах, в какие должно и могло вылиться преступление, гадать не будем, — нам важно, что *совершить преступление* Котику предстояло. Впрочем, кое-какие намеки на общий смысл преступления даны автором в предисловии, и мы тут узнаем, что само преступление, по замыслу автора, имеет, можно сказать, физиологическую основу. Андрей Белый говорит, что в романе «изображено детство героя в том критическом пункте, где ребенок, становясь отроком, этим самым совершает первое преступление: “грех первородный, наследственность проявляется в нем”».

Эти несколько туманные слова служат, однако же, недурным пояснением к тем мыслям, которые раньше, в «Петербурге», высказывал самому себе Николай Аблеухов. Обратное — раздумья Николая Аблеухова отчасти уясняются нам из предисловия к «Преступлению Николая Летаева».

Николай Аполлонович вспоминает:

«Когда Коленьку называли отцовским отродьем*, ему было стыдно; “отродье” открылось чрез наблюдения над замашками домашних животных**; и Коленька плакал; позор порождения перенес — на отца».

Тут уже нам начинает уясняться то чувство гадливости, которое у Николая Аполлоновича сочеталось с «родственным» чувством. Белый рассказывает, что когда Аبلеуховы, отец и сын, «соприкасались друг с другом, то они являли подобие двух повернутых друг на друга отдушин; и пробегал неприятнейший сквознячок. Менее всего могла походить на любовь эта близость; ее Николай Аполлонович ощущал как позорнейший физиологический акт; в ту минуту мог он отнестись к выделению родственности как к выделению организма».

И наконец, автор нам поясняет еще в «Петербурге», что понимает он под наследственностью. Предаваясь некой «мозговой игре», старик Аبلеухов припоминает давно прошедшие времена. Эти воспоминания, уже от лица морализирующего автора, выражены следующим образом:

«И — вспомнилась девушка (тому назад — тридцать лет); рой поклонников; и сравнительно молодой человек, статский советник, вздыхатель.

И — первая ночь: выражение отвращения, прикрытое покорной улыбкой; в ту ночь Аполлон Аполлонович, статский советник, совершил гнусный, формой оправданный акт: изнасиловал девушку; насильничество продолжалось года; зачат был Николай Аполлонович между улыбками: похоти и покорности; удивительно ли, что Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти? Надо было приняться за воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас.

Они ж раздували...»

Тут уже мы имеем ясно обозначенное содержание наследственности: она сказала в том, что «*Николай Аполлонович стал сочетанием отвращения, перепуга и похоти*». Это — его первейшие наследственные свойства: его «первородный грех».

«И он понял, что все, что ни есть, есть “отродье”; людей-то и нет; все они “порождения”; Аполлон Аполлонович — «порождение», неприятная сумма из крови, из кожи... Души — не было.

* Так называла и Котика Летаева его мать.

** Как мы видели, Котику подобные «умственные ходы» открывались чрез наблюдения над прислугой, над знакомыми, над родителями.

Плоть — ненавидел; к чужой — вождедел. Так из детства вынашивал личинки чудовищ; когда же созрели они, то повывлезали».

Это вылезание выношенных чудовищ и составляет сюжет «Петербург». К тому моменту, как чудовища вылезли окончательно, — ненависть к плоти ясно оформилась в ненависть к отцу; вождеделение к чужой плоти обратилось в любовь к Софье Петровне. Любовь была неудачна — тем хуже для отца: Николай Аполлонович мстит ему и за свое бесплодное вождеделение, за тщетную похоть, на которую смотрит именно как на наследство. Он восстает на наследодателя. В этом, и только в этом, заключается истинная мотивировка *преступления*, совершаемого Николаем Аболеуховым.

Действие романа происходит в 1905 году. Николай Аполлонович свел знакомство с революционерами и обещал им убить своего отца, для чего получил от них адскую машину с часовым механизмом (сардинницу ужасного содержания, как выражается автор). Фактически покушение, в конце концов, не удаётся, но это не существенно. Роман построен на переживаниях Николая Аполлоновича как потенциального отцеубийцы. «Наследственная» триада им владеет: *«похоть к Софье Петровне, отвращение к отцу и к себе и перепуг от того, что должно произойти»*.

С того момента, как тайное желание убить отца (оно выражено в обещании, данном революционерам) переходит в необходимость убить действительно (получение адской машины), этот перепуг становится, пожалуй, даже преобладающей чертой в Николае Аполлоновиче, и я бы сказал — передается автору. Ведь несомненно, что принятое от революционеров поручение убить отца — только внешний толчок, только повод для действий Николая Аполлоновича. Не будь революций и революционеров, сын Аполлона Аполлоновича точно так же на него покусился бы. Но замечательно, что с первой до последней страницы романа Николай Аполлонович старается уверить себя, что он попался в ловушку. Он старательно валит инициативу преступления на других, на множество людей и внешних обстоятельств. И автор не устает помогать ему в этом. Николая Аполлоновича и его отца он изображает опутанными целой паутиной каких-то подстрекателей, подсматривателей, подглядывателей, наблюдателей, незнакомцев, провокаторов и т.д. Получается впечатление, будто всё и все, все действующие лица и все события, все явные и тайные пружины действия возникают и существуют только для того, чтобы толкнуть Николая Аполлоновича на преступление. Он оказывается жертвой бесчисленных «провокаций». А ведь на са-

мом-то деле мы знаем, что и не будь ничего этого — он точно так же бы покусился на отца. Только раз намекает автор: «провокация была в нем самом». Да еще раз, в краткую минуту честности с собой, Николай Аполлонович признается, что данное партии обещание — «да... есть следствие; гнало — вожделение». «К отцеубийству присо-единилась ложь; и что главное — подлость».

Но это лишь раз проскальзывает в романе, и снова Николай Аполлонович принимается выдумывать всех и всё, чтобы оправдать себя. И вот — всё в романе, кроме семьи Аблеуховых, становится фантазмагорией. Город превращается в призрак; дома насаждают на Николая Аполлоновича своими кариатидами, пугают лепными грифонами на подъездах*; улицы приобретают «одно несомненное свойство: превращают в тени прохожих». Тени говорят шепотами, недомолвками, обрывками фраз, обрывками слов.

«— Знаете? — пронеслось где-то справа, погасло.

И — вынырнуло:

— Собираются...

— Бросить...

Шушукало сзади:

— В кого?

И вот темная пара сказала:

— Abl...

Прошла:

— В Аблеухова?!.

Пара dokonчила где-то вдали:

— Abl... ейка меня кк... исла... тою... попробуй...»

Так говорят не только прохожие на улицах. Так объясняются видные персонажи романа. (Не привожу примеров, ибо пришлось бы выписать, вероятно, все без исключения диалоги «Петербурга».)

Фантастичности персонажей соответствуют их имена: целым роем несутся какие-то Липпанченки, Оммау-Омергау, фон-Сулицы, мадам Фарнуа. Капают капли: Пепп Пеппович Пепп, и Пепп Пеппович Пепп «материализуется». Бред Дудкина, Енфраншиш, оказывается вообще человеком наизнанку: выверни его имя — получится перс Шишнарфне.

Где-то кто-то сочиняет какие-то стишки, и стишки разлетаются по городу и вплетаются вместе со слухами, намеками, сплетнями — в со-

* Ср. в «Преступлении Николая Летаева»: «Я боюсь двух крылатых грифонов, поднявших две лапы над бойким подъездом» и т.д.

бытия. Сам Николай Аполлонович превращается в легенду: в красное домино, появляющееся то на улицах, то в домах*. Постепенно «мир и жизнь» превращаются в «пучину невнятности». В эту невнятицу врываются, лишь усугубляя ее, воспоминания старика Аблеухова о его близком друге — Вячеславе Константиновиче Плеве. Все смешивается. Повествование превращается в «серию небывших событий»...

Но как же все-таки: бывших или не бывших? И то и другое: действительность в «Петербурге» обросла невнятицей. В невнятице обозначились признаки, тени. Тени начали «бытийствовать». Подглядывали, подсматривали, подталкивали, подсовывали «сардинницу ужасного содержания». Автор помогает Николаю Аполлоновичу стать объектом преследования. Поскольку преследуем Николай Аполлонович тенями — он страдает манией преследования. Поскольку теней этих он сам вызывает, чтобы на них свалить в нем заключенную жажду отцеубийства, — он симулянт и лжец.

Благороден, строен, бледен,
Волоса — как лен,
Чувством щедр, а мыслью беден,
Н. А. А. — кто он?

Он — подлец.

* * *

Митя Коробкин — совсем еще мальчик, гимназист. Он к тому же гораздо глупей от природы, чем Аблеухов. Но, носитель все той же наследственности, он так же оторван от родителей, как Аблеухов. Не питая к отцу сознательной вражды, он все же совершает по отношению к нему преступление, которое в сюжете «Москвы» занимает то самое место, как в сюжете «Петербурга» — преступление Николая Аполлоновича.

Профессор Коробкин так же окружен врагами, как сенатор Аблеухов. Им открыта формула, позволяющая изготовить какие-то вещества неслыханной разрушительной силы. Листок бумаги, со-

* Ср. «Маскарад» в книге «Пепел»:

Только там, по гулким залам,
Там, где пусто и темно,
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

державший подготовительный набросок формулы, Коробкин спрятал в книгу. Митя ворует у отца книги, продает их букинисту*, а от букиниста листок попадает к германским шпионам. Главный шпион, фон-Мандро, ведет сложнейшую, запутаннейшую интригу, чтобы выкрасть и формулу окончательную. Главная пружина этой интриги заключается в том, что Мандро старается использовать для своих целей Митю, влюбленного в его дочь Лизашу. Потому-то и ворует Митя книги, что ему нужны деньги на расходы, сопряженные с быванием у Мандро. Таким образом Митя становится таким же орудием в руках отцовских врагов, как Николай Аполлонович стал орудием в руках врагов Аблеуховских. И то, и другое мотивируется любовью к женщине. Отсюда все дальнейшие события романа, вплоть до того неправдоподобного момента, когда фон-Мандро подвергает Коробкина пытке, чтобы вырвать у него тайну. Но доблестный Коробкин и под пыткой тайны не выдает. На этом и кончается «Москва под ударом». Когда Коробкина везут в больницу, на улицах раздаются крики: «Мобилизация!» Начинается война.

Уже из этого моего краткого пересказа видно, до какой степени события этого романа неправдоподобны (с указания на их фантастичность я и начал свою статью). У меня нет места подробно их анализировать. Укажу лишь на то, что роман протекает в еще более нереальной обстановке, чем «Петербург». Совершенно неправдоподобными оказываются и здесь все действующие лица, кроме семьи Коробкиных. Невозможен в действительной жизни и сам фон-Мандро — совершеннейшее исчадие ада, действующее по таинственным велениям проживающего в Германии чрезвычайно фантастического доктора Доннера, который есть «гибель Европы». Невероятна Лизаша, которой даже возраст определить нельзя. Неправдоподобны ее отношения с отцом, ее изнасилование отцом, ее стремительная беременность, мотивированная в духе физиологических размышлений, достойных Котика Летаева. Ни на что не похоже превращение блистательного фон-Мандро в помещика Мардонеяского (он же — дед Мордан)... И многое еще в «Москве» невероятно, — всего не перескажешь. Это — такая же «серия небывших событий», как «Петербург». «Как все диковато!» — восклицает сам Андрей Белый.

* Кстати, ср. в «Преступлении Николая Летаева»: «Антон, дворник наш, подобравши ключи к кладовой и вступив в соглашение с жуликом, книги вытаскивал; книгами папы еще после смерти его торговали в Москве букинисты».

И опять — все те же подглядыватели, подсматриватели, подслушиватели, подстрегатели. Опять и Москва, как некогда Петербург, превращается в груды «кубариков» (в «Петербурге» — кубы). И опять — карета, «пересекающая пространства безвестности». И опять — странные лица, рожи, гримасы, вещи, меняющие очертания, грозящие кариатиды, «головки ослабленных фавнов», вырезанные на мебели.

Опять вместо разговоров — обрывки, обмолвки, лепеты, шепоты — «мешень из мыслей».

«— Стой-ка, ты...

— Руки загребисты...

— Не темесись...

— А не хочешь ли, барышня, тельного мыльца?..

— Нет...

— Дай-ка додаток сперва...

— Так и дам...»

Или еще: разговор с прислугой:

«— Вы, в корне взять, — Маша?

— А как же-с!

— Вы варите кашу нам?

— Кашу варю, — ну?

— Он — Яша?

— Ну, — Яша... А что?

— Он — без каши?

Фырк, фырк!

— Ну — так вот-с!

И — прочел:

Прекрасная Даша, —

Без каши ваш Яша...

А каша-то — наша!

А варит-то — Маша!»

И снова — стишки, сочиняемые героями, присылаемые по почте, носящиеся по городу; сеющие сплетню и излюбленную «невнятицу». И — бесконечное множество каких-то фантомов, проносящихся по страницам романа, — фантомов шушукающих, подглядывающих, предупреждающих, доносящих, творящих дикости. Бог весть, куда и зачем, проносятся здесь уроды и маски с дикими именами и неправдоподобными ухватками: карлик Кавалькас, Кавалевер, генерал Орел, Цецерко-Пукиерко, мадам Миндалянская, мадам Эвих-

кейтен, Айвазулина, Бабзе, Ветмашко, Глисторченко-Тырчин, Икавшев, Капустин-Копанчик, Нахрай-Харкалев, Ослабавнев, Олябыш, Олессерер, Пларченко, Плачей-Пеперчик, Шлюпуй, Убавлягин, Упло, Федерцерцер, доцент Лентельпель — и т.д.

Я выписал лишь немногие имена, не все. И в хороводы призраков, увеличивая фантазмагорию, врываются имена исторические. Как в «Преступлении Николая Летаева» появлялись Усовы, Ковалевский, Анучин, Веселовский, Янжул и прочие, а в «Петербурге» — Плеве, так в «Москве» перед нами проносятся, не вмешиваясь в ход событий и на него не влияя, — Брюсов, Поль Буайе, Петрункевич, Пуанкаре, Милюков, Анучин, Рачинский, Лопатин, Каллаш, Шенрок*.

Если «сбросить со счетов» все эти миражи, если вышелушить из хоровода *небывших* событий «Москвы» события подлинные, реальные, то получим: все призраки здесь возникли из самой микроскопической реальности: скверный мальчишка ворует у отца книги, движимый своим распаленным вожделением. Это и есть «преступление Дмитрия Коробкина», а все намотавшиеся на преступление бреды суть лишь его последствия. Вся эта дрянь, со всеми Мандро и со всеми интригами шпионов, — только дрянная эманация дрянной Митиной души. «Утрачена ясность», — неоднократно жалуется профессор Коробкин. Да, утрачена: атмосфера романа замутнена с того момента, как Митя совершает свой небольшой проступок — прообраз великого преступления, которое он носит в душе. Этот Митя Коробкин, такой же потенциальный отцеубийца, как Николай Аблеухов, страдает манией преследования: результатом его предательства. За ним гонятся тени, герои «Москвы», — Эринии его потенциального отцеубийства.

Это все и есть настоящая тема беловских романов. Ни 1905 год («Петербург»), ни 1914-й («Москва»), ни 1917-й (в котором, по видимому, будут происходить дальнейшие события, нам еще неизвестной части романа), конечно, тут ни при чем. Исторические даты и события связаны с темою внешне и механически. По существу излюбленная тема Андрея Белого не нуждается ни в каком историческом или квазиисторическом обрамлении. Сам Андрей Белый в «Преступлении Николая Летаева» сумел же наметить свой замысел в обстановке, лишенной какой бы то ни было связи с войной или

* Ср. тот же прием и явление тех же (отчасти) лиц — в поэме «Первое свидание».

революцией. Тему о мании преследования разрабатывал он и в «Записках чудака», также по существу не связанных ни с какими потрясениями общественными. А еще ранее, давно уже, манией преследования переболел герой «Третьей симфонии», математик, приват-доцент Хандриков*.

Андрею Белому только кажется, будто в «Москве» изображает он какое-то там столкновение «свободной по существу» науки с капиталистическим строем. Ни наука, ни капитализм на самом деле тут ни при чем, да и нет никакого прежде всего столкновения: есть «серия небывших событий». И есть — дела совершенно «домашние»: отцеубийство, предательство и мания преследования. Различные варианты этих основных тем и показывает Андрей Белый в ряде романов-вариантов, почти не меняя своих основных персонажей.

Роль гнусных разлагателей, темной силы, губящей семью Коробкиных и покушающейся на жизнь главы дома, ныне приписана «капитализму» в лице Мандро. Не забудем, что точь-в-точь ту же гнусную роль в «Петербурге» исполняют революционеры, покушающиеся на сенатора Аблеухова. Если в «Москве» мелкий отцеубийца Митя работает на «буржуазию», то ведь в «Петербурге» точно такую же работу выполнял «подлец» и отцеубийца Николай Аблеухов — по заданиям революционеров. Наконец, та самая роль невинной жертвы, которую в «Москве» выполняет Коробкин, выполнялась в «Петербурге» сенатором Аблеуховым. Поэтому если мы вместе с Андреем Белым признаем, что «Москва» — апофеоз «свободной науки» в лице старика Коробкина, то, будучи последовательны, мы должны будем признать «Петербург» апофеозом царской бюрократии, в лице сенатора Аблеухова, друга и единомышленника покойного Вячеслава Константиновича Плеве. Такова оказалась бы «социальная значимость» романов Белого, если бы мы вздумали с ней всерьез считаться. Но этого делать не следует, ибо, конечно, вовсе не социальные и не политические проблемы занимают Андрея Белого.

1927

* Кстати, любовные переживания Николая Аблеухова любопытно бы сравнить с переживаниями героя «Четвертой симфонии».

ОЧЕРЕДНАЯ ТЕМА

Вот что случилось не так давно. Один начинающий беллетрист напечатал рассказ о негре, живущем в Париже и играющем в джаз-банде. Некий критик, рецензируя книжку журнала, в который был помещен рассказ, отозвался о произведении молодого автора очень кратко: *рассказ никакой, экзотика*.

Автор обиделся. На что тут, в сущности, было обижаться — неизвестно. Ведь «никакой» вовсе еще не значит «плохой» или «бездарный». Это значит, что рассказ не произвел на критика сильного впечатления ни в хорошую, ни в дурную сторону, ибо просто не задел, не заинтересовал: вот и все. Критик тут же и намекнул, почему именно рассказ для него оказался ненужным, незанимательным, «никаким»: потому, что он есть «экзотика».

Однако же автор, как сказано, был обижен. И, обидевшись, обратился «к суду общественного мнения». Иными словами — напечатал в газете «открытое письмо» такому-то критику. Письма этого у меня сейчас нет, но, помнится, суть его сводилась к тому, что критик злобно несправедлив, молодые писатели оторваны от родины, от русского быта, от русской природы, это их несчастье, в котором они неповинны, и что раз они вынуждены описывать нерусскую жизнь, то за это нельзя их обвинять в экзотике.

Повторяю, быть может, самое письмо было и не совсем таково, как я его излагаю. Но дело не в письме, а в том сочувственном отголоске, который оно встретило в некоторых кругах, среди литераторов и публики. В этом отголоске вопрос стал именно так, как я его излагаю. Очень многие, растроганные будто бы совершающейся перед ними трагедией писателя-эмигранта, приняли сторону молодого беллетриста, и по сей день приходится еще слышать укоры по адресу жестокого критика. Ясное дело, в хор замешались и голоса ликвидаторов эмиграции. Зазвучала такая мелодия: «Вот вы видите, от вашей непримиримости гибнут в расцвете чудные ростки, литературная молодежь задыхается, дайте ей атмосферы, не пора ли прорубать окно в СССР?»

Эту мелодию я оставляю в стороне: пусть ее насвистывают те, кому полагается. Она ведется по политическим, а не по литературным нотам. Я же скажу о чисто литературной стороне дела, ибо здесь происходит очень явное и очень, в сущности, элементарное недоразумение именно теоретико-литературного порядка. Главное — мне кажется, что и на этот раз, как очень часто бывает, добрая половина спора отпала бы, если бы спорящие стороны попытались выяснить смысл того слова, вокруг которого сыр-бор загорелся. В данном случае это

слово — «экзотика», и для меня совершенно очевидно, что критик, употребивший его, очень хорошо знал его значение. А вот насчет обидчивого беллетриста есть у меня сомнение: действительно ли он не понял, в чем его упрекает критик, — или только притворился, будто не понял? Во всяком случае, только непонимание этого слова (нечаянно или умышленно) дало ему возможность перенести свою тяжбу с критиком в желательную плоскость, поставить вопрос в «общеэмигрантском масштабе» и привлечь сочувствие к своей особе.

Дело же в том, что всякий писатель, разумеется, волен в выборе стран и национальностей, в которых и среди которых происходят события, излагаемые в его произведении. Никому еще не приходило упрекать в «экзотике» Пушкина за то, что «Каменный гость» разыгрывается в Испании, «Цыганы» в Бессарабии, а Лермонтова не корят за то, что «Демон» летает «над вершинами Кавказа», а не над Воробьевыми горами. Главным образом и англичане не упрекают Шекспира в том, что Гамлет — не английский, а датский принц. Больше того: страны, в которых поэт помещает своих героев, могут быть полуфантастическими или фантастическими вовсе, — и это не влечет обвинений автора в экзотизме: тому же Шекспиру никто не ставил в вину, что иные из его пьес происходят в никогда не существовавшей англо-Элладе (как «Сон в летнюю ночь») или в англо-Италии (как «Два веронца»). Наконец, перемещение во времени порой столь же отдаляет нас от событий драмы или романа, как перемещение в пространстве, однако ж авторов исторических пьес или романов мы экзотикой не корим.

Экзотика начинается там, где перенесено действие в страну или хотя бы только в среду, нам более или менее чуждую, автор делает внутренним центром произведения не его общечеловеческий, художественный или философский смысл, а именно описание этой самой чуждой страны или среды. Иначе сказать — там, где в произведении, якобы художественном, художественный интерес подменяется географическим или этнологическим, иногда даже только социальным. Поэтому для того, чтобы произведение стало экзотично, иногда нет даже надобности переносить его в «экзотическую страну». Года три тому назад один из «Серапионовых братьев», В. Каверин, напечатал «Конец Хазы». Действие происходит в самом современном советском Петербурге, но рассказ — типично экзотический, ибо его единственная цель — под видом беллетристики описать неведомый читателю быт современного дна: налетчиков, проституток, чекистов.

Экзотика есть лишь частный случай описательства, не более того. Следовательно, если в рассказе нашего неопытного автора весь интерес и все значение сосредоточены *только* на описании джаз-бандных

нравов, — прав критик, называя рассказ экзотическим и «никаким»: потому «никаким», что, само собой разумеется, художественный критик в таком рассказе ничего для себя любопытного почерпнуть не может: его интерес не специально этнологический и не узкобытовой. Опять же это не потому, что критик — русский, а действие рассказа происходит в Париже. Если критик прав, не находя в рассказе ничего, кроме экзотического описательства, то и французский критик не нашел бы там ничего, кроме этого; и критик-негр (если бы таковые существовали) должен бы найти если не «экзотику», то вообще напрасное описательство. Таким образом, наш беллетрист, нечаянно или сознательно, оправдывался не в том, в чем его винил критик. Его рассказ обвинили в отсутствии художественного смысла, а не в том, что сюжет взят из чуждого быта. Ему следовало доказывать, что рассказ имеет более глубокое значение, чем простое описательство, а вовсе не оправдывать свой не русский сюжет, который в оправдании не нуждается. Может быть, ему это и удалось бы доказать (я в оценку рассказа по существу не вхожу), но ясно, что в этом случае он не имел бы оснований взывать к *гражданскому* состраданию читателей: это был бы уже простой спор обиженного писателя с критиком, которому не нравится его рассказ. Общественного интереса эта тяжба уже не имела бы, о ней бы столько не говорили.

* * *

Тут можно бы и поставить точку. Но, как я уже сказал, выяснением слова «экзотика» дело решается только наполовину. Тут снова был поднят вопрос, возможна ли молодая русская литература на иноземной почве. При некоторой литературной осведомленности оказывается, что спор нашего беллетриста с критиком, в сущности, к этому общему вопросу не имеет никакого отношения. Но все же, хоть и по недоразумению, созданному выступлением беллетриста, вопрос снова всплыл. И на нем стоит, пожалуй, еще раз остановиться, хотя, признаюсь, для меня лично тут почти даже нет «вопроса».

Национальность литературы определяется ее языком и духом, а не бытом, в ней отраженным. Сам по себе быт в литературе имеет ценность для этнологических и социологических наблюдений, по существу не имеющих никакого отношения к задачам художественного творчества. Он играет вполне вспомогательную второстепенную роль, ни духа, ни смысла литературного произведения не определяющую. Можно быть глубоко русским писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы. «Маленькие трагедии» Пушкина — вели-

чайшее воплощение *русского* гения, а как нарочно, ни в одной из них действие не происходит в России. Они сюжетно настолько отделены от России, что одну из них Пушкину даже удалось было представить близоруким людям как перевод. Другая — действительно заимствована у англичанина, но глубоко русифицирована по духу. Конечно, они велики не благодаря тому, что в них не русский сюжет, а просто безотносительно к сюжету. Обратное: «Параша-сибирячка», хоть и взята из русского быта, осталась все же произведением французским, ибо французом остался Ксавье де Местр, как не стал украинцем Байрон, написав «Мазепу». Подобных примеров история литературы знает много. Требовать от русского писателя, чтобы он «показывал нам» Россию, можно только при условии бессознательной или сознательной, но невежественной подмены интереса литературного — другим, к искусству не имеющим никакого касательства, психологически понятным, но с точки зрения искусства не имеющим никакого себе оправдания. Поэтому ни одному литературно мыслящему человеку никогда не придет в голову попрекать молодого писателя-эмигранта не русской обстановкой его произведений.

Сохранить язык и культуру: вот все, что требуется от русского писателя на чужбине, все равно — от старого или от молодого. И снова — история знает великие примеры такой национальной устойчивости. Достаточно назвать «эмигранта» Данте, эмигранта Мицкевича, писателей французской эмиграции, и в особенности (вот пример, в высшей степени поучительный именно для нашей литературной молодежи) — Сигизмунда Красиньского, который совсем юношею навсегда покинул Польшу, умер вдали от нее, в Париже, где и родился и провел раннее детство и, однако, сумел стать одним из ее величайших и глубоко национальных писателей. (Сюжеты его, кстати сказать, в большинстве взяты не из польской жизни.)

Наконец, я хочу обратить внимание еще вот на что: если сейчас даже литературы западные так отчетливо проявляют признаки русского литературного влияния (влияние Толстого, Достоевского, Чехова), то для русской литературной молодежи не сохранить, растерять свое, «русское», было бы стыдно. Но если бы это, к несчастью, случилось, — тут вина падет прежде всего на нее самое, а не на «обстоятельства». Это будет означать просто, что среди нее не оказалось ни людей сильного духа, ни большого таланта, — а это уже не имеет отношения к вопросу об условиях объективной возможности существования молодой эмигрантской литературы. Но таких, слабых талантом и духом, не спасет и «русская почва». Лет пять тому

назад на нее переселились два молодых эмигрантских беллетриста: Глеб Алексеев и Дроздов. И что же? Много ли пользы принесло им переселение? Даже среди советской литературы не заняли они хоть сколько-нибудь заметного места. Два жалких парижских стихотворца перебрались в СССР с год тому назад — и словно в воду канули: обрели там то самое небытие, которого были достойны.

Признаю, что, конечно, большие, даже огромные трудности для молодого писателя таятся в неизбежности посреди чужой культуры — сохранить свою. Тут он встречает много явных и тайных соблазнов, много сил, почти незаметно, но постоянно стремящихся отклонить его с верного пути. Но — великое счастье быть русским писателем не дается и не должно даваться легко и даром. Это счастье трагическое. Сознаю также, что мной названные примеры, как Данте или Красиньский, очень высоки, что следовать им — ох, как тяжело, для многих и совсем непосильно. Однако ж художник вообще, ни в искусстве своем, ни в чем другом, не должен и не может равняться по малому, легкому и доступному. Путь художника вообще нестерпимо труден, ищущим легкости на нем нет места. «Искусство трудно» — во всех смыслах. Оно даже сплошь состоит из трудностей. Потому-то ему и не обучают в детских садах. Потому-то ничего и не вышло из российских пролеткультов.

1927

УВАЖАЕМЫЕ ГРАЖДАНЕ

Весь мир насилья мы разроем
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем!

«Интернационал»

В двух книгах Михаила Зощенко собрано девяносто девять мелких рассказов: девяносто девять эпизодов советской повседневности. Зощенко чуждается событий исключительных: походя, иногда наспех, он записывает то, что встречает на каждом шагу, каждый день: то, что составляет гущу советской обывательской жизни. Он меньше всего фантазирует: «Нынче святочных рассказов никто не пишет. Главная причина — ничего такого святочного в жизни не осталось. Всякая рождественская чертовщина, покойники и чудеса

отошли, как говорится, в область преданий...» Зоценко держится в области действительности.

И вот, не только без натяжек и придилок, но даже нарочно обходя намеки, темные места, трудноквалифицируемые факты, — в этих девяноста девяти эпизодах я насчитываю, *по крайней мере*, тридцать пять отчетливо выраженных уголовных деяний, совершаемых то в одиночку, то скопом. Для рассказов из повседневного быта — процент подавляющий. Но надо еще заметить, что это — процент *деяний*. *Людей*, которые их совершают, гораздо больше. Определяя «на глаз», скажу, что в девяноста девяти рассказах Зоценко мы встречаем по крайней мере девяносто девять людей, которым есть за что ответить перед судом.

Как уже сказано, Зоценко нам изображает жизнь повседневности, обывательскую, — ту, которую ежечасно видит вокруг себя. Поэтому преступления наиболее тяжкие, а также сложные по обстановке не часто попадают в его поле зрения. Из тридцати пяти мной насчитанных уголовных деяний мы имеем всего лишь одно убийство, один случай изготовления фальшивой монеты, один подлог и одно мошенничество. Взятка описана тоже всего лишь раз, но тут уже, я полагаю, Зоценко не столько не видел, сколько не смел видеть: тут дело касается начальства. Что до растрат, то они зарегистрированы Зоценко три раза.

Преступность зоценковых героев (или «уважаемых граждан», как он их называет) резко повышается, как только мы переходим к дракам, побоям, членовредительству. Из девяноста девяти рассказов драка происходит в десяти (мелких затрещин и зуботычин, раздаваемых походя, между делом, я не считал: они учету не поддаются). Дерутся по разным поводам, при всевозможных обстоятельствах, на врага идут в одиночку, по двое, по трое, скопом. В трезвом виде и в пьяном. По случаю семейных раздоров; в бане из-за шайки; из ресторана высаживают посетителя; с продавцом самогона дерутся за то, что дорого берут; в трактире бьют гостя за разбитую стойку; в коммунальной квартире из-за ежика от примуса происходит свалка: «Кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса. Повернуться негде. А тут двенадцать человек вперлось. Хочешь, например, одного по харе смазать — троих кроешь». Иногда дерется человек просто потому, что побывал в Крыму, сильно поправился — «и вся меланхолия пропала. Раньше, бывало, этот человек мухи не тронет. А тут не успел приехать, в первый же день дворнику Федору морду набил... Управдома тоже хотел

за какую-то там мелочь застрелить из нагана. Жильцов всех раскидать, которые заступились...» Врачей принято бить потому что «пациент нынче пошел довольно грубоватый. Не стесняется...». Но вот на том заводе, о котором рассказывает Зоценко, — тихо: там «с начала революции бесценно на посту один врач стоит. Ни разу его не убили. Фельдшера, действительно, раз отвозили по морде, а врача пальцем не тронули: он за ширмой был спрятавшись». Другого врача тоже герой Зоценко не побил, потому что... прибежала жена врача: «Тут мы с ней и схлестнулись. А медика я даже пальцем не тронул. Мне сознательность не допускает их трогать. Их тронешь, а после по судам затаскают».

К дракам относятся с эпическим спокойствием и при виде побитых не ужасаются: «Инвалид — брык на пол и лежит. Скучает... Лежит, знаете, на полу скучный. И из башки кровь каплет». (Это все там же, в коммунальной квартире из-за примуса.)

Но выше всего, надо всем, как незримый перст рока, возвышается воровство. Кража или грабеж является более или менее центральным мотивом, осью повествования, — целых семнадцать раз. Я говорю — осью повествования, ибо тех случаев, когда о краже упоминается только вскользь, мимоходом, — я не считал, да их, пожалуй, даже не перечесать. Скорее можно сказать, что все «уважаемые граждане» Зоценко если делятся, то на воров и на обокраденных. Опять же — я потому говорю «если», что не уверен, можно ли их делить: так и кажется, что сами обокраденные либо вчера что-нибудь украли, либо завтра украдут. Недаром они постоянно друг друга подозревают. Позвал хозяин студента из ВУЗа — дрова колоть. Дрова хранятся, конечно, в квартире. Вот, студент «дрова носит, а хозяйка по квартире мечется — вещи пересчитывает — не спер бы, боится. А сын ее, Мишка, у вешалки пальты считает. Ах, думаю, чертова мещанка! А сам я пальтишко свое снял, отнес в комнату и газетой прикрыл». И недаром, тоже по поводу дров, автор, в другом рассказе, уверяет, что «когда проходишь по улице мимо, скажем, забора, а мороз пощипывает, то невольно похлопываешь по деревянному забору». И недаром жильцы дома ищут дровяного вора не на стороне, а тут, между собой: и находят. И хуже того: когда у человека в трамвае вытаскивают часы, то вслед за тем выясняется, что он сам их украл.

Рассказ «Воры» начинается так: «Что-то, граждане, воров нынче много развелось. Крутом прут без разбора... У меня вот тоже недавно чемоданчик унесли, не доезжая Жмеринки». Дальше рас-

сказывается, как в вагоне, во время сна, стали с рассказчика сапог стаскивать. Пока он боролся с вором за сапог — украли у него чемодан. Пошел он на станцию заявлять о краже. Вспоминал, что, говорят, в Финляндии вора́м отрезали руки, и просит милицию: «Если поймаете, рвите у него к чертям руки». «Ладно, говорят, оторвем. Только карандаш на место положите. — И действительно, как это случилось, прямо не знаю. А только взял я со стола ихний чернильный карандаш и в карман сунул... Агент говорит: — У нас, говорит, даром, что особый отдел, а в короткое время пассажиры весь прибор разворовали. Один сукин сын даже чернильницу унес. С чернилами. — Извинился за карандаш и вышел. “Да уж, думаю, у нас начать руки отрезать, так тут до черта инвалидов будет. Себе дороже”».

Воровство — явление столь частое, заурядное, а главное — неотвратимое, что население научается постепенно обращать его иногда и на пользу себе, как медицина умеет пользоваться ядами. Вместо того чтобы вывозить тухлую капусту на свалку, что стоит денег, в «красной кооперации» придумали просто выкатывать бочку на двор. «Наутро являемся — бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту... Вскоре стухла у нас еще одна бочечка. И кадушка с огурцами. Обрадовались мы. Выкатили это добро на двор и калиточку приоткрыли малость. Пушай, дескать, повидней с улицы. И валяйте, граждане! Только на этот раз мы проштрафились. Не только у нас капусту уволокли, а и бочку, черти, укатали. И кадушечку слямзили».

Богатство словаря, как известно, соответствует разработанности понятий, навыку в обращении с ними. Для понятия «красть», «воровать», нашел я у Зоценко богатейшую россыпь глагольных терминов: украли, унесли, сперли, слимонили, разворовали, утащили, стащили, вытащили, стибрили, сбондили, слямзили, свистнули, стырили.

И до такой степени все вокруг Зоценко тибрят, бондят и тырят, что передается он такой философии:

«Был Васька Тяпкин, по профессии карманник. В трамваях все больше орудовал. *А только не завидуйте ему, читатель...*» Ибо для Зоценко не подлежит сомнению, что читателю очень хочется быть карманником. Ведь когда в дом, где живет рассказчик, привели полицейскую собаку — вдруг на всех ворах загорались шапки, и оказалось, что весь дом, все квартиранты, без изъятия, должны каяться в разных своих проделках. И наконец, сам агент уголовного розыска «упал перед собакой»:

— Кусайте, говорит, меня, гражданка. Я, говорит, на ваш собачий харч три червонца получаю, а два себе беру».

И как заключительный аккорд — сам рассказчик, боясь всевидящей собаки, — «от греха поскорее смылся».

* * *

Пьют. Я уже не говорю о том, что пьянство и пьяные люди являются чуть не в каждом рассказе Зоценко: в той или иной форме это, наряду с воровством, один из его лейтмотивов. Но я насчитал еще целый ряд вещей, в которых пьянство составляет основную, главную тему. Так, целиком посвящены пьянству рассказы: «Беда», «Контролер», «Прискорбный случай», «Гипноз», «Сильное средство», «Фома неверный». Сверх того, три рассказа трактуют специальную тему о самогонщиках («Баба», «Летчик» и «Честный гражданин»).

К теме пьянства примыкает другая: о хулиганщине. Хулиганят, однако, вовсе не всегда спьяну. Напротив, трезво и методически, иногда как бы даже «идейно». Человеку нельзя даже просто ногой поболтать. «А ногой поболтаешь — эвон, скажут, балда какая ногой трясет. По морде еще ударят». Хулиганят не просто, а ради утверждения и прославления нового социального порядка. «Вот Володя сел в поезд и начал маленько проявлять себя. Дескать, он это такой человек, что все ему можно. И даже народный суд, в случае, ежели чего, завсегда за него заступится. Потому у него, — пущай публика знает, — происхождение очень отличное. И родной дед его был коровьим пастухом, и мамаша его была наипростая баба...»

За хулиганством идет бесконечный, неисчислимый и не поддающийся никакой классификации ряд поступков, составляющих изумительный бытовой фон, на котором живут и движутся «уважаемые граждане» и «нервные люди» Зоценко. Один не иначе ходит за покупками, как вода за собой в лавки лошадь. Другой, когда на него нападают грабители, — советует лучше заняться той барышней, которую он провожает с вечеринки «из-за любви».

«— Даму не трогаете, а меня — сапоги снимай, — проговорил Вася обидчивым тоном: — у ей шуба и галоши, а я сапоги снимай».

Третий попрекает своего гостя, разбившего стакан на поминках:

«— Таким, говорит, гостям прямо морды надо арбузом разбивать».

А когда дело доходит до иска за разбитый стакан, судья говорит: «Нынче все суды такими делами закрючены».

Четвертые позвали гостей на обед и до тех пор их попрекали расходами, пока гости не сбежали из-за стола.

А в кино в залу «трудновато входить» из-за толчеи. Приходится «башкой дорогу пробивать. А тут, вижу, штанами за дверную ручку зацепился. Карманом.

— Граждане, кричу, да полегче же, караул! Человека за ручку зацепило.

Мне кричат:

— Отцепляйтесь, товарищ! Задние тоже хотят!..

— Барышня, говорю, отвернитесь хоть вы-то, ради Бога. Совершенно, то есть, из штанов вынимают против воли.

А барышня сама стоит посиневши и хрипит уже... Вдруг, спасибо, опять легче понесло. «Либо с ручки, думаю, снялся, либо из штанов вынули».

О том, что творится «на семейном фронте», повествуется в рассказах «Жених», «Пациентка», «Рыбья самка», «Папаша», «Человек без предрассудков». Чтобы описать всю пошлую грязь и глупость, запечатленные Зоценкой, все эти иски об алиментах, борьбу с «предрассудками» и «мещанством» — понадобилось бы написать отдельную статью. Кажется, ни в какой области мозги советского обывателя так не сдвинуты набекрень всевозможными «лозунгами», как именно здесь.

Вся эта жалкая, грязная и необычайно грубая жизнь протекает в обстановке изумительной темноты. На десятом году «культурно-просветительной» работы совдепов городской обыватель постепенно переходит от медицины к знахарству, он сплошь и рядом безграмотен. «Ликвидацию безграмотности» недаром герой рассказа «Ошибочка» называет ликвидацией грамотности. «Достижения» знаменитых ликвидаторских троек изумительны. Вот, рабочий Хлебников, оказывается, на третьем месяце усилий научился даже фамилию подписывать. Все в восторге. «Ну, говорят, как гора с плеч. А мы-то думали, что ты, Хлебников, по сие время, как слепой, бродишь в темноте и в пропасти». Только Хлебников «при всей своей грамотности» продолжает вместо подписи ставить крестики. Но это уже никого не печалит, потому что это он делает не по неграмотности, а потому, что он всегда пьян.

И в этом царстве невежества все ни к чему. Поставил себе человек телефон — а звонить не к кому. Только раз к нему позвонили: назначили свидание, выманили из дому, а сами тем временем квартиру ограбили.

В деревню привезли «диктофон» — и ругались в него, и из нагана стреляли, пока не испортили.

Герой «Кинодрамы» «театра не хает. Но кино все-таки лучше», потому что «раздеваться не надо» и «бриться опять же не обязательно — в потемках личности не видать». Впрочем, при входе в кино его, как мы видели, так сдавили и растрепали, что он затрудняется сказать, какая была драма: «Я все время штаны зашпиливал... Подвязал, подшпилил, а тут, спасибо, и драма кончилась. Пошли домой».

Один актер-любитель, чтобы «не срывать культурно-просветительной работы», согласился сыграть купца, которого «по ходу пьесы» грабят разбойники. А у него товарищи по сцене и в самом деле бумажник вытащили.

«Я кричу не своим голосом: — Караул, дескать, граждане, всерьез грабят! — А от этого полный эффект получается. Публика-дура в восхищении в ладоши бьет. Кричит: — Давай, Вася, давай. Отбивайся, милый. Крой их, дьяволов по башкам». «Ну, устроили обыск у любителей. А только денег не нашли... Вы говорите — искусство? Знаем! Играли!!»

И надо всем этим — нищета. Человек, у которого в бане переменяли одежду, определяет ее так: «Штаны не мои. На моих тут дырка была. А на этих эвон где». А пальто описывается вот так: «Один, говорю, карман рваный, другого нету. Что касасямо пуговиц, говорю, то верхняя есть, нижних же не предвидится». О человеке, который купил себе «пальтишко с воротником и кровать», говорят: «Живет, что богатый... Надо ему, паразиту, на квартирку набавить». Американцы, по представлению советского гражданина, богаты сказочно: у них «портянки, небось, белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!».

Человек, сменивший коптилку на электрическую лампочку, — заскучал: «То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь — и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А теперича зажгли, смотрим — тут туфля чья-то рваная валяется, тут обои отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурок, тут блоха резвится... Хоть караул кричи. Смотреть на такое зрелище грустно». Попробовал он обои подклеить, клопов выбить, паутину смести. Даже канаве выкрасил. А все-таки квартирная хозяйка отрезала электрические провода.

«Больно, говорит, бедновато выходит, при свете-то. Чего, говорит, такую бедность освещать клопам на смех».

Мне кажется, эта последняя фраза, как и весь рассказ, из которого она взята, имеет аллегорический смысл. Тут призадумался Зоценко: взяло его сомнение, стоит ли «освещать», «клопам на смех», ту невероятную внутреннюю и материальную «бедность», в которой живут «уважаемые граждане» Советской России.

Это убожество не ново. Не нов и вопрос Зоценко. В разных формах ставился он в отношении прежней России, какой являлась она у Гоголя, Салтыкова, Островского, Чехова. Из самих сатириков им особенно мучился Гоголь.

Слюдьми столь выдающимися, я не сравниваю Зоценко ни по силе дарования (впрочем — незаурядного и к тому же в условиях советской литературы деформированного), ни по его художественному значению. Но как бытоизобразителя Зоценко можно сопоставить с кем угодно: свою эпоху и свое окружение он показал с большой зоркостью. Если не качеством своего художества, то, во всяком случае, полнотой и обилием собранного и закрепленного бытового материала Зоценко очень значителен. В этом смысле можно быть уверенным, что имя его не забудется, не вычеркнется. (Замечу, однако, что есть у него и художественные достоинства, которые я сейчас оставляю в стороне.)

Как бытописателю и свидетелю Зоценко можно верить: за это и говорит непосредственное впечатление читателя, и наше знакомство с советской жизнью, заимствованное из других источников, и, наконец, собственная память. Кто видел Советскую Россию несколько лет тому назад, легко представляет ее теперешнюю жизнь такой, какова она у Зоценко. Точнее — почти такова, ибо, как у всякого сатирика и юмориста, краски у него несколько сгущены. Но с этой оговоркой, несомненно, на Зоценко можно смотреть именно как на изобразителя нынешней жизни в СССР.

Заметим, что Зоценко больше сатирик, нежели юморист. Фабулы его рассказов и положения действующих лиц чаще всего не смешны. Острые иронии направлено у него на условия жизни и на психологию героев. И Зоценко не устает подчеркивать, что эта жизнь, эта психология — самые общие, самые распространенные, что он рассказывает не об исключительном, а о повседневном. «А я не вру, читатель, — говорит Зоценко, — я и сейчас могу, читатель, посмотреть в ясные твои очи и сказать: “не вру”. И вообще я никогда не вру и писать стараюсь без выдумки. Фантазией я не отличаюсь».

В связи с этим стоит один из его любимых приемов — говорить от лица героев. Зоценко чужда поза морализирующего и «бичующего»

сатирика. Он сам в своих рассказах старается не присутствовать: за него говорят герои и их поступки. И второй, отсюда вытекающий прием: эти герои говорят не с каким-то там «читателем», лицом абстрактным, стоящим вне их круга, — а *между собою*, друг с другом, именно в своем кругу, где все понимают всех с одного намека и, главное, не расходятся ни в оценках, ни в убеждениях. «Братцы», «братишки», «граждане», «дорогие мои» — вот обращения к *читателям*, поминутно встречающиеся у Зощенко. Можно сказать, что ни у автора, ни у героев, ни у предполагаемого слушателя Зощенко «отрыва от масс» не наблюдается. Напротив: все люди свои. Одним словом — «уважаемые граждане».

И вот тут-то вскрывается нечто исключительное, важнейшее: все это не просто воры, пьяницы, хулиганы, пошляки, хамы, но воры, пьяницы, хулиганы, пошляки, хамы — сознательные, знающие себе цену, руководимые не чем-нибудь, а высокими мотивами: «пролетарской» идеологией, заветами вождей, новою добродетелью и высокими лозунгами.

«Не надеюсь на Бога как на религиозный предрассудок, я обращаюсь с покорнейшей просьбой о выдаче мне из казенных сумм субсидии», — просит некий Конст. Печенкин.

Они чтят вождей. Автор «Исторического рассказа» с гордостью вспоминает о разговоре с шофером Ленина: «Как, говорю, возите? Не страшно ли возить? Пассажир-то не простой. А тут вокруг столбы, тумбы, — не наехать бы, тьфу-тьфу, на тумбу... Смотрите, говорю, возите осторожно. Ей-Богу, так и сказал. И не хвастаюсь. А если и говорю, то для истории».

В бане — дискуссия. Один говорит: «Как ляпну тебе шайкой между глаз — не зарадуешься». На что другой сознательно отвечает: «Не царский, говорю, режим, шайками ляпать».

Сознательные театральные ламповщики не желают освещать сцену по идейным соображениям. «Думает — тенор, так ему свети все время. Господ нынче нет!»

Крестьянский поэт, которому вернули рукопись из редакции, спрашивает: «Может, они, как бы сказать, в происхождении моем сомневаются? То пушай не сомневаются: чистый крестьянин. Можете редакторам так и сказать: от сохи, дескать».

И беспризорный мальчишка-поводырь, утопивший своего слепца, объясняет: «Мы теперь, значит, граждане, с сознанием».

Некий государственный муж говорит жене: «Темная ты у меня... Я человек просвещенный и депутат советский. Я, может, четыре правила арифметики насквозь знаю». На что жена отвечает: «Конечно, Дмитрий Наумович, бросьте меня такую-то, что вам стоит?»

Доносы и кляузничество совершаются тоже не просто, а с употреблением лозунгов. Вот начало письма в милицию: «Состоя, конечно, на платформе, сообщаю, что квартира № 10 подозрительна в смысле самогона, который, вероятно, варит гражданка Гусева и дерет, кроме того, с трудящихся три шкуры».

Во время кабацкой драки принято кричать:

«— Товарищи, молочные братья! Да что же это происходит в рабоче-крестьянском строительстве?.. — Тут поднялась катавасия. Потому народ видит — идеология нарушена. Стали пищевиков отеснять в сторону. Кто бутылкой махает, кто стулом».

Казенной идеологии соответствует казенная фразеология. «На семейном фронте», «манкировать службой», «социально опасный» вор, «давить надо без амнистии», «коллективное строительство» и т.д. и т.д. — такими оборотами пестрят речи, и за каждым таким благонамеренным оборотом таится гадость. Недаром обиженный плохим самогоном пьяница жалуется, что «блевал сверх нормы». И обыкновенный пудель у культурного гражданина превращается в «собаку системы пудель».

Таковыми взглядами, настроениями, мыслями проникнуты все герои Зощенко. И никто, глядя со своей «идеологически безупречной базы», ничему окружающему не дивится и ничем не возмущается. Максимум — мягко упрекнет, погрузит — а сам тотчас какую-нибудь мерзость отмочит, как тот гражданин, которому «сознательность не допускает» бить «медика», а потому он вынужден бить «медицинскую супругу». Всего более жутко в рассказах Зощенко то, что совершаемые в них мерзости творятся не просто, а с горделивым сознанием «созвучности эпохе», с любовью к «достижениям культуры» и с бодрой верой в «советское строительство».

1927

ЦЫГАНСКАЯ ВЛАСТЬ

В предисловии к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь рассказывает:

«Один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный, — все слова сворачивает на ус: лопата у него лопатус, баба — бабус. Вот случилось раз, пошли они вместе с отцом в поле.

Латыньщик увидел грабли и спрашивает отца: “Как это, батьку, по-вашему называется?”, да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы. Тот не успел собраться с ответом, как ручка, размахнувшись, поднялась и — хватъ его по лбу! “Проклятые грабли! — закричал школьник, ухватясь рукою за лоб и подскочивши на аршин. — Как же они, черт бы спихнул с мосту отца их, больно бьются!” Так вот как! Припомнил и имя, голубчик!»

История этого школьника тотчас вспоминается, когда читаешь книгу Анатолия Мариенгофа «Роман без вранья». В качестве так называемого имажиниста Мариенгоф до сих пор писал на языке тарабарском, стараясь поразить мир бесчисленными «лопатусами» и «бабусами». Имажинистских книг почти никто не читал. Если они приносили доход авторам, то несколько иным путем, о котором мы упомянем впоследствии. Но Мариенгоф был одним из приятелей и собутыльников Есенина. Воспоминания о Есенине стали сейчас в России делом прибыльным; нужно только, чтобы они были удобочитаемы — и сбыт обеспечен.

«Роман без вранья» — это и есть книга таких воспоминаний. Но, чтобы она могла выйти с пометкой: «тираж 10 000» и чтобы эти десять тысяч могли быть проданы, пришлось Мариенгофу отказаться от «бабусов» да «лопатусов» и припомнить «язык православный». Таково влияние рынка на производство. Книга Мариенгофа писана в стилистическом отношении простенько и смирененько, причем, разумеется, обнаружилось, что коверкать язык легче, нежели писать по-«православному». По-русски Мариенгоф изъясняется с ошибками. Так, в одном месте говорит он об «ампировских» кроватях, в другом — об «ампировских» комнатах; множественное число от «юпитер» (название электрической лампы) по Мариенгофу будет «юпитера», а не «юпитеры».

Далее Мариенгоф пишет:

«Есенин нехотя слез с книжных кип. Я последовал его примеру. Телега свернула за угол и, вместо Центропечати, поехала в Камергерский переулок топить стихами его замечательную мраморную ванну». Ванна, однако же, принадлежала не Камергерскому переулку, как выходит по построению фразы, и даже не Есенину, — а спекулянту, о котором упоминается целыми пятью строками выше.

Рассказывая о том, как Есенин подозревал приятелей в воровстве, Мариенгоф говорит: «На поэтах, приятелях и знакомых, мерещутся ему *свои носки, галстуки...*»

Но оставим стилистику Мариенгофа. Дело не в ней.

Подобно многим маленьким воспоминателям, пишущим о сравнительно больших людях, Мариенгоф старается, так сказать, несколько подрасти в глазах читателя за счет Есенина, как в свое время вся «имажинистская школа» тем, отчасти, и поддержала себя в литературном отношении, что примазалась к тому же Есенину: точнее — затащила к себе Есенина, как затаскивают богатого парня в кабаки, чтобы за его счет кутнуть.

В книге своей Мариенгоф всячески подчеркивает свою близость к Есенину, а главное — старается, как бы мимоходом, вернуть знак равенства между собой и Есениным, подчеркнуть, как нечто общепризнанное, — свою как бы равнозначимость с Есениным. И цели то у них были общие, и «теорию имажинизма» они вырабатывали вместе, и вообще были людьми одного порядка.

«На лето остались в Москве. Есенин работал над “Пугачевым”, я — над “Заговором Дураков”... Материал для своих исторических поэм я черпал из двух-трех старых книжонок, Есенин — из академического Пушкина...» Так незаметно навязывается наивному читателю мысль, что «Заговор Дураков» может стать в уровень с «Пугачевым», а Мариенгоф с Есениным. В особенности старается Мариенгоф сравняться с Есениным по части «славы». Из многих примеров я приведу один, который, кстати, поможет нам перейти к дальнейшему.

Однажды ночью на Мариенгофа напали грабители. Дело было в Москве, в Козицком переулке. Совсем уж было раздели, как вдруг, рассказывает автор, «один из теплой компании, пристально взглядевшись в мое лицо, спросил: — А как, гражданин, будет ваша фамилия? — Мариенгоф... — Анатолий Мариенгоф? — Приятно пораженный обширностью своей славы, я повторил с гордостью: — Анатолий Мариенгоф! — Автор “Магдалины”?!..».

И вслед за тем главарь шайки, обнаруживший такое знание личности и творений Мариенгофа, «рассыпался в извинениях». Грабители проводили знаменитого поэта до дому, а он, «прощаясь, крепко жал им руки и приглашал в “Стойло Пегаса” послушать мои новые вещи».

Мне кажется, этот случай сам по себе не сочинен. Только Мариенгоф напрасно объясняет его своей «славой». Слава писателя живет среди читателей, среди тех, кто знает автора любимых книг, не имея с ним общения вне литературы. В данном же случае Мариен-

гоф встретил просто людей, с которыми встречался в качестве... *ресторатора*.

Недаром Мариенгоф говорит, что звал воров в «Стойло Пегаса», « послушать его *новые* вещи». Несомненно, они уже там бывали раньше. Потому-то и знали они Мариенгофа в лицо, что «Стойло Пегаса», кафе, содержавшееся имажинистами, в том числе Мариенгофом, было во дни военного коммунизма притоном, где собиралась уголовная Москва: спекулянты, вору, налетчики, проститутки, сутенеры, продавцы кокаина, опиума и гашиша, скупщики краденого и т.д. Это и была публика, от которой кормились владельцы кафе. Мариенгоф сам называет ее «красногубой, пустосердечной и площадноречивой толпой, отрывивающей винным духом, пудрой “Леда” и мутными тверско-бульварными страстишками». Это и были те «рабоче-крестьянские массы», на которых «опирались» (и опираются) творцы «левого фронта в искусстве». В действительности, под стихи хозяев, «массы» обделывали дела, вовсе не литературные, иной раз и «мокрые». Таких кафе было два: второе принадлежало так называемому «Союзу поэтов», о котором Мариенгоф тоже упоминает не раз.

Чека покровительствовала этим предприятиям: там дежурили ее агенты и агенты уголовного розыска. Кроме «Стойла Пегаса» и «Союза поэтов», у футурно-имажинистской Москвы была также связь с одним тайным кавказским рестораником, о котором Мариенгоф тоже вскользь упоминает раза два. Хозяин этого рестораника был расстрелян по доносу одного «поэта», с которым чего-то не поделил.

* * *

Книга Мариенгофа по общему впечатлению представляется правдивой, искренней. Я думаю — она такова и есть. Разумеется, Мариенгоф о многом не мог написать (книга издана в Москве). Но тому, что написано им, можно доверять, в особенности потому, что, изображая имажинистско-большевистскую Москву очень неприглядной, он сам этой неприглядности не чувствует. Напротив, та жизнь и то время кажутся ему очень милыми. Он не только не разоблачает, но даже любит, и это наивное любованье во много раз обличительней иных обличений.

Имя Есенина встречается почти на всех страницах книги. Но образ Есенина в ней не ярк, потому, прежде всего, что показан с очень внешней стороны, вовсе не проникновенно. (Мариенгоф вообще поверхностен и в этом смысле простодушен; может быть, если бы он призадумался над тем, что описывает, он стал бы менее правдив, а то и вовсе

не выпустил бы своей книги.) Как бы то ни было, о самом Есенине, кроме нескольких несущественных частности, из «Романа без вранья» мы ничего нового не узнаем. Перед нами проходит общеизвестный Есенин в общеизвестную забубенную полосу его жизни.

Надо сказать и то, что Есенин был довольно скрытен, как отмечает и Мариенгоф. Себя «настоящего» он порой и сам плохо признавал, а уж подавно не показывал той поэтической банде, среди которой мы его застаем у Мариенгофа. Тут перед нами — Есенин-имажинист, Есенин-хулиган, с очень многими отвратительными чертами, в омерзительных порою поступках, которыми заниматься не стоит: есть за что ему их просить, и он сам искупил их страшным раскаянием и страшною смертью.

Поэтому, мне кажется, истинный герой книги — не Есенин, а та банда, которой он был окружен, и тот фон, тот общий порядок, при котором банда могла «жить и работать». Шершеневич, Ивнев, Кусиков, Авраамов, Пимен Карпов, Приблудный, Глубоковский, Сахаров, Старцев — вот бесчисленные «друзья» Есенина. Он сам о них выражается: «стали, как псы»... «А талантишка-то на пяточок сопливый... ты попомни, Анатолий, как шавки за мной побегут... подтягивать будут...» Он их подозревает, как мы уже видели, в краже у него носков), галстуков. «При встрече обнюхивает, не его ли духами пахнет». Ивану Приблудному, «своему Лепорелло», Есенин однажды чуть не проломил голову. Приблудного увезли в больницу, а на вопрос: «А вдруг помрет?» — Есенин сказал: «Меньше будет одной собакой»).

Когда от имажинистов Есенина потянуло обратно к «мужиковствующим» (выражение Мариенгофа) — там оказалось не лучше: «Клычков скалил глаза и ненавидел многопудовым завистливым чувством». Клюев льстил и лакейничал, пока Есенин не сшил ему шевровые сапоги. «А когда сапоги были готовы, Клюев увязал их в котомочку и в ту же ночь, втихомолку, не простившись ни с кем, уехал из Москвы».

Об Орешине Есенин говорил: «Не к нам он ходит, а ради мяса нашего, да рябчиков жрать». (У Мариенгофа неграмотно: «рябчики».)

В годы общих мучений, в пору военного коммунизма, вся эта публика жила, по сравнению с прочими, припеваючи, потому что сумела перенести на себя часть того привилегированного положения, которым пользовались большевики. Случилось это, в свою очередь, по различным, но вполне понятным причинам. Одни (как Маяковский и Демьян Бедный) нужны были как агитаторы. Другие

(как Есенин, Клюев и прочие «мужиковствующие») отчасти, импортировали слишком уж не крестьянской «власти» своим крестьянским происхождением, отчасти этим же ее стращали, отчасти, искренно ей сочувствовали. Третьи (Мариенгоф, Шершеневич, Ивнев и прочие) ничего общего с коммунизмом не имели, но отчасти были полезны как вносящие сумятицу и безобразие в русскую литературу, отчасти же — сумели «запугать» большевиков своей «левостью», «новизной», «крайностью» — в литературе. Каменевы, Воронские, Полонские, Малкины и прочие советские меценаты оторопели перед имажинизмом. Иностранное слово, черт его знает, что еще одно значит? Может быть, это и есть самое передовое искусство? Объясним-ка его искусством «нашей эпохи». Словом — произошла история голого короля, которая тянется до сих пор. Словом, «левому фронту» покровительствовали. «Левый фронт» делал пролетарскую культуру — и тем добывал себе буржуазные радости, точь-в-точь как большевики добывали их себе, осуществляя «пролетарскую диктатуру». (Я говорю сейчас не о Есенине, тот внутренне гораздо был сложнее и честнее своего окружения. Я говорю об окружении.)

На протяжении своего романа Мариенгоф, то с Есениным, то без Есенина, более или менее принудительным образом, вселяется в четыре «буржуйских» квартиры и насильно реквизирует магазин в здании Консерватории. В одной квартире расправлялись с картинами и канделябрами, а также изводили бабушку хозяина-инженера, «порешив сократить остаток дней ее брэнной жизни». В другой не жились на волосяных матрацах и простынях тонкого полотна под пуховыми одеялами, а хозяина заставляли издавать имажинистские сборники. В третью, к некоему незадачливому поэту Короткову, некогда богатому человеку, вселились втроем, да еще привезли жену и ребенка.

«Вся квартира, с завистью глядя на наше теплое и беспечное существование, устраивала собрания и выносила резолюции... Мы были неумолимы и твердокаменны». В четвертой квартире для них наняли старуху-прислугу. Они над ней измывались. А реквизируя магазин, силою отобрали ключ у какого-то «старикашки», т.е. у профессора Консерватории. Дункан, от которой Мариенгоф в восторге, принимала их в «собственном» особняке, отнятом у балерины Балашовой.

Горничная, нанятая для рабоче-крестьянских поэтов, не должна казаться удивительной. Бывало похуже. В квартире Короткова зимой было холодно. Приходилось Мариенгофу с Есениным спать на

одной кровати. «По четным дням я, а по нечетным Есенин корчались на ледяной простыне, согревая ее». В это время одна поэтесса (!) просила найти ей службу. «Есенин предложил поэтессе жалование советской машинистки, с тем чтобы она приходила к нам в час ночи, раздевалась, ложилась под одеяло и, согревая постель (пятнадцатиминутная работа!, вылезала из нее, облекалась в свои одежды и уходила». Поэтесса согласилась, и «три дня мы ложились в теплую постель». На четвертый день поэтесса сбежала.

После таких удобств читателю покажутся уже незначительными другие. Ездили в Петербург в отдельном вагоне, «на красном бархате», попивая кавказское вино. В Москве угощались «необыкновенными слоеными пирожками и такими свиными отбивными котлетами, что...». Посещали грузинский кабачок. Распивали «бутылочку кишмишовки», умели найти «не только что николаевскую белую головку, перцовки и зубровки Петра Смирнова, но и старое бургонское и черный английский ром». Катались на рысаках.

«—Изадора, сигарет!

Дункан подает Есенину папиросу.

— Шампань!

И она идет за шампанским».

Дункан не пила ни воды, ни чаю, ни кофе. Только «шампань, коньяк, водка».

* * *

Книга Мариенгофа вызвала со стороны властей и казенной критики яростную травлю. «Чтобы не рекламировать», о ней пишут, не называя ни автора, ни заглавия. Ярость понятная и лишь подтверждающая общую правдивость Мариенгофа. Но вот что изумительно: как пропустила все это цензура? Мне кажется, это можно объяснить лишь тем, что она не поняла того смысла книги, который, сам собою, я уверен — даже вопреки намерениям автора проступает наружу.

Этого смысла не поняло и издательство «Прибой», совершенно благонамеренное и коммунистическое. Издательство снабдило «Роман без вранья» предисловием, в котором самым комическим образом, говоря тривиально, село в лужу. Во-первых, оно, на свою беду, заявило, что в книге «чувствуется правдивость, искренность», — тогда как ему следовало отвергнуть «Роман» как бесстыдную клевету на советский режим. Во-вторых (и это главное), оно из-за деревьев не увидело лесу. Оно уверено, что Мариенгоф компрометирует *только* «нравы литературной богемы»: «Автор живет богемой, ви-

дит только богему, все остальное выпадает из поля его зрения», — сказано в предисловии. Может быть, это и так. Даже наверное так, пока дело идет об авторе. Но читатель невольно видит вовсе не одну «богему», видит и то, на фоне чего и при условии чего только и возможно описываемое Мариенгофом: советский порядок. Предисловие наивно говорит, что «биения пульса революции в “Романе” не чувствуется», а читатель видит и слышит отчетливое «биение пульса», если не революции, то Кремля.

Автор предисловия уверен, что у Мариенгофа «богема» вполне изолирована от коммунизма, — а читателю ясно, как из-за литературной богемы выглядывает у Мариенгофа другая: *богема правящая, богемская власть*. Кремлевская публика у Мариенгофа почти не выступает на сцену, но ее присутствие за кулисами все время чувствуется, ее кулисная роль огромна. Это от нее исходит право на хулиганство; это ею подписаны ордера на уплотнение, реквизиции и бесчинства; это она поощряет имажинистские кабаки; она поставляет Дункан «шампань», коньяк, водку и чужие дома; мариенгофская богема живет под ее покровительством, в ее духе и ей подобно. Однако же нет-нет, да и высунется из-за кулисы лицо какого-нибудь правителя — и тогда книжка Мариенгофа становится явно конфузной.

Когда Есенину что-нибудь нужно, он идет к Каменеву и, шантажируя его крестьянским своим титулом, говорит «на олонецкий, клюевский манер, округляя О и по-мужицки на ты: Будь МилОстив, Отец рОдной, Лев БОрисович, ты уж этО сделай».

Сколько презрения и наглой насмешки в этом «олонецком манере». Но Каменев торопится — и делает все, что надо.

Имажинистам нужны деньги. Они печатают свои книги, в которых и нам-то мудрено разобраться, а заведующий Центропечатью, Малкин, скупает целые издания «для рабочих и крестьян», ибо имажинисты — под покровительством.

Мариенгоф приезжает впервые в Москву и останавливается в «Метрополе» у родственника-коммуниста. Ночью в номер вбегает человек с бородкой, такой вертлявый и веселый, что Мариенгоф подумал, не играл ли он только что на дворе в бабки. Ознакомившись тут же со стихами Мариенгофа, вертлявый человек приходит в восторг: «Это замечательно! Я еще никогда в жизни не читал подобной ерунды!» Но человек оказался Бухариным и приятелем мариенгофского кузена. Поэтому автора невиданной ерунды он тотчас пристроил к тепленькому местечку. «Через два дня я уже сидел за большим письменным

столом ответственного литературного секретаря издательства ВЦИК». Тогда, до учреждения Госиздата, издательство ВЦИК вершило судьбы русской литературы. Его «ответственным» секретарем был сделан недоучившийся гимназист из Пензы. А заведующим состоял Еремеев, отъявленный жулик, впоследствии «сосланный» на фронт.

Поселился Мариенгоф со своим гимназическим товарищем, которому судьба дала фамилию: Молабух. Молабух, по описанию Мариенгофа (я его не видал), был отъявленный враль, трус и обжора. Писал, конечно, стихи, но до того бездарные, что даже из имажинистов пришлось его выпереть. Из имажинистов выперли, но приспособили — управлять Россией. Через десять дней Молабух «уезжал в Туркестан, в отдельном вагоне (на мягкой рессоре), в сопровождении помощника и секретаря в шишаке с красной звездой». И вот — Молабух разъезжает по всей России в собственном поезде, катает имажинистов, устраивает пиршества; на рукавах у него нашивки, ромбы и треугольники; при виде Молабуха у дежурных по станциям «трясутся поджилки»; Молабух «имеет право ареста на 30 суток». Молабух — гроза, Молабух — власть, ибо если олух ни на что не годен — пусть будет властью. Богемской властью, цыганской. Секретарь у него такой жулик, что «на ходу подметки режет». А другой секретарь — в инженерной фуражке, потому что «для красоты инженер нужен... Чтобы из окошка вагона выглядывал». А в вагоне дебоширят имажинисты.

Богемская власть. Цыганская власть.

Кочевать бы ей «шумною толпой» по Бессарабии!

1927

О ДНЕВНИКЕ БРЮСОВА

В Москве, в издании Сабашниковых, только что вышли дневники Брюсова. Они содержат ряд интересных данных, относящихся к истории раннего русского символизма. Но рассмотреть эти материалы в газетной статье было бы невозможно. Пояснения, сопоставления, комментарии заняли бы слишком много места. Я ограничусь тем, что намечу несколько черт, относящихся к личности самого Брюсова, какую она рисуется при чтении дневников.

Два года тому назад в жур<нале> «Современные Записки» (кн. XXIII) были напечатаны мои воспоминания о Брюсове. Я знал его с

1897 г., но издали: мне тогда было всего восемнадцать лет, ему шел двадцать четвертый. Знакомство же наше началось только с 1904 г. Таким образом, мои воспоминания относятся, в сущности, только к периоду времени с 1904 по 1920 г., когда я в последний раз видел Брюсова. Дневники же его охватывают лишь периоды с 1891 по 1910 г., причем записи, относящиеся к 1902–1910 гг., трудно даже и назвать дневниками: это лишь краткие сводки, касающиеся главнейших событий истекшего года. Дневники же, в точном значении слова, обрываются на 1901 г. Следовательно, они, можно сказать, в общем относятся к тому времени, когда я Брюсова знал только в лицо. И тем не менее в том брюсовском облике, который, как говорится, глядит со страниц этого дневника, я нахожу очень мало нового для себя. Говорю это для того, чтобы объяснить читавшим мои воспоминания, почему я в сегодняшней статье вынужден если не повторяться, то все же возвращаться около тем, однажды мною уже затронутых. *События*, отразившиеся в дневниках Брюсова и в моих воспоминаниях, не совпадают, в силу несовпадения эпох. Но *облики самого Брюсова* — скажу прямо — мне представляются очень схожими и там и здесь: и в его дневниках, и в моих воспоминаниях. Прибавлю еще: и в воспоминаниях З.Н. Гиппиус, в ее книге «Живые лица».

* * *

Главной, основной страстью (именно так: не любовью) Брюсова была страсть к литературе. В его влечении к литературе было что-то чувственное, жадное, ненасытное. И тут он бывал изумителен, почти прекрасен. Но — он хотел не только участия в литературе, а и обладания ею, власти над ней. Отсюда — как погоня за внешними, очевидными признаками обладания — то честолюбие, которое Гиппиус называет «совершенно бешеным». Для создания и упрочнения своего «положения в литературе» он готов на все жертвы. Готов убить в себе все, всего человека, лишь бы стать во главе, быть «первым». 2 февр<аля> 1898 г. он записывает: «Окружаю себя книгами и тетрадями... Обратиться в книжного человека, знать страсть по описаниям, жизнь по романам — а, хорошая цель!» Еще раньше, в 1892 г.: «Я верю в свое будущее, а любовь к Варе кажется смешной и пустой. Вперед! На победу!» И еще раньше: «Вырвавшись из власти любви, я снова царствую. Сегодня я писал... Прочь, чувство! Царствуй, мысль! Здесь будет моя точка опоры, времени еще много впереди». В 1900 г., 27 лет от роду, он сказал Горькому, что двадцать лет прожил «среди книг, и только книг».

Впрочем, он готов быть и «человеком», если это нужно «писателю». В Крыму он записывает: «Буду учиться любить природу... Неужели мне не станут близкими белые чайки, влажные камни, безобразные дельфины в волнах?» И немного спустя торжествует победу: «С ранней юности я не смел отдаваться чувствам... И вот, побеждая в себе все то, что целые годы держало меня в тисках, я достигаю и простоты, и искренности, я отдаюсь чувству». И в самом деле: он написал-таки цикл стихов: «Картинки Крыма и моря».

В нем было, конечно, многое, что могло роднить его с зачинателями символизма и декадентства. Но сам он примкнул к движению отнюдь не по внутреннему сродству, не по искреннему влечению: 4 марта 1893 г. он делает замечательную запись: «Талант, даже гений честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» (заглавные буквы в подлиннике).

В прямой связи с этим стоит запись, сделанная двумя месяцами раньше: «Если можешь, иди впереди века; если не можешь, иди с веком, но никогда не будь позади века, хотя бы даже он шел назад». Через 20 лет после написания этого правила он пробовал примкнуть к футуристам. Через 25 — примкнул к большевикам. Было нечто трагическое в его непонимании того, что как бы человек ни стремился идти «с веком» — он бессилён вырваться из своего времени, из своей эпохи.

Он думал, что можно быть «ветреным стариком», не будучи смешным. Футуристы над ним смеялись. Коммунисты ему не верили.

* * *

«Сулла принадлежал к числу тех же людей, как и я. Это талантливые люди *sans foi ni loi*, живущие в свое удовольствие. Очень, очень часто совершают они прекрасные поступки, но могут совершить и черт знает что. Суллу не раздражили упреки гражданина, ругавшего его после сложения диктатуры. Но Сулла нисколько не считал бы преступным казнить этого гражданина».

Как видим, Брюсов умел смотреть в глаза правде. Перед самим собой он был честен, правдив. Между прочим, думал иногда и то, что он поэт не по призванию, что «призвания» не было: «Писать, — писать нетрудно. Я бы мог много романов и драм написать в полгода. Но

надо, но необходимо, чтобы было что писать. Поэт должен переродиться, он должен на перепутье встретить ангела, который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы вместо сердца пылающий огнем уголь. Пока этого не было, безмолвно влачись “в пустыне дикой”...»

Он честен перед собой и в самой работе. Иными словами — честен перед поэзией: «Чем я горжусь, так это следующим: никогда не позволял я оставить в стихах то, что — как я знал — понравится другим, но что не понравится мне».

Замечательно, однако, что честность эта касалась только стихов. В других областях литературной деятельности он кривил душой. 18 дек<абря> 1899 г. он записывает: «В „Русском Архиве“ досадная ошибка со стихами Некрасова, которые мы приписали Тютчеву. По этому поводу написал заметку, где уверяю, что Некрасов гораздо более похож на Тютчева, чем обыкновенно думают». В 1898 г., помогая П.И. Бартеневу в издании Тютчева, Брюсов, как сам признается в дневнике, внес в стихи Тютчева поправки «более чем корректурные». (Признание, важное для будущих изданий Тютчева.) Наконец, вступившись в 1900 г. за Баратынского, которого Ив. Щеглов назвал Сальери, завистником Пушкина, Брюсов ожесточенно полемизировал со Щегловым, а сам в то же время писал Перцову: «Мне гораздо больше нравятся мысли моего оппонента, чем мои собственные... Ах! если бы я писал заодно со Щегловым и против себя! Сколько бы любопытных вещей мог бы я сообщить!»

Там, где дело шло не о стихах, а лишь об истории литературы, о критике, он считал возможным кривить душой, если это требовалось обстоятельствами момента, а главное — если это нужно было для славы, для положения, если дело шло о том, чтобы «произвести впечатление». 22 окт<ября> 1894 г. Брюсов записывает: «Спорил о Марксе, о социализме и о многом другом. Декламировал и произвел известное впечатление». 14 сентября того же года: «Показывали меня, как редкостного зверя, домашним Иванова. Я выделял все шутки ученого зверя — говорил о символизме, декламировал, махал руками (признак оригинальности)».

Еще в гимназии он тщательно отмечает случаи своего влияния на окружающих: «Припоминая, вижу, что я пользовался в гимназии большим влиянием. Весною я увлекался Спинозой. Всюду появилась этика, а Яковлев сам стал пантеистом. Осенью я взялся за Мережковского. Все начали читать “Символы”. Теперь я — декадент. А вот Сатин, Каменский, Ясюнинский и др. и др. восхваляют символизм. Bravo!»

Ступив на литературное поприще, он уже не забывает записывать в дневнике мельчайшие поражения и победы. Про одно маленькое собрание, где Г. Чулков прочитал реферат о поэзии Брюсова (это было на Рождестве в 1900 г.), — он записывает довольно наивно: «Студент Чулков читал начало своего реферата о моей поэзии. Я не думал дожить до таких оценок, а еще менее думал присутствовать лично на чтении такого реферата. Апофеоз при жизни».

Однако две недели спустя он жестоко отплатил Чулкову — с единственной целью — добиться сугубого успеха.

«Вчера у Морозовых Чулков читал реферат обо мне, очень восторженный, но очень поверхностный. Я первый напал на референта и разобрал его реферат жестоко. Все, даже явные мои недоброжелатели, бросились защищать бедного, <обескураженного> Чулкова и, защищая его, тем самым защищали мои стихи».

Создавая «школу», вернее — стараясь овладеть движением, Брюсов старательно группирует людей вокруг себя. Но, как я уже писал в свое время, чувство равенства было ему совершенно чуждо. Он умел или командовать, или подчиняться, быть или подобострастным, или заносчивым. В 1900 г. он уже был писатель «с именем», редактор «Северных Цветов». Но вот — в Москву приехали Мережковские и должны были посетить Брюсова. «Мы ждали их с неким трепетом, — пишет Брюсов, — всячески изукрашали квартиру, зажгли огни, поставили цветы, добыли диван для Зиночки... Едва Мережковские уехали, мы стали чуть не плясать и ликовать, что все сошло благополучно».

Это — подобострастие. А вот — гордыня. А.А. Ланг (А. Миропольский) был вернейшим из друзей и соратников начинающего Брюсова. Был человек большой доброты, простодушия. «С Лангом окончательно стал на точку превосходства: теперь он мне покорен», — записывает Брюсов в 1892 г. О другом из тогдашних друзей своих он замечает: «идеальнейший герой “Записок из подполья”». О том же Ланге: «Бывал у меня Ребиков. Он глуп и нелеп. Познакомил их с Лангом. Два сапога — пара».

* * *

Тот, кто внимательно прочтет дневник Брюсова, согласится, что я не «сгущаю красок». В этой статье, по необходимости краткой, я лишь несколько схематизирую материал, опираясь на цитаты, наиболее выразительные... Скажу по совести, что, стараясь найти в этих дневниках хоть какие-нибудь более «мягкие» черты Брюсова, хоть

небольшие признаки великодушия, истинной любви хоть к кому-нибудь, следы доброго поступка, наконец, — я не смог найти ничего подходящего. Лишь кое-где мелькает призрак любви к Бальмонту — и то ненадолго, неясно, бледно. Наиболее «человечен» Брюсов в минуты упадка, сомнения в себе, разуверения в своих силах. Тогда в нем звучит какая-то скорбная и живая нота.

Но есть одна черта в Брюсове, несправедливо забытая в моих прежних воспоминаниях. Правда, она мне и не была знакома в той мере, как ныне открылась при чтении дневников. Пожалуй, и эта черта принадлежит «нечеловеческому» Брюсову, — но все же сама по себе она прекрасна. Это — его неутомимая, ненасытная жажда труда и умение трудиться. Уверен, что во всей русской литературе, прошедшей и настоящей, едва ли найдется человек, который мог соперничать с Брюсовым в трудолюбии и трудоспособности.

«Писал с утра до вечера», «писал весь день» — такими записями дневник полон. Я приведу несколько — для наглядности.

17–18 авг<уста> 1892 г. «Писал с утра до вечера “Помпея” (план). Окончил его только в 12 часов 18-го (ночью). Изучал *Le Misanthrope* и итальянский язык. Немного Политическую экономию и Грота».

31 окт<ября> 1894 г. «Вернувшись от Бальмонта, в 3 часа ночи, пьяный, я написал 11 сонетов и 2 поэмы. Вообще пишу много».

В августе 1898 г. он составляет план:

«Заняться с осени книгами:

1. Очерк всеобщей истории.
2. О запретных науках (магия).
3. Поучения (О письмах М.П.).
4. Учебник стихотворства (поэзия).
5. История русской лирики, т. 1, вып. 1 (XVIII в.)».

О характере его занятий дает понятие запись от 15 марта 1897 г. (в студенческую пору):

«Чем я занят теперь? Непосредственно: Предисловие к “Истории Русской Лирики”. — Реферат Герье о Руссо. — Реферат Ключевскому (увы! обязательно!). Моя символическая драма. Поэма о Руссо. — Роман: “Это история”... — Повесть о Елене. — Перевод Энеиды. Поэмка о Москве. — Монография “Нерон”. — “Легион и Фаланга”. — Задумано: Драма “Марина Мнишек”, “Атлантида” и перевод Метерлинка “*Les Trésors*”. — Рассказ “Изгнанницы”.

В будущем: История римской литературы, История императоров, История схоластики. Публичная лекция о Рембо.

Читаю: Вебера, Метерлинка, Библию, Сумарокова.

Надо читать: Канта, Новалиса, Буало».

Конечно, из этих юношеских замыслов большинство оказалось неудачно или не закончено. Зато некоторые стали на много лет постоянными спутниками Брюсова. Таков перевод «Энеиды», занявший около двадцати лет. Статья об Атлантиде напечатана, помнится, тоже лет 17 спустя после приведенной записи. Но достойно удивления и уважения уже само по себе то, как широк и разносторонен был круг брюсовских занятий. Недаром, с мальчишеской, наивной самоуверенностью, свои дневники открывает он такой записью:

«1891 г. апр<еля> 11. В гимназию не пошел... Вычислял квадратуру круга».

1927

О МЕРЕЖКОВСКОМ

В только что вышедшей 32-й книжке «Современных Записок» закончен печатанием исторический роман Д.С. Мережковского «Мессия».

Если бы я всерьез начал свою статью такими словами, никому не пришлось бы в голову возразить: общеизвестно, что Мережковский пишет исторические романы. А возражать надо бы, потому что никаких *исторических романов* Мережковский, конечно, не пишет. Даже если он сам порою называет свои писания этим именем, то лишь по распространенной привычке, не вслушиваясь в значение слов.

Между тем вовсе не безразлично, будем ли мы называть «Тутанкамона на Крите» или «Мессию» историческими романами — или как-нибудь иначе. Приступая к чтению того, что считаем мы историческим романом, мы заранее соответственным образом «настраиваемся», соответственным образом организуем свое восприятие, а вслед и свое понимание.

Эти подзаголовки — роман, повесть, поэма, рассказ и т.д. — совсем не пустые слова, не напрасные термины из теории словесности. То, что задумано, например, как поэма, всюю внутреннюю настроенностью разнится от задуманного как драма. И этой настроенности не отменяет даже диалогическая форма, которая может быть придана поэме. Майковские «Три смерти» — именно драматическая поэма, как и назвал их автор, а вовсе не драма: для того чтобы стать драмой, «Трем смертям» недостает прежде всего драматического

«действия», которое глубоко разнится от «действия» в поэме. Гоголь знал, что делает, подписывая под заглавием «Мертвых душ»: поэма. Тем самым он подсказывал читателю воспринять «Мертвые души» не так, как воспринимается роман или повесть. Пушкин резко настаивал на том, что «Евгений Онегин» — не поэма, а именно роман в стихах. «Дьявольская разница!» — восклицает он по этому поводу.

Эта «дьявольская разница» довольно ясна. Но вот отделить роман от повести (как повесть от рассказа) гораздо уже труднее. Разница, конечно, не в величине, хоть вещь, написанную на десяти страницах, романом не назовешь. Однако все же роман не есть длинная повесть, как повесть — не длинный рассказ. В чем именно заключены здесь отличия — мы, по совести говоря, не знаем. Между прочим, минувшей зимой было много печатных и устных разговоров на эту тему. Верного сказали много, решающего — ничего. Впрочем, об этом я упомянул только кстати. В данную минуту нас этот вопрос не касается: романы Мережковского отличаются от того, что вообще зовется романом, как раз отсутствием тех свойств, которые у романа, повести и рассказа более или менее общи.

В основе романа лежит психологическая или материальная заинтересованность действующих лиц, из которых каждое, движимое своим основным возбудителем, стремится так или иначе влиять на происходящие события, придать этим событиям желаемый оборот. Столкновения и сцепления таких интересов, их прямые или косвенные воздействия друг на друга и на общий ход событий образуют тот сперва завязывающийся, а затем разрешающийся узел, который зовется фабулой. Те внутренние течения, которые в конце концов получают преобладание; тот последний оборот, который принимают события; те последствия, к которым приводит данная ситуация интересов и сил, — вот в чем выражается философский или иной *смысл* романа, та или иная тенденция автора. Фабула романа есть уже его философия.

Смысл романа раскрывается не в рассуждениях автора и не в речах действующих лиц, а в самом действии. Автор может философствовать, сколько ему угодно, — он никого ни в чем не убедит, если ход событий в его романе не соответствует этой философии, не связан с ней непосредственно, нераздельно. Иначе роман, как таковой, падает, рассыпается, как рассыпается он и в том случае, если события и развязка «притянуты за волосы», т.е. если автор не сумел показать, что такое-то и такое-то соотношение сил, интересов, характе-

ров внутри романа само собой, с неизбежностью должно привести к такой-то, а не к иной развязке. И в том, и в другом случае автор обязан быть убедителен, т.е. располагать достаточно мотивировкой, которая прежде всего заключается в правдоподобию. Люди и события романа должны быть правдоподобны, даже при всей своей исключительности. И чем исключительней, тем непременно, в то же время, правдоподобней. Критерием правдоподобности, в свою очередь, служит жизненность, т.е. полнота и согласованность сведений, даваемых о героях. Это — закон романа. Некто, человек умный и тонкий, полушутя говаривал, что не может поверить в события романа, если не знает, на какие средства живут герои. Точно так же истинный художник никогда, разумеется, не заставит героя совершить поступок, которого тот совершить «не хочет». Лица романа в известном смысле наделены свободной волей, независимой от автора. Насиловать эту волю — художественное ребячество. (Недаром слово «вдруг» так часто встречается в беллетристических попытках детей.)

Внутреннее равновесие романа, наконец, таково, что здесь не только дела и люди, но и сама природа не случайно является в том или ином состоянии. Описания природы в романе играют важную вспомогательную роль: смотря по надобности, то гармонируя, то контрастируя, они подчеркивают и оттеняют ход событий или душевные движения героев.

Таковы, в главных чертах, наши представления о романе. И вот если с этими мерками, в нас заложенными, подойдем к последним «романам» Мережковского, то непременно почувствуем нечто похожее на разочарование. Романа не найдем, а нечто важное проглядим в поисках романа там, где его нет.

Того, что зовется жизненностью, нет в романах Мережковского. Сказать точнее — становится меньше и меньше. Что было еще в «Юлиане Отступнике» или в «Леонардо да Винчи», — ныне из «Тутанкамона на Крите» и «Мессии» отброшено. Живых людей, в том смысле, как могут быть названы живыми герои романа, у Мережковского нет. От этой жизненности он отвертывается, отмахивается. Для его целей она хуже, чем не нужна: вредна. Ведь она создается прежде всего психологической насыщенностью. А Мережковский именно психологию отводит в сторону. Всякая психологическая сложность придала бы его героям черты «слишком человеческие», заставила бы их жить и действовать не с той почти сомнамбулической неуклонностью, с которою они действуют и которая нужна

Мережковскому для осуществления его замысла. Герои Мережковского — мономаны. Каждый из них как бы одержим единой мыслью, единой идеей, движущей им непрестанно и вытравившей из него все прочие, посторонние мысли, чувства. И если в «романах» Мережковского есть столкновения, то лишь столкновения таких одержимых — на почве их одержимости. По существу, это не столкновения людей, а столкновения идей. И для того чтобы они получили наиболее отчетливый, беспримесно-ясный вид, Мережковский как бы заключает своих персонажей в пробирки, непроницаемые для посторонних воздействий — прежде всего для случайных и привходящих психологических факторов, которые только напрасно усложнили бы совершаемый опыт, затемнили бы наблюдение. Мережковский хочет иметь дело с чистыми культурами идей. Это — его право и его своеобразная особенность. Он сейчас — самый идейно насыщенный из русских писателей. Но к тому, что получается в результате его писаний, не следует подходить с мерилami, которые мы прилагаем к роману.

Тем более — к историческому. Автор исторического романа, вскрывая и объясняя соотношения исторически данных сил, течений и характеров, тем самым изображает внутренние причины и следствия исторического явления. В этом и заключается его основная задача. Свободный в выборе частных деталей, в сюжетном строении, отчасти в фабуле, он все же непрестанно связан исторической данностью, которая в то же время служит ему верной опорой, основной мотивировкой его выводов и при искажении которой эти выводы тотчас повисают в воздухе. Такою данностью в первую очередь оказываются люди воспроизводимой эпохи, их подлинные характеры, мысли, стремления, интересы и т.д. Опять-таки и здесь: чем «жизненней», правдивей, всесторонней, полней изображены эти люди, тем убедительнее мотивировка, тем нагляднее обнаруживается возникновение, течение и завершение исторического процесса или эпизода, тем обязательнее для читателя конечные выводы автора.

Но «жизненность» есть то самое, что Мережковскому претит, и претит не случайно, не по капризу даже и не по склонности к той, а не иной манере письма. Причины лежат куда глубже — в самой теме Мережковского, в его главном и неизменном интересе, ради которого он только и берется за перо.

Лишенные жизненной и психологической выпуклости герои Мережковского живут и движутся на плоскости, в двух измерениях. Но сами они вышелушены, очищены от всякой «психологической

шелухи»; так и весь мир, в котором протекает их жизнь, очищен от случайных частных: от сплетения социальных, политических, бытовых обстоятельств, — если только эти обстоятельства не стоят в прямой связи с идеями, движущими героев. Всякий историзм исключен Мережковским из сферы действия, как психологизм — из сферы характеров.

Почти двадцать пять лет тому назад Розанов писал: «В разные эпохи и разные люди пытались *примирить* мир христианский и внехристианский, “до-христианский”: через уменьшение *суровости* требований первого, через *обеление* некоторых сторон второго... Некоторые *уступочки*; стирание всего *острого*, равно в христианстве, как и в язычестве: вяленькое благодушие — вот что всегда клалось фундаментом примирительных между христианством и язычеством настроений... Новизна и великое дело Мережковского заключались в том, что он положил задачу соединить, слить *остроту* и остроту, острое в христианине и острое в язычнике».

Сказанное Розановым верно и по сей день. Христианство до Христа и язычество после язычества — это и осталось для Мережковского темой всей его жизни. В прежних его писаниях, в «Смерти богов», в «Воскресших богах», тени умерших богов протягивались далеко в христианское будущее. Идя в обратном направлении, от смерти богов к их рождению, в своих последних вещах Мережковский хочет показать, как тень Распятого задолго предшествовала Его явлению.

В своих «романах» Мережковский все время занят одним: наблюдает, как тень Христа ложится на души христиан. Его герои дороги и нужны Мережковскому лишь постольку, поскольку их души служат экранами, на которых он изучает то различность теней, то их схожесть, то их прямые, то оборванные подобия. Поскольку то сходствуют, то различествуют тени, постольку сходствуют, различествуют или в обратном подобии являются и герои Мережковского. В сущности, это все одни и те же люди, отличающиеся лишь положением теней на их лицах или положением их самих — внутри теней. Все те же прямые и обратные подобия нам являются у Мережковского. Идя, как я уже говорил, в обратном историческом направлении, Мережковский теперь нам показывает первообразы своих прежних героев, с которыми мы уже знакомы по «Смерти богов» и «Воскресшим богам».

Конечно, эти прежние герои теперь являются в новой исторической обстановке. Но Мережковский как бы старается до минимума свести внешне-исторические различия, чтобы выявить внутренние подобия — прямые или обратные. Это в одинаковой степени каса-

ется и людей, и событий. Что из этого следует — ясно само собой: тогда как для исторического романиста важно различие эпох и явлений — Мережковскому важна схожесть; исторический романист в полноте исторической данности стремится вскрыть неповторимую конфигурацию реальных событий, а цель Мережковского совершенно обратная: минуя различия, для него несущественные, он обнаруживает прямые или обратные подобия, в которых у него заключен весь смысл исторических явлений. Недаром «Мессия» кончается возгласом: «Вот Он идет!» — как прежняя трилогия заканчивалась словами: «Ей, гряди, Господи Иисусе!» Мережковский апокалипсичен, а не историчен. «Истории» по нему не научишься. Таких людей и таких событий, какие встречаем у него, не было *никогда*. «Потому что они *всегда*», мог бы ответить Мережковский. Мережковский весь не о том, что «бывает», но о том, что было, есть, будет. Это решительно выводит его писания из категории романов, исторических или каких угодно иных. Найти литературное определение его произведениям я не берусь. Если угодно, они ближе к притче, нежели к роману, но и тут расстояние остается очень большим.

1927

ДЕКОЛЬТИРОВАННАЯ ЛОШАДЬ

Представьте себе лошадь, изображающую старую англичанку. В дамской шляпке, с цветами и перьями, в розовом платье, с короткими рукавами и с розовым рюшем вокруг гигантского вороного декольте, она ходит на задних ногах, нелепо вытягивая бесконечную шею и скаля желтые зубы.

Такую лошадь я видел в цирке осенью 1912 года. Вероятно, я вскоре забыл бы ее, если бы несколько дней спустя, придя в Общество свободной эстетики, не увидел там огромного юношу с лошадиными челюстями, в черной рубашке, расстегнутой чуть ли не до пояса и обнажавшей гигантское лошадиное декольте. Каюсь: прозвище «декольтированная лошадь» надолго с того вечера утвердилось за юношей... А юноша этот был Владимир Маяковский. Это было его первое появление в литературной среде или одно из первых. С тех пор лошадиной поступью прошел он по русской литературе — и ныне, сдается мне, стоит уже при конце своего пути. Пятнадцать лет — лошадиный век.

Поэзия не есть ассортимент «красивых» слов и парфюмерных нежностей. Безобразное, грубое, пошлое суть такие же законные поэтические темы, как и все прочие. Но, даже изображая грубейшее словами грубейшими, пошлейшее — словами пошлейшими, поэт не должен, не может огрублять и опошлять мысль и смысл поэтического произведения. Грубость и плоскость могут быть темами поэзии, но не ее внутренними возбудителями. Поэт может изображать пошлость, но он не может становиться *глашатаем пошлости*.

Несчастье Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва — нечаянным, потом — сознательным. Его литературная биография есть история продвижения от грубой пошлости несознательной — к пошлой грубости нарочитой.

Маяковский никогда, ни единой секунды не был новатором, «революционером» в литературе, хотя выдавал себя за такового и хотя чуть ли не все его таковым считали. Напротив, нет в нынешней русской литературе большего «контрреволюционера» (я не сказал — консерватора).

Эти слова нуждаются в пояснении.

Русский футуризм с самого начала делился на две группы: эгофутуристическую (Игорь Северянин, Грааль-Арельский, Игнатъев и др.) и футуристическую просто, во главе которой стояли покойный В. Хлебников, Крученых, Давид Бурлюк с двумя братьями. И эстетические взгляды, и оценки, и цели, и самое происхождение — все было у этих групп совершенно различно. Объединяло их, и то не вполне, лишь название, заимствованное у итальянцев и, в сущности, насильно пристегнутое особенно к первой, «северянинской» группе, которую, впрочем, мы оставим в покое: она не имеет отношения к нашей теме. Скажем несколько слов только о второй.

Хлебниково-крученновская группа базировалась на резком отделении формы от содержания. Вопросы формы ей представлялись не только центральными, но и единственно существенными в искусстве. (Отсюда и неизбывная связь нынешних теоретиков-формалистов с этой группой.) Это представление естественно толкало футуристов к поискам самостоятельной, автономной, или, как они выражались, «самовитой», формы. «Самовитая» форма, именно ради утверждения и проявления своей «самовитости», должна была все-

мерно стремиться к освобождению от всякого содержания. Это, в свою очередь, вело сперва к словосочетаниям вне смыслового принципа, а затем, с тою же последовательностью, к попыткам образовать «самовитое слово» — слово, лишенное смысла. Такое «самовитое», внесмысловое слово объявлялось единственным законным материалом поэзии. Тут футуризм доходил до последнего логического своего вывода — до так называемого «заумного языка», отцом которого был Крученых. На этом языке и начали писать футуристы, но вскоре, по-видимому, просто соскучились. Обесмысленные звуко сочетания, по существу, ничем друг от друга не разнились. После того как было написано классическое «Дыр бул щыл» — писать уже было, в сущности, не к чему и нечего: все дальнейшее было бы лишь перепевом, повторением, вариантом. Надо было или заметить поэзию музыкой, или замолчать. Так и сделали.

Ошибки хлебниково-крученовской группы очевидны и просты. Отчасти они даже смешны. Но оценки, опять-таки, оставим в стороне. Худо ли, хорошо ли, правотой ли своей, или заблуждениями, — но группа жила. В ее деятельности был известный пафос — пафос новаторства и борьбы. Она пыталась произвести литературную революцию. Даже роли внутри нее были распределены нормально. Вождем, пророком и энтузиастом был Хлебников, «гениальный кретин», как его кто-то назвал (в нем действительно были черты гениальности; кретинистических, впрочем, было больше). Крученых служил доктринером, логиком, теоретиком. Бурлюк — барабанщиком, шутом, зазывалой.

Маяковский присоединился к группе года через три после ее возникновения, когда она уже вполне образовалась и почти до конца высказалась. На первых порах он как будто ничем особенно не выделялся:

Улица —

Лица у догов годов резче.

Это было «умеренней», нежели «дыр бул щыл», но в том же духе. Вскоре, однако, Маяковский, по внешности не порывая с группой, изменил ей глубоко, в корне. Как все самые тайные и глубокие изменения, и эта была прежде всего — подменой.

Маяковский быстро сообразил, что заумная поэзия — белка в колесе. Для практического человека, каким он был, в отличие от полумного визионера Хлебникова, тупого теоретика Крученых и несчастного шута Бурлюка, — в «зауми» делать было нечего. И вот, не теоретизируя вслух, не высказываясь прямо, Маяковский без лишних

рассуждений, на практике своих стихов подменил борьбу с содержанием (со *всяким* содержанием) — огрублением содержания. По отношению к руководящей идее группы это было полнейшей изменой, поворотом на сто восемьдесят градусов. Маяковский молча произвел самую решительную контрреволюцию внутри хлебниковской революции. В самом основном, в том пункте, где заключался весь пафос, весь (положим — бессмысленный) смысл хлебниковского восстания в борьбе против содержания, — Маяковский пошел хуже чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию. Было у футуристов некое «безумство храбрых». Они шли до конца. Маяковский не только не пошел с ними, не только не разделил их гибельной участи, но и постепенно сумел, так сказать, перевести капитал футуризма на свое имя. Сохранив славу новатора и революционера, уничтожил то самое, во имя чего было выкинуто знамя переворота. По отношению к революции футуристов Маяковский стал эппманом.

Уже полоумный Хлебников начал литературную «переоценку ценностей». Но каким бы страшным симптомом она ни была, все же она была подсказана чем-то бесконечно более «принципиальным» в эстетическом смысле. Она свидетельствовала о жуткой духовной *пустоте* футуристов. Маяковский на все эстетические «искания» наступил копытом. Его поэтика — более чем умеренная. В его формальных приемах нет ровно ничего, не заимствованного у предшествовавшей поэзии. Если бы Хлебников, Брюсов, Уитман, Блок, Андрей Белый, Гиппиус да еще раешники доброго старого времени отобрали у Маяковского то, что он взял от них, — от Маяковского бы осталось пустое место. «Новизною» он удивил только Шкловского, Брика да Якобсона. Но его *содержание* было ново. Он первый сделал пошлость и грубость не материалом, но смыслом поэзии. Грубиян и пошляк заржали из его стихов: «Вот мы! Мы мыслим!» Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: лошадиным, скотским, «простым, как мычание». На место кретина стал хам. И хам стал «голосом масс». Несчастный революционер Хлебников кончил дни в безвестности, умер на гнилых досках, потому что он ничего не хотел для себя и ничего не дал улице. «*Дыр бул щыл!*» Кому это нужно? Это еще, если угодно, романтизм. Маяковский же предложил практический, общепонятный лозунг:

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй, —
День твой последний приходит, буржуй!

Не спорю, для этого и для многого тому подобного Маяковский нашел ряд выразительнейших, отлично составленных формул. И в награду за крылатое слово он теперь жует рябчиков, отнятых у буржуев. Новый буржуй, декольтированная лошадь взгромоздилась за стол, точь-в-точь как тогда, в цирке. Если не в дамской шляпке, то в колпаке якобинца. И то и другое одинаково ей пристало.

* * *

«Маяковский — поэт рабочего класса». Вздор. Был и остался поэтом подонков, бездельников, босяков просто и «босяков духовных». Был таким перед войной, когда восхищал и «пужал» подонки интеллигенции и буржуазии, выкрикивая брань и похабщину с эстрады Политехнического музея. И когда, в начале войны, сочинял подписи к немцедамским лубкам, вроде знаменитого:

С криком: «Дейчланд юбер аллес!» —
Немцы с поля убирались.

И когда, бия себя в грудь, патриотически ораторствовал у памятника Скобелеву, перед генерал-губернаторским домом, там, где теперь памятник Октябрю и московский совдеп! И когда читал кроважадные стихи:

О панталоны венских кокоток
Вытрем наши штыки! —

эту позорную нечаянную пародию на Лермонтова:

Не смеют, что ли, командиры
Чужие изорвать *мундиры*
О русские штыки?

И певцом погромщиков был он, когда водил орду хулиганов героическим приступом брать немецкие магазины. И остался им, когда, после Октября, писал знаменитый марш: «Левой, левой!» (музыка А. Лурье).

Пафос погрома и мордобоя — вот истинный пафос Маяковского. А на что обрушивается погром, ему было и есть все равно: венская ли кокотка, витрина ли немецкого магазина в Москве, схваченный ли за горло буржуй — только бы тот, кого надо громить.

Но время шло. И вот уже перед нами — другой Маяковский: постаревший, усталый, растерявший зубы, — такой, каким смотрит он со страниц последнего, пятого, тома своих сочинений.

Ни благородней, ни умней, ни тоньше Маяковский не стал. Это — не его путь. Но забавно и поучительно наблюдать, как погромщик беззащитных превращается в защитника сильных; «революционер» — в благонамеренного охранителя нэповских устоев; недавний динамитчик — в сторожа при лабазе. Ход, впрочем, вполне естественный для такого «революционера», каков Маяковский: от «грабь награбленное другими» — к «береги награбленное тобой».

Теперь, став советским буржуем, Маяковский прячет коммунистические лозунги в карман. Точнее — вырабатывает их только для экспорта: к революции призываются мексиканские индейцы, нью-йоркские рабочие, китайцы, английские шахтеры. В СССР «социальных противоречий» Маяковский не видит. Жизнь в СССР он изображает прекрасной, а если на это обрушивается, то лишь на «маленькие недостатки механизма», на «легкие неуклюжести быта». Как измелчали его темы! Он, топтавший копытами религию, любовь к родине, любовь к женщине, — ныне борется с советским бюрократизмом, с растратчиками, со взяточниками, с системой протекции... Предводитель хулиганов, он благонамеренно и почтенно осуждает хулиганство. А к чему призывает? «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!» «Спрячь облигации, чтобы крепили оне. Облигации этой удержу нет: лежит и дорожает пять лет». Какой путь: из громил — в базарные зазывалы!

«На любовном фронте», бывало, Маяковский вверх дном переворачивал «буржуазную мораль». А теперь — «надо голос подымать за чистоплотность отношений наших и любовных дел». Вот он — голос благоразумия, умеренности и аккуратности.

Бывало, нет большей радости, чем «сбросить Лермонтова с парохода современности», оплевать дорогое, унижить высокое. Теперь Маяковский оберегает советские авторитеты не только от оскорбления, но даже от излишней фамильярности: «Я взываю к вам от всех великих: — милые, не обращайтесь с ними фамильярно!» Ибо почтительное сердце Маяковского сжимается, когда он видит

Гигиеничные подтяжки
Имени Семашки

или что-нибудь «кощунственное» в этом роде.

Мелкобуржуазная жизнь в СССР одну за другой подсовывает Маяковскому свои мелкобуржуазные темочки, и он ими не только не брезгает — он по уши увяз в них. Некогда певец хама протестующего, он стал певцом хама благополучного: певцом его радостей и печалей, охранителем его благ и целителем недугов.

При этом мысль Маяковского сохранила, конечно, свою постоянную грубость. Свою работу на пользу нэпствующего начальства Маяковский считает выполнением «социального заказа», а труд революционного поэта неприкрыто связывает с получением гонораров. Недаром, говоря о низком уровне мексиканской поэзии, он рассуждает: «Причина, я думаю, слабый социальный заказ. Редактор журнала “Факел” доказывал мне, что платить за стихи нельзя». Недаром также, зазывая Горького в СССР (безнадежная, кстати сказать, задача), — Маяковский в виде самого убедительного аргумента божится:

Я знаю — Вас ценит и власть, и партия,
Вам дали бы все — от любви до квартир.

* * *

Что Маяковский стареет, постепенно выходит в тираж, что намечается и крепчает уже даже в СССР литературная «переоценка Маяковского», — я говорю отнюдь не на основании только моих собственных наблюдений. Это прежде всего стал чувствовать не кто иной, как сам Маяковский, и его последняя книга в этом отношении показательна.

Брюзжание на молодежь, на «нынешних», выставление напоказ старых заслуг — первый и верный признак старости. И все это есть в «Послании к пролетарским поэтам», в «Четырехэтажной халтуре». Уже недавний застрельщик новаторства (хотя бы и самозванный) — Маяковский плачет и причитает — над чем бы вы думали? Над профанацией литературы! О чем скорбит? О забытых заветах! Что видит вокруг себя? Упадок. Этому трудно поверить, но вот прямые слова Маяковского:

С молотка
литература пущена.
Где вы,
сеятели правды
или звезд сиятели?

Лишь в четыре этажа халтурщина

<...>

Нынче

стала

зелень веток в редкость,

гол

литературы ствол.

Это ли не типичное брюзжание старика на молодых? От общих рассуждений о «нынешней» литературе Маяковский пытается перейти в наступление. Одного за другим то высмеивает, то объявляет он бездарностями поэтов более молодых, тех, в ком видит возможных наследников уже уплывающей от него славы. Достается по очереди Казину, Радимову, Безыменскому, Уткину, Доронину — всем, кого справедливо ли, нет ли, но выдвигала в последние годы критика и молва. И наконец — последний, решительный признак старости: желание казаться молодым; не отставать от молодежи.

«Я кажусь вам академиком с большим задом? — спрашивает Маяковский — и тут же миролюбиво-заискивающе предлагает: — Оставим распределение орденов и наградных, бросим, товарищи, наклеивать ярлычки».

Бедный Маяковский! Он то сердится, то заискивает, то лягается, то помахивает хвостом — и все одинаково неуклюже.

Еще более неуклюже выходит у него поучение к молодежи, напечатанное здесь же, под заглавием: «Как делать стихи?». Это — первое, сколько я помню, «теоретическое» выступление Маяковского. К сожалению, недостаток места не позволяет мне остановиться подробно на этом беспорядочном, бессистемном перечне поэтических «правил». Грубость и глупость формальных суждений Маяковского превосходят всякие ожидания: это все, что я могу сказать, не утомляя неподготовленного читателя анализом, который к тому же занял бы слишком много места. Читая «поэтику» Маяковского, удивляешься, каким образом, при столь жалких понятиях о поэтическом мастерстве, удавалось ему писать хотя бы даже такие стихи, как он писал? Очевидно, как это часто бывает, «муза» Маяковского, его внутренний инстинкт — все-таки бесконечно выше и тоньше его жалкого ума. Нет ничего более убогого в литературе о поэзии, нежели эти рассуждения Маяковского, — эта смесь невежества, наивности, хвастовства и, конечно, грубости.

Однажды, не так давно, Марина Цветаева обратилась к Маяковскому со стихами:

Превыше церковей и труб,
 Рожденный в огне и дыме,
 Архангел-тяжелоступ,
 Здорово в веках, Владимир!

Кажется, это был один из последних поэтических приветов, посланных Маяковскому. Впрочем, «тяжелоступ» остался верен себе и ответил на него бранью.

1927

ПИСЬМО

Вот что случилось со мною на днях. Выходя из одного русского книжного магазина, я на несколько минут задержался в беседе с хозяином. Потом, распроставшись, направился уже к выходу, но вдруг увидал человека, стоявшего у прилавка, спиной ко мне. Приняв его за одного из служащих, с которым за полчаса до того говорил о делах, я подошел к стоящему человеку и громко сказал:

— До свидания.

Человек не обернулся. Напротив, ниже склонился к какой-то книге, которую перелистывал. Поняв свою ошибку, я проговорил: «Простите» — и сбоку заглянул в лицо его. Тут-то и оказалось, что это — N, мой давнишний друг, москвич, даровитый писатель. Сейчас он, очевидно, приехал сюда на побывку.

Нас было в комнате всего трое. Он не мог не слышать моего разговора с хозяином магазина, не мог не понять, что за спиной у него стою я, а не кто другой. Не мог не понять и того, что мое нечаянное «до свидания» относилось к нему. Но он сделал вид, будто он — не он, будто я — не я. Сжался, съежился, спрятался в книгу. Бедный советский «гражданин», запуганный, загнанный, всюду подозревающий сыщиков и доносчиков, он побоялся узнать меня и быть узнанным мною.

Я вышел из магазина молча. Но чувствую, что необходимо сказать старому приятелю несколько слов — и вот, я пишу в надежде, что газетный лист попадет в его руки.

Дорогой друг!

Прежде всего, не думайте, что это письмо вызвано обидой. Когда Вы сделали вид, что меня не видите и не слышите, я не обиделся. Знаю из достоверного источника (тоже от одного приезжего), что вам, советским писателям, дается точное расписание, с кем из эмигрантов встречаться воспрещено, а с кем разрешается. Я принадлежу к числу «запретных» — и слава Богу: для меня было бы ужасно значиться в числе тех «эмигрантов», свидания с которыми ГПУ разрешает и даже поощряет. (К несчастью, такие имеются.)

Когда мы встретились в книжном магазине, от меня зависело повергнуть Вас в страх или в стыд. Третьего не было. Я мог Вас окликнуть, заговорить с Вами — Вы дрожали бы: а вдруг кто-нибудь войдет и застанет Вас за крамольной беседой со мною? И после этого Вы не спали бы ночей и здесь, и по возвращении в Москву: все бы чудилось Вам, что свидетель нашего разговора уже сделал на Вас донос! А вдруг ГПУ не поверит, что больше мы не встречались? Было бы жестоко и незаслуженно подвергать Вас таким мучениям. Мне оставалось уйти, будто бы не узнав Вас, что я и сделал. Но это и значило повергнуть Вас в глубочайший стыд, ибо, конечно, и в ту минуту, и после, и сейчас Вы краснеете, вспоминая, как от меня отвернулись, как спрятались, выдавая себя — не за себя. Но согласитесь, мне ничего другого не оставалось делать.

Конечно, Вам стыдно, и эту минуту Вы всегда будете вспоминать со стыдом! Ведь мы — старые приятели, со дней нашей юности. Ведь мы хоть и были всегда на «вы», все же, по юношеской привычке, зовем друг друга не по имени и отчеству, а уменьшительными именами. Отношения наши всегда были прекрасны. Ни разу не возникало меж нами ни тени, ни призрака ссоры, обиды или охлаждения. К моим писаниям Вы всегда относились любовно, как и я — к Вашим. В разных литературных затеях и стычках мы, кажется, всегда были союзниками — до последних дней моего пребывания в России. Вы были другом не только моим, но и человека, мне бесконечно дорогого, которого уже нет в живых. Наконец, вспомните: накануне своего отъезда из Москвы я зашел к Вам проститься, а потом Вы проводили меня до Большой Никитской. Мы обнялись на прощание — и вот нынче какая встреча!

Что же легло между нами? Политическая вражда? Быть не может. Слишком я знаю Вас, Вы — меня. Конечно, большевистский яд силен, отчасти он бродит и в Вас, как во многих писателях, одурманенных тамошнею ложью. Поэтому психологически очень вероятно,

что Вы сейчас стараетесь заглушить в себе стыд разными софизмами на тему о том, что эмиграция враждебна России, вредна ей, что я был для Вас в ту минуту представителем эмиграции. Но послушайте, милый друг! Ваш невольный жест говорил о другом, выдавал Ваше подлинное, ненадуманное душевное состояние. Вы отлично знаете, что при встрече с идейным противником не утыкаются в книгу, не прячутся. При встрече с приятелем, ставшим врагом, говорят ему прямо: «Вы мой враг, я Вас не желаю знать и не подаю Вам руки».

Вы же — спрятались, именно потому, что вражды ко мне не чувствуете. Не обольщайте себя: между нами легли не политические расхождения: как бы даже по существу ни были они велики, в данном случае психологически они вовсе не столь императивны. Нет, скажем прямо. Страх, только страх перед всеведущим ГПУ заставил Вас спрятаться. Вот что означал Ваш поступок: запуганность. Прекратьте Вас этой запуганностью было бы с моей стороны низостью: я-то ведь недосыгаем для ГПУ. Но по поводу нее, в связи с ней, хочу Вам сказать несколько слов. Они-то и составляют истинную, главную цель моего письма, потому что не ради же личных наших отношений прибегаю к столь странному способу конспиративной переписки — на газетных столбцах.

Не так давно несколько писателей, живущих в Советской России, составили и переслали за границу известное письмо свое: обращенный к Европе крик о той страшной нравственной пытке, о том неслыханном угнетении, которому в СССР подвергается слово писателя и его личность. ГПУ, разумеется, тотчас назначило «строжайшее расследование», чтобы выловить авторов письма. Я думаю, в конце концов, оно их и выловит, а если не удастся, то «изобличит и покарает» кого попало: ну, хоть просто кого-нибудь, кому не нравятся сочинения Безыменского. Но это — дело ГПУ, за него с ГПУ и взыщется. Вам же я скажу вот что.

В 1918 г. мы с Вами вместе трудились, основывая Московский Союз Писателей, ставший впоследствии Всероссийским. Первым его председателем был М.О. Гершензон. Большевики, как Вы помните, в Союз не допускались. Мы открыто им заявили, что в Союз Писателей не могут входить лица, принципиально отрицающие свободу печати. Они туда были впущены не раньше 1923 г. — и изнутри завладели Союзом. Даже председательское кресло ныне, если не ошибаюсь, занимает Воронский.

И вот из этого опозоренного союза Вы, друг мой, не только не вышли (что было бы демонстрацией, быть может, рискованной), но

и до сих пор принимаете самое деятельное участие в его жизни. Вы близки к самым верхам его. Вот от этой близости Вы могли воздержаться. Но Вы не воздержались, а потому и несете свою долю ответственности за деяния Союза.

Не стану попрекать Вас историей 1925 г., когда Союз так позорно, по приказу чекистов, «протестовал» против участия Бунина и Куприна в съезде Р.Е.Н. клуба и объявлял Бунина и Куприна уже не русскими писателями, а русскими — Аросева и Петра Когана. Бог с ней, с этой историей...

Теперь Союз сделал нечто худшее. Он поспешил выступить с осуждением тех несчастных, которые, доведенные до отчаяния, рискуя жизнью, переслали сюда, за границу, свое письмо. Союз «писателей» предательски отрекся от своих братьев. Их предсмертный стон Союз захотел представить перед Европой как подлог или клевету, сам же поспешил засвидетельствовать, что он премного благодарен доброму начальству за сладостное житье писателей в СССР.

А в чем клевета? В том, что писатель в России забит, загнан, запуган, как никогда и нигде, до потери человеческого облика? Бедный друг мой! Да если бы Вы даже искренне думали, что это клевета, — оглянитесь-ка на себя. В ту минуту, когда Вы прятались от меня в книжном магазине, всем своим обликом Вы выражали не что иное, как живое, воплощенное подтверждение этой «клеветы». Вы, «протестующий» против утверждения, что писатели русские находятся в рабстве, — являли собой самое рабское, самое приниженное зрелище, какое мне доводилось видеть. Никогда не забуду сконфуженной, перепуганной спины Вашей.

И, главное, — Вы отнюдь не единственный. Приезжают сюда и другие писатели из России — и все являют такое же зрелище запуганности. И они тоже при встрече с нами перебегают на другую сторону улицы либо прячутся за угол. И они опускают глаза, делая вид, что они — не они. Некоторые, которые попроще и посмелее, сперва разлетаются к нам, но потом, получив нагоняй в полпредстве, откуда следят за ними специально здесь для того проживающие «писатели», — стушевываются. (Вы, как более благоразумный, стушевались сразу, заранее.) Я мог бы, не называя имен, привести примеры и документы, но Вы мне и так поверите: собственный ваш пример у Вас перед глазами.

Еще раз прибавлю для ясности: других я не упрекаю ни в чем. Я беру их не как примеры трусости, а как примеры забитости, т.е. несчастья. Может быть, и они скрепя сердце голосовали в Союзе за позорную ре-

золюцию: попробуй проголосуй против. Но Вы — не рядовой член Союза, с Вас и ответ другой. Вы резолюцию *вырабатывали!*

Поэтому, когда Вы вернетесь в Москву, скажите-ка там кому следует: «Господа товарищи, трудновато мне заявлять Европе, будто писатель в СССР вами не угнетен. Трудновато, ибо я сам, приехав туда, сразу выдал, как я вами унижен и угнетен. И Европа об этом *знает*».

Скажите так — и уж больше не принимайте участия в выработке советских протестов и опровержений.

Так-то вот. Что еще прибавлю? Не нарекайте на меня за прямые слова. Впрочем, если бы Вы стали гневаться, я отвечу Вам словами, написанными здесь же, в Париже, без малого сто лет тому назад:

«Язвит и жжет горечь слов моих... Пусть она изъязвляет и жжет — не вас, но ваши оковы... А если кто станет нарекать, — для меня его нарекания будут как лай пса, который так привык к терпеливо и долго влачимой цепи, что уже готов кусать руку, срывающую с него ту цепь».

1927

АЙСЕДОРА ДУНКАН

Об Айседоре Дункан, по случаю ее смерти, у нас почти не писали. А ведь можно сказать — это отчасти «наша» покойница. Судьба ее была дважды связана с Россией.

Не смею судить о вещах, в которых не чувствую себя компетентным. Была ли она «праведницей» или «грешницей» с точки зрения чистой хореографии — сказать не решаюсь. Не знаю также, права ли она была перед музыкой, когда «танцевала» Бетховена, Глюка, может быть, «нетанцуемых». Но с исторической точки зрения нельзя не признать ее огромного успеха во всем мире, а в частности и даже в особенности — в России. А ежели был успех (и подчеркиваю: не у райка, не у площадной толпы, каков, например, нынешний успех какого-нибудь Чарли Чаплина) — то, значит, было и нечто в ней самой подлинное, а главное — отвечавшее «духу эпохи». Айседора Дункан — всецело человек начала девятисотых годов. Разумеется, были большие грехи у этого времени, но ведь были же и достоинства, и немаловажные. Айседора была из тех людей, которые *делали* ту эпоху. Это не всякому по плечу: делать свою эпоху.

Впервые она появилась в России в конце 1904 г. — уже европейскою знаменитостью, прославленную тогдашним «передовым» искусством. Но можно сказать, что только Петербург и Москва «вплели самые пышные лавры в ее венок». Скрывать и отрекаться нечего: ее встретил общий восторг, в шуме которого голоса отрицателей были едва слышны. И восторг был далеко не только «театральный» и «балетный». О Дункан говорили как о носительнице новых идей в искусстве вообще — и, может быть, не только в искусстве. Поэты ей посвящали стихи, серьезные журналы — статьи. В «Весах», которые тогда были, конечно, «Иерусалимом ума и вкуса», о Дункан говорили как о явлении замечательном.

Влияние Дункан было громадно, и в Западной Европе, и в России, и опять же — через Россию в Европе. Это сказалось отчетливо даже в таких побочных явлениях, как далькрозовская школа или как эвритмия антропософов-штейнерианцев. Но в России, в последнем прибежище классического балета, Дункан вызвала настоящую революцию в хореографии. Революцию тем более важную и глубокую, что к тому времени только Россия сохранила отношение к танцу как явлению серьезного «большого» искусства.

У нас прежде всего появился ряд подражательниц Дункан. Рано умершая и не очень талантливая Ада Корвин была, кажется, первой по времени. Вслед за тем создалась целая студия под руководством ученицы Дункан — Е.И. Книппер-Рабенек, а потом — близкая по духу студия гр. А.А. Бобринского. К началу войны ученицы Рабенек — Алексеева, Савинская, Воскресенская — воспитывали уже третье поколение босоножек.

Но гораздо более глубокими и влиятельными оказались порожденные Дункан новые течения внутри самой классической хореографии. Тот мировой успех, который в последние десятилетия выпал на долю русского балета, многим и несомненно обязан Дункан, влияние которой отчетливо ощутимо у Анны Павловой, у Мордкина, у Фокина, в постановках Дягилева. (Справедливость требует отметить, что и пошлейшие «достижения» некоего Касьяна Голейзовского, ныне подвизающегося со своими учениками в СССР, генетически восходят к тому же пересмотру классического балета, возникшему под влиянием Дункан.)

* * *

Какая странная судьба: Дункан хотела быть разрушительницей классического балета — но вызвала только его оживление. Воспри-

няв дунканский яд, классический балет переработал его в себе и от этого только помолодел, обновился и укрепился. Сама же Дункан роковым образом старела. Не только как женщина и танцовщица (это бы еще не беда). Главное горе надвигалось на нее не от старения, а от устарения. Ко времени войны в Европе уже торжествовал самую Дункан подкрепленный враг — русский классический балет. «Чистый дунканизм», опошлившись и наскучив, перебрался в мюзик-холлы и кафешантаны. Сама Дункан могла в лучшем случае разнообразить свой репертуар. Как носительница данной хореографической идеи она давно, сразу же сказала все, что могла. Делать новое, идти дальше, она была не в силах, ее роль была сыграна. Военную бурю она пережидала в Лозанне. Вернувшись после войны в Париж, увидела воочию, что ее слава кончена. Психологически вполне понятно, что она не сумела разобраться в положении дел. Она перенесла беду с больной головы на здоровую: вместо того чтобы сказать себе: «Я устарела», Дункан решила, что Европа «слишком стара» для нее. «Elle avait cru que la Russie soviétique la comprendrait mieux que l'Europe trop vieille»¹, — очень метко угадывает один французский критик. В Советской России она ничего не смыслила, как все иностранцы. Она кинулась туда в поисках второй славы и второй молодости. С этой минуты ее артистическая судьба, которая могла быть трагической, стала смешной и противной.

В тогдашней РСФСР искусство было прикреплено к государству. Законодателем (увы, в прямом смысле слова) художественных вкусов и течений сделался Луначарский. А что такое Луначарский? Это прежде всего человек, обладающий «легкостью в мыслях необыкновенной». В сущности, ему всегда хотелось быть эстетом и носить орхидею в петлице. Легкость в мыслях занесла его в сторону марксизма. Получилась пустейшая смесь марксизма с копеечным галантерейным декадентством. Над Луначарским смеется не только немарксистская критика, но и марксистская. Замечательно, что из всех «вождей» и «властителей дум» — советской печати разрешается смеяться над одним только Луначарским. Это стало традицией, которая повелась издавна, еще с «каприйской» эпохи большевизма. На Капри, как известно, жила целая колония большевиков, в том числе Луначарский. Однажды у него умер ребенок. Как быть? В Бога верить не полагается, а какая-то тоска, если не о Боге, то хотя об обряде, грызет сердце человеческое. Безвкусие подсказало Луначарско-

¹ Она верила, что Советская Россия ее поняла бы лучше, чем старая Европа (*фр.*).

му, что делать. Взял он стихи Бальмонта («Литургия красоты») — да и давай читать над младенцем. За этим занятием был достигнут товарищами по партии. С тех пор над ним и смеются. Но вернемся к Дункан.

Сделавшись министром искусств, Луначарский решил быть до последней степени современным и передовым. Но, разумеется, ничего не знал и все путал. Слышал когда-то, что Дункан — это нечто «новое». Но не знал, что новое-то уже давно стало старым, и в особенности как раз в России, которая успела и глубоко воспринять, и глубоко, безвозвратно переработать, «переварить» дунканизм. Луначарский не знал этого просто по неосведомленности: в каприйской партийной школе этого не проходили. Этого не знала и Дункан, хотя по другой причине: по ослеплению своему, по самообольщению. Нелепее всего ей было кидаться именно в Россию, как я уже говорил. Но она кинулась, а Луначарский ей обрадовался. Еще бы: самое передовое искусство в самом передовом государстве! Какая реклама! И какая честь: ведь Дункан была первая иностранка, поехавшая в Советскую Россию. Это было в 1920 году.

Луначарский забил в литавры. Но в публике отзвука не было. Не потому, чтобы голодающей и холодающей Москве не было дела до танцев. Напротив, художественный интерес был очень силен. Но Дункан была «изжита», не нужна. Ее давно переросли. Луначарский же думал — не доросли.

Время было военное. Луначарский, не видя возможности «привить» Дункан, решил ее *декретировать*. Не доросла интеллигенция, не дорос театр — тем хуже для них. Босоножество было объявлено пролетарским искусством, искусством будущего. Бедняга не знал, что это — искусство прошлого. Пошла чепуха.

В 1918 г. при московском пролеткульте была устроена балетная студия. Я это раза два видел. Кажется, даже горничных не было в ней. Одни кухарки да те, которые «одной прислугой». Да еще проститутки с Тверской и Цветного бульвара. Тряслись, потели, брыкали ногами, обутыми в штиблеты. Им платили ржаной мукой. Студия захирела стремительно. Объявили, что пуанты и арабески — не пролетарское дело. С приездом Дункан собрали все ту же публику снова. Разули. Прибавили машинисток из канцелярий. Дункан насаждала эллинизм, растила на советских снегах Феокритовы нежные розы. Обучала пластике. В городе ее учениц не без двойкого основания звали пластитутками, а все заведение в целом — крепостным балетом Луначарского.

Дело не шло. Эллиństwo не прививалось. Решили, что хитро поступала буржуазия, когда обучала балетному искусству сызмала. Стали в контингент плаституток «вливать молодняк». Голодных заморышей, подобранных под заборами да в сугробах, полураздетых, полуобутых, несчастных девочек и мальчиков из зловонных, нетопленных советских приютов стали гонять в «институт» Дункан. Кто не работает на Луначарского, тот не ест супа из гнилой воблы... Во французской газете, в некрологе Дункан, читаю: «A Moscou elle avait fondé un orphelinat, qui hébergeait une centaine d'enfants dont elle s'occupait avec un constant dévouement»¹.

* * *

Она не только мучила голодных детей. Она сделалась одной из самых дорогостоящих и бесщабашных комиссарш, каких знала российская революция. Получала бесчисленные «оклады» деньгами и натурою за какие-то художественно-административные синекуры и за театральные выступления (нередко — перед пустыми залами). Ей предоставили великолепный особняк, отнятый у балерины Балашовой. Из кремлевских складов везли ей награбленные в магазинах меха, шелка, духи, вина, всякую всячину. Оторопелые большевики искренно думали, что Дункан заложит какие-то основы какого-то необыкновенно красовитого «нового быта»: тут же, среди сугробов, разобранных домов, коптилок, печурок, портянок, валенок, голодных животов, солдатских шинелей, пишущих машин и конских трупов начнется «освобождение тела», забьют фонтаны небывалого, ослепительного искусства. Но фонтаны не били. Роскошь Дункан, ее попойки, ее романы, ее дом, с утра до вечера и с вечера до утра набитый комиссарами, имажинистами, кокаинистами, пьяными актерами и пьяными чекистами, — все это мозолило глаза обнищавшей и обозленной Москве. Ее звали «Дунька-советская».

Понимала ли она, что делает? Я уверен, что нет. Россия, революция, народ, голод — все это были вещи, которых не знала и которыми просто не интересовалась эта перелетная птица. Что ее здесь «признали», «оценили», что «само правительство» прислушивается к ее «мнениям» (как теперь — к мнениям г. Дюамеля) — вот это она знала. Что живет в краденом, одевается в краденое и питается краденым — не осознавала. Тогда она была еще очень богата. Могла платить. Но

¹ В Москве она основала приют, где содержалась сотня детей, которым она отдавала себя (фр.).

зачем (да и удобно ли?) платить за то, что этот симпатичный русский народ кладет к ее ногам как дань восторга и поклонения? А «режим»? Во-первых, она, как художница, — вне политики. Во-вторых, конечно, не может быть плох режим, который сумел так понять и оценить ее, Айседору Дункан. В-третьих, ведь и она же приносит народу великое благо! Подумать только: какая великая будущность открывается народу, который весь, от богачей до нищих, до приютских детей, — под ее руководством проникается чистейшим эллинизмом! Она, конечно, не читала Вяч. Иванова, но, вероятно, в мыслях ее уже предносилось нечто подобное его старому пророчеству: «Скоро вся Россия покроется орхестрами». А за Россией — разумеется, и весь мир. Она осчастливит и этот неблагодарный Запад. В Париже, в Нью-Йорке, в Лондоне будут такие же точно орхестры, как в Москве...

С красным флагом она танцевала «Интернационал» в Большом театре. Танцевала бы и «Марсельезу», и «Вахт ам Рейн», и что угодно, если бы любители «Марсельезы» и «Вахт ам Рейн» оценили ее и «поняли» так, как любители «Интернационала». Красота живет всюду, во всем. Когда, в 1914 г. у нее утонули двое детей, она танцевала «на смерть детей». «A leurs obsèques, elle dansa son deuil, qui était profond»¹. Точь-в-точь как Луначарский на Капри. О, как они понимали друг друга!

* * *

А все-таки: много есть горького, жалостного в ее некрасивой старости, в непонимании хотя бы безвкусицы, в которой протекли последние десять лет ее жизни; в глубоком московском падении, на дне которого она повстречала Есенина; в этом уродливом браке, покрывшем ее позором скандала и сыгравшем известную (небольшую) роль в гибели Есенина: даже в том, что ко времени введения сухого режима на ее родине она стала одной из самых «мокрых» женщин в Европе. Даже в том, что погибла она (сама себя удавила), пробуя какой-то бешеный автомобиль. От возрождения эллинизма — до гоночного автомобиля! Какой жалкий, хоть и шумный и бурный путь!

Марциал, в стихах об умершей танцовщице, обращается к земле с мольбою — не слишком тяготить ее прах.

Она тебя не тяготила
Стопою легкою своей.

¹ На их похоронах она танцевала свою глубокую скорбь (*фр.*).

Под конец жизни стопа Дункан стала тяжеловата, в прямом смысле и в иносказательном. А все-таки: в нашей юности имя Айседоры Дункан было для нас не пустым звуком, и звуком светлым. Этого нельзя, не следует забывать.

И еще. В самом своем «эллинизме», который, конечно, был вовсе не эллинизм, она была и осталась одной из чистейших, упорнейших декаденток. Этого яда, благодетельного в известных дозах, она в себе не преодолела — и оттого низко пала.

Тут уже, впрочем, особая, очень серьезная тема.

1927

<О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ>

Я не раз писал по вопросам, поставленным Вашей анкетой: советно повторяться. Но вот несколько замечаний.

Мы знаем далеко не все, что пишется в России. Ряд писателей, порой выдающихся (Сологуб, Ахматова), приведен к молчанию. Нам известно лишь то, что одобряется цензурой и ценится редакторами, в большинстве — невеждами. Тамошняя литература, в таком виде, как она доступна, выражает не Россию, а лишь часть ее, более или менее «созвучную эпохе», т.е. цензуре. Если не считать того немногого, что «проскакивает» по недосмотру, — только об этой *советской* литературе и приходится говорить.

Поскольку она советская по смыслу и духу — слишком <многое?> мне в ней глубоко враждебно. О том, что мне кажется благим, — говорить по существу не могу: это был бы донос на «внутренних эмигрантов». Значит, ограничусь оценкой не того, *что* пишут, а лишь того, *как* пишут. Скажу лишь о дарованиях и о том, как они применяются.

Там есть люди с очень большим дарованием: Андрей Белый и Ал. Толстой. Но оба — не сов<етской> формации. Первый, к несчастью, сейчас пародирует самого себя, второй работает неровно, но часто с успехом. Не выдающийся, но верный талант свой развивает Федин. Мне кажется очень обещающим — совсем молодой поэт Вольф Эрлих. Талантливы, но развиваются медленно: Лидин, Булгаков. Талантливы, но как бы в упадке сейчас: из старших — Сергеев-Ценский и поэт Мандельштам, из молодых — Леонов. Не лишены дарования, но безнадежно вульгарны, грубы и мне глубоко против-

ны своим кривлянием: А. Веселый, Пильняк, Сельвинский (стихотворец). Не лишен способностей и Всев. Иванов, которому, кажется, суждено погибнуть от собственной некультурности. Никчемен Бабель, запоздалый эпилог «Знания». Вечные подражатели: поэт Асеев, Ник. Никитин, Эренбург. Вечно «начинающий»: Пришвин. Люди, мало слышавшие об искусстве, со способностью видеть, но без малейшего художественного дарования: Пант. Романов, Гладков. Дальше идут совершенно бездарные: из стариков — Серафимович, Вересаев, Новиков-Прибой; из младших — Слонимский и всевозможные Голодные и Безродные. Нечаянно попавшие в литературу: беспомощно копошащийся А. Яковлев, пошлая и крикливая Сейфуллина. Есть еще пролетарские поэты, тихо доживающие свой юный, но неудачный век.

Дальше идут: исписавшийся Маяковский, забивающий его Безыменский, Демьян Бедный. Но это уже — «за последней чертой».

Совсем особняком стоит Зоценко, талантливый, более умный, чем кажется, тонкий, хороший писатель, вступивший на непомерно тяжелый путь юмориста, изнывающий, задыхающийся от повседневной журнальной работы. Очень люблю его.

Прибавлю еще: почти все, за немногими исключениями, старые и молодые, талантливые и бездарные, — упорно и много работают. Это желание работать, эту неуспокоенность (даже в бездарных) — не могу не оценить. Быть может, она спасает даже кое-кого из тех, которые сейчас мне кажутся мало обещающими.

1927

1917–1927

В Москве, в Петербурге, во всех городах и селах России парады, шествия, речи, иллюминации, представления, на которые согнаны миллионы подневольного или обманутого люда. Большевики справляют десятилетие своего властвования над Россией, десятилетие крови, рабства и нищеты. Большевики празднуют свое торжество. Но есть ли это и торжество их идеи? Сегодня, в лживых речах, они уверяют, что да. На самом же деле — нет. История большевицкой власти состоит из кажущихся удач и более скрытых, но роковых поражений. Большевики удержали власть, вышли победителями в гражданской войне, внешне придушили крамолу, прорвали блокаду,

получили «признание» цивилизованного мира, но одновременно с этими удачами все очевиднее становилось, что осуществление их государственного порядка не состоится, что программа их провалилась. В самую решительную минуту они спаслись только решительным отступлением от своей программы. Еще до февраля 1921 г. они могли говорить о своем «социальном опыте». Нараставшие затруднения, разрешившиеся Кронштадтским восстанием, им самим воочию показали, что продолжение опыта грозит окончательным взрывом. Провозглашение НЭПа свидетельствовало о том, что экспериментаторы спешат спасти себя и свою власть ценой прекращения опыта.

С этой минуты разрушительная работа большевиков как будто сменилась созидательной. Благосостояние страны повысилось по сравнению с беспримерной эпохой 1918–1921 гг., но как было, так и остается по существу нищенским. «Довоенные нормы», т.е. нормы «проклятого режима», фигурируют в большевицких «планах» как мечты о недостижимом идеале. Однако в ходе этого относительно и жалкого «восстановления», которым большевики так хвастают, окончательно выяснились два момента: во-первых, что «социалистическое» строительство если и совершается, то ценою вынужденных отступлений от социалистической программы, т.е. не большевиками, а самой страной и не в соответствии с большевицкой программой, а благодаря нарушению ее; во-вторых, что по мере роста благосостояния страна вырастает из большевицких одежд и в один прекрасный день должна разорвать их. Это и есть главная, настоящая причина возникновения нынешней оппозиции, которая поняла то, чего не поняла сталинская группа: что власть коммунистов может быть сохранена лишь путем нового уничтожения созидательных «буржуазных» сил, т.е. путем искусственного возвращения к порядку донэповского периода. Можно надеяться, что оппозиции не удастся перевернуть «страницу истории» назад, но из этого не следует, что от торжества сталинской группы можно ждать «эволюции большевизма». К эволюции большевики не способны. Но, рано или поздно, взорваться на mine нового капитализма они должны. К этой mine и ведет свой корабль группа Сталина.

А пока что большевики празднуют, и день их праздника — день нашей скорби. Как мы оплакиваем Россию — этого словами не выразить, только слезами. Безгранична и другая наша скорбь: о всех убитых большевиками, о замученных ими, о тех, кого они еще мучают сейчас, о всех, у кого ими отнята жизнь или хотя бы только сча-

сть. Есть за что нам пожалеть и самих себя: за понесенные утраты, за горькую жизнь на чужбине, нередко в непосильном труде и страшной бедности.

Что власть большевиков кончится, мы не только верим, мы это знаем, хотя никто не может предсказать, когда и в какой форме это произойдет. Но и день их падения не принесет полной радости. Вернувшись в Россию, мы застанем ее на неслыханно низком уровне материального и культурного развития. Много тяжелых трудов придется ей положить на восстановление своего хозяйства, на воссоединение, на воссоздание достойного положения среди других народов, и в этих трудах, нам и нашим детям, суждено испытать немало. Но и это еще не самое плохое. Хозяйство, промышленность, торговля, финансовое благополучие, словом, вся область материальной культуры при богатствах России и при современных условиях мировой жизни может быть восстановлена *сравнительно* скоро. Другое дело — культура духовная.

Нельзя забыть, что, несмотря на все поражения, понесенные ими в этой области, большевиками сделано все-таки очень много для духовного разложения нации. Народное образование разрушено; понизилась даже простая грамотность; из советской школы выходят советские неучи; академическая наука еще держится старой, вымирающей профессурой, которой советские ВУЗы не могут дать смены; ряд научных дисциплин уничтожен вовсе, преподавание других изуродовано обязательным марксистским подходом; уровень художественной литературы понижен; в других искусствах такое же понижение. Нравственные понятия изуродованы, здоровое представление о законности — с ними вместе. Семья разложена пропагандой половой распущенности, скотскими законами о браке, проповедью хамства в буквальном библейском смысле слова. Широкому кругу молодежи, подросток в это десятилетие, уже не очень знакомы такие вещи, как уважение к личности, к мнению, к чести (в особенности женской), к понятию свободы. Наконец — настоящая основа всего этого — безбожие, зачастую деятельно-кощунственное, приобретенное большой круг сторонников и насаждаемое с исключительными заботами, как путем пропаганды, так и путем разложения Православной церкви.

Для того чтобы СССР стал опять Россией, должны быть излечены его духовные язвы. На это понадобятся несколько поколений. «...Вот, Я полагаю пред народом сим преткновения, и преткнутся о них отцы и дети вместе...»

Но закладывать первые, самые трудные основы этой работы придется тем, кого большевизм не коснулся в России, и тем из нас, кому суждено вернуться домой. Каждый из нас, любящих родину и желающих послужить ей, должен сам готовиться и готовить своих детей к этому труду. Он и станет нашим великим счастьем. Какое же счастье больше, чем работать для воскрешения России, сильной и светлой, вновь осеняющей себя крестным знаменем?

1927

ПЕРВЫЕ СБОРНИКИ

За два года накопилось у меня немало книжек стихов, с надписью «для отзыва», помеченных всевозможными городами: тут и Париж, и Берлин, и Брюссель, и Нью-Йорк, и Ницца, и София, и Белград, и Варна... Имена авторов ничего или почти ничего не говорят мне. Лишь изредка попадается имя, уже мелькнувшее в газете или журнале.

Первые книги бывают блестящими, но не всегда из их авторов выходят большие поэты. Разительный пример — Сергей Городецкий, после «Яри» ослабевавший с каждой книгой и докатившийся до полного провала. Есть многочисленные примеры обратного.

Чаще всего, однако, первые сборники поэтов — ученические. Много в них подражаний и заблуждений, «готовой» ценности они собою не представляют. Поэтому, говоря о первых книгах, всегда больше хочется предсказывать, нежели оценивать. Увлекательнее угадывать будущее автора, нежели говорить о его настоящем.

Припоминая очень тщательно свои собственные критические суждения о начинающих поэтах, вижу, что из тех, о ком я когда-то отзывался неодобрительно, — ни из одного ничего не вышло. В «добрую» сторону я, признаюсь, ошибался не раз. Вместе с Сологубом и Брюсовым слишком большие надежды возлагал, в свое время, на Игоря Северянина, потом верил в К. Липскерова, в К. Большакова... Ни «доброта», ни «злоба» не играли, конечно, здесь никакой роли. Дело в том, что бездарность почти всегда очевидна, в ней ошибаться трудно и она неизменна, она не «развивается» в талант. А талант — изменяется. Поэты подчинены множеству воздействий, общественных, исторических, индивидуально-биографических, порою заглушающих талант. Предвидеть эти воздействия критик бессилён, а

потому и за свои предсказания ответственен лишь в известных границах. Маленькие или неразработанные таланты — вот подводные камни критики.

* * *

Жалуются: сколько «развелось» плохих молодых поэтов! Всегда было так. Есть глубочайшие причины, почему «мечты неопытной души» любят облекаться в стихи. К несчастью, мечтать легче, чем «облекать». Еще труднее — не печатать плоды этих трудов, уметь видеть, как хорошие мечты превращаются в дурные стихи. Но причины оставим в стороне... Факт тот, что если взять Венгеровский словарь русских писателей, то на каждое сколько-нибудь сохранившееся от забвения поэтическое имя придется великое множество потонувших. К ним можно, пожалуй, прибавить имена прозаиков, часто даже великих, начинавших плохими стихами. Л. Толстой ведь мог «опомниться» не так скоро — и мы имели бы книжку весьма неважных стихов Л. Толстого. А Гоголь? Умри он после издания своей поэмы, в списке поэтических неудачников значился бы и он.

* * *

Я не буду касаться бесчисленных безнадежных. Стоит ли подробно рассказывать читателю, что есть еще чудачки, вроде, например, того, который на двадцатом году «поэтической» своей деятельности издал, наконец, первую книгу, написанную в духе стихов Тана, но до сих пор не удосужился узнать, например, что такое цезура, и «творит» в таком роде:

Цари земли!.. Рабы ее купивших
Властителей!.. Берите факелы, и пусть со всех концов
Пылает этот мир, природу оскорбивших,
Ее продавшихся жрецов!..

Или что в Ницце живет автор такого, например, стихотворения, которое привожу полностью:

Одну люблю шутя,
С другой шучу любя...
Однако тайну сохраню
И не скажу, кого люблю.

Или, что существует поэт, буквально не умеющий отличить правую руку от левой и обе именующий *десницами*:

Грудь моя — колокол!
Десницы — мельница!

Лучше скажу несколько слов о тех немногих, в чьих стихах вижу и достоинства, и возможности.

* * *

Очень тих и очень тонок голос Марии Кожемякиной, издавшей книгу «Земное томление» еще в 1926 году, в Софии. Стихи не имеют настоящей стихотворной традиции, они подчас не лишены и формальных ошибок: Кожемякина «поет по слуху», ведомая собственным чутьем, с трудом находя то, что поэтически обученному автору заранее дается в готовом виде. Даже несколько странны такие стихи «в наш век» поэтического «пара и электричества». Но есть у Кожемякиной то, что именно «в наш век» научаешься ценить: есть живое чувство и человеческое лицо, есть та внутренняя подлинность, та правдивость, которая сама собой помогает Кожемякиной иногда находить хороший звук стиха, или нехитрый, но хороший эпитет, или сдержанно выраженную, но интересную мысль. Среди почти нарочитого бездушия нашего стихотворного времени Кожемякина, можно сказать, не боится быть *человеком*, и ее робкие, порой очень несложные признания становятся как бы литературной смелостью. Ей необходимо много работать и учиться, иначе она далеко не уйдет и не сумеет полно сказать даже того, что могла бы.

* * *

Полная противоположность Кожемякиной — Евгений Шах («Семя на камне», Париж, 1927). Шах — почти всегда «на уровне современной техники». И если сонеты его по форме неканоничны, то, надо думать, и это сделано сознательно, как известная модернизация. Шах хорошо знает новую поэзию, умело пользуется ее приемами, выбирая при этом лучшие и стараясь избегать пошлостей. Он вполне культурный стихотворец, не лишенный к тому же вкуса и чувства меры... Он носит на себе следы различных влияний, но надо сказать, что хочет и может он быть самим собой, ищет новых тем, умеет многое хорошо придумать и точно выразить. В поэзии он от-

нюдь не провинциален, и если бывает несколько наивен и неуклюж, то чаще зорок и слегка язвительен.

Жизнь современного европейского города — одна из основных тем Е. Шаха. Этот город внушает ему не ужас, не отвращение, а легкое, почти ласковое, как бы даже *любовное презрение*. Такая противоречивость чувства без желания разрешить это противоречие возникает отчасти из душевной опустошенности Шаха, из свойственного ему чувства «мировой скуки», из неразвитого интереса к большим проблемам, к «проклятым вопросам». В этом Шах выражает настроения, свойственные сейчас молодежи того же европейского города. Я бы сказал, что это по существу не поэтические настроения, и очень пожелал бы поэту преодолеть их.

* * *

Андрей Блох, автор только что вышедшего сборника, немного известен читателям «Возрождения», в котором было напечатано несколько его стихотворений. Это — настоящий (хоть и очень еще неопытный) лирик, чуть-чуть старомодный, чуть-чуть щеголяющий своей простотой, но умеющий уже превращать и самую старомодность в прием, т.е. сознательно ею пользоваться. Он не гонится за «современностью», любит внешнюю несложность, нарочито придает стихам своим легкую тусклость, но тем внутренне приятнее его стихи. Часто без резких фонетических ухищрений, но и без банального «благозвучия», ему удается быть музыкальным. Мне кажется, Блох учился преимущественно у Тютчева и Фета, отчасти — у молодого Брюсова (эпохи «Шедевров»). Иногда его привлекают такие «устарелые», «оставленные» в русской поэзии формы, как сонет, рондо, как куплетное строение, но чаще он пользуется простейшими формами русского стиха, которые чрезвычайно подходят к внутреннему ладу его стихотворений.

У Блоха, однако, до странности велика разница между лучшими и худшими стихами, напечатанными в одной книге. Хороший вкус ему иногда вдруг и грубо изменяет. Стихотворение «Ведьма на суде» со всех точек зрения слабо. «Надпись Ашурбанипала» и «Надпись Рамзеса II» — холодны, неудачны и подражательны. Блох мне кажется «двойным»: его стихи, как и мысли его, то зрелы, то упрощены, то очень изящны, то неуклюжи. То в них звучит совсем молодой — то вдруг стариковский голос. Вообще, как принято говорить, он еще «не нашел себя». Если он установится, он может стать хорошим поэтом, но, признаюсь, и сейчас уже нравится мне в нем мно-

гое. Такие стихи, как «Далеко ли от нас», «Мчались по мосту, словно ракеты, во тьме поезда», «Мирный ресторанчик», «Замер вечер над долиной», «Вечер, снег и отблеск синий», «Отчего не умереть», — совсем хороши и могли бы сделать честь поэту, гораздо более искусственному.

1927

С. ЮШКЕВИЧ

1

Внутренняя жизнь литературного произведения как бы изживается на глазах у читателя. Изживается не только в движении от «завязки» к «развязке», но и от главы к главе, от эпизода к эпизоду, от образа к образу, наконец — от каждого предыдущего слова к каждому последующему.

Так обстоит дело с отдельными вещами. Но и они, в свою очередь, — только главы или эпизоды, звенья той длинной и сложно составленной цепи, которая зовется целостным «творчеством» автора. Разобраться в писателе, понять и оценить его мы можем только тогда, когда проследим движение его творческой жизни, т.е. все, им написанное, не только прочтем внимательно, но и восстановим историческую последовательность писаний, всмотримся в смену идей, настроений, тем, приемов, форм, стилей, — словом, всего того, чем в совокупности образовано его творчество.

Опять же, тут мало установить самые факты и их последовательность. Надо еще вскрыть их природу, их взаимоотношения, надо себе уяснить, чем каждый из них обусловлен и что, в свою очередь, им обусловлено.

Писатель на своем пути подвергается целому множеству воздействий: влияниям историческим, общественным, биографическим, — наконец, чисто литературным. Сознательно или бессознательно, он отражает их в своем творчестве, и вот, при детальном рассмотрении, рисунок этого творчества оказывается чрезвычайно сложным. История литературы вряд ли смогла бы указать на такого автора, у которого его «кривая» с начала до конца отмечала бы совершенно правильное, без отклонений и изломов, поступательное движение в том или ином направлении. Эта кривая, при сколько-

нибудь пристальном рассмотрении, всегда оказывается чрезвычайно запутанной. Она состоит из множества более или менее приметных углов, изломов, отклонений, забеганий вперед и возвращений назад, обусловленных и теми причинами, о которых я говорил, и причинами, лежащими внутри самого творчества: неровным развитием дарования, трудностью поставленных задач и т.д. Можно сказать, что она состоит из хитрейших, запутанных петель. Поэтому, в конце концов, о каждом писателе, безразлично — большом или маленьком, талантливом или бездарном — можно написать еще гораздо больше, чем сколько он сам написал. И конечно, такое исследование всегда окажется любопытно и поучительно.

Однако же эту кривую творчества всегда оказывается возможным представить и в несколько упрощенном, схематическом виде, условно вычислив и наметив ее среднее направление, некую равнодействующую тех сил, которыми образовано ее движение. Правда, в этих случаях приходится жертвовать многими любопытными частностями; порою приходится также отчасти погрешать против хронологии, относя назад то, что является случайным повторением уже пройденного пути, и временно оставляя без внимания то, что, едва намечаясь в данный момент, получит развитие, а затем и преобладание в один из последующих. Такие условно допускаемые неточности зато позволяют очертить историю творчества более кратко и наглядно. Такой систематический чертеж я попытаюсь набросать и в данном случае. Попытаюсь наметить те основные линии, по которым двигалось творчество Семена Соломоновича Юшкевича.

2

В 1919 г., когда праздновали двадцатилетие литературной деятельности Юшкевича, юбиляр написал для одной газеты небольшую автобиографию, под названием «Клочки из прошлого». Вспоминая ту пору, когда ему было пятнадцать лет, Юшкевич рассказывает:

«Недовольство окружающим вызвало во мне желание сделаться атаманом разбойников, чтобы спасти невинных и наказывать виновных. Все это кипение разрешилось большим романом “Кара Тара”, сделанным в стиле Дон-Кихота».

Произведение пятнадцатилетнего автора, к тому же мало знакомого с литературой, вряд ли могло представлять какую-нибудь художественную ценность. «Роман для гимназиста написан на пять с

плюсом, но для печати он не годится»: так сказал Юшкевичу тогдашний редактор «Одесского Листка» А.С. Попандопуло — и, вероятно, был прав.

Роман до нас не дошел. Он никогда не был напечатан, и самую рукопись его Юшкевич впоследствии уничтожил. Но вот что любопытно и знаменательно: целых тридцать пять лет спустя после этого первого опыта Юшкевич замечает: «“Кара Тарара” мой любимый герой и до сих пор я все еще мечтаю написать его».

Мечте не суждено было осуществиться. Юшкевич никогда не вернулся к своему любимому герою. Однако ж, оказывается, через всю свою многолетнюю литературную жизнь этот признанный «бытовик», этот «знаньевец», этот «добросовестный изобразитель обездоленных классов» пронес желание вернуться к тому, с чего начинал во дни, когда еще, как все мальчишки, мечтал сделаться разбойничьим атаманом: к полуфантастическому роману приключений «в стиле Дон-Кихота». И вот если мы всмотримся в творчество Юшкевича, то, как нередко бывает, окажется, что все оно как-то связано с историей и судьбой его первого литературного опыта. Сказки (какие именно — нам неизвестно) и «Дон-Кихот» были первыми литературными влияниями, которые испытал Юшкевич, и память об этих влияниях никогда уже в нем не прерывалась, влечение «в ту сторону» не умирало. Конечно, как мы увидим, оно само пережило ряд изменений, с течением времени стало не тем, чем было когда-то, — но именно оно основным образом определило самую характерную, самую живую и завидную черту в творчестве Юшкевича: его раздвоенность, его неуспокоенность, постоянное нащупывание иной формы, упорное желание «выйти из круга» тех литературных навыков, которые на первых порах его признанной писательской деятельности упрочили за ним репутацию «реалиста» (в узком понимании слова) и «изобразителя» какой-то там «среды».

3

«Юшкевич прошел стаж наших очередных идеологий и является одним из типичных представителей русской передовой интеллигенции, к которой он принадлежит по духу... Великая русская литература — родина его души».

Так некогда писал Овсяннико-Куликовский. И в самом деле: во след за ребяческими мечтаниями о том, чтобы стать разбойничьим

атаманом, вслед за попытками написать авантюрный роман о Кара Тарара пришла Юшкевичу пора возмужать, пополнить знания, познакомиться с тогдашней русской литературой. Это знакомство, конечно, не могло пройти без важных последствий.

Чаще всего молодой писатель на первых порах подпадает под сильное влияние кого-нибудь из своих старших современников. Этим влиянием и определяется характер его ранних писаний.

Однако, вчитываясь в начинающего Юшкевича, мы, с одной стороны, не можем сказать, чтобы он поражал нас каким-нибудь исключительным своеобразием, совершенной оригинальностью или своеобразием творчества, а с другой стороны — так же трудно назвать кого-нибудь, чье влияние отчетливо проступило бы в этих ранних писаниях. Сам Юшкевич рассказывает о сильном впечатлении, которое на него когда-то произвел Достоевский. Но тут речь идет, по-видимому, именно о читательском впечатлении, может быть — о полученном им пульсе к сочинительству, но не о том, что принято называть литературным влиянием. Во всяком случае — в напечатанных вещах молодого Юшкевича влияния Достоевского не заметно.

Овсяннико-Куликовский тоже не называет ни одного имени. Он говорит безымянно: «Великая русская литература — родина его души». И только. Мне кажется, что Овсяннико-Куликовский прав, но его слова можно бы несколько пояснить, уточнить.

Юшкевич вступил на литературное поприще в середине девяностых годов прошлого столетия. Это была пора, не блиставшая именами, особенно в прозе. Правда, был жив и писал замечательные вещи Толстой. Но он высился как бы в стороне от «текущей» литературы или над ней, окруженный почетом и непониманием. Один Чехов, спасаясь от Чехонте, умел у него учиться. Короленко был еще лучше других. За ним начиналась бесконечная «масса» всевозможных Боборькиных, Михайловых, Аверкиевых, Баранцевичей, Маминых-Сибиряков, Потапенков и т.д. В силу исторической необходимости она оказала на Юшкевича свое тяжкое давление, сделалась «родиной» если не души, то литературной деятельности его. Конечно, прав Овсяннико-Куликовский: это была русская литература. Но великой она в тот момент могла назваться только по праву родства. К чести ее, надо сказать, что она и тогда хранила святую традицию «добрых чувств» и «милости к падшим». Но хорошею школою для художника она не была и не могла быть по своему невысокому художественному уровню. Напротив, перед каждым художником стояла задача — победить, побороть в себе ее дурное влияние.

Конечно, понять — простить. Но и понятные и прощенные факты остаются фактами. Мы теперь понимаем, что художественной литературе приходилось быть формой, в которой, под маской вымысла, высказывалось то, чего нельзя было сказать прямо. Отсюда тот горестный факт, что она была обречена «отражать» такие явления действительности, о которых не могла говорить публицистика. Отсюда и загроможденность всевозможными «вопросами» и обязанность как можно правдивее, точнее изображать действительность, т.е., в сущности, поставлять критике материал для замаскированно-публицистических рассуждений, не имеющих отношения к искусству. В погоне за этим материалом «общественно-взирающая» критика упорно требовала от писателя, чтобы он описывал как можно точнее и «бесхитростнее». Судя художника, критик в самую тяжкую вину ему ставил искусство, в величайшую заслугу — то, что к искусству не имело отношения, а то и вовсе было антихудожественно. «Непосредственное воссоздание жизни» было кумиром тогдашней критики и «социальным заказом» эпохи. «Описание, классификация, верная и точная регистрация фактов являются первой задачей писателя», — не шутя уверял П. Коган. Признаемся, что в своем курьезном понимании искусства он был слишком не одинок.

Юшкевич начал с описаний добросовестных и правдивых. Хорошо знакомый ему, но сравнительно мало использованный в литературе еврейский быт дал ему в руки обильный и благодарный материал. Критика, в общем, встретила Юшкевича сочувственно, потому, главным образом, что его рассказы открывали ей широкое поле для рассуждений, посторонних искусству. Так, один критик по поводу «Иты Гайне» долго рассуждает о мальтузианстве, приводит обстоятельные сведения о рождаемости в разных странах Европы и лишь попутно, ничего не значащими словами, упоминает о художественной стороне повести. Другой, желая похвалить Юшкевича, на него клеветает, наивно заявляя, что такой-то рассказ «так хорош, словно это даже не произведение искусства». В действительности, конечно, Юшкевич по природе своей был и хотел быть прежде всего художником. Но он еще проходил первый этап творчества, отмеченный сильным влиянием ложной литературной эпохи. Все первое десятилетие его писательской жизни прошло под знаком влияния; оно не прекратилось и тогда, когда Юшкевич сблизился с группой «Знания», отчасти потому, что знаньевцы сами были этому влиянию подвержены, отчасти потому, что Юшкевич еще не ощущал той острой надобности из-под него выйти, которая впоследствии так сильно дала о себе знать.

«Хаимка и Иоська», «Распад», «Портной», «Кабатчик Гейман», «Невинные», «Ита Гайне», «Жалость», «Еврей», «Наши сестры», «Отче наш» — вот наиболее выдающиеся вещи первого периода. Все это, в сущности, вариации одной, главной темы о невероятных человеческих страданиях, темы о людях, замученных нищетой, голодом, побоями, злобой, развратом, непосильным трудом и, кажется, еще чаще — бесплодными усилиями найти этот труд. Из более поздних сюда же по теме и стилю непосредственно примыкает «Улица». Кажется, нет такого человеческого горя, нет такой муки, нет такой мучительной коллизии человеческих отношений, которые не нашли бы себе места в этом жутком цикле рассказов и повестей. Родители, страдающие за детей; дети, страдающие за родителей; матери, у которых убивают детей; матери, которые сами убивают детей; дети, готовые убить родителей; любовники и сутенеры, избивающие своих любовниц; дочери, проданные матерями в публичные дома; проститутки, зараженные сифилисом, кормилицы, губящие своих собственных детей ради того, чтобы кормить чужих; жертвы погромов, болезней, голодной старости, — и т.д. и т.д. Целыми толпами перед нами проходят существа, задавленные жизнью. Юшкевич не устает их показывать. И хотя каждый в этой толпе имеет свое лицо, хотя его горестная история протекает как будто обособленно, все же Юшкевич не ищет особо выдающихся характеров, не резко выделяет своих героев из общего фона. По-видимому, индивидуальные судьбы и отдельные личности сравнительно мало занимают Юшкевича. Отчасти даже повторяются или сильно сходятся у него многие фигуры и драматические положения. Поэтому, мне кажется, правы те, кто, подобно Горнфельду, считают, что основной, главный герой Юшкевича есть, в сущности, «масса», толпа еврейской городской нищеты.

С этим отчасти связана у Юшкевича важная черта в его творчестве первого периода: отчетливо различимый социальный мотив. Основной причиной, предрешающей неизбежность всех изображаемых ужасов и страданий, представляется ему существующий социальный строй. Наличностью этого строя, бросающего бедных под ноги богатым, мотивированы у Юшкевича едва ли не все трагические положения его героев. Уже в одной из первых своих вещей, в «Распаде», он косвенно определяет бедность как источник всякого страдания. «Если есть деньги, — говорит старуха Розенова, — то сердце никогда не болит; деньги не допустят, чтобы оно заболело».

Но в то же время нельзя сказать, будто у Юшкевича страдания действующих лиц служат только исходной точкой для авторских проповедей о необходимости изменений в существующем социальном порядке. Напротив, положительная часть революционной программы у Юшкевича не разработана. Она, строго говоря, даже почти не затронута. Выводы Юшкевич предоставляет читателю, но сам их не выдвигает. Сосредоточивая все свое наблюдение на существующем, Юшкевич почти никогда не говорит, каким он себе представляет должное, а если говорит, то самыми общими фразами. Поэтому со своей точки зрения прав был некогда критик «Русского Богатства», замечая, что Юшкевич меньше занимается «борьбой труда и капитала, чем того можно было бы ожидать». Пафос Юшкевича — пафос сострадания, а не борьбы.

Когда-то он мечтал сделаться добродетельным атаманом разбойников, «чтобы спасти невинных и наказывать виновных». Такое разделение людей на страдающих невинных и на виновных, причиняющих эти страдания, в раннем периоде творчества сохранилось у Юшкевича полностью. Но пока что его внимание прежде всего обращено на невинных страдающих. Тут у него собрано совершенно исключительное количество наблюдений, обрисована вереница людей. Как я уже говорил, нет, кажется, такой формы бедствия, несчастья, которая бы не нашла себе места в произведениях начинающего Юшкевича. Он не устает рисовать человеческое горе во всех оттенках и проявлениях — от дикого ужаса и яростного отчаяния до тихой подавленности и безропотной грусти. Иногда кажется, что человек только тогда по-настоящему попадает в поле зрения Юшкевича, только с той минуты становится ему любопытен, когда начинает страдать. В одном месте он прямо говорит о своих героях: «Истинно людьми они являлись в те минуты, когда жизнь вырывала из их сердца стон. Тогда они потрясли».

Я совершенно уверен, что если бы произвести всеобщую перепись героев Юшкевича, с подразделением на страдающих и причиняющих страдания, то оказалось бы, что огромное большинство страдающих «навербовано» им из женщин и детей. Тут, конечно, руководили Юшкевичем не только данные, добытые из наблюдений и размышлений, но и причины чисто литературного порядка: чем персонаж слабее, беспомощнее, тем легче усугубить уже мотивированную социальным положением, возрастом и полом его незащищенность, тем свободнее с ним оперировать автору, цель которого состоит в изображении человеческих страданий. Вполне возможно

предположить (и это отчасти подтвердится в дальнейшем), что и сама еврейская среда, из которой Юшкевич черпает почти всех своих действующих лиц, избрана им до некоторой степени по той же причине: конечно, несчастных больше и сила их сопротивляемости должна быть меньше в той среде, которая самим законом поставлена в условия не только социальной, но и политической незащитности. Но, разумеется, если это и было одной из побудительных причин, заставлявших Юшкевича обращаться к изображению еврейского быта, то лишь отчасти, и, вероятно, он в этом случае поступал бессознательно. Основными причинами все-таки остаются его принадлежность к еврейству, глубокое знание еврейского быта и стремление изображать то, что его волновало всего непосредственнее. Как бы то ни было, однако, основное, лишь иногда нюансированное разделение на добрых-несчастных и злых-счастливых является самой характерной чертой уже в первоначальном творчестве Юшкевича и остается такою очень долго: как мы увидим — почти до конца. Моральный облик Юшкевича не изменится: он никогда не устанет печаловаться и страдать за чужое горе, он всегда останется сердцем на стороне несчастных, — но по мере того, как будут развиваться его художественные интересы, он не раз еще изменит центр своего внимания. Не удовлетворяясь привычными литературными навыками своей ранней поры, ища новых приемов, новой манеры письма, он со временем обновит и «человеческий материал» своего творчества. Те, кого он в первый период едва очерчивал, оставляя в тени и на заднем плане, злые и счастливые, со временем станут его главными, в литературном смысле излюбленными, героями. Но это произойдет не сразу, — я несколько забегаю вперед.

5

«Если бы Семен Соломонович не был по природе драматургом, можно было бы допустить, что он начал писать пьесы из ненависти к условностям прозы», — говорит П.А. Нилус в своей биографии Юшкевича. Мне кажется, что биограф очень верно угадал природу совершавшегося в Юшкевиче перелома. Я бы лишь несколько развил и уточнил мысль. Условность есть во всяком роде искусства, ибо все виды и формы искусства основаны на условности. В частности, пьесы Юшкевича по манере своей часто оказываются в особенности условными. Поэтому точнее будет сказать, что Юшкевич с та-

ким жаром обратился к драматургии не ради того, чтобы сбросить с себя вообще условности, какие бы то ни было, но чтобы избавиться именно от условностей той описательно-повествовательной прозы, которой были написаны его прежние вещи. Он искал в драматургии новую форму условности.

Произведение искусства есть преобразование мира, попытка пересоздать его, выявить скрытую сущность его явлений такую, какова она открывается художнику. В этой работе художник пользуется образами, заимствованными из обычной нашей реальности, но подчиняет их новым, своим законам, сохраняя лишь нужное и отбрасывая ненужное, располагая явления в новом порядке и показывая их под новым углом зрения. Отсюда следует, что та форма искусства, которая предъявляет к художнику требование прежде всего сохранить максимум явлений и запечатлеть их с наибольшим сходством, как можно больше и как можно точнее описывая и регистрируя, т.е. как можно меньше преобразая творчески, есть форма наиболее стеснительная и неудобная для художника. Таковую, в значительной мере и была форма ранних писаний Юшкевича. С нею-то и стремился он порвать, как только ощутил волю к свободному творчеству.

Очень естественно, что он прежде всего обратился к драматургии. Переход к драме сразу облегчал задачу, так как драма простейшим способом, автоматически, по самой природе своей, тотчас избавляла его от бесчисленных прямых описаний обстановки, природы, быта, одежды и всего прочего, что уже казалось Юшкевичу ненужным загромождением главного замысла. Само собой разумеется, что драматическая форма, в свою очередь, ставила перед Юшкевичем целый ряд новых трудностей и проблем, — но это уже были иные трудности, бороться с которыми ему было и радостно, и любопытно, и просто выгодно, потому что они избавляли его от описательства, ставшего, по верному выражению П.А. Нилуса, «ненавистным». Юшкевич больше не захотел описывать — и сделался драматургом, потому что в смысле описательства к драматургу почти невозможно даже и предъявить какие-либо требования: описания не входят в его задачу и технически для него невыполнимы.

Как я уже говорил, творчество Юшкевича представлено мною в этой статье несколько схематически. Задачей моей было наметить основные линии, по которым оно двигалось. В действительной жизни изображаемые мною переходы совершались у Юшкевича несколько мягче, замедленней. Так, уже обратившись к драме, Юшке-

вич не вовсе и не сразу оставил свою повествовательную работу. Напротив, она еще продолжалась. Писание рассказов и в этом втором периоде не прекратилось, оно перемежалось с писанием драм. Больше того: рассказы Юшкевича и теперь в значительной степени сохранили манеру, выработанную в первый период. Все дело лишь в том, что не ими, а пьесами окрашен новый период, что не они, а пьесы составляют теперь главную работу Юшкевича, беря у него наибольшее количество усилий и, в свою очередь, составляя все наиболее своеобразное и любопытное из того, что было написано за это время. Именно драмы наиболее отчетливо выявляют ту новую линию художественных исканий, по которой пошел Юшкевич.

6

Свою первую пьесу, «Чужая», Юшкевич написал еще в 1900 г. Именно в ней он сразу и с наибольшей резкостью попытался поврать с традициями бытописательства. Он разом отказался не только от внешне изобразительных заданий, но и не раз дерзко погрешил против самой элементарной бытовой правдивости. Больше того: он переступил реалистические границы сюжета, отчасти вынеся действие в чисто психологическую сферу и выведя на сцену призрачных персонажей, существующих только в воображении героини, и допустив такой смелый, почти уже «фантастический» прием, как хронологический сдвиг внутри пьесы. Однако, несмотря на то что Юшкевич, видимо недовольный «Чужою», уже после появления в печати, подверг ее значительной переработке, изменив даже заглавие (во второй редакции она называется «Ирина»), — мы все же будем только справедливы, сказав, что и после переделки драма осталась неудачной. Очевидно, Юшкевич опять-таки сам это сознавал, потому что почти двадцать пять лет спустя вернулся к тому же сюжету и отчасти к той же форме, но написал совсем новую вещь — «Все в масках, кроме одной».

Неудачу «Чужой» надо прежде всего объяснить тем, что это была первая попытка Юшкевича работать в драматической форме. Юшкевич был еще слишком неопытен вообще в драматургии, не говоря уже о тех совершенно новых и чуждых ему стилистических приемах, к которым он обратился с такой стремительностью. То были, в общем, приемы символической драмы, требующие совсем особой душевной и литературной подготовки, которой не было у Юшкевича,

как не оказалось вслед за тем и у Леонида Андреева, когда он писал «Жизнь человека», «Анатэму», «Черные маски», «Царь-Голод».

В «Чужой» Юшкевич слишком далеко зашел в сторону, слишком далекую от привычных ему литературных традиций, и с его стороны было вполне последовательно и разумно — в следующих драмах несколько сдержаться. То, что он стал писать после «Чужой», было отступлением как будто в сторону прежних позиций, — но только по отношению к этой пьесе. По отношению же ко всему, что писалось раньше, Юшкевич несомненно двинулся вперед.

Начало драматургического периода совпадает у Юшкевича с началом движения от частных к обобщениям, от случайного к типическому, от собирания материалов к выводам, от наблюдения к осмыслению, словом — от описательства к творчеству.

В ряде пьес («Голод», «В городе», «Король», «Miserere», «Мендель Спивак») Юшкевич проводит перед нами все ту же еврейскую нищету. Но теперь, вступив на подмостки театра, она как бы подтягивает, внутренне собирается, не растрачиваясь на бытовые мелочи, но как бы спеша осознать себя, в самой себе разобраться. Отсюда, конечно, как у драматурга еще неопытного, на первых порах («Голод», «В городе», «Король») появляется у Юшкевича некоторая многоречивость героев, их склонность к декламации. Но это же дает им и возможность выразить себя пусть несколько абстрактно, но зато и более, так сказать, принципиально, чем прежде. В результате достигается известная закономерность их речей и поступков по отношению к общему замыслу — закономерность гораздо большая, чем была в рассказах. Отныне они уже говорят и ведут себя не как существа, «выхваченные прямо из жизни» и случайно попавшие в искусство, но как герои пьесы, воплощающие разные стороны авторского замысла и этому замыслу служащие. Правда, они становятся более условны, той условностью, которая отличает лицо из драмы от его житейского прототипа. Приблизительно нечто подобное надо сказать и о развитии действия. По сравнению с рассказами первого периода оно, перемещаясь в драму, несомненно, теряет в количестве эпизодов, подробностей, схваченных «на лету» мелочей, отклонений, порою представляющих бытовой или даже драматический интерес, но выигрывает в планомерности, целесообразности по отношению к общему замыслу. Как и действующие лица, оно стремится подчинить себя автору, постепенно вырастающему из «собирателя и регистратора» жизненных фактов — в художника, не подчиненного надобностям публицистики или этнографии.

Примечательно, что по мере того, как от «описания, классификации и регистрации фактов», т.е. от бытописательства, хотя бы и согретого самым благим чувством и даже движимого подлинным пафосом любви к ближнему, Юшкевич переходил к более углубленному художественному творчеству, к попыткам осознать явления быта как отражения бытия, — он вызывал разочарование и холодность со стороны современной радикальной критики. Это понятно. То, что принято было называть «имеющим общественный интерес», иначе говоря — то, что давало материал для публицистики, которая, по укоренившемуся недоразумению, называлась критикой, — все это едва ли не полностью сосредоточено у Юшкевича в произведениях первого периода — и тогда же почти исчерпано. Я имею в виду трагические наблюдения над жизнью — в частности, над жизнью еврейской бедноты. Ранние писания Юшкевича, конечно, дают подобного материала неизмеримо больше, нежели драмы. По-видимому, подчиняясь влиянию эпохи, сам Юшкевич вначале считал собирание и закрепление этого материала если не главной, то все же весьма важной задачей. Такое отношение к творчеству составляет у него один из существенных признаков первого периода. С началом отмирания этого признака начинается новая полоса: Юшкевич все меньше доставляет публицистике те наблюдения, которые ей так нужны для подкрепления и иллюстрации ее общих идей о взаимоотношениях труда и капитала и для революционной пропаганды. С иссякновением этого источника публицистике уже нечего извлечь из Юшкевича, не над чем оперировать. «Социальная значимость» произведений Юшкевича начинает в ее глазах падать.

Между тем необходимо заметить, что происходивший в Юшкевиче художественный перелом отнюдь не был связан с какой-нибудь переменной в его общественных воззрениях. Тут Юшкевич остался тем же, чем был. И больше того: по мере его стремления вообще перейти от наблюдений к обобщениям и выводам он и в смысле своих социальных и политических взглядов становится более решительным и последовательным. Пожалуй, теперь его уже трудно было бы упрекнуть в том, что он недостаточно занят «борьбой труда и капитала». «Голод», «В городе» и «Король» составляют нечто вроде трилогии с довольно планомерно развитой темой социальной борьбы. Призывы к социальной борьбе именно в «Голоде» впервые зазвучали у Юшкевича вполне ясно. Здесь революция, наконец, сознательно ставится «в порядке дня».

«В городе» — это как бы детализация темы, но детализация, проводимая по строго выдержанному методологическому принципу.

Юшкевич здесь занят не самой борьбой, но, так сказать, смотром и учетом революционных сил в среде не пролетарской, но к пролетариату примыкающей. Тут показаны и сопоставлены люди, для которых борьба так же необходима, как для пролетариата, но которые не в одинаковой мере сознают это и не одинаковыми способами хотят бороться. Гланк несознателен вовсе, он видит не причины, а следствия, не болезнь, а ее симптомы; он ничего не делает, благодумствует, носится со своим молоточком и думает, что жизнь станет легче и все устроится, если он заколотит как можно больше гвоздиков, которые торчат на стенах и в мебели, цепляются и рвут платье. Бойм, индивидуалист, мечтатель и себялюб, которому до других нет дела, просто уезжает в какой-то «свой» Берлин, сказочный город, наполовину им вычитанный, наполовину выдуманный. Ему отчасти под пару «странная Элька», страдающая безропотно, готовая все раздать, полуюродивая, целиком ушедшая в свою несчастную любовь. Наконец — Соня, надорванная и замученная жизнью, дико страдающая, но бороться не смеющая и для борьбы уже негодная. Этой группе Юшкевич противопоставляет Дину, которая вся — борьба, упорство и воля, но воля, не освещенная ни любовью к людям, ни хотя бы «классовым сознанием». Дина готова пойти на все, до конца — но единственно ради самой себя и своей семьи. Наконец, вполне «положительным» образом пьесы выступает Бер, сознательно отказавшийся от личных благ, перешедший «в стан погибающих» и ждущий только того, чтобы пробил час революции. В его лице Юшкевич едва ли не впервые выводит человека, который отчетливо говорит о предстоящей борьбе, верит в ее благой исход и заранее радуется. «Хорошо будет, — говорит Бер. — Всем хорошо будет. Пройдет пять-десять лет, и, как люди говорят, уже не будет несчастных. Трудно это сделать, но ничего — сделают. Скрутят люди жизнь по рукам и по ногам и скажут ей: молчи! Разведут большой костер и положат на него старую жизнь, — кругом будут петь и танцевать, и она сторит». Наконец, последнюю часть трилогии составляет «Король», в котором показано уже прямое столкновение борющихся сторон: сознавшего себя и свои задачи пролетариата — с таким же сознательным капиталом, представленным в лице Давида Гросмана. «Голод», «В городе» и «Король» написаны в 1905–1906 гг., и этим прежде всего объясняется их пафос.

Как бы послесловием к «революционному» циклу служит «Miserere». Однако и в «Miserere», уже в 1909 г., когда недавние борцы являются на сцену разрозненными, расслабленными, в пораже-

ниях растратившими веру в себя и волю к борьбе, — Юшкевич все-таки помещает среди них сумасшедшего Шлойму, который не хочет верить, будто и в самом деле «все кончено». Наперекор всему, может быть — через головы современников, Шлойма не устает призывать: «Проснись, молодежь! Оживи опять духом, устремись к завтрашнему дню!» И по всему ходу пьесы мы вправе сказать, что сумасшествием Шлоймы мотивирована лишь несвоевременность его призывов. По существу же автор именно на его стороне.

В литературном отношении «Miserere» примыкает уже к «Менделю Спиваку», «Комедии брака» и «Человеку воздуха» — к пьесам, составляющим как бы второй этап в драматургии Юшкевича. Они значительно разнятся друг от друга и темами, и многими формальными свойствами. Но их объединяет уже окончательно совершившийся отход от натурализма, наконец-то найденное автором умение, не порывая с реальной обстановкой, все же свести ее к простейшим линиям, отодвинуть далеко на задний план бытовые черты, подчинить их общему замыслу пьесы, сделать их тем, чем они и должны быть, — средством, а не целью, отчасти — фоном, на котором протекает главное действие. В этих пьесах, с гораздо большей удачей, нежели в «Чужой», Юшкевичу удается и действующих лиц представить в той несколько схематической целостности, которая достигается устранением несущественных бытовых частных и мелочей психологического рисунка. Теперь Юшкевич добивается того, что его герои, как бы вписанные в раму все того же еврейского быта, предстают как бы обнаженными в своей человеческой сущности. В «Miserere» Юшкевич показывает не только «процесс распада революционных сил», но и гораздо более широкую человеческую драму разуверения, разложения, душевного обнищания. «Мендель Спивак», на мой взгляд — лучшая, наиболее стройная и выдержанная из пьес Юшкевича, представляет собою трагедию рока, который преследует свою жертву незаметно для нее — и умеет настичь в самую счастливую минуту. Чрезвычайно существенно, что хотя Мендель и взят из среды еврейского пролетариата — его столкновение с роком имеет лишь очень отдаленную, завуалированную социальную мотивировку, да и ту можно только выискать, пытаясь реконструировать тяжелое прошлое Менделя, то, что происходило с ним и с его женой до начала пьесы. Сама же пьеса застает его, напротив, в минуту счастья: он беден, но здоров; он надеется получить работу, которая сулит ему сносную жизнь; в семье у него — великое счастье: только что родился сын, предмет долгих мечтаний, грядущая утеха, гордость, смысл жизни Менде-

ля. И вот, чем благополучнее все для него складывается, чем веселее окрашивается общий тон пьесы, тем неуклоннее надвигается ее трагический конец: пока события развиваются все более благоприятно, ребенок Менделя угасает и угасает на руках у матери. На одновременном нарастании людьми устрояемого благополучия и приближении людьми неотвратимого бедствия построена вся драма, и ребенок умирает в тот самый миг, когда счастливый Мендель является среди пирующих гостей с известием, что работа получена и будущее счастье семьи обеспечено.

По упрощенности драматических приемов, порою очень смелых и даже парадоксальных, «Бес», «Комедия брака» и «Человек воздуха» примыкают сюда же. Но эти пьесы имеют особый интерес: в них намечается важное тематическое новшество, происходящее, как мне кажется, тоже отчасти на почве формальных исканий Юшкевича. Я имею в виду резко зазвучавшую у него сатирическую ноту, в связи с чем Юшкевич начинает заменять своих социально несчастных, побежденных героев — другими: социально счастливыми, победителями.

В той «битве толстых и тощих», которой так или иначе посвящены все предыдущие произведения Юшкевича, до сих пор все его внимание, как и все симпатии, было отдано «тощим». Теперь если не симпатии, то пристальное внимание, любопытство Юшкевича как художника перемещается в сторону «толстых». Тема о социально обиженных иссякает в «Человеке воздуха». Она перестает занимать Юшкевича. Но об этой пьесе речь еще впереди. Она лишь еще раз прозвучит в «Повести о господине Сонкине», но уже в совершенно новой окраске.

7

Благополучные, сытые, счастливые являлись и раньше в рассказах и пьесах Юшкевича. Но его истинными героями, тем, на ком сосредоточено все его внимание, были голодные, нищие, несчастные. В общем сюжетном строении произведений Юшкевича, богатые и счастливые лишь играли служебную роль рычага, приводящего в движение толпы голодных и обездоленных, или — лучше сказать — служили тем прессом, который давит, душит и губит человеческие жизни. Юшкевич был занят гибнущими. Поэтому губящих он очерчивал только самыми общими штрихами, не выдвигая на первый план, а то и вовсе оставляя за кулисами, откуда они невидимо управляли судьбой героев. Юшкевич их не индивидуализировал, в его глазах они сли-

вались, олицетворяя общее понятие капитала и собственных лиц не имея. Таков даже и Давид Гросман в «Короле»; это скорее социальный тип, нежели человеческая личность.

Но вот, начиная с 1907 г., внимание Юшкевича начинает перемещаться. Представители буржуазии все сильнее занимают его, Юшкевич всматривается в них все пристальнее и начинает в их толпе различать отдельные лица. Постепенно вытаскивая их из-за кулис и перемешивая с голодными и нищими, Юшкевич мало помалу увлекается этими новыми для него героями. В целом ряде произведений он теперь все больше и больше показывает нам именно богатых, сытых, счастливых. В «Семье», в «Комедии брака», в «Бесе», в «Человеке воздуха» богатые то становятся полноправными героями, наравне с бедными, то совсем вытесняют бедных со сцены. Поскольку, однако, счастливые выигрывают во внимании Юшкевича, но не в его симпатиях — Юшкевич их наделяет самыми отталкивающими чертами. Между тем, самое количество этих новых персонажей все более и более меняет окраску произведений Юшкевича. Все чаще и чаще становимся мы зрителями всевозможных человеческих гнусностей. Проявления низости, лжи, пошлости, алчности, жестокости, подлости, лицемерия, злобы, коварства и тому подобного все чаще попадают на глаза, тогда как добродетельные фигуры униженных и несчастных постепенно уходят в тень. Все сгущая и сгущая свои краски, Юшкевич становится чрезвычайно едким, язвительным и порой воистину беспощадным сатириком. И даже в «Miserere» на жалкую пирушку разбитых, окончательно подавленных рабочих Юшкевич не забывает привести богачей Неймана, Лейбовича и Абрамовича и заставить их отплясывать веселые пляски на общем трагическом фоне, — потому что теперь, когда несчастные обессилены, богачам «можно жить и не бояться», потому что «теперь Абрамович разойдется».

Сатира Юшкевича тоже постепенно «расходится», разыгрывается. Мало того, что она сурова и зла. Она начинает переходить границы справедливости. В ней появляются резкие преувеличения, но Юшкевич и на этом не останавливается. Он, начавший с бытописательства, он, преследовавший некогда прежде всего цели правдивого, точного, беспристрастного изображения действительности, — теперь, в изображении человеческих низостей и пороков, преступает границы всякого правдоподобия. В нем происходит как бы самоотравление сатирой. Пафос сатирика постепенно пробуждает в нем вкус к изображению уродства, любованию уродством. С явным удовольстви-

ем Юшкевич доводит изображение зла до размеров и форм, которые уже нельзя назвать даже карикатурными, потому что карикатурность переходит в уродливую фантастику. Иными словами — Юшкевич от сатиры переходит к гротеску. «Семья», седьмая картина «Miserere», «Комедия брака», «Бес», «Человек воздуха» — вот этапы этого пути. Но всего нагляднее гротеск оказался в «Леоне Дрее», который мне представляется самым сильным, наиболее разработанным, внутренне самым последовательным произведением Юшкевича.

Над этим романом, на мой взгляд — лучшим из всего, что он написал, Юшкевич начал работать в 1907 г. Первая часть, посвященная лишь началу жизненной карьеры героя, его первому расцвету, написана в форме сравнительно еще мягкой и добродушной сатиры. Но для второй части, написанной только в 1913 г., Юшкевич уже использовал опыт, выработанный в его гротескных комедиях. В литературном смысле эти комедии оказываются «пробами пера», лишь подготовительной работой, позволившей Юшкевичу наметить, выработать и усовершенствовать те приемы гротескного письма, которые он использовал с такой удачей во второй части «Леона Дрея». Когда же, в 1917–1919 гг., Юшкевич принимается за третью часть, он, в сущности, оперирует с уже найденной формой, лишь углубляя и расширяя тематические задания романа. Однако, в свою очередь, опыт, выработанный в «Леоне Дрее», позволяет ему написать ряд дальнейших вещей, о которых речь будет ниже.

Таким образом, с писанием «Леона Дрея» хронологически и творчески связан у Юшкевича огромный новый период, третий, характеризуемый исканием и нахождением гротескной формы. Он начался в 1907 г., вместе с началом «Леона Дрея», и уже не прекращался, в сущности, до конца жизни Юшкевича, ибо, порой отходя от гротеска, Юшкевич, как увидим, снова и снова к нему возвращался, находя для него новые формы и новые, иногда довольно неожиданные, применения.

8

В некоторых еврейских кругах «Леон Дрей» вызвал нескрываемую обиду. Образ главного героя кое-кому показался оскорбительным для национального достоинства. По этому поводу я хочу сказать несколько слов, не для «оправдания» Юшкевича (он ни в чьем оправдании не нуждается), но ради того, чтобы разъяснить создавшееся недоразумение.

Леон Дрей, несомненно, не только «тип отрицательный», но и совершенно законченный мерзавец, ясно выраженный и пышно расцветший хам. Так же несомненно, что задача Юшкевича заключалась в том, чтобы представить Леона именно таким. Но для того, чтобы иметь право увидеть в Леоне оскорбление еврейства, необходимо доказать два существенно важных положения:

во-первых, что свойства, приданные Юшкевичем Леону Дрею, характерны вообще для всего еврейства;

во-вторых, что только среди еврейства может появиться Леон Дрей.

Я решительно утверждаю, что ни одно из этих положений на основании имеющегося в романе материала доказано быть не может, а следовательно, отпадают логически неосновательные и вполне произвольные толкования Леона как выразителя исключительно еврейских национальных свойств или хотя бы как карикатуры на еврейство вообще. Я понимаю, конечно, что иногда логика говорит одно, а непосредственно эмоции — другое. Учитываю и то слишком не новое обстоятельство, что исторические условия сделали еврейство в высшей степени щепетильно, даже болезненно воспринимающим все, что может показаться хотя бы намеком на его осуждение в целом. Но логика имеет свои, ничем не преодолимые законы, которым приходится подчиняться. Поэтому следует рекомендовать еврейству, чтобы в суждениях о «Леоне Дрее» оно само постаралось не поддаваться своей болезненной впечатлительности, — а не корило бы Юшкевича за ту боль, которую он причинять не хотел и в действительности не причинил. Леон Дрей, разумеется, столько же мог быть евреем, как человеком всякой другой национальности. Точно так же, хотя Леон и еврей, все же никак нельзя сказать, будто в замысел романиста входило представить Леона каким-то суммарным и исчерпывающим выразителем еврейства. В появлении Леонов Дреев (таких, как нам показан герой Юшкевича, или несколько видоизмененных) повинно не одно еврейство, а все человечество, живущее в современных условиях. Леон Дрей — упрек всему человечеству, точно так же, как весьма положительные еврейские образы, в изобилии представленные Юшкевичем в других его произведениях, суть тоже образы общечеловеческие, а не исключительно еврейские.

Если Леон Дрей взят из среды еврейской, то несомненно лишь потому, что эта среда Юшкевичу более известна и, следовательно, как необходимый бытовой материал, легче поддавалась художественной обработке. Но и тут не надо упускать из виду, что самый быт еврейский показан в «Леоне Дрее» столь преображенно, подвергнут такой

переработке в духе гротеска, что говорить о «Леоне Дрее» как о бытовом романе — отнюдь нельзя. Тут Юшкевич лишь положил еврейский быт в основу той трансформации всякого быта вообще, которая и составляла его задачу и все еще вызывалась однажды возникшим отвращением к фотографическому бытописательству, этому виду этнографии, нехудожественному по самой своей природе. Негодовать на Юшкевича за то, что еврейству в «Леоне Дрее» показалось «этнографически» обидно, — значит не считаться с его художественной волей, в корне игнорировать его отход от всякой этнографии, которая ему опостылела задолго до «Леона Дрея».

Правда, в «Леоне Дрее», помимо главного героя, имеется огромное число других персонажей, в большинстве случаев наделенных тоже достаточно отвратительными чертами. Но и эти персонажи не дают повода для суждений, обидных национальному достоинству еврейства. Если в изображении можно усмотреть со стороны Юшкевича какую-нибудь склонность к обобщениям, то не по национальной, а по классовой линии. Еврейская буржуазия (как и всякая другая, опять-таки) отчасти имеет основание быть недовольной романом, но отнюдь не потому, что она еврейская, а потому, что она буржуазия*. Однако ж нам кажется, что уж если говорить о социальных тенденциях Юшкевича в «Леоне Дрее», то придется отметить некоторый поворот в его отношении к классу «угнетателей», несколько большую мягкость к тем, кого в эпоху революционных увлечений он, по удачному выражению критика, склонен был «рисовать одним углем».

Было бы неправдиво уверять, будто в «Леоне Дрее» вовсе нет антибуржуазных тенденций. Не случайно, что роман начат непосредственно вслед за революционными драмами и еще до сатирических пьес, вроде «Комедии брака». Но в процессе работы, особенно с переходом Юшкевича ко второй и третьей частям романа, эти антибуржуазные настроения, быть может, незаметно для самого автора, потерпели значительные изменения. Не берусь с уверенностью судить о замысле «Леона Дрея». Но из чтения романа в целом все больше убеждаешься, что Юшкевич отошел очень далеко от той узкоклассовой точки зрения, на которой он стоял в эпоху своей близости к идеологам «Зна-

* Кстати: один из центральных и самых отвратительных персонажей «Леона Дрея» — русский, адвокат Мельников. К счастью, однако, русской критике не приходило по этому поводу в голову кидаться в ненужные обобщения и упрекать Юшкевича в каком-нибудь русофобстве. Она поняла, что по ходу событий Леону надо было втереться в русские круги и встретить там подходящую обстановку для своего процветания. Отсюда — мерзкая и идиотская фигура Мельникова.

ния». Если пристально вчитаться в «Леона Дрея», того, каким он в конце концов вышел из под пера автора, то окажется, что от марксистских воззрений, какими проникнуты ранние писания Юшкевича, в этом романе не осталось, в сущности, ничего.

До «Леона Дрея» Юшкевич резко делил людей на счастливых-злых и несчастных-добрых. Это разделение сохранилось и в «Леоне Дрее». Но замечательно вот что: неперменной предпосылкой счастья являлось раньше богатство, служившее панацеей от всех бедствий для тех, кто им обладал. В основу человеческих отношений последовательно ложились отношения труда и капитала. Именно этого в «Леоне Дрее» нет. Счастливые остаются злыми, несчастные — добрыми, но впервые у Юшкевича оказывается, что богатство не всегда спасает богатых, что не все богатые — негодяи и угнетатели и не все бедные — святые. Хотел или не хотел того Юшкевич, но так вышло, что роман его стал исследованием о природе счастья, причем оказалось (и это — с первых же страниц), что в основе счастья лежит не капиталистическое угнетательство, а нечто иное. Но что же именно? Я бы не решился в точности формулировать это. Не могу с ясностью указать те положительные выводы, к которым пришел Юшкевич в результате своего исследования. Но результат отрицательный несомненен. Юшкевич увидел, что вопрос о распределении счастья решается далеко не только в плоскости «хозяйственных отношений», и это открытие оказалось чрезвычайно важным для его дальнейших писаний.

9

Ничтожество, дрянь, пустышка, выскочка, Бог весть откуда пришедший пошляк, развязный и наглый враль, но в сущности — трус, втирается в круг людей порочных и пошлых, но все же очень обыкновенных, средних, умеренных даже в проявлении своих дурных качеств. И вот, путем беззастенчивой лжи, безграничного себялюбия и полного отсутствия каких бы то ни было нравственных задержек, человек этот с необычайной, чуть ли не сверхъестественной легкостью становится центром, вокруг которого все вращается. Будучи сам — ничто, он чудовищно вырастает в глазах всех, перевертывает жизни, управляет судьбами, по воле делает людей счастливыми или несчастными, царит над всем, окруженный успехом и поклонением. По мере удачи он так же чудовищно вырастает и в собственных глазах, начиная верить в какое-то свое чуть ли не чудесное призвание.

Это — история Леона Дрея, вплоть до той кульминации, на которой неоконченный роман Юшкевича обрывается.

Однако ж эта история, этот образ нам что-то напоминает. Он знаком нам давно. Мы уже видели — не его, но нечто очень сходное с ним, только еще не возросшее до таких совершенно фантастических размеров.

И мы вспоминаем. Ну, конечно же: из совершенно другой эпохи, среды, но все же является нам несомненный первообраз Леона, российский предок этого еврейского героя, впрочем — как и он сам, глубоко «интернациональный» в своей всечеловеческой или уж даже нечеловеческой сущности: Иван Александрович Хлестаков.

При внимательном чтении «Леона Дрея» это сходство начинает проступать чрезвычайно ясно. Не знаю, входила ли в намерения Юшкевича, так сказать, игра на сходстве (как литературный прием это вполне возможно) или же сходство возникло само собой, — только порой трудно отделаться от впечатления, что Леон как бы перекликается с Хлестаковым, хочет подчеркнуть общность их мировоззрений, причем в яркости и законченности формулировок ему порой удастся Ивана Александровича решительно перещеголять.

Подобно Хлестакову, Леон враль по природе, по внезапно осеняющему его вдохновению. Его реплики Юшкевич не раз сопровождает пояснением: «неизвестно для чего начал он врать». Как Хлестаков, он не только обманывает других, но и сам себе верит, когда врет. «Он так вошел в роль, что в эту минуту верил и в фирму, и в полковника», рассказывает о нем Юшкевич. «Все мои выдумки так похожи на правду, что я первый готов в них поверить», — восхищается собою Леон.

Впадая в экстаз от собственной лжи, Хлестаков кричит: «Во дворец всякий раз езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» Леон со спокойной уверенностью говорит Грабову: «Мне всего двадцать шесть лет. Я надеюсь в тридцать получить влияние в Англии, — в тридцать пять я возьмусь за Америку».

«Я бы, признаюсь, больше ничего не требовал, как только оказывай мне преданность и уважение, уважение и преданность», — говорит Хлестаков. Леон от него не отстает. «Люблю, когда меня хорошо встречают, — говорит он о служащих своей невесты, — надо будет как-нибудь парад устроить, я пропущу их мимо меня». И в другом месте: «Хвалите меня, не стесняйтесь. Хвалите и старайтесь, чтобы сыновья ваши были похожи на меня и братья ваши тоже на меня». И он решительно побивает Хлестакова, когда говорит род-

ной матери: «Мамаша, вы мне льстите. Но я вас понимаю. Льстите, мне это очень приятно».

Хлестаков с людьми строг: «О, я шутить не люблю, я им всем задал острастку». Леон советует возлюбленной: «Бойся, бойся, ты должна меня бояться». «Он строг и требователен», — рассуждает он о самом себе в третьем лице.

Хлестаков внушает женщинам неодолимое очарование. «Я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой; не решился только, с кого начать, — думаю, прежде с матушки, потому что готова сейчас на все услуги, — пишет Хлестаков Тряпичкину и прибавляет: — Городничий глуп, как сивый мерин». Леон втирается в дом Мельникова, соблазняет сперва жену его, потом принимается за дочь. Самого же Мельникова зовет он Осел Александрович.

«Ведь для того и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия», — признается Хлестаков. «Все мы так или иначе идем к одной цели: радоваться и наслаждаться», — вторит ему Леон. Но это еще только на словах. На деле же он на протяжении всего романа только и делает, что срывает цветы удовольствия, только об этом и думает, стараясь везде, всегда, в каждую секунду, из каждого положения извлечь удовольствие, — и доходит в этом до виртуозности гениальной, какая Хлестакову и не снилась. Приводить примеры его изобретательности бесполезно: они на каждой странице. Требования его безграничны. «Тебе никак нельзя угодить», — с восторженной улыбкой говорит возлюбленная в ответ на его капризы. «Нельзя», — совершенно сознательно и серьезно отвечает Леон, а через несколько страниц приказывает другое: «Хочу опять вздремнуть, а ты целуй меня все время, пока я буду спать».

Подобно Хлестакову, он не прочь пофилософствовать, и афоризмы его разительны: «Аппетит надо беречь», «Хороша всякая кухня», «Битая женщина вкуснее», «Лакей — точно вторая мать» и т.д.

Если у Хлестакова «легкость необыкновенная в мыслях», то и Леон порой философствует целыми страницами, с изумительной развязностью, с невежеством не меньшим, чем у Хлестакова, и перепархивая с темы на тему без всякой связи. То и дело он принимается, как говорит Юшкевич, «развивать новую тему, вскочившую ему в голову».

Подобно Хлестакову, который любит природу и ее «пригорки, ручейки», о природе может поговорить и Леон, но красноречивей. «О погоде он говорил с истинно артистическим увлечением, одобрил все времена года, с особой похвалой отозвался о весне, когда

“знаете, появляются эти поразительно свежие овощи, эта милая зелень, молодой барашек, тарань, когда даже и кровь у человека становится зеленой”. Летнее солнце он назвал извержением небесного вулкана. И зиму он не забыл опоэтизировать: “знаете, когда в трескучий мороз вы садитесь в сани тройкой в чудной шубе, которая будто посмеивается над трескучим морозом, и вы мчитесь в дивную даль, посыпаемый мелким снегом, словно серебром...”»

Подобно Хлестакову, который «литераторов часто видит» и «им всем поправляет стихи», Леон тоже не чужд литературы и любит судить о ней. «Ужасно люблю рассматривать авторские почерки. Иной пишет красиво, иной так, что его за почерк ни в какую контуру не взяли бы». Он покровительствует искусству. «Пишите и пишите! Я вам советую, даже и рекомендую». С Пушкиным он не на дружеской ноге, потому что опоздал родиться, но главное — потому, что он взыскательнее к художнику, нежели Хлестаков. «Я утверждаю, что у Пушкина есть все, кроме ритма... Читаешь, все прекрасно, все хорошо, гладко, слова будто все на месте. Ты доволен, ты даже готов сказать: “пишите, господа поэты, пишите”, и вдруг уже в самом конце спохватываешься: Позвольте, а ритм? Главного-то и не оказалось. Вот что нечестно, Грабов, — с горечью произнес он неожиданно, — вы поверили поэту, а он вас обманул. Зачем вы ритм слизнули, как какой-нибудь шулер?»

Таковы черты сходства между Леоном и Хлестаковым. Но есть и существенные различия, отчасти в характерах, отчасти в судьбах.

Хлестакова приняли за важную персону; в свое невероятное положение он первоначально попал неожиданно для себя самого. Правда, поняв, что нечаянно стал героем уездного мифа, Хлестаков, как умел, использовал это обстоятельство. Но использовал, в сущности, ничтожно. Недаром он «без царя в голове». Другое дело — Леон. Его положение в романе куда менее фантастично, зато и приносит ему куда более выгоды. Но, главное, — Леон сам, сознательно и методически создает свое величие и умеет и хочет его использовать. Хлестаков «пригуповат», он — калиф на час и несомненно был бы разоблачен на месте, если бы Осип, его Лепорелло, не уговорил своего господина поскорее от греха уехать. Хлестаков жалок.

Леона никто не разоблачает. В конце третьей части судьба его висит на волоске, но он идет на все, напрягает все способности свои — и вырывается. Он бесконечно, нечеловечески живуч, упрям, стихийно неудержим в своем непрерывном поступательном движении. В четвертом действии, когда чиновники ему представляются, Хлес-

таков, если хорошенько присмотреться, жалок. В сцене, представляющей едва ли не сознательный параллелизм с приемом чиновников, в той сцене, когда к Леону один за другим являются служащие его невесты, Леон важен, великолепен, по-своему царственен («только с другой стороны», можно бы сказать и про него).

Леон знает свой путь. Он — хам, сознавший себя, взвесивший и оценивший свои силы. Больше того: он умеет возвыситься над собой, свое движение по пути благополучия все выше и выше он сознает как нечто самодовлеющее, как ценность, как подвиг, возложенный на него. Может быть, это и дает ему такую упругость, такую прочность, которая побеждает все. Да, по-другому не скажешь: по-своему Леон даже великолепен, ибо он полное, безупречное воплощение своей сущности.

Поэтому то, о чем Хлестаков только врет, для Леона все явственнее осуществляется. «Леон Дрей» не кончен. В тех трех томах, о которых мы можем судить, карьера Леона все развивается, мы только и видим поступательное движение героя «все вперед и выше». Как знать? Будь у «Леона Дрея» продолжение, может быть — возвышение героя приняло бы совершенно фантастические формы, Леон вырос бы до невообразимых размеров. Когда бы и чего бы не подчинил себе Леон Дрей? Его умение управлять судьбой, его невероятная обаятельность, может быть, выразились бы в форме мирового владычества? Хлестаковская фантазия не простирается дальше того, чтобы занять денег у Ляпкина-Тяпкина да у Бобчинского с Добчинским. А Леон знает цену себе и величие своих путей. «Я гениальный человек, Грабов, скажу, не хвастаясь. Я могу овладеть земным шаром», — говорит он.

Эти слова не только неслучайны, но они даже не выражают всей полноты Леоновых поползновений. Его притязания идут гораздо дальше. «Средства для овладения человеком у меня неисчерпаемые», — говорит он. Но этого мало. Он не прочь господство свое распространять и выше и шире. В начале своей карьеры, на первых страницах романа, он еще сравнительно скромнен. «Сегодня, природа, ты не хорошая, — промолвил он с негодованием, оглядывая безоблачное небо. — Ты сегодня дурно ведешь себя. Почему ты заставляешь страдать Леона? Если бы ты поставила солнце подальше и закрыла его тучами, я бы еще простил тебя, а так я недоволен». К началу второго тома он уже гораздо важнее: «Не надевая сорочки, мягко ступая босыми ногами, он подошел к окну, выглянул на улицу и испытующе посмотрел на небо. “Недурно”, — мысленно одоб-

рил он то, что представилось его глазам. В общем небо, конечно, красиво и находится там, где должно находиться. Оно не очень глубокое, не очень синее... Кое-где тучи. Но Леон мог бы подать совет. Вот эти темные тучи, которые ползут и справа и слева, по его мнению, следовало бы поставить... вон в том углу... Солнце он поднял бы чуть выше. Вышло бы живописнее... Но... и на своем месте эти тучи не так уж дурны и можно похвалить. «Оставайтесь, тучи, там, где находитесь, — с чувством милости к тучам сказал Леон, кивая им головой, — ничего, разрешаю. Не сержусь и доволен»». В третьем томе он уже не только милостиво одобряет или важно порицает, но и готов перейти к действиям. «Природу он очень любил исправлять, придавать ей пленительный художественный вид и вообще считать себя специалистом по части облагорожения этой несчастной природы». В минуту раздражения он, наконец, простирает руку на весь мир в целом. «Во-первых, все к черту. Небо к черту, землю к черту, звезды к черту. Все неверно и глупо. Затем, — он с наслаждением закурил тут, видя, как все стало валиться, — поменьше живых существ. На кой черт такое обилие жизни? Каждый человек живет не менее миллиона лет. Нет, миллиона мало, десять, двадцать миллионов или даже миллиардов. Что, Господин Бог, утер я вам нос? Придумали для человека шестьдесят лет жизни! Затем не создал бы ни одного каналью микроба! Болеть из-за таких негодяев! Ведь надо быть Богом, чтобы придумать такую чепуху! Напрасно меня не взяли в советчики, когда мир собирались создавать».

Леон вовсе не безбожник. Бог ему очень необходим, как высшее иерархическое мерило, без которого было бы неощутимо и его собственное, Леоново величие. Собственный рост он познает именно из сравнения себя с Богом.

Вот — он пока что меньше Бога. Он боится, что заболел сифилисом. «Господи, помоги мне, — начал он молиться. — Помоги Леону. Прости мне. Возьми под свое покровительство. Слушай, Израиль! Что потеряешь, если будешь меньше одним генералом?» (т.е. сифилитиком).

А вот он с Богом уже на равной, в общем, ноге. «Спасибо тебе, дорогой Бог, за то, что ты создал меня гением. Ты верно служишь мне. Служи, служи, — одобрил он Бога. — Ты у меня умница. Ты хороший, и если я сейчас нахален с Тобой, то не обращай внимания на такие пустяки».

А вот он и перерос Бога, когда окончательно стал женихом миллионерши Серебряной. «Молодец, Бог, ставлю тебе четыре с плю-

сом. Когда заслужишь пятерку, поставлю и пятерку. Я добрый, но строгий; меня не подкупишь».

Таков Леон Дрей, человек, поставивший себя выше Бога. Он во все не злодей. Если он бывает жесток, то лишь потому, что иначе ему нельзя, иначе он не добьется счастья. А он всего себя, всю свою нечеловеческую волю подчинил одному: желанию счастья, притом самого реального, самого земного. Ради счастья он переступает через все, освобождается от любви, от совести, от всего. «Ты страшный, ты без души», — говорит ему Анна Рейзен. «Я самая главная сволочь на свете», — говорит он себе самому.

Такова природа земного счастья по Юшкевичу. Чтобы стать, как Леон, самым счастливым человеком на свете, надо стать «самою главной сволочью».

10

Не знаю, было ли это сознательно со стороны Юшкевича или он лишь автоматически подчинился внутренней логике своего романа, — как бы то ни было, жизненное благополучие распределено между действующими лицами «Леона Дрея» в строгом и прямом соответствии с их нравственной низостью: чем низость больше, тем больше благополучие. Чем «моральная база» меньше, тем положение человека выше. На вершине этой общественной пирамиды, имея своим подножием геометрическую точку, величину бесконечно малую, высится «самая главная сволочь» — Леон Дрей. Он потому занимает это господствующее положение, что никто, даже из самых отрицательных персонажей романа, не носит в себе такой полноты низких качеств, как Леон.

В «Леоне Дрее» судьба каждого действующего лица тем печальнее, чем больше отклонение от этой низости мы в нем наблюдаем. Женщины, влюбленные в Леона, неизбежно проходят полосу страданий — вовсе не потому, что они становятся жертвами Леоновой злой воли. Эта воля была бы бессильна, если бы на пути его хотя раз встретилась женщина с таким же запасом подлости, каким обладает он сам: иначе сказать — попадись ему Леон Дрей в юбку. Но беда женщин в том, что они все же любят Леона, вкладывая в эту любовь все лучшее, все чистейшее, что еще живо в них, — хотя бы и под слоем пороков. И вот как только они дают малейшую волю тому лучшему, что в них затаено, — они неминуемо приходят к страда-

нию, ибо счастье дается только в соответствии с подлостью. За всякое доброе движение души надо расплачиваться частью благополучия. Самой высокой любовью, слепой и бескорыстной, любит Леона Мельникова — и она умирает страшною смертью, ибо никакой доли счастья для нее уже быть не может. Пострадал в романе даже такой, в общем, отвратительный человек, как адвокат Мельников. Он поверил в Леона, захотел сделать доброе дело для этого симпатичного молодого человека — и немедленно был наказан. Он не погиб вовсе только потому, что врожденное хамство, как плавательный пузырь, удержало его на поверхности.

Впрочем, в «Леоне Дрее» имеются три персонажа, на первый взгляд как бы опровергающие общее правило о распределении счастья в прямом соответствии с подлостью. Это — Саул Розен и его сестры. Но на самом деле они ничего не опровергают, а лишь вносят в формулу о счастье довольно своеобразное и любопытное дополнение. Саул Розен и его две сестры — люди огромной нравственной чистоты, и все-таки они счастливы. Но дело в том, что все трое в большей или меньшей степени юродивые. Эсфирь вся ушла в заботу о счастье брата и сестры — личной жизни у нее нет и ни о каком личном счастье она никогда не мечтала. Саул — поэт, для которого действительность только призрак. Юдифь — сумасшедшая, воображающая себя героиней несуществующего романа: для нее — призрак есть действительность. Все трое живут как бы вне того реального мира, в котором действует общий закон о распределении счастья и откуда к ним приходит Бетси. И они по-своему счастливы. Счастлива даже Юдифь, даже в ту минуту, когда, увлекаемая своими миражами, бросается в воду. С точки зрения той жизни, в которой живут прочие герои романа, — это все сумасшедшие. И выходит, что счастливы могут быть или подлецы, или юродивые, — те, кто «вышел из круга» обычной жизни.

Наконец, последнее дополнение к теме о распределении счастья находим в «Повести о господине Сонькине». Сонькин и его семья жаждали счастья, но о подлости как о пути к нему не знали. Счастье пришло к ним чудом, через лотерейный билет. Что же оно с ними сделало? Мать и жену Сонькина оно мгновенно развратило, ибо в них жила внутренняя потенция к хамству. В самом Сонькине этой потенции не было, и душа его не выдержала счастья. Сонькин сошел с ума, потому что не смог проделать той внутренней «эволюции» к низости, которую проделали его мать и жена. Если ты не гнался за счастьем, но счастье нагнало тебя само — или стань сволочью, или

откажись от счастья, или сойди с ума — выйди из того мира, в котором счастье и подлость неразделимы...

Ища гротескного материала для своего творчества, Юшкевич был отчасти связан своей добротой. Поэтому в «Леоне Дрее» и в «Повести о господине Сонькине» гротескные черты распределены в прямом отношении к моральной низости героев. Но так как и моральная низость, в свою очередь, прямо пропорциональна отпускаемому судьбой счастию, то и герои Юшкевича в этих вещах постольку гротескны, поскольку счастливы... От чудовищного Леона идет вниз целая лестница в распределении гротескных черт. Мельников уже представляется менее гротескным, когда несчастье его коснулось. Малогротескна семья Саула Розена, хотя тень гротеска, как призрак счастья, витает и над ней. Бетси перестает быть гротескной, когда становится женой Саула Розена. Вовсе не гротескны те, кто вовсе несчастен: Мельникова и ее маленькая дочка. Я бы сказал, что читатель, «опытный в Юшкевиче», по количеству гротескных черт в его героях может заранее угадать их приблизительную участь: чем меньше гротеска, тем эта участь будет прискорбнее. Тот, кто вовсе не проявляет уродства, — погибнет. В этом можно быть уверенным.

11

В 1917 г., когда Юшкевич принялся за третью часть «Леона Дрея», начатого десять лет тому назад, произошло любопытное событие: Юшкевичу довелось наяву увидеть появление огромного количества существ вполне реальных, но кое в чем схожих с фантастическим Леоном. Конечно, Леон бесконечно превосходит их в яркости, в законченности, в размерах, — но все же это были как бы его младшие братья. Юшкевич не устоял против соблазна, выхватил из толпы одного и показал его нам под именем «Дудьки».

В сущности, «Дудька» отчасти может рассматриваться как писанный с натуры эскиз к той фантастической картине, которая развертывается в третьей части «Леона Дрея». Дудька — это отчасти тот же Леон, но Леон, взятый в один из моментов расцвета и величия. Основное различие между Леоном и Дудькой в том, что Леон — герой, человек, сознательно «сделавший» себя и даже, можно сказать, философски постигший свою «миссию», Дудька же — человек толпы, случайно, силою исторической катастрофы вознесенный на высоты, через которые проходит и Леон Дрей. «В 17-м году Дудька, служивший у

Мильмана, вышел на улицу и вместе с народом кричал: Ура! Долой! Ура! И не война, а “ура” и “долой” были началом Дудьки». Дудька стал спекулянтom и миллионером, вознесся в те высокие сферы счастья, где, по выражению Юшкевича, звучит уже «какая-то музыка из тысяч», где уже «о сотнях и речи нет». Вокруг него так же «все фантастично» (слова самого Юшкевича), как вокруг Леона, но фигура Дудьки не может вырасти до фантастических размеров, ибо Дудька — лицо реальное и возможности его ограничены обстановкой, в которой он действует: обстановкой, сбивающейся на фантастику, но все же исторической данной. Соответственно с этим, в то время как Леон оказывается кандидатом на мировое владычество, Дудьке, конечно, приходится ограничиться покупкой домов. Леон — герой, он неповторим. Дудек — много; его же друг, Симанович, такой же Дудька. Леон возвышается самовольно, на Дудьку работает эпоха. Леон всем обязан себе самому, Дудька — моменту. Леон — сознательный негодяй, Дудьке ничего в полном смысле преступного нельзя и в вину поставить. Леон — «самая главная сволочь», Дудька — хам, каких много. Дудька гораздо поменьше чином, но он с Леоном одного поля ягода. И для изображения их Юшкевич прибегает к одним и тем же приемам гротеска, которые в «Дудьке» доведены, пожалуй, до еще большей резкости, чем в «Леоне Дрее». «Дудька» есть кульминация гротеска в писаниях Юшкевича. Но — вот странная вещь: «Дудька», занимающий всего каких-нибудь восемьдесят страниц, писался целых три года — 1917-й, 1918-й и 1919-й — и явно, очевидно для самого неопытного читателя, не был кончен. Повесть обрывается неожиданно, и эта оборванность даже ничем не мотивирована. На последней странице повести читателя охватывает недоумение. В ней есть очень удачные места, но цельной вещи в ней нет, и то, что Юшкевич ее напечатал в таком виде, не объяснимо ничем — разве только писательской слабостью. Но то, что «Дудька» не кончен, — вполне объяснимо и последовательно. Все дело в том, что Юшкевич не успел быстро закончить повесть в тех тонах, в каких он ее начал. Между тем сама жизнь заставила взглянуть на Дудьку иными глазами — и продолжать писать в прежнем тоне стало для Юшкевича невозможно.

Чем счастливее человек — тем он безобразнее: вот к чему сводилась у Юшкевича философия его гротескного периода. Но по мере того, как длилось писание Дудькина портрета, — жизненная судьба самого Дудьки (и всех других Дудек) изменялась. Дудьки стали несчастны, и у Юшкевича уже не подымалась рука на них. Комедия стала превращаться в трагикомедию.

Когда Дудька кричал «ура» и «долой» — это ведь и была та самая революция, которую в 1905 г. так восторженно предсказывал Бер в драме «В городе». «Пройдет пять-десять лет, и, как люди говорят, уже не будет несчастных... Скрутят люди жизнь по рукам и по ногам и скажут ей: молчи! Разведут большой костер и положат на него старую жизнь, — кругом будут петь и танцевать, и она сторит». Пришла эта революция почти тогда, когда ждал ее Бер: через двенадцать лет. Тут Бер оказался хорошим пророком. Но в другом он ошибся: конечно, и костер разложили, и пели, и танцевали, но несчастных стало не меньше, а больше. Почему так случилось — мы сейчас выяснять не станем, как не выяснял и Юшкевич. Но что случилось — это было очевидно для него, как и для нас. Благие времена настали не для всех, а только для новых угнетателей и мучителей, которые оказались во сто крат горше прежних. Мелкий буржуйчик Дудька сперва пел и плясал — да недолго. Кусочек, который ему удалось урвать, отняли у него другие, грабившие и наживавшиеся не просто, а с лозунгами. И мерзкий Дудька сделался несчастным Дудькой. И с того мгновения, как стал он несчастен, Юшкевич, верный себе, полюбил его. Юшкевич взялся за «Эпизоды».

Герой «Эпизодов», Симочка Грессер, есть тот же Дудька, но это — Дудька при коммунизме. Грессер и мал, и гадок, и мерзок, и все что угодно. Но — он страдает, — и от кого же? Его терзают вожаки вчерашних «обездоленных», вовсе не склонные делиться со своим стадом, но уже ощутившие великую волю к наживе. Новые Дудьки, бесчисленные товарищи Фраки, товарищи Фени, Вовки, Осинские, Грушковы, Кривчуки и прочие — не только стали жрать Грессеровы ужины, пить Грессерово вино, дубасить на его рояле, отбирать его виллы, караты, меха, но протянули лапы к самой его Дорочке, которую он для себя откармливал утками, а самого Грессера заставили унижаться, как он никогда не унижался, подличать, как он никогда не подличал, и дрожать, как он никогда не дрожал. И Грессер стал несчастен, а «обездоленные» стали счастливы тем самым буржуйским счастьем, которое проклинали вчера. И в Юшкевиче «перевернулась душа». Уже буржуи, которых вчера бичевал он, стали ему милы. Уже с улыбкой жалости карикатурит он несчастного Грессера — и не жалеет черных красок для изображения вчерашнего «пролетариата»: ибо Юшкевич всегда с теми, кто страдает, — и в этом его неизменно прекрасное свойство. И если в изображении Грессера еще сильны черты гротеска, доставшиеся по наследству от Дудьки и Леона Дрея, — друзья Грессера, Якобсон и другие, показаны уже прямо в тех самых тонах благородства и страдания, в которых Юшкевич изображал своих давних героев — еврейскую нищету.

Когда Леон Дрей впервые подумал, что заболел сифилисом, он не только испугался, но весь как-то осел, — «вихрь мыслей, новых чувств, смял его, уничтожил». Впервые столкнулся он с тем, что сильнее его, что неотвратно, что изменить бессильна даже его сверхчеловеческая воля. Его стало кидать, как щепку, от надежды к отчаянию, от легкомыслия к глубокой задумчивости.

«Увы! Увы! Что мне делать? Посмотреть еще раз? Нет мужества, не могу. Боюсь! А если “то”? Застрелюсь, решено! Прощай, прекрасная жизнь! Как я любил жизнь!

Он решительно встал.

Сейчас же? Но где взять револьвер? Но у кого? Неужели же я застрелюсь? Дай-ка подумаю еще раз. Кто застрелится? Леон? Чепуха! Леон Дрей? Вздор, анекдот!

И еще так долго он бился, возмущался, проклинал, плакал, ежеминутно осматривал себя, то падал духом, то вновь оживал, строил планы...»

Он взял газету, чтобы найти адрес доктора. Но докторов оказалось много. Надо было выбирать.

«Беленький, Мойрин, Галинский, Антонович, Мейерович! Тьфу, будь вы прокляты! Нет, положительно меня что-то тянет к Гольдбергу. Вероятно, добрый человек, наверное, у него много детей... Скажет: у вас, господин Дрей, пустяки...»

«Судьба! Судьба!» — и Леон бьется от ужасного сознания своего бессилия перед ней. Чувствуя себя в ее лапах, он бессознательно хватается за дикую надежду умиловить если не ее самое, то хоть ее вестника — доктора. Он даже «надел костюм темного, грустного цвета, чтобы расположить скромностью Гольдберга». Он даже пытался молиться, но как-то не вышло. Придя к доктору, он старался «понравиться и тем задобрить доктора».

Симочка Грессер, герой «Эпизодов», умел покупать, продавать, придерживать и выбрасывать на рынок сало, кожи, меха, караты, валюту, словом — знал в жизни все ходы и выходы. Но когда привычный порядок жизни дико, неестественно сместился, т.е. когда Симочка оказался «под большевиками», — он разом растерял все свои мудрые познания, стал бессилен и беспомощен, как ребенок, перед той непостижимой силой, которая для него воплотилась в большевиках. Большевики стали Роком Симочки Грессера, и перед этим Роком он так же «осел», как Леон перед своим. Поэтому и Си-

мочка стал предаваться беспомощным рассуждениям, похожим более всего на гадания. Поэтому и он, как Леон от «застрелюсь» к «не застрелюсь», стал стремительно менять намерения, кидаясь от решения к решению и видя, что все они одинаково не дают уверенности в благополучном исходе, ибо сила, которая управляла теперь Симочкиной жизнью, была ему совершенно неведома, пути и цели ее были от него скрыты, все, что от нее исходило, представлялось слепой случайностью, с которой бороться у него не было средств. И в эти минуты своих беспомощных раздумий Симочка особенно жалок и несчастен. Юшкевич не устает показывать нам своего героя находящимся именно в таком состоянии.

«В совнархоз можно было бы еще успеть, если бы поторопиться... Одеться? А? Или не одеться? Оденусь, что я затеял? Неприятности могут выйти! Иду, черт с ним! Или не пойти, — размышлял он, сидя на кровати и то хватаясь за брюки, то бросая их. — Вот досада, — не могу решить. Ну, идешь или нет? Черт с ним, остаюсь. Или нет, пойду все-таки! Интересно бы в ванную заглянуть, но нельзя, там проклятая Зинка. К своей жене неудобно зайти! Ужас! Нет, не пойду в совнархоз. Окончательно — не иду... Или пойти? А?..»

Это один из примеров, которых можно бы привести бесчисленное множество: они чуть ли не на каждой странице «Эпизодов». Симочка мало-помалу почти сходит с ума, он чувствует, что у него «ум пошел справа налево или слева направо». Поступки его становятся бессмысленны. Спасаясь от большевиков, он бежит прямо к большевикам, чтобы они его спрятали. Не помня, проболтался он кому-нибудь, что собирается бежать за границу, или не проболтался, он решает, чтобы успокоиться, чтобы хоть знать наверное, — нарочито сказать все бабе, торгующей виноградом.

«И пока она взвешивала на своих дрянных весах, Сима оглянулся на пустынную улицу и, не видя никого близко, подошел к ней вплотную и сказал:

— А я, тетушка, знаете, уезжаю отсюда с женой за границу. Жду только одного человека. Все с собой берем: деньги и драгоценности.

— Полтораста, — выговорила баба, глядя на него во все глаза.

Сима уже уходил, испытывая полное блаженство. «Сказал, несомненно, сказал! Виноград дрянной, но черт с ним, чудный виноград! Может быть, взять еще фунтов пять? Нет, не надо, а то она мое лицо заметит и донесет. Главное, теперь знаю! Действительно сказал, роскошно сказал! Выздоровел, сомнение прошло! Как же, подошел и все выложил! Чудесный виноград, хоть и дрянной. Взять разве еще

пять фунтов? Ну что, сказал я? Сказал! Кому? Бабе! Наверное? Наверное. Молодец. Вот и легко мне. Вот и хорошо. Пойду к моему Сушкову. Поговорим о делах и скажу, что кто-то уезжает. Не я, конечно, а кто-то. Он не догадается, что я уезжаю. Или не пойти? Ну, черт с ним. Не пойду! А то пойду? А? Весело мне. Вот и все, что на улице, остаются здесь, а я уезжаю!»

Кончается все же тем, что, окончательно собравшись и все устроив, он до последней минуты рассуждает в таком духе:

«Умный человек может хотеть и расхотеть. Не еду, черт с ним! А? Или едем?»

Но Леон Дрей и Симочка Грессер — дураки и невежды. Герой одного из последних рассказов Юшкевича «Семь дней» — Иван Федорович Красницкий, приват-доцент, биолог, человек умный. Но как Леон заметил у себя прыщик, так Красницкий обнаружил маленькую опухоль на нёбе — и не знает: раковая она или доброкачественная. И он так же подавлен, как Леон перед сифилисом, а Симочка — перед большевиками. И он, совсем уже как Леон, готов упротить своего приятеля, врача Ворошилова: «стал приводить соображения, почему опухоль не раковая: не беспокоит, не болит, если не трогать.

— Иногда даже забываю о ней, — прибавил он, словно помогал Ворошилову поставить благоприятный диагноз».

Доктор посылает его к специалисту — «в Петербурге к Р. или в Москву к Н.», но Красницкий настаивает, куда же именно: в Москву или в Петербург?

«— Чудак, — отозвался Ворошилов, — да не все ли равно тебе, раз и там и здесь сидит специалист.

— То-то что не все равно. Если бы выбора не было — другое дело. А то поедешь, скажем, в Москву. И вдруг рак. Вот и станешь мучиться, что если бы в Петербург поехал, то, может быть, рака не признали бы...

— Спиритистика какая-то, — проворчал Ворошилов и стал с интересом наблюдать за Иваном Федоровичем.

— Пожил бы ты хоть одну ночь в моей коже, — с трудом сказал Иван Федорович, — и понял бы мою спиритистику...

“Безнадежно свихнулся”, — подумал Ворошилов».

Но Иван Федорович не свихнулся. Он только загадал, что если его пошлют в Петербург, то он поедет в Москву, и там окажется, что рака у него нет. И Ворошилов послал его в Петербург, и Иван Федорович поехал в Москву.

Этот странный поступок объясняется тем, что, столкнувшись лицом к лицу с неизвестной, но могущественной силой, Красницкий так же, как и Симочка, не знает способов воздействия на эту силу. Но в то время как Симочка мечется бессмысленно, принимая какие попало решения и, уже вне всякой логики, неожиданно для себя самого, не осуществляя их, — Красницкий пытается бороться. Для борьбы ему нужно, во-первых, проникнуть в неизвестные замыслы этой силы, а во-вторых, уже зная, каковы будут ее удары, — суметь отразить их. Пытаясь угадать будущее, он погружается в искание примет, как бы видимых концов нити, по которым он хотел бы добраться до таинственного клубка судьбы. Чтобы парировать неизвестные удары, неизвестно откуда исходящие, наносимые невидимой рукой, он должен прибегнуть к магии. Простейшие примеры того и другого мы видим в том, как решается для него вопрос о поездке в Москву или в Петербург.

Однако и в искании примет, и в изображении способов парировать удары Красницкий оказывается стоящим перед вопросами о причинной связи явлений, о том, что такое случай, возможен ли он, могут ли явления совершаться вне причинной связи и, наконец, какова природа самой этой связи.

В цикле рассказов, из которых наиболее любопытны «Автомобиль», «Семь дней», «Вышла из круга», «Ночная бабочка», Юшкевич подходит к теме с разных точек зрения, пытается разрешить ее по-разному, испытывая на своих героях ее разнообразные казусы: разнообразные формы столкновения человека с неведомым случаем, за которым уже обрисовываются контуры таинственной силы, управляющей самим случаем. Подробное рассмотрение этих казусов потребовало бы слишком много места и отвлекло бы нас от общего рассмотрения писательского пути Юшкевича. Поэтому лишь укажем, что «тема случая» сделалась господствующей, основной темой Юшкевича в последние годы. Нам кажется, что в ее появлении надо видеть отголосок внутреннего перелома в Юшкевиче, его неуверенных, робких очень стыдливых исканий, которые, может быть, в конце концов увели бы его далеко от материалистического мирозерцания. Но это — лишь догадка. Несомненно же то, что, повторяю, этими темами и вопросами всецело отмечен четвертый, к несчастью — последний период писательской жизни Юшкевича.

С чисто литературной стороны этот четвертый период окрашен одним чрезвычайно любопытным обстоятельством. Обратившись к совершенно новым темам, Юшкевич пожелал быть прежде всего

именно экспериментатором: поэтому, в целях объективности, он временно почти совсем отказался от гротеска, лишь отчасти и кое-где используя опыт, добытый в этом отношении. Рассказы четвертого периода опять гораздо более реалистичны, чем «Леон Дрей», «Дудька» или «Эпизоды», и начисто лишены сатирического оттенка. Однако, вернувшись к реалистическим приемам, Юшкевич именно теперь расстался с еврейской средой: все без исключения его герои стали русскими, как ранее почти все были евреями. Почему это? Разве события, происходящие в «Автомобиле», в «Семи днях» и т.д., не могли произойти с евреями? Конечно, могли, и Юшкевич, разумеется, знал это. Почему же он стал искать героев только среди русских и в русской жизни? По существу, этот переход не вызван ничем. Но психологически он вполне понятен и последователен.

В этих новых вещах, по заданиям столь далеких, столь «отвлеченных» от всякого хотя бы намека на социальную или бытовую тему, Юшкевич захотел как можно дальше отойти от какого бы то ни было бытописательства. А так как, по сложившемуся навыку, понятие «быта» в его писаниях давно связалось у него с понятием непременно еврейского быта, так как между бытом вообще и еврейским бытом Юшкевич, в применении к своему творчеству, привык ставить знак равенства, то он, чтобы как можно более удалиться от быта, прежде всего перенес действие своих философических произведений в нееврейскую обстановку. Еще со времени «Чужой» люди и события, вынесенные за скобки еврейской жизни, представлялись ему более абстрагированными: а поскольку в своих поздних рассказах он хотел быть экспериментатором, ему важно было поставить свои опыты наиболее общо, вне воздействий быта, имея дело лишь, так сказать, с чистыми культурами тех явлений, которыми он занимался. И он переносил действие в нееврейскую среду, как в изолированную пробирку, где бы опытный материал не подвергался воздействию бытовых, привходящих факторов. Юшкевич перенес действие своих рассказов в русскую среду, точно так же, как раньше однажды перенес его в «среду» птиц («Голубиное царство»). При конце своего пути Юшкевич окончательно стряхнул с плеч «ненавистное» бытописание.

Однако, помимо постоянного стремления уйти от быта, не дремали и другие силы, издавна влиявшие на его творчество. Судя по небольшому рассказу «Алгебра», очень своеобразному и по некоторым приемам для Юшкевича неожиданному, — Юшкевич готов был приступить к дальнейшим литературным опытам, которые логиче-

ски вытекали из пройденного им пути: в «Алгебре» мы имеем первоначальную попытку найти новое применение для гротескных приемов: испытать их действие вне сатирической темы, дать гротескное изображение тех человеческих существ, которых Юшкевич ранее не решался изображать в гротеске: существ несчастных.

Как видим, темы и литературные искания Юшкевича неуклонно ширились и разнообразились вплоть до того момента, когда кривая его жизни и творчества оборвалась так внезапно. Трудно и бесцельно было бы гадать, как именно вычертилась бы эта кривая в дальнейшем, как разрешил бы Юшкевич вставшие перед ним вопросы общего и литературного порядка, в каких направлениях стало бы развиваться его творчество. Несомненно лишь то, что Юшкевич скончался, далеко не исчерпав своих писательских возможностей, на пороге новых трудов и поисков. Кажется, образ его должен остаться в нас вечно тревожным, ищущим, взволнованным новыми замыслами. Это — завидный образ.

1927

«КОНРАД ВАЛЛЕНРОД» 1827–1927

Даже наилучшие переводы стихов дают лишь общее, более или менее отдаленное, представление о подлиннике. Поэты славянства, несмотря ни на что, для западного мира потеряны. Это их великое несчастье, как и несчастье самого Запада. Столь же прискорбно, что славяне не умеют читать друг друга в подлиннике. Россия не знает Мицкевича.

«Конрад Валленрод», созданный ровно сто лет тому назад, полностью переведен на русский язык, помнится, дважды, если не трижды. Ни одного из этих переводов нельзя дочитать. В лучшем случае — все стерто, сплющено, лишено энергии, силы, остроты, глубины. В худшем — просто переврано, искажено, обесмыслено. О стихе же и говорить нечего. «Валленрод» написан тем божественно прозрачным стихом, какой видим в лучших созданиях Пушкина, в «Полтаве», в «Для берегов отчизны дальней». Недаром Пушкин стал переводить поэму Мицкевича тотчас, как она была кончена. Но он перевел только тридцать девять начальных стихов. Позднейшие попытки, сделанные другими, — одно несчастье. Лучший перевод — Соколова. Но разве это Мицкевич? И разве это стихи?

Мне бы хотелось рассказать о «Конраде Валленроде». Но чтобы дальнейшие мои слова были понятны, пожалуй, нелишним будет вкратце передать его содержание. Для одних это будет напоминанием, для других (может быть, и для большинства) — ознакомлением.

Но прежде — несколько слов о плане поэмы. «Города и годы», роман советского писателя Федина, многих читателей и критиков удивил своим построением. Начиная повествование с одной из последних сцен романа, Федин ведет рассказ почти в обратном хронологическом порядке. Этот прием «сюжетостроения» особенно поразил критиков-формалистов и задал им немало работы. «Сдвиги» и «торможения» в развитии фединского сюжета подвергались всяческому изучению. Так вот, по тому же принципу обратного повествования Мицкевич построил свою поэму ровно сто лет тому назад. Не имея места для детального сравнения, замечу лишь то, что план мицкевичевой поэмы еще сложнее, чем план фединского романа. Читатель Мицкевича, по мере чтения, распутывает сложнейший узел событий, предшествовавших 1-й главе поэмы. Смысл вводимых сцен, рассказов и песен раскрывается постепенно и, как уже сказано, в обратном порядке. При этом Мицкевич умеет сохранить замечательную стройность в ходе поэмы и равновесие — в ее частях... Но я перескажу ее события в упрощенном порядке, в «нормальной» последовательности.

* * *

Сто лет минуло, как тевтон
В крови неверных окупался.

XIV век. В один из набегов на Литву немцы увели в плен мальчика, которому дали имя Вальтера Альфа. Мальчик вырос у них, но такой же пленный, бродячий певец Гальбан, научил его тайной любви к родине и ненависти к немцам. Выросши, Вальтер Альф, вместе с Гальбаном, во время одного из набегов, перешел на сторону литовского князя Кейстута. Альдона, дочь Кейстута, полюбила Альфа и вышла за него замуж. «Вальтер любил жену, но был благороден душой, — говорит Мицкевич, — он не обрел счастья в семье, ибо счастья не имела родина». И он нашел способ погубить крестоносцев. Он покидает жену, скитается по Европе, воюет с испанцами против мавров, потом убивает рыцаря Валленрода и под его именем вступает в Тевтонский орден, непрестанно враждующий с Литвою. В те-

чение многих лет живет он среди недругов, стараясь приобрести их любовь и доверие. В 1391 г. его выбирают Великим Магистром Ордена, и он получает возможность осуществить свой коварный замысел. Валленрод предпринимает новый поход на Литву, но предательски ведет дело к тому, что возвращается из похода, потеряв всю армию, обоз и казну. Могуществу Ордена нанесен первый, но решительный удар. Измена Валленрода раскрывается, он гибнет, но, погибая, торжествует победу и освобождение родины.

* * *

«Конрад Валленрод» написан во время вынужденных скитаний Мицкевича по России. Поэма издана в 1928 г. в Петербурге. «Телеграф» вскоре после ее выхода писал, что вследствие молчания Гёте и смерти Байрона Мицкевич становится первым поэтом не только в Польше, но и во всей Европе... Он этого не писал бы, если бы смысл поэмы открылся русской критике тотчас. Как ни странно, смысл этот долго не раскрывался.

Зато в Польше поняли сразу, что под угнетенной Литвой надобно понимать Польшу, под Орденом же — Россию. Поэма была призывом к патриотизму и мщению. В Европе ее так и поняли. В предисловии к французскому переводу поэмы читаем: «“Конрад Валленрод” — пророчество о грядущих бедствиях, начертанное на стенах Кремля».

Сейчас, читая поэму Мицкевича, мы можем оставить в стороне русско-польские отношения той поры. «Спор славян между собою», истинно мучительный для обеих сторон, — сейчас как бы разрешен или временно потерял свою остроту. Мы можем читать поэму, не волнуясь тем, откуда, зачем и против кого направлял Мицкевич свою отравленную стрелу. *Посмотрим на «Валленрода» так, как если бы дело шло не о России и Польше, а лишь о чистом пафосе патриотизма и политического коварства, безразлично к чему относящихся.*

Патриотизм, как основной двигатель поэмы, конечно, не мог и не сможет вызвать ни в ком возражений или упреков. Мицкевич любил свою родину безгранично. Тут его правота неоспорима. Но воспетый им в лице Валленрода принцип предательства и коварства вызвал возражения очень скоро.

Общеизвестно, что в Польше конца двадцатых годов «Конрад Валленрод» сделался, по выражению историка Мохнацкого, «руководством для заговорщиков». Молодые поляки, служившие в ар-

мии, которой командовал в Варшаве великий князь Константин Павлович, прочли поэму Мицкевича и почувствовали себя морально свободными от принесенной ими присяги. На смотрах перед Константином Павловичем проходили колонны молодых Валленродов. Тот же французский критик, о котором уже упомянуто, писал: «Среди русских чиновников нет ни одного, которому образ Валленрода не поразил бы воображения».

Вскоре, однако, пылкая критика первая стала порицать основную идею поэмы. Она показалась морально недопустимой. В печати и политических кругах отчетливо прозвучал лозунг: «Долой валленродизм!» Другой замечательный польский поэт, Красиньский, в драматической поэме «Иридион» поставил ту же проблему, что и Мицкевич, но разрешил ее в обратном смысле. И еще не раз возвращался Красиньский к теме валленродизма — и всегда с осуждением. Эта позиция, занятая Красиньским уже в эпоху польской эмиграции 1831-го и последующих годов, и послужила одной из причин его ссоры с Мицкевичем.

* * *

Но был ли сам Мицкевич вполне, до конца, «валленродистом»? И да и нет.

Конрад Валленрод, Великий Магистр Ордена, — лицо историческое. Поражение его армии в 1391 г. — тоже исторически верно. Есть указания на то, что происхождение его неизвестно, а имя Валленрода присвоено. Смерть его также окружена какими-то тайнами. Известны, наконец, случаи, когда литовцы, выкраденные в детстве и воспитанные в землях Ордена, впоследствии возвращались на родину и становились злейшими врагами тевтонов. Но считать именно Валленрода таким литовцем и объяснить его вступление в Орден заранее обдуманном предательством у Мицкевича исторических оснований не было. Здесь он отнюдь не был побужден исторической правдой. Наоборот, он вполне произвольно толковал (или воображал) побуждения Валленрода. Следовательно, тема долго таимой мести и тема предательства соблазнили сами по себе Мицкевича. Нельзя также забывать, что от выхода Мицкевича из тюрьмы до написания поэмы прошли два года, которые прожил он в России, среди русских; как ни коротки были его отношения с некоторыми из них, например — с Рылеевым, все же он должен был чувствовать себя в стане врагов, а мечта об освобождении Польши, конечно, не покидала его. Вполне вероятно, что настроения и мыс-

ли «валленродовского» склада в нем возникали не раз и вылились, наконец, в поэму. Странно было бы предположить, что Валленрод, каким мы видим его в поэме, не представлялся Мицкевичу лицом идеальным.

Нельзя забывать, что перед Мицкевичем было два образца, два героя, два предтечи валленродизма, достаточно прославленных преданием и возвеличенных потомством. Один из них — библейский Самсон, с которым прямо сравнивает себя Конрад в конце поэмы. Другой — германец Арминий, взятый в плен римлянами, ставший другом Августа и погубивший римские легионы в войне с германцами. «Арминий был истинным освободителем Германии. Двенадцать лет управлял он своей страной, пользуясь любовью сограждан, а после смерти сделался предметом их поклонения». Мицкевич знал эти слова Тацита, и, конечно, они много для него значили.

Петербургская цензура вычеркнула из поэмы Мицкевича только один стих. Этот стих гласит: «Ты — раб. Единственное оружие рабов — измена». Владислав Мицкевич, сын поэта и один из его первых комментаторов (он умер в Париже всего два года тому назад), говорит, что в этом стихе, по-видимому, можно искать подлинный смысл «Конрада Валленрода». Все сводится к тому, что Конрад как будто представлялся Мицкевичу безупречным. Так это и было. Но к утверждению этой безупречности Мицкевич пришел не простым, а сложным путем.

* * *

Покинутая мужем, Альдона, жена Конрада, не осталась на родине. Под видом странницы прошла она в Мариенбург, столицу Ордена, и выпросила, чтобы ей позволили жить отшельницею в одной из башен. Вход в башню был замурован. Добрые люди ставили для отшельницы еду на небольшое оконце и удалялись. Она ни с кем не говорила. Но Конрад по ночам водил с нею тайные беседы, приходя к подножию башни.

Погубив орденское войско и возвратясь разбитым вождем из похода, счастливый тем, что его замысел выполнен, Конрад предлагает Альдоне бежать в Литву. На это еще есть время. Но Альдона отказывается, губит этим Конрада и гибнет сама.

«Ты хочешь вернуть в мир — кого? Страшного выходца с того света? — говорит она. — Подумай! Что, если я безумно дам себя уговорить и с улыбкою упаду в твои объятия, — а ты не узнаешь меня, не обнимешь, отвернешься и с ужасом спросишь: ужели этот

страшный призрак — Альдона?.. И я сама, дорогой мой, не хочу тебя видеть вблизи... Быть может, ты уже не такой, каким прежде был... Альф, нам лучше остаться такими, какими были когда-то, какими соединимся вновь — но уж не на земле».

Несомненно, этот отказ Альдоны мотивирован в плане любовном. Альдона боится, что годы их изменили, что, если она уж не прежняя и Конрад уж не тот, — их любовь погибнет. Ради сохранения этой любви бывшего Конрада к бывшей Альдоне она отвергает встречу, вернее — откладывает до той поры, когда, в небесах, законы земного времени будут над ними не властны.

Но эта мотивировка — случайная, узкопсихологическая. Нисколько не меньше любя Конрада, Альдона могла ведь и согласиться, сказавши примерно так:

«Я знаю, что мы изменились. Но если молодое счастье не было суждено нам — пусть будет старческое. Вернемся на родину, освобожденную нами, и доживем век Филемоном и Бавкидою». После этого развязка поэма была бы иная, идиллия заменила бы трагедию, и весь смысл «Валленрода» стал бы не тот.

Но «Конрад Валленрод» — не поэма о любви, а Мицкевич слишком большой и сознательный художник, чтобы столь решительный момент в жизни его главного героя мог быть следствием психологической случайности. Отказ Альдоны не может не быть связан с основной, главной темой поэмы, т.е. именно с темой валленродизма.

В общей символике Мицкевича образ Альдоны глубоко связан с образом Конрада. Альдона — не только жена Валленрода, но и его Прекрасная Дама, его Психея, «большая часть» его самого.

Двенадцать лет носит он в себе страшный грех лжи, предательства, ненависти. Он сам тверд, непоколебим. Но Альдона стареет, замураванная в своей башне. Это — омрачается его совесть, пятнается его чистота, ветшает его душа. И когда Конрад хочет вернуться домой, в Литву, т.е. стать *прежним* Альфом и *прежней* Альдоной, — это оказывается уже невозможным. Замечательно, что свой последний разговор с Альдоной он начинает словами раскаяния, которого никогда не высказывал раньше: «Больше я не хочу — ведь я человек! Я провел молодость в постыдной лжи, в кровавых разбоях... ныне, согбенный временем, я устал от предательства, я неспособен к бою. Довольно мести — и немцы люди».

И в предсмертную минуту, когда приходят его убивать, он срывает с себя плащ, знак Великого Магистра, и с отвращением топчет его ногами: «Вот грех моей жизни!»

Мицкевич хорошо знал, что путь лжи и предательства, на который стал Валленрод, есть грех, что этого греха не затопчешь, не снимешь с души, не вернешь ее чистоты — Альдоны.

Замечательно: Альдона умирает в то же мгновение, как и Валленрод, — потому что они неразрывно связаны и одновременно должны предстать перед последним судом. Поэму, озаглавленную «Конрад Валленрод», Мицкевич кончает словами, которые могут показаться неожиданными: «Такова моя песнь о судьбе *Альдоны*». Альдоны, — а не Конрада. В этом большая глубина. Это значит, что политическая история Конрада Валленрода — только один разрез поэмы. В другом, не менее важном, это история Альдоны, души, омраченной преступлением.

Конрад политически оправдан Мицкевичем: он торжествует победу, несущую счастье литовскому народу. Но индивидуально он гибнет, не может не погибнуть, потому что теряет свою Альдону с того самого мгновения, как замыслил стать предателем. Отсюда и демонические черты, неоднократно мелькающие в лице Конрада, его двойная улыбка, подобная блеску, «что разрывает утреннюю тучу, разом возвещая и восход солнца, и грома».

Но эта гибель — не окончательная: на последнем суде он будет оправдан, в небесах он вновь встретит Альдону.

Таким образом, мысль Мицкевича совершает полный оборот: от политического восхваления Валленрода, через сознание его нравственного падения, к последнему оправданию за то, что он самую душу свою погубил во имя родины.

Сам Мицкевич был не только поэтом, но политическим вождем. Он упрямо отстаивал политическую правоту своего героя — право раба на измену и коварство. К поэме взял он эпиграф из Макиавелли о том, что в борьбе должно уметь быть и лисицей, и львом.

Но он не хуже других знал и другую, моральную правду — о страшном грехе валленродизма. В поэме, на большой глубине ее, скрыта вся правда о Валленроде. В своих политических призывах Мицкевич об этой правде молчал. Вваливал на себя огромную тяжесть: знать, но молчать. Веровал, что и ему, как Валленроду, этот грех простится за великую любовь к родине. Проповедовал страшную злобу, коварство и ненависть — во имя любви. Потому так трагичен и так прекрасен его пример, завещанный вовсе не только полякам.

ПОДЗЕМНЫЕ РОДНИКИ

По поводу первого номера «Нового Корабля» слышу и читаю, что в журнале чувствуется «неприятный оттенок семейной мелочности». Иные при этом высказывают надежду, что от такого недостатка редакции, может быть, «удастся отделаться в дальнейшем».

Я не участвовал в первом номере «Нового Корабля» ни единой строчкой. (Мои речи, вошедшие в стенографические отчеты о заседаниях «Зеленой Лампы», само собой разумеется, — не в счет). Также я не вхожу и в редакцию «Нового Корабля». Следовательно, не мое дело полемизировать о том, есть ли в журнале «оттенок семейной мелочности» — или он только чудится. Но все-таки — дыму без огня не бывает. И вот, стало мне любопытно посмотреть: какой тут огонь? что принимается за признак «семейной мелочности»?

Перелистываю журнал и вижу: из тридцати страниц, составляющих в точном смысле слова редакционную часть номера, девятнадцать заняты стихами и рассказами: материалом, который просто не может заключать никаких «дел семейных». Дальше идут статьи: Мережковского — «О свободе и России», Фрейденштейна — «Французская эмиграция и литература». Первая касается темы столь широкого значения и в столь общей форме, что в ней решительно и никто не смог бы усмотреть «семейную мелочность». Вторая по самой своей историчности не может иметь касательства к нашим «семейным» делам. Ближе всего к литературным злобам дня статья Терапиано. Но и в ней вопрос поставлен так принципиально, а примеров, взятых из литературной повседневности нашей, так мало, что упрек был бы несправедлив, даже если бы дело шло исключительно об этой статье, которая ни в целом, ни в частностях, конечно, не столь «разительна», чтобы ею одной определялся весь тон журнала. Наконец, последние пятнадцать страниц заняты отчетами «Зеленой Лампы» — материалом, содержащим суждения самые разнообразные, на темы вполне принципиальные.

В чем же дело? Почему все-таки чудятся здесь дела мелкие, семейные? Или на «Новый Корабль» попросту клеветают? Нет, я чувствую, что замечания чистосердечны, даже по-своему доброжелательны. И я знаю, мне кажется, что именно *принимают* издали за семейную мелочность. Ведь в самом деле, снаружи как будто неуловимо, а внутренне ощутимо что-то общее в статьях «Нового Корабля», что-то более родственное, чем простое сожительство под одной обложкой. И, разумеется, как ни объективны отчеты о «Зеленой Лампе», все же

не случайно, что появляются они в «Новом Корабле», а не в другом журнале. Какая тут связь и в чем общность — не берусь пока в точности обозначить, да и не в этом моя задача. Связь ощущается — а в этом все дело. О ней-то, именно только о *факте*, о *наличии* связи, я и хочу сказать. Все предыдущее было только вступлением, пространным, но необходимым.

* * *

«Семейные дела». Кого только в этом не упрекали! Больше десяти лет российская критика уверяла, что символисты и декаденты — никчемная кучка кривляк, общество взаимной рекламы и прочее в таком роде. А кучка произвела глубокий переворот в русской литературе, надолго стала ее господствующим течением, открыла глаза критике на многое из того, что «мастито» проморгали в прошлом, и заставила иных противников исподтишка у нее же учиться. Такая же кучка арзамасцев, с лишним сто лет тому назад, сделала колоссальный по результатам переворот под ворчню почтенной «Беседы». Когда Державин, в гроб сходя, благословлял Пушкина, он не подозревал, что этот лицеистик более, чем от него, великого (действительно, великого) поэта, научится от поэтов гораздо меньших: от Жуковского, Вяземского, от совсем почти бесталанного своего дядюшки: словом — как раз от этой самой шутовской арзамасской кучки... А «кучка» «Литературной Газеты», которую обвиняли все в том же: в семейных делах, в кружковщине, во взаимной рекламе! Но эта кучка создала *первый* русский независимый орган, а душой ее (душой «мелочности», «рекламы» и «кумовства»!) был Пушкин... Если присмотреться, то окажется, что история русской литературы есть история объединений, испокон веков обвинявшихся во всех смертных грехах кружковщины. Так было, так есть, от Полевого до г. Ивановича. И — Бог не выдаст — так будет. А почему?

Литература живет отпадениями. Каждый раз, когда возникают новые литературно-общественные или какие угодно, хотя бы чисто литературные, задачи, уже по самой своей новизне неразрешимые в пределах установившихся мнений, стремлений, навыков, — от прежней литературной «массы» отделяется группа, «кучка», ставящая своей целью разработку именно этих новых задач. Задачи, а вслед за ними и группы могут быть «правыми» или «не правыми», добрыми или злыми, но самое возникновение их всегда жизненно, ибо оно — следствие доброй или злой энергии, скопившейся в глубине исторического или литературного процесса. Идет ли речь о новых воззре-

ниях или всего лишь о новых литературных формах, и то и другое корнями уходит очень глубоко: в возникновение новых *идей*. Там, где лишь намечается новая литературная группа, почти всегда можно безошибочно угадать существование подземного идейного родника. По мере оформления группы в смысле ее состава и самоопределения — идейный родник прорывается наружу.

Новая группа всегда вступает в борьбу со своими предшественницами. Или на нее нападают, или — чаще — она нападает первой. И эта борьба благая, законная борьба за свою идею, за то, чем группа вызвана к существованию. Только наличность идеи ведет к борьбе, ибо только идеи обладают способностью глубоко соединять и глубоко разъединять. *Каждая* идея приносит меч.

Литература не ряд личных предприятий и не сумма «карьер». Поскольку она вдохновлена подлинным жаром служения (не побоимся громкого, хоть и старого слова), она вызывает общность интересов, почти всегда имеющих против себя другие подобные общности. В борьбе литературных групп (хорошо, не побоимся и тут: назовем их партиями) можно быть вождем и солдатом, королем или пешкой. Но чтобы не быть выброшенным из игры, надо быть черным или белым, холодным или горячим. Можно объединять или примыкать, но надо быть *на доске*. Хотеть победы тем или иным группам, а затем и отдельным лицам — значит хотеть победы той или иной идее, тому или иному делу. Это сочувствие, эта поддержка на языке обывателя, не черного и не белого, не холодного и не горячего, зовется кружковщиной и кумовством. Пусть зовется.

Не будем, однако, витать в отвлеченностях. Признаем, что на практике разделения отчасти не столь резки. Можно (и так бывает) одной стороной деятельности примыкать к одной группе, другой стороной — к другой: не из оппортунизма, но от известной разносторонности, свойственной живым людям; оттого, что традиционные связи порой порываются не сразу; оттого, что по разным вопросам возможны частичные схождения и расхождения с разными группами.

Если идеи частично соединяют (внутри групп), а частично разъединяют (группы между собою), то безыдейность обладает свойством удобного и соблазнительного объединения. Среди тех, кто ничего не хочет, господствует мир. Нет ничего легче, как объединяться в комфортабельном общем гробу — ради ничегонеделания или для запоздалого делания того, что давно сделано другими. На днях мне попало на глаза несколько номеров журнала «Перезвоны». Воис-

тину: «великолепная могила» или «все в прошлом». «Перезвоны» слышали звон — и вот теперь перезванивают чужое. Умиляются над «славным прошлым» — и погрязают в мирном невежестве касательно этого же прошлого*. Но «Перезвоны» и всяческое перезванивание симпатичны для обывателя, любящего насиженные места. Другое дело — все то, что нудит *пересматривать*, а в особенности *решать*. Это беспокойно; это стаскивает обывателя с его самосона; это несимпатично.

* * *

Не касаюсь вопроса о том, как и под каким знаменем сложится «кучка» «Нового Корабля». Больше того: принципиально допускаю, что она может оказаться по существу мне враждебной. Пусть. Но я вижу признаки того, что «кучка» образуется, слышу упреки в кружковщине и радуюсь: значит, здесь есть жизнь. И между тем, как другие благожелатели надеются, что «Новый Корабль» избавится от этого «недостатка», я желаю ему — не избавиться, а погрязнуть. И мое благожелательство целесообразнее.

1927

* Например — то, что пишут там о Пушкине гг. Минцлов и Зуров (вот — истинно роковая фамилия в истории пушкинизма; боюсь, впрочем, что, помещая произведение г. Зурова, неосведомленная редакция «Перезвонов» сделалась жертвой мистификации).

Томы 2–6 настоящего восьмитомного издания сочинений Владислава Ходасевича посвящены его критическому наследию (том 1 — стихотворения; тома 7 и 8 — мемуары). Том 2 включает литературные статьи, рецензии и фельетоны, написанные в 1905–1927 гг. Том 3 содержит критику 1928–1939 гг. В томах 4 и 5 собраны работы о Пушкине и поэтах его времени. Известная статья Ходасевича «Колеблемый треножник» (1921) могла бы войти в пушкинские тома, мы же включили ее во второй. Решающим было следующее соображение. Хотя нет сомнения, что эта статья занимает значительное место в пушкинистике Ходасевича, образ Пушкина становится символом русской культуры в целом, а мрачные предсказания автора более правомерно рассматривать не в контексте его научных пушкинских изысканий, а среди статей о русской литературе. По той же причине сюда же помещены «Безглавый Пушкин» (1917), «Окно на Невский» (1922) и «Глуповатость поэзии» (1927), в своем роде поэтический манифест Ходасевича. Определить, что такое поэты пушкинского времени, нелегко, и поэтому мы включаем в тома 2 и 3 статьи о Лермонтове, Тютчеве и др., писавших в 1820–1830 гг., но не принадлежащих к «пушкинской плеяде». Книжка «Статьи о русской поэзии» (Пб., 1921) не воспроизводится в оригинальном виде, так как она представляет собой случайный сборник ранее опубликованных, более обстоятельных литературно-критических работ («Гр. Е.П. Ростопчина», «Державин», «Петербургские повести Пушкина», «О “Гавриилиаде”», «Колеблемый треножник»). Статьи о литературе допушкинского периода и биография «Державин» (1931) вошли в шестой том настоящего издания.

Наши примечания являются попыткой установить контекст для отдельных статей и рецензий: место и время публикации, вызванную ими полемику или споры и дискуссии, на которые они откликались. Идентификация имен и даты приводятся в именном указателе (не в примечаниях). Имена откомментированы только в случае дополнительной, необходимой информации, включая более поздние высказывания о них самого Ходасевича.

Молодой Ходасевич пользовался большим количеством псевдонимов: Сигурд, Ф. Маслов, Кориолан, Гарольд, Георгий Р-н, В. Д-цев, П. Семенов, Елена Арбатова; подписывался В. Х., В. Х-ч, Ф. М., М., W. и т.д. В поисках его статей

и рецензий, разбросанных в московских, петербургских и провинциальных журналах, газетах, альманахах и сборниках, нами просмотрено большое количество периодики за годы до 1922 г. Эту работу, однако, нельзя считать исчерпывающей, не все еще разыскано и атрибутировано. Тем не менее наши материалы дают достаточно полное представление о Ходасевиче как критике в этот период.

В эмиграции, начиная с 1922 г., Ходасевич сам вел список своих газетных и журнальных публикаций, который, хотя и не может претендовать на полноту, был неоценимым подспорьем в нашей работе. Полная библиография произведений Ходасевича — дело будущего.

Найденные нами, но не включенные в том статьи и рецензии перечислены перед примечаниями к соответствующему году.

В настоящее издание не включены литературные хроника и летопись на темы главным образом советской литературы, опубликованные в парижской газете «Возрождение» и, после 1927 г., подписанные псевдонимом Гулливер. Они часто были написаны совместно с Н.Н. Берберовой. Мы считаем, что до конца 20-х годов их автором являлся главным образом Ходасевич. В тех случаях, когда мнение Гулливера совпадает с мнением Ходасевича, соответствующие отрывки приводятся в наших примечаниях.

Тексты расположены в хронологическом порядке. Очевидные опечатки исправлены без оговорок. Подстрочные сноски принадлежат Ходасевичу; переводы с иностранных языков — наши. Редакторские конъектуры даны в ломаных скобках. В архивах Гуверовского института при Стэнфордском университете находятся тетради, в которые вклеены вырезки опубликованных работ эмигрантского периода. В них Ходасевич вносил поправки и дополнения, и мы воспользовались ими в подготовке настоящего издания.

Выражаем глубокую благодарность всем друзьям и коллегам, в том числе С.И. Богатыревой, О.Ю. Ворониной, В.М. Живову, М. Куничике, А.В. Лаврову, Х. Маклейну, Б. Маслову, А.Л. Осповату, И.А. Паперно, Дж. Стону, и особенно Л.С. Флейшману, которые помогли нам в этой работе. Глубокая наша признательность — Н.А. Богомолу и О.П. Раевской-Хьюз, прочитавшим рукопись и высказавшим множество ценных замечаний.

*Дж. Малмстад
Р. Хьюз*

- БА — Фонд М.М. Карповича, Бахметевский архив при Колумбийском университете (Нью-Йорк, США).
- В — газета «Возрождение» (Париж).
- ГМ — газета «Голос Москвы» (Москва).
- Д — газета «Дни» (Берлин, затем Париж).
- ЗР — журнал «Золотое Руно».
- КЖ — *Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. М.: Эллис Лак, 2000, 2002.
- КМ — *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996.
- Н — *Ходасевич В.* Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому / Под ред. Н. Богомолова и И. Андреевой. М.: СС, 1996.
- ПН — газета «Последние Новости» (Париж).
- РВ — газета «Русские Ведомости» (Москва).
- СЗ — журнал «Современные Записки» (Париж).
- СС-2 — *Ходасевич В.* Собрание сочинений. Т. 2: Статьи и рецензии 1905–1926. Ann Arbor: Ardis Press, 1990.
- СС (96–97) – 1; 2; 3; 4; — *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Согласие, 1996–1997.
- УР — газета «Утро России» (Москва).

1905

Мы не публикуем следующую рец., появившуюся в 1905 г.:

Wroczyński J. Gawoty gwiazdne. Lwów, 1905. — Весы. № 5. С. 55–56. Рецензия на сборник ст-ний в прозе полузабытого польского модерниста Яна Врочиньского. Он назван неудачным и ненужным подражателем Пшибышевского.

М. Метерлинк. Чудо Святого Антония — Искусство: Журнал художественный и художественно-критический. 1905. № 3. С. 74–75.

Журнал выходил в Москве в 1905 г. под редакцией его издателя, Н.Я. Тароватого (впоследствии редактор художественного отдела журнала ЗР). Об «Искусстве» см.: Литературное наследство. Т. 92 (Александр Блок. Новые материалы и исследования). Кн. 3. С. 227; *Лавров А.В.* «Золотое Руно» // Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 457–485. Наиболее близким Ходасевичу в кругу сотрудников журнала (В. Гофман, М. Пантюхов, А. Минцлова, С. Маковский, А. Курсинский, А. Кондратьев и К. Сюннерберг) был поэт С.А. Соколов (псевдоним Сергей Кречетов), владелец издательства «Гриф», который летом 1905 г. стал редактором литературного отдела журнала. Значение этого эфемерного издания (вышло всего восемь номеров)

символистского направления состоит прежде всего в том, что из него возник журнал ЗР. В начале 1906 г., когда Соколов стал заведующим литературным отделом ЗР, Ходасевич был приглашен участвовать в нем. Осенью 1906 г. Ходасевич стал секретарем основанного Соколовым журнала «Перевал». В дневниковой заметке 1931 г. Ходасевич писал: «Дело прошлое и детское, а все-таки я бы дорого дал за то, чтобы уничтожить всю ту чушь, которую я печатал в “Искусстве”» (БА).

С. 23

«*L’Intruse*», «*Intérieur*» — пьесы Метерлинка «Втируша» (1890), «Там, внутри» (1894).

С. 24

«*Пожалейте, люди добрые меня...*» — начальное двустихие ст-ния К.Д. Бальмонта «Слепец» (Будем как солнце, 1903).

К.Д. Бальмонт. Литургия красоты. Стихийные гимны — Искусство. 1905. № 5/7. С. 164–165.

Рецензия насыщена реминисценциями из ст-ний Бальмонта. В ранних рецензиях Ходасевича названия сборников Бальмонта приведены, как правило, с прописной буквы, как обычно делал Бальмонт в это время. Чтобы быть последовательными, а также в соответствии с последующими рецензиями, мы пишем заглавными буквами только первое слово и имена собственные.

С. 24

«...из записной книжки...» — «Из записной книжки (1904)» цитируется с пропуском (по-видимому, опечатка). Следует читать: «...неизбежности, через жажду безграничного, Безбрежного, через...» (Собрание стихов. Том первый. М.: Скорпион, 1905. С. VI).

«...под Северным небом... Тишины...» — подразумеваются названия первых сборников стихов Бальмонта: «Под Северным небом» (1894) и «Тишина» (1898).

«Будем как солнце» — «книга символов» Бальмонта (М.: Скорпион, 1903).

«Только любовь» — сборник ст-ний Бальмонта (М.: Гриф, 1903).

«...солнцепоклонства...» — «Только любовь» открывается ст-нием «Гимн солнцу» (в 7 частях).

«...молясь всему...» — «Только любовь» имеет эпиграф из романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: «Я всему молюсь».

«...путями «Проклятий», «Безрадостности»...» — см. названия разделов сб. «Только любовь»: «Проклятия», «Безрадостность».

«...отречения от «роскоши солнц и лун»...» — «Всю роскошь солнц и лун — я проклинаяю!» (заключительная строчка ст-ния «Отречение». Только любовь).

«...семицветник...» — имеется в виду подзаголовок названия сб. «Только любовь».

...восходит к Мировому Кольцу... — «Мировое Кольцо», заглавие заключительного раздела сб. «Только любовь». Ср. также: «Звенья растут Мирового Кольца, / Неумирающей сказки» (из ст-ния «Безгласная поэма». Там же).

...к «невиданному Храму»... — «Войдете в невиданный Храм» (из ст-ния «Другие итоги». Только любовь).

«Не будет ни звука, ни краски...» — заключительная строфа ст-ния «Другие итоги» (Только любовь).

С. 25

...четырёх стихий... их четверогласия... — ср. заглавие первого раздела «Будем как солнце»: «Четверогласие стихий».

...вступил в Мировую кузницу... — см. ст-ние в семи частях «Гимн Огню» (Будем как солнце).

...нет восхитительной озаренности «восторгов и падений»... — ср.: «Склоняясь, иду вперед, растущий груз влача: / Дней, лет, имен, восторгов и падений» из ст-ния В.Я. Брюсова «L'ennui de vivre...» (1902; Urbi et Orbi, 1903).

...так любимые им «измены»... — «И так люблю свои измены...» (из ст-ния «Двойная жизнь»; Будем как солнце).

...для него, «внимательного»... — ср. строчки из ст-ния «Фата Моргана»: «Фата Моргана / Явственно светит лишь тем, кто, внимательно, рано, / Утром, едва только Солнце взойдет, / Глянет с высокого камня на Море...» (Только любовь).

С. 26

...качания «да» и «нет»... — ср. в ст-нии «Пляска атомов»: «Да и нет этих атомов зыбких, в слиянье с эфирным течением...» (Литургия красоты).

Бальмонту *тицается* указать... — имеется в виду рец. В.Я. Брюсова на первый том «Собрания стихов» и на «Литургию красоты» (Весы. 1905. № 4). Брюсов приводит ту же цитату из «предисловия» к первому тому и зовет Бальмонта вернуться к «нежности»: «Бальмонту были даны нежные напевы, он — эльф, качающийся в сетке из ветвей, а он пожелал “кинжальных слов и предсмертных восклицаний”. <...> но никогда преувеличенно опьяненные гимны Бальмонта и его всегда несколько риторические проклятия не достигнут той же художественной высоты, как его грустные признания и тихие жалобы. <...> “Я вновь хочу быть нежным, быть кротким навсегда” (“Литургия красоты”). В этих песнях тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, который пожелал стать певцом солнц и преступлений. Где-то в “Художнике-дьяволе” Бальмонт говорит: “И я миры отдам за куст сирени”! В жизни он сделал худшее: он отдал свой куст сирени за призрачные миры!» (Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 143).

Осип Дымов. Солнцеворот — Искусство. 1905. № 5/7. С. 169.

С. 27

Кажется, автор лишь дебютирует... — на самом деле Дымов выступил в печати еще в 1892 г.

Тан. Стихотворения — Искусство. 1905. № 5/7. С. 169–170. Подпись: Сигурд.

Для Ходасевича Тан (наст. имя В.Г. Богораз) остался навсегда олицетворением литературной бездарности: «Я не буду касаться бесчисленных безнадежных. Стоит ли подробно рассказывать читателю, что есть еще чудачки, вроде, например, того, который на двадцатом году “поэтической” своей деятельности издал, наконец, первую книгу, написанную в духе стихов Тана, но до сих пор не удосужился узнать, например, что такое цезура...» (*Ходасевич В. Первые сборники // В. 1927. № 891 (10 ноября; в наст. томе). Ср. рец. Брюсова на этот же сборник: «Мы думали было, что в наше время, в дни Бальмонта, сборники стихов, вроде книжки г. Тана, должны ютиться на задворках литературы. Ничуть не бывало. На книге значится “2-е, дополненное издание, восьмая тысяча”, и серьезные издания посвящают разбору ее отдельные статьи. Трудно подыскать факт, который определеннее указывал бы на низменность художественных вкусов нашей публики, на общую нашу некультурность. Стихи г. Тана, собственно говоря, стоят вне критики: это рифмованные упражнения не очень грамотного и далеко не образованного человека, лишенного дарования как поэта и плохо знакомого с русским стихосложением» (Весы. 1905. № 5; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 146).*

С. 28

«Монотонный, односложный, как напевы людоеда...» — из ст-ния «Человечки» (Литургия красоты). Ср. рец. Брюсова на сб.: «Обзывать же своих врагов “растлителями” (с. 92) и даже “людоедами” (с. 94) не значит обличать, а только ругаться. Между тем г. Тан думает, конечно, что он делает большое дело» (*Брюсов В. Среди стихов. С. 147*).

Нижегородский сборник — Искусство. № 5/7. С. 171–172.

С. 28

В своих воспоминаниях о московском Литературно-художественном кружке (В. 1937. № 4074 (17 апреля)) Ходасевич называет Ивана Белоусова «поэтом-самоучкой» и причисляет его к «постоянным посетителям карточной залы» кружка. «На игру Белоусова... просто грустно было смотреть. Ему нередко везло, но он выигрывал, кажется, еще бездарнее, чем проигрывал». Ср. упоминание о нем также в заметке «Игорь Северянин» (1912) в наст. томе.

С. 29

«Задушевное Слово» — еженедельный иллюстрированный журнал для детей старшего возраста (СПб.).

Ср. рец. Брюсова на сб.: «Если Пушкина и Гоголя мало прочитать однажды, но надо перечитать и изучить, то рассказы и драмы разных Телешовых, Чириковых, Гусевых-Оренбургских, Куприных — в лучшем случае можно прочесть один раз, из любопытства узнать выдуманный ими сюжет, — да и то не без усилия. Исключение из числа этих писателей “Знания” составляют

Горький и Л. Андреев, особенно Андреев... Всего слабее в Сборниках — стихи. Поэты “Знания” — гг. Белоусов, Тан, Галина, Щепкина-Куперник решительно не знают, что такое стих, в чем тайна мерной речи. <...> В общем, принимая в расчет, что “Сборники Знания” расходятся в громадном количестве экземпляров, надо признать, что они развращают и принижают литературный вкус читателей. Все любящие русскую литературу и русскую речь должны бы бороться с влиянием этих Сборников» (Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 139–141).

Арнольд Ариэль. Мрак — Искусство. 1905. № 8. С. 78–79.

С. 29

...на страницах «Весов»... — Сергей Кречетов (С.А. Соколов) рецензировал «Долой женщин!» Ариэля в 3-м номере «Весов» за 1905 г., где он писал о «вульгарном языке» и «рыночном декадентстве» книги и заключал: «Псевдоним, пышный, как катафалк, только подчеркивает ничтожность содержания...» (с. 70). Ср. рец. Брюсова на «Мрак»: «Г. Ариэль намерен был, должно быть, создать что-то вроде гётевского “Фауста”. <...> Но, читая “грёзу”, убеждаешься, что весь мир г. Ариэлю представляется с оперной и балетной точек зрения, и вместо трагедии везде выходит у него дешевая феерия, вроде тех, какие ставят в московском манеже в дни масленичных гуляний. <...> Теперь даже бульварные фельетонисты устыдились бы такого пошлого языка. <...> Вся “грёза” написана таким же пошлым и бесцветным языком» (Весы. 1905. № 7; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 155–156).

С. 30

...стишки «книгопродавца Земского»... — Земский Александр Михайлович, купец. Марьино роща, Александровская, собств. дом. Книжный магазин («Вся Москва» за 1910 г.).

«Московский Листок» — газета, выходившая с 1881 по 1916 г. и имевшая «литературно-иллюстрированное прибавление». В ст. «Пролетарские поэты» (1925; в наст. томе) Ходасевич так охарактеризовал ее: «...газета дворников, имевшая ряд общих сотрудников с “Ведомостями Московского Градоначальства” и вообще тесно связанная с полицией». В «Литературной летописи» Гулливер вспоминал: «“Московский Листок” читался не социальными, а интеллектуальными низами всех классов» (В. 1928 (14 июля)).

А.В. Переводчикова. Стихотворения; А. Райский. Новые звуки — Искусство. 1905. № 8. С. 81. Подпись: Сигурд.

С. 31

«Новости Дня» — ежедневная московская газета (1883–1906).

«Констанцский собор» Майкова — имеется в виду «Приговор (Легенда о Констанцском соборе)» (1859) А.Н. Майкова.

Сборник Т<оварищес>тва «Знание». Книга VII — ЗР. 1906. № 1. С. 154–155. С. 31

«Знание» — рецензия открывает ряд отрицательных отзывов Ходасевича о том направлении русского реализма начала XX в., которое было представлено творчеством писателей, объединенных вокруг сборников, изданных книгоиздательским товариществом «Знание» в 1904–1913 гг. (см.: *Келдыш В.А.* Сборники товарищества «Знание» // *Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Большевицские и общедемократические издания.* М., 1984. С. 228–279).

«*Дети солнца*» — об отношении символистских кругов к пьесе Горького см.: М. Горький и проблема «Детей-солнца» (1900-е годы) // *Долгополов Л.К.* На рубеже веков. Л., 1977. С. 60–95.

Скиталец, Кипен, Бунин — постоянные авторы «Знания».

«*Человек*» — поэма М. Горького, опубликована в сб. «Знание». Кн. I. 1904.

...«*полеты в небо*» — строчка из «Песни о Соколе» (1895).

...*смешивал мецан с изнуренными...* — намек на пьесу М. Горького «Мещане» (1901).

С. 32

...*это прежние Сатины...* — Сатин — действующее лицо пьесы М. Горького «На дне» (1903).

С. 33

«*Пробуждение души*» — название второй главы кн. М. Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896), которую цитирует Ходасевич: «Можно сказать, что мы приближаемся к *духовному периоду*. В истории встречается несколько духовных периодов, когда душа, повинувшись неведомым законам, выступает, так сказать, на поверхность человечества и более непосредственно заявляет о своем существовании и могуществе» (*Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Т. III. М.: Изд. В.М. Саблина, 1905. С. 18).

Федор Сологуб. Тяжелые сны — ЗР. 1906. № 2. С. 130–131. Рец. на 2-е изд. романа, впервые опубл. в 1896 г.

С. 33

«*Жало смерти*» — сб. рассказов Сологуба (М.: Скорпион, 1904). В 1911 г. вместе с автором Ходасевич подготовил для изд-ва «Польза» («Универсальная библиотека») три книжечки рассказов Сологуба.

«*Вопросы Жизни*» — ежемесячный журнал, выходивший в Петербурге в 1905 г. вместо прекращенного изданием в декабре 1904 г. «Нового Пути». «Вопросы Жизни» опубликовали I–XXIII главы романа «Мелкий бес» (№ 6–11), пообещав продолжать публикацию, но № 12 оказался последним. В полном виде роман вышел только в 1907 г. Ходасевич вернулся к роману «Мелкий бес»

в заметке «Мистическая карамель» (1912; в наст. томе). О журнале см.: *Корецкая И.В.* «Новый путь». «Вопросы жизни» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 179–233.

И.Ф. Анненский. Книга отражений — ЗР. 1906. № 3. С. 137–138. Подпись: Сигурд.

Критика отмечала, что мысли Анненского о русских писателях фрагментарны, а оценки крайне субъективны (см., например: *Чуковский К.* Об эстетическом нигилизме // *Весы.* 1906. № 3–4).

С. 34

...критика — тоже творчество — в рец. на кн. В.В. Вересаева «Пушкин в жизни» Ходасевич, перешедший к тому времени почти целиком к литературно-критическому творчеству, писал: «Поэт, пользуясь явлениями действительности как материалом, создает из них новый, собственный мир. Так и критик делает то же самое, лишь иными приемами, и творит *свой* мир, пользуясь, как сырым материалом, явлениями мира поэтического» (ПН. 1927. № 2122 (13 января)).

После незабываемых строк Д.С. Мережковского... — имеется в виду «Л. Толстой и Достоевский»; первый том вышел отдельной книгой в 1901 г., а второй в 1902 г.

С. 35

«*Chefs d'œuvre*» — 1-е изд. первой книги стихов Брюсова вышло в 1895 г., а второе в 1896 г.

VIII Сборник Т<оварищест>ва «Знание»; IX Сборник Т<оварищест>ва «Знание» — ЗР. 1906. № 4. С. 111–112. Подпись: Сигурд.

С. 35

...у чеховского Телегина... — «обедневший помещик» Илья Ильич Телегин, одно из действующих лиц «Дяди Вани» (1899).

Три месяца назад... — см. рец. Ходасевича на седьмой сборник «Знания» (1906; в наст. томе).

С. 36

«*Три знамени*» г. Рукавишникова... — мнение Ходасевича о поэтическом творчестве И.С. Рукавишникова не менялось с годами. См.: «Белый коридор» (Д. 1925. № 842 (1 ноября)); «Литературную летопись» Гулливера: «В Москве скончался от туберкулеза поэт и беллетрист Иван Рукавишников. Прожив безалаберную жизнь, Рукавишников не сумел ничего сделать из своего дарования, вовсе не заурядного. Безвкусно и бестолково подражал он символистам и знаньевцам, Метерлинку и Луначарскому. В его стихах, пьесах, рассказах, составляющих десятка два томов, попадаются любопытные строки, обрывки мыслей, — но все это недоделано, недодумано и глубоко некультурно.

Рукавишников образец даровитого человека, не умевшего и не хотевшего ни учиться, ни работать. Проработав более тридцати лет, не оставил он ничего сколько-нибудь замечательного» (В. 1930 (17 апреля)).

Д. Ратгауз. Полное собрание стихотворений. 2 тома — ЗР. 1906. № 4. С. 112–113.

С. 36

«...блистающие весны...» — из второго четверостишия сонета «Отвержение» (1901; *Urbi et Orbi*). «Заветный хлам витий...» служит эпиграфом к стилю «Старинные друзья» (1907) Ходасевича (Молодость).

...с виньетками Фогелера... — Генрих Фогелер — немецкий график, архитектор и поэт круга Райнера Марии Рильке; ведущий представитель югендстиля, впоследствии коммунист, с 1925 г. жил в СССР, где и умер.

...напоминает издания «Содружества» — петербургское литературное объединение, выпускало роскошные книги стихов и прозы, в том числе «Солнцеворот» Осипа Дымова (см. список рец. за 1905 г. в наст. томе); «Собрание стихов» Сергея Маковского; «Светлые песни» Сергея Рафаловича; единственную кн. стихов Леонида Семенова; несколько книг Людмилы Вилькиной и др.

На слова Д. Ратгауза писали романсы... — ст-ния Ратгауза положили на музыку Чайковский (6 романсов оп. 73, 1893), Кюи, Ипполитов-Иванов, Аренский, Гречанинов, Рахманинов, Глиэр и мн. др.

С. 37

Манилов — одно из действующих лиц поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1842), в «приятность» которого «чересчур было предано сахару» (гл. II).

С. Головачевский. «Мене текел фарес» — ЗР. 1906. № 5. С. 92–94. Подпись: Сигурд.

10 мая 1906 г. С.А. Соколов от имени ЗР писал Ходасевичу: «Напишите о ней рецензию строк в 80, только, прошу, серьезную и без глума, хотя в общем, конечно, отрицательную. Он все же человек “почтенный”, и сплеча хлестаться будет неудобно. Хорошо бы взять общую мысль, что есть “стихотворство” (фабрикация стихов), а есть “поэзия” — но это вещи разные» (*Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 677*).

С. 39

«Тучки небесные, вечные странники...» — из ст-ния М.Ю. Лермонтова «Тучи» (1840). Ср. рец. Брюсова: «Нельзя после стихов Лермонтова “Тучки небесные, вечные странники” оставлять г. Головачевскому какие-либо авторские права на его стихотворение “Звезды далекие, звезды несметные...”» (*Весы. 1906. № 6; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 202*).

«Ночь тиха. В небесном поле...» — начальные строки пушкинского ст-ния, попытку продолжения которого Ходасевич предпринял в 1924 г. (см. «Ро-

манс» в 1-м томе наст. изд.). Ходасевич упомянул Головачевского в ст. «Египетские ночи» (см.: Ипокрена. 1917. № 2. С. 33).

С. 40

...«и Господа и Дьявола» — из ст-ния В.Я. Брюсова «З.Н. Гиппиус» (1901): «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я».

Х Сборник Т<оварищест>ва «Знание»; XI Сборник Т<оварищест>ва «Знание» — Перевал. 1906. № 1 (ноябрь). С. 50–52. О «Перевале» см.: Лавров А.В. «Перевал» // Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 486–498.

С. 41

...второй том сочинений Леонида Андреева — т. II (Рассказы) был выпущен в свет петербургским изд-вом «Знание» в январе 1906 г. Критика отмечала, что во второй том включены «шедевры» Андреева.

С. 44

...длиннейший рассказ г. Скитальца «Огарки» — название повести Скитальца стало нарицательным. См. прим. к ст. «Надсон» (1912; в наст. томе).

С. 45

О переводе того же г. Лукьянова... — ср. рец. Брюсова на X Сборник «Знания»: «Отметим только, что новоявленная всероссийская бездарность, г. А. Лукьянов, не устает искажать поэмы Верхарна» (Весы. 1906. № 6; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 200).

1907

Одна рец. приводится в прим. к докладу «Надсон» (1912).

А. Федоров. Сонеты — Перевал. 1907. № 3 (январь). С. 54–55. Подпись: Сигурд.

О личных и творческих связях А.М. Федорова с И.А. Буниним см.: Муромцева-Булгина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 153, 158, 276, 300–302 и др.

Вацлав Берент. Гнилушки — Перевал. 1907. № 8/9 (июнь/июль). С. 99. Подпись: Сигурд.

О последних книгах К. Бальмонта — Южный Край (Харьков). 1907. № 9628 (23 декабря). Подпись: Георгий Р-н.

С. 48

Бранить Бальмонта... — имеются в виду рец. Брюсова на «Злые чары» (Весы. 1907. № 1) и на «Жар-Птицу» (Весы. 1907. № 10). В первой из них

Брюсов, в частности, пишет: «В течение десятилетия К. Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. <...> расцвет творчества Бальмонта уже в прошлом. <...> Основной недостаток “Злых чар” — отсутствие свежести вдохновения. Бальмонт повторяет сам себя» (*Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 219*).

«*Злые чары*». Книга заклятий (М.: изд. ж. «Золотое Руно», 1906).

«*Жар-Птица*». Свирель славянина (М.: Скорпион, 1907).

«*Птицы в воздухе*». Строки напевные (СПб.: Шиповник, 1908).

С. 48

...*за переводы?* — в своей первой рец. Брюсов писал: «Со времени своего перевода Шелли Бальмонт привык обращаться со словом небрежно» (*Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 220*).

...у «*Четверогласия Стихий*»... — см. прим. к рец. на «Литургию красоты» (1905; в наст. томе).

...*Брюсов обратился бы, как Бальмонт, к народному русскому эпосу* — в своей первой рец. Брюсов писал: «Совершенно неудачны почти все попытки Бальмонта подделаться под склад русской народной поэзии, все его “заговоры”, “ворожбы”, “сказания”. Русской стихии в его душе нет, и ее не заменят трафаретные словечки: “Солнце красно”, “море-Океан”, “чисто-поле” и т. под. В этих стихотворениях хороши только те стихи, которые Бальмонт щедрою рукою (не слишком ли щедрою?) позаимствовал целиком из подлинных народных песен» (*Брюсов В. Среди стихов. С. 220*). Во второй рец. он писал: «К сожалению, К. Бальмонт в “Жар-Птице” возобновил такое нехудожественное отношение к народной поэзии. По-видимому, находя, что наши русские былины, песни, сказания недостаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет изречения современной мудрости, генеалогии которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII в., так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента» (там же. С. 247–248).

С. 49

«*Мы говорим на разных языках*» — из ст-ния «На разных языках» (Будем как солнце).

«...*Братья мыслей, вновь я с вами, я, проплывший океаны...*» — из ст-ния «Из страны Кветцалькоатля» (Птицы в воздухе).

С. 50

...*заворожившее «брата»* — «Будем как солнце» открывается посвящением друзьям, среди которых первым назван Брюсов: «Брату моих мечтаний, поэту и волхву Валерию Брюсову...»

Нам неизвестно, принадлежат ли Ходасевичу «Театральные мелочи», часто появлявшиеся в «Руле» в 1908 г. и подписанные «Х.».

Критико-библиографический обзор. Стихи — Северный Вестник (Ярославль). 1908. № 17 (20 января) Подпись: Ф. Маслов.

В начале существования этой ежедневной газеты, выпустившей 171 номер за 1908 г., в ней участвовало много модернистских писателей, в том числе московские друзья и знакомые Ходасевича (Alexander, Брюсов, Белый, Зайцев, А. Койранский, Кречетов, Нина Петровская и др.).

С. 50

Городецкий — первый сб. его «лирических и лиро-эпических» стихов «Ярь» (СПб.: Кружок молодых, 1907) был принят поэтами-символистами как одно из наиболее ярких явлений современной русской поэзии. 14 июня 1907 г. Ходасевич писал А.И. Тинякову: «Очень жаль, что еще одной обманутой надеждой больше (я говорю о Город<ецком>). И вместе с тем рад, что на него теперь, кажется, установится надлежащий взгляд, который устанавливал я с самого начала — и был гоним. Хотя я Перуна еще не читал» (Письма В.Ф. Ходасевича к А.И. Тинякову (1907–1915) / Публ. Ю. Колкера // Континент. 1986. № 50. С. 355).

«*Эрос*» — книжка стихов В.И. Иванова (СПб.: Оры, 1907) вышла, как и «Ярь», в декабре 1906 г.

«*Крылья*» — повесть М.А. Кузмина, опубл. в 11-м номере «Весов» за 1906 г. (отд. изд., М.: Скорпион, 1907), вызвала фурор в русской прессе из-за его «проповеди» гомосексуализма (см.: *Малмстад Дж. Бани, проституты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» М.А. Кузмина // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М., 2004. С. 122–144*).

«*Тридцать три урода*» — «лесбийская» повесть Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (СПб.: Оры, 1907; 2-е изд., 1907) приобрела не менее скандальную известность, чем «Крылья». В октябре 1907 г. ее автор заразилась скарлатиной, ухаживая за крестьянскими детьми, и через неделю скончалась.

«*Земная ось*» — сб. рассказов и драматических сцен (1901–1906) В.Я. Брюсова вышел в декабре 1906 г. (М.: Скорпион, 1907).

«*Нечаянная радость*» — второй сб. стихов А.А. Блока был выпущен в свет изд-вом «Скорпион» в декабре 1906 г.

«*Снежная маска*» — сб. стихов Блока (СПб.: Оры, 1907) вышел в апреле 1907 г.

рассказы Бор. Зайцева — Рассказы (СПб.: Шиповник, 1907); вышли в декабре 1906 г.

«*Жизнь человека*» — драма опубл. в 1-й кн. литературно-художественного альманаха «Шиповник», под ред. Л. Андреева; альманах, который вышел в

феврале 1907 г., получил много откликов, главным образом в связи с андреевской пьесой.

«Пути и перепутья» — в 1-й том собр. стихов Брюсова (М.: Скорпион, 1908) вошли: «Юношеские стихотворения»; «Это — я»; «Третья стража» (1892–1901).

«Русские символисты» — два выпуска со ст-ниями Брюсова, А.Л. Миропольского и др. вышли в 1894 г., а третий в 1895 г.

«Книга раздумий» — сб. стихов (СПб., 1899) К.Д. Бальмонта, Брюсова, Модеста Дурнова и Ивана Коневского.

«Мне помнятся и книги эти...» — ст-ние «По поводу сборников “Русские символисты”» (1900; *Tertia Vigilia* М.: Скорпион, 1900); пятая строфа читается: «Теперь в душе и тишь и тень».

С. 51

«Перун» — сб. «лирических и лиро-эпических» стихов Городецкого вышел в сентябре 1907 г. (СПб.: Оры, 1907). В рец. на него Брюсов писал, что пока поэт «не оправдал нашей поруки» (Весы. 1907. № 10; *Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. С. 254).

«Дикая воля» — «стихи и сказки» Городецкого (СПб.: Факелы, 1908).

«Духу Святому» — в первой кн. Новикова (М.: Гриф, 1908) собраны стихи 1903–1907 гг. Б.А. Садовской отметил вторичность лирики Новикова, которая «не более не менее, как произведение самодовлеющей середины, хорошо уловившей сущность последней моды» (Весы. 1908. № 2. С. 88).

С. 52

«Три лучика. Один тоненький...» — заключительное четверостишие ст-ния А. Блока «Темная, бледно-зеленая...» (1903; *Распутья*).

А у Новикова — *какие-то жамки...* — жамка (обл.): круглый прынок, обычно мятный.

«Земные дали» — кн. стихов Е.М. Тарасова (СПб.: Шиповник, 1908).

С. 53

Тарасову хорошо удается то, что выходит бледнее... «гражданские» стихи — ср. мнение Брюсова о первом сб. стихов Тарасова (1906): «Мы не беремся пророчить, будет ли в силах г. Тарасов создать поэзию борьбы, стать поэтом нашей современности, но, конечно, у него для этого гораздо больше возможностей, чем у Бальмонта. Старая истина остается истиной: художник может воплотить в своем творчестве лишь то, что было им пережито. Вот почему у г. Тарасова даже в плохих песнях о тюрьме и ссылке есть молниеносные вспышки поэзии, а стихи Бальмонта о “борьбе за Свободу” не вызывают ничего, кроме улыбки» (Весы. 1906. № 9; *Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. С. 215).

«Путь голубиный» — «лирическая повесть» В.И. Стражева (М.: Пан, 1908).

«Весною на Север» — сб. стихов Г.И. Чулкова был выпущен в свет петербургским изд-вом «Факелы» в 1908 г. Его первая кн. стихов, «Кремнистый путь», была издана изд-вом В.М. Саблина в 1904 г.

Девушки в платьях — Рувль. 1908. № 16 (27 января).

В своих воспоминаниях о московском Литературно-художественном кружке Ходасевич приводит анекдот, показывающий, что он не слишком утрировал свою сатиру в этом фельетоне: «На вторники шли от нечего делать или ради того, чтобы не пропустить очередного литературного скандала, о котором завтра можно будет болтать в гостиных. Эта аудитория влияла и на докладчиков, которые нередко приспособлялись к ее понятиям и вкусам или, напротив, — старались ее подразнить. На эту тему расскажу анекдот.

Дело было в 1907 году. Одна приятельница моя где-то купила колоссальнейшую охапку желтых нарциссов, которых хватило на все ее вазы и вазочки, после чего остался еще целый букет. Вечером она взяла его с собой, идя на очередную беседу. Не успела она войти — кто-то у нее попросил цветок, потом другой, и еще до начала лекции человек пятнадцать наших друзей оказались украшены желтыми нарциссами. Так и расселись мы на эстраде, где места наши находились позади стола, за которым восседала комиссия. На ту беду докладчиком был Максимилиан Волошин, великий любитель и мастер бесить людей. В годы гражданской войны белые багровели от его большевизанства, а красных доводил до белого каления речами вовсе противоположными. В тот вечер вздумалось ему читать на какую-то сугубо эротическую тему — о 666 объятиях или в этом роде. О докладе его мы заранее не имели ни малейшего представления. Каково же было наше удивление, когда из среды эпатированной публики восстал милейший, почтеннейший С.В. Яблоновский и объявил напрямик, что речь докладчика отвратительна всем, кроме лиц, имеющих дерзость открыто украшать себя знаками своего гнусного эротического сообщества. При этом оратор широким жестом указал на нас. Зал взревел от официального негодования. Неофициально потом почтеннейшие матроны и общественные деятели осаждали нас просьбами принять их в нашу «ложу». Что было делать? Мы не отрицали ее существования, но говорили, что доступ в нее очень труден, требуется чудовищная развратность натуры. Аспиранты клялись, что они как раз этому требованию отвечают. Чтобы не разочаровывать человечества, пришлось еще раза два покупать желтые нарциссы» (В. 1937. № 4073 (10 апреля)). Именно в 1908 г. Ходасевич начал свой «уход» от декадентства и «возврат» к Пушкину.

С. 55

...говорят о новом театре... — имеется в виду сборник статей «Театр. Книга о новом театре». Спб.: 1908. Сборник вышел в январе со статьями Белого, Бенуа, Брюсова. Мейерхольда, Чулкова и др.

...только о бледных ногах — имеется в виду скандально знаменитое «одностишие» Брюсова: «О, закрой свои бледные ноги!» (Русские символисты. Вып. III. М., 1895).

«Заголимтесь»... «Обнажимтесь» — несколько пародийная по огласовке отсылка к «Бобку» (1873) Достоевского: «Долой веревки, и проживем эти два

месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 52).

С. 56

...во имя бальмонтовского «Зачарованного грота» — название специально (четвертого) раздела эротических стихов, подвергнувшегося строгой цензуре, сб. «Будем как солнце» (см.: *Богомоллов Н.А.* К истории лучшей книги Бальмонта // Новое Литературное Обозрение. 2005. № 75. С. 167–183).

П.П. Потемкин. Смешная любовь — Руль. 1908. № 51 (9 марта). Подпись: Сигурд.

См. упоминание этого же сб. Потемкина в рец. на кн. Цветаевой «Молодец» (1925; в наст. томе). В «Дебютантах» (Весы. 1908. № 3) Брюсов рецензировал этот же сб. Потемкина, «Молодость» Ходасевича и первые сб. стихов Гумилева, Григория Новицкого, Льва Зарянского и Alexander'a (своего младшего брата, А.Я. Брюсова). В отличие от Ходасевича, Брюсов нашел, что «Потемкин сразу сделался маленьким “мэтром”, создателем своего стиля и чуть ли не своей школы» (*Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. С. 262).

С. 57

...как у андреевских музыкантов... — см. конец «Жизни человека»: «И во мраке слышно движение бешено танцующих, взвизгивания, смех, нестройные, отчаянно громкие звуки оркестра. Достигнув наивысшего напряжения, все эти звуки и шум быстро удаляются куда-то, замирают. Тишина».

...к «картонной невесте» — Коломбина в пьесе А.А. Блока «Балаганчик» (1906).

1909

В течение 1909–1910 гг. на страницах «Раннего Утра» появился ряд статей и бесед о московской театральной жизни, подписанный «Ф. М-ов» или «Ф. М.». Нам неизвестно, принадлежат ли они Ходасевичу, т.е. «Федору Маслову», или нет.

Накануне — Раннее Утро. 1909. № 144 (25 июня). Подпись: Кориолан.

Спустя лет тридцать в своей заметке «Прогресс» Ходасевич вспомнил свой ранний фельетон: «А за прогресс мне однажды пришлось пострадать еще на заре моего литературства. В 1908 г. (опечатка: знаменитый полет Блерио состоялся 12 июля 1909 г. и получил широкий отклик в русской прессе. — *Ред.*), когда Блерио перелетел через Ламанш, человечество захлебнулось от радости. Мне показалось, что все это не так уж весело. Я написал небольшую статейку о том, что летать в гости друг к другу мы будем еще не скоро, но что для военных целей авиация будет развита и применена очень быстро и очень страш-

но. Я писал о предстоящих воздушных броненосцах и бомбардировках. Помню, была у меня и такая фраза: “Кто знает, не придется ли нам зарываться на сорок этажей в землю, как теперь лезем мы на сороковые этажи вверх” (небоскребы тогда строились только сорокаэтажные).

Как теперь я припоминаю, статейка была довольно плохо написана. Однако в редакциях, которым я предлагал ее, отказывались не по этой причине, которая была бы уважительна. Редакторы приходили в священный ужас от моего отношения к *прогрессу*. Над моими “мрачными фантазиями” смеялись. Наконец, статью взял Казецкий, издатель бульварной газеты “Раннее Утро”. Там она и была напечатана под псевдонимом Кориолан и, если не ошибаюсь, под заглавием “Тяжелее воздуха”. Впрочем, не нужно думать, что Казецкий мне посочувствовал. Он напечатал мою статью просто потому, что ему было решительно все равно, что печатать.

— Никаких этих бомбардировок, конечно, не будет, — сказал он, — но поместить можно. Только больше, чем по гривеннику за строчку, не уплачу» (Смесь // В. 1938. № 4126 (8 апреля)). О фельетоне «Тяжелее воздуха» — см. ниже. С. 58

Цеппелин, Фарман, братья Райты — немецкий, французский и американские пионеры авиации. См.: *Ingold Felix Philipp. Literatur und Aviatik: europäische Flugdichtung 1909–1927*. Basel; Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1978. См. также: *Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Русская антропологическая школа. Труды. М., 2007. Вып. 4, ч. 2. С. 163–192.*

Вельман и Цеппелин летят на Северный полюс — с 1907 по 1909 г. американский журналист и воздухоплаватель Вальтер Вельман ежегодно летал на дирижабле «Америка» из Шпицбергена к Северному полюсу, не достигая цели. В 1909 г. Цеппелин объявил свое намерение делать то же самое, но не предпринял его. Подробно см.: *Capelotti P.J. By Airship to the North Pole*. New Brunswick; London, 1999.

...у погибшего Андре — шведский путешественник и воздухоплаватель Солломон Август Андре предпринял путешествие на воздушном шаре «Орел» к Северному полюсу в 1897 г. Погиб с двумя спутниками, не достигнув цели.

В Петербурге существует военно-воздухоплавательный парк... — имеется в виду Воздухоплавательный парк и Воздухоплавательная офицерская школа. Сейчас на карте Петербурга имеется только станция «Воздухоплавательный парк» по Царскосельской (Витебской) железной дороге.

Сфинкс — Рувль. 1909. № 188 (24 августа). Под рубрикой «Маленький фельетон. Последние письма романтика». Подпись: Гарольд. С. 59

д-р Кук — в том же номере «Рувля», в разделе «Ночные известия», был опубликован репортаж «К открытию Северного полюса», в котором сообщалось,

что «...арктический клуб в Нью-Йорке, собравшись на экстренное заседание, рассмотрел дневник полярной экспедиции д-ра Кука и пришел к выводу, что действительно Кук открыл Северный полюс». Адмирал Роберт Пэрри и др. оспаривали утверждение американского путешественника Фредерика Кука, и споры о первенстве в открытии Северного полюса занимали много места и в русской, и в западной прессе.

С. 60

...словно гоголевская сваха... — в пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба» сваха Фекла Ивановна говорит: «Уж тут нечего толковать про русскую речь — речь известно какая: все святые говорили по-русски» (действие 2, явление 6).

Мы лишены... «возвышающего обмана» — из ст-ния А.С. Пушкина «Герой» (1830), заключительное слово Поэта.

Тяжелее воздуха— Руль. 1909. № 191 (14 сентября). Под рубрикой «Маленький фельетон. II. Последние письма романтика». Подпись: Гарольд.

С. 61

Дубровин — причастность А.И. Дубровина, председателя Главного совета Союза русского народа, к убийству М.Я. Герценштейна, члена I Гос. думы, 14 июля 1906 г. во время прогулки на морском берегу в Териоках была общеизвестна. Один из непосредственных участников убийства был осужден финляндским судом, но вскоре помилован; из-за ходатайства Союза перед правительством дальнейшее движение дела было приостановлено.

...«неси меня к моей Людмиле!» — обращение Руслана к Черномору в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (песнь пятая, 93).

1910

Притончик. На Кузнецком — Раннее Утро. 1910. № 4 (6 января). Подпись: Кориолан.

С. 63

...в кофейной Мюра и Мерилиза... — крупнейший московский универсальный магазин (ЦУМ) недалеко от Кузнецкого Моста.

С. Красинский. Иридион — предисловие к пьесе в переводе Ходасевича, изданной московским изд-вом «Польза» (В. Антик и К^о) в 1910 г., в серии «Универсальная библиотека», № 234/235). Строки из пьесы служат эпиграфом к ст-нию «Золото» (1917) в сб. «Путем зерна». В 1936 г., в связи со столетием «Иридиона», Ходасевич значительно переделал и расширил это предисловие (см: В. № 4050 (31 октября)). Фамилия автора раньше писалась без мягкого знака (Красинский).

19 декабря 1912 г. следующая заметка (без подписи, хотя автор безусловно Ходасевич) была опубл. в газ. «Русская Молва» («Вести из Москвы»): «После нового года изд-во К.Ф. Некрасова выпускает книгу рассказов *Мериме*, в пер. Е.С. Грифцовой, и 1-й том собрания сочинений *С. Красинского*, в пер. Владислава Ходасевича. В этот том, кроме некоторых мелочей, войдет повесть “Агай-хан” и “Неоконченная поэма”. Обе эти вещи появляются на русском языке впервые. Из них особенно интересна “Неоконченная поэма”, являющаяся до некоторой степени ключом к пониманию “Небожественной комедии”». Для истории этого несостоявшегося тома см.: «В.Ф. Ходасевич — К.Ф. Некрасову» в составе публ. И. Вагановой «Книгоиздательство К.Ф. Некрасова и русские писатели начала XX века // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Т. V. М., 1994. С. 458–464; *Козляков В.* Владислав Ходасевич и Зыгмунт Красиньский // *Начало века. Из истории международных связей русской литературы.* СПб., 2000. С. 319–338.

С. 64

«*Небожественная комедия*» — Nie-Boska komedia, фантастическая драма-«видение» (1835). Пьеса незадолго вызвала серьезные цензурные преследования (см.: *Котрелев Н.В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион» // *Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности.* М., 1985. С. 102–112).

«*Иридион*» — Irydion (1833–1836).

«*товьянизм*» — после вступления в кружок-секту мистика А. Товьянского в начале 1840-х гг. Мицкевич и Словацкий (кратковременно) увлеклись мистико-мессианистскими теориями.

С. 65

...*вопрос Ивана Карамазова...* — см. разговор Ивана со старцем Зосимой в романе «*Братья Карамазовы*». Кн. II. VI (Зачем живет такой человек!).

Э. Ожешко как писательница — УР. 1910. № 140 (7 мая). Подпись: W (т.е. Władysław. — *Ред.*). Статья сопровождалась фотографией писательницы и ее автографом.

С. 66

...*польский критик В. Фельдман...* — см.: *Feldman W.* Współczesna literatura polska. Lwów, 1908. С. 131.

...*русский историк новейшей польской литературы...* — см.: *Яцимирский А.И.* Новейшая польская литература. От восстания 1863 года до наших дней. Т. 1–2. СПб., 1908. Вся рецензия составлена из цитат (часто без кавычек), взятых Ходасевичем из его первого тома (с. 209–211).

...*во время празднования юбилея Ожешко в 1907 г.* — 40-летний юбилей ее литературной и общественной деятельности был широко отмечен и в России и в Польше в 1906–1907 гг.

С. 67

...*Конопницкая говорит...* — см.: Яцимирский А.И. Т. 1. С. 219–220.

...*великая писательница... охарактеризовала...* — см.: там же. С. 209–210.

С. 68

...*перевод В.М. Лаврова в «Русской Мысли»* — см., например: Аскетка: Повесть Элизы Ожешковой / Пер. с польск. В. М. Л. // Русская Мысль. 1891. № 1. С. 112–160. Другие ее рассказы в переводе В.М. Лаврова были опублик. там же в 1882 г. («Серенькая идиллия», № 4); 1884 г. («Сильвек», № 1, 2, 4–6); 1886 г. («Сильный Самсон», № 10); 1888 г. («Над Неманом», № 4–12); и 1899 г. («Хам», № 3–7). Переводы Лаврова, напечатанные в «Русской Мысли», в «Русских Ведомостях» и в «Курьере», были собраны и переизданы изд-вом ред. «Русской Мысли» в 3-х томах (Повести и рассказы; 1895–1900).

Виктор Стражев. Стихи. 1904–1909. Том 1-й — УР. 1910. № 188 (3 июля).
Подпись: W.

После появления рец. Ефим Янтарев сообщил Стражеву в Италию: «Как обещал, посылаю тебе рецензию из “Утра России” о твоей книге. Думаю, что догадаешься, чей пытливый ум проник в тайны твоего творчества. На всякий случай сообщаю, что это — Вл. Ходасевич» (*Андреева И.* Неуловимое создание: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000. С. 108).

Энциклопедический словарь Т<оварищест>ва Гранат. Т. 1 — УР. 1910. № 241 (4 сентября). Подпись: W.

1911

Юрий Верховский. Идиллии и элегии — УР. 1911. № 34 (12 февраля).

С. 71

...*он внимательный и умный ученик* — см.: Поэты пушкинской поры. Сб. стихов / Под ред. и со вступ. ст. Ю.Н. Верховского. М., 1919.

Ночной праздник (Письмо из Венеции) — Московская Газета. 1911. № 94 (16 августа).

Об итальянской поездке Ходасевича в 1911 г. см. прим. к ст-нию «Успокоение» и к неоконченному «венецианскому ст-нию» 1925–1926 гг. «Нет ничего прекрасней и привольней...» в 1-м томе наст. изд. Об итальянских впечатлениях Ходасевича в связи с Е.В. Муратовой см. кн.: *Андреева И.* Неуловимое создание. Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000. См. также: *Demadre E. Vladislav Khodassévitch et l'Italie // Slavica occitania (Toulouse).* 2000. № 15. P. 35–54.

С. 71

...понял я раз навсегда, что красота... — в письме к Муни от 18 июня (1 июля) 1911 г. Ходасевич писал из Нерви: «Итальянцы нынешние не хуже своих предков — или не лучше. Господь Бог дал им их страну, в которой что ни делай — все выйдет ужасно красиво» (СС (96–97)-4. С. 385).

...желтая звезда загорается над дальней густо-зеленой пальмой — ср. название раздела СД: «Звезда над пальмой»; ср. также: «А вдали, вдали звезда над пальмой» («Вечер», СД).

Николай Мешков. Снежные будни — Московская Газета. 1911. № 98 (2 сентября). Подпись: В. Х.

С. 75

Лирическое Пошехонье какое-то... — отсылка к «Пошехонским рассказам» (1883–1884) и «Пошехонской старине» (1887–1889) М.Е. Салтыкова-Щедрина и их сатирическому изображению помещицкой жизни.

Город разлук. В Венеции — Московская Газета. 1911. № 114 (23 сентября). Роман Ходасевича с Е.В. Муратовой кончился во время их совместного итальянского путешествия (см. прим. к ст-нию «Успокоение» и к ст-нию «Нет ничего прекрасней и привольней / Чем навсегда с возлюбленной расстаться...» в 1-м томе наст. изд.).

С. 76

Харон — в греческой мифологии перевозчик теней умерших через реку Стикс в подземное царство Аид.

С. 78

...их черные шали... — ср. письмо Ходасевича к Муни от 18 июня (1 июля) 1911 г.: «Венецианки поголовно все ходят в черных шалих без всяких украшений, с широкой черной бахромой, и ничуть в них не драпируются, потому что некогда. Красиво — изумительно» (СС (96–97)-4. С. 385).

Danses idylles (Вечер пластических танцев) — Московская Газета. 1911. № 136 (19 октября).

Рец. Ходасевича сопровождалась фотографией Е.И. Книппер-Рабенек, танцовщицы, педагога и хореографа, известной на Западе, где она жила после 1919 г. под псевдонимом Ellen Tels. О ней см.: О смысле танца (1911) // *Волошин М. Лики творчества*. Л., 1988. С. 395–399 и 716–718. См. также некролог «Айседора Дункан» (1927; в наст. томе).

С. 79

Успех, которым вчера... — спектакль «Danses idylles» состоялся 18 октября в Большом зале Московской консерватории.

Условность «классического» балета... — об увлечении Ходасевича балетом см.: «Младенчество» (СС (96–97)-4. С. 196–199).

Текст заметки «Вечер литераторов» см. в прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912).

Николай Морозов. Звездные песни — Иллюстрированное Обзорение. Прилож. к газ. ГМ. 1912. № 243 (21 октября). Подпись: В. Д-цев.

Ср. мнение Гумилева: «Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами — вот стихи Морозова» (Аполлон. 1910. № 9; Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 107).

С. 80

...*бывшего «шлиссельбургского узника»*... — народоволец Н.А. Морозов был арестован в феврале 1881 г. на русской границе и через год на «процессе 20-ти» приговорен к пожизненному заключению, которое до августа 1884 г. он отбывал в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости, а затем в Шлиссельбурге. По амнистии в ноябре 1905 г. Морозов вышел из Шлиссельбурга с 26 томами различных рукописей. Впоследствии он был приговорен к годичному тюремному заключению (1912–1913) за несколько антиклерикальных стихов, включенных в «Звездные песни». Этим фактом, м.б., объясняется рец. Ходасевича в октябре 1912 г. на сб., выпущенный в 1910 г.

Мистическая карамель — ГМ. 1912. № 264 (15 ноября). Подпись: П. Семенов.

С. 82

«Я помню чудное мгновенье...» — начало стиха А.С. Пушкина «К***» (1825).

«Не верь, не верь поэту дева...» — начало стиха Ф.И. Тютчева (<1839>).

«Спросишь его <...>? Большой оригинал!» — неточная цитата из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» (действие 3, явление 6).

С. 83

...«от Ромула до наших дней»? — «Евгений Онегин», глава 1, строфа VI.

«Единый раз вскипает пеной...» — первое четверостишие стиха З.Н. Гиппиус «Любовь — одна» (1896). Ходасевич приводит его вторую строчку по первым двум публикациям; в «Собрании стихов. 1889–1903» (1904) она читается: И рассыпается волна.

С. 85

«Мелкий бес» — см. прим. к рец. на «Тяжелые сны» Сологуба (1906; в наст. томе).

...Ф. Сологуб... *заявил*... — в предисловии ко 2-му изд. романа (1908) Сологуб писал: «Это он о себе. Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком бесе. <...> О вас» (Сологуб Ф. Мелкий бес / Под ред. М.М. Павловой. СПб., 2004. С. 6; см. комм. на с. 762–765).

Александр Тиняков (Одинокий). Navis nigra. Стихи — УР. 1912. № 271 (24 ноября).

Об отношениях Ходасевича и Тинякова см.: *Hughes R.P., Malmstad J.E. Towards an Edition of the Collected Works of Vladislav Hodasevič // Slavica Hierosolymitana Vol. V–VI. 1981. P. 471–500.* См. также: Письма В.Ф. Ходасевича к А.И. Тинякову (1907–1915) // *Континент. 1986. № 50. С. 353–370; Н. С. 413–420.*

В письме к Б.А. Садовскому от 6 декабря 1912 г. Ходасевич писал: «Если увидите Одинокого, то скажите, что я очень благодарен за книгу и за добрую на ней надпись. Но дело еще не в этом. Я дал в “Утро России” о ней рецензию строк в 80. Из нее сделали 23 строки, зачеркнув все мои похвалы, послужной список Одинокого и заключительные приветствия. Зато кое-что они прибавили от себя. В результате — я объявил этим ослам, что нога моя не будет в ихней газете, но перед Одиноким мне все-таки стыдно» (Н. С. 330–331).

Далее о жизни и творчестве Тинякова см.: *Тиняков Александр (Одинокий). Стихотворения / Под ред. Н.А. Богомолова. Томск; М., 2002.*

Надсон — Вопросы Литературы. 1987. № 9. С. 209–224. Публ. С. Богатыревой. Печ. по беловому автографу, писанному рукой В.Ф. Ходасевича и А.И. Чулковой-Ходасевич и хранящемуся в архиве И.И. Ивичи-Бернштейна. Квадратные скобки в тексте обозначают вычеркнутый материал в рукописи. Описки нами исправлены без оговорок. В автографе цитаты из Надсона сопровождаются ссылками на популярное издание «Стихотворения С.Я. Надсона» (СПб.: Тип. И.Н. Скороходова). Мы опустили эти указания, заменив их названием стихотворения или начальной его строкой.

Доклад был прочитан Ходасевичем в Литературно-художественном кружке 17 января 1912 г. на вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Надсона. В своих воспоминаниях о Кружке Ходасевич пишет: «Многие из них <докладов> были просто плохи. Из песни слова не выкинешь — пора признаться, что самый плохой прочел я: в 1911 году, о Надсоне. Конечно, я был мальчишка, но все-таки стыдно вспомнить, что это был за претенциозный и пустой набор слов. Да, из песни слова не выкинешь: после доклада настали прения — и тут мне изрядно и поделом влетело от В. Потемкина, нынешнего полпреда парижского. Чтобы меня утешить, друзья меня чествовали ужином. Я бодрился, но на душе было отвратительно: не от провала, но от того, что сам понял, каких наговорил глупостей» (В. 1937. № 4073 (10 апреля)). «1911» — или опечатка в газете, или ошибка памяти мемуариста.

См. отчет о вечере («Памяти С.Я. Надсона») в газ. «Русское Слово» от 18 января 1912 г.: «Вчерашний “вторник” Литературно-художественного кружка был посвящен памяти С.Я. Надсона. Имя С.Я. Надсона стояло в заглавии доклада, прочитанного В.Ф. Ходасевичем (братом известного адвоката).

Но было трудно сказать, о чем, собственно, читал докладчик. В начале шла речь о поэзии Фета, затем скользнуло, действительно, имя Надсона, а далее

пошло то, перед чем даже ставил многоточие гоголевский городничий, характеризуюя умалчиваемое выражением “дела семейные”.

В.Ф. Ходасевич многоточия не поставил, и немногочисленная публика, занявшая 6–7 первых рядов кресел, долго слушала о пришедших на смену гражданским поэтам “новых людях”, среди которых Надсон, доживи он до их прихода, почувствовал бы себя докучным гостем, и лишним, и чужим, о хулиганстве, Леде, огарках и ловцах момента, о похоронах какого-то кота и пр. и пр.» (Без подписи).

С. 86

...«*обратный лик любви*» — из ст-ния К.Д. Бальмонта «Мои проклятия» (1903; Только любовь).

«*Мы рождены для вдохновенья...*» — из ст-ния А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

«*О, если б голос мой умел сердца тревожить!..*» — из ст-ния Пушкина «Деревня» (1819). В окончательной редакции: «И не дан мне судьбой витийства грозный дар?».

С. 87

«...*Когда им в битве порой уступаю...*» — неточно цитируется из ст-ния А.А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864). У Фета: «Когда им в битве душой уступаю...».

С. 89

«*Не лжива юная отвага...*» — из ст-ния Фета «Добро и зло» (1884).

С. 91

«*Червяк, раздавленный судьбой...*» — ср. строки 7–8 ст-ния Ходасевича «Смотрю в окно...» (1921): «Так вьется на гряде червяк, / Рассечен тяжкою лопатой».

С. 94

Тучный фельдфебель на ломовой лошади... — намек на памятник Александру III работы П.П. Трубецкого (1905).

...«*среди новых поколений...*» «*докучным гостем и лишним, и чужим*» — из ст-ния Пушкина «19 октября» (1825).

«*Иные люди в мир пришли...*» — из монолога Сенеки в лирической драме А.Н. Майкова «Три смерти» (1851).

С. 95

...«*шалопайским подлавливанием словечек...*» — неточная цитата из «Писем к тетеньке» Салтыкова-Щедрина (см.: *Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.:* В 20 т. М., 1972. Т. XIV. С. 465).

...*но под маской «сочувствующих» забирались...* — см. «Оргиасты», о сходных инцидентах в жизни Я.В. Година (*Азадовский К. Эпизоды // Новое Литературное Обозрение.* 1994. № 10. С. 116–121).

Во дни вооруженного восстания... — эпиграф из Тютчева предшествовал предисловию, датированному 21 ноября 1905 г., в первом изд. «*Ἐτέφανος*»

(Венок. 1906) Брюсова. В нем Брюсов горевал о несвоевременности книги, когда «настало время военных труб и песен сражений». Книга вышла в 1906 г., в самый разгар декабрьского восстания.

С. 96

Даже П.Я., составивший... — имеется в виду: Русская Муза: Собрание лучших оригинальных и переводных стихотворений русских поэтов XIX века / Сост. П.Я. СПб.: изд. ж. «Русское Богатство», 1904. П.Я. — один из псевдонимов П.Ф. Якубовича. В 1907 г. Ходасевич опубликовал два стихотворения во 2-м номере моск. газ. «Литературно-художественная Неделя». В 3-м выпуске газеты за 1 октября была напечатана рец. на кн.: Русская Муза: Стихотворения и характеристики 132 поэтов / Сост. П.Я.; Перераб. и доп. издание ж. «Русское Богатство». 1907. Подпись: V. Мы приводим полный текст рец. здесь, поскольку она без сомнения принадлежит Ходасевичу.

Намерения г. П.Я. были благородны, и основная мысль, побудившая его взяться за работу, была почтенна. Он хотел в массе сочинений каждого автора «выделить наиболее ценное и характерное», «представить читателю наглядную картину движения русского стихотворного искусства», «дать как бы живую историю нашей молодой лирики». Но сам же г. П.Я. в предисловии к своему сборнику обнаружил сокрушение в корне своей прекрасной цели, ибо те приемы составления, которыми пользовался он, по меньшей мере, никуда не годны. Сам же П.Я. признается, что, жертвуя историчностью в пользу художественности, он брал у иных поэтов в качестве образцов стихотворения «очень мало или *даже совсем не характерные* для их общей физиономии»; что из массы стихотворных переводов он брал, по преимуществу, то, что заслуженно или случайно (?) вошло в сознание читающей публики (и в его собственное) как произведения оригинальные. «Нередко, — говорит г. П.Я., — я заимствую по одному, по два стихотворения, *чем-либо врезавшихся в мою память*, у авторов, остальные произведения которых считаю посредственными». Учтиво и трогательно следующее признание автора: «очень трудно, вообще, оценивать современность»... А тут как раз, на беду г-на П.Я., «в довершение затруднений (sic!), в эти последние два десятилетия появилась у нас школа так называемых поэтов-декадентов и даже декадентов-критиков, пытающихся перевернуть вверх ногами все былые, привычные понятия вкуса и эстетики». Ясно, что, построенная на началах узкосубъективного вкуса и всяческой случайности в «оценке современности», книга г-на П.Я. не выдерживает никакой критики.

И факты налицо: Ив. Ив. Дмитриев представлен отрывком из «Чужого толка» и одной эпиграммой; К.Ф. Рылеев только одним стихотворением «Гражданин» и тремя очень неудачно взятыми отрывками; зато помещен неизвестный автор стихотворения «Не может быть», присланного Некрасову в 1866 году; четырнадцать столбцов текста отведено почти никому не известному поэту Н.В. Симборскому. И вообще «Русская Муза» богата такими именами, как: Иван Феликсович

Тхоржевский, А.А. Ольхин, Вас. Христ. Кравцов, Ал. Львов. Боровиковский, С.А. Корсак, Фед. Ник. Вербицкий, А. Ленцевич, А.П. Колтоновский, Ф.В. Волховский, Серг. Силыч Синегуб, Юрий Светогор, С. Травинов, Гр. П. Перлин, Н. Шрейтер, Ада Арт. Чумаченко и пр. Последнюю поэтессу г. П.Я. рекомендует так: «Чистотой и привлекательной свежестью распускающейся юной души веет от первых опытов г-жи Чумаченко». Похоже, что г-жа Чумаченко дебютирует в «Русской Музе».

Так «история русской лирики» превращается в сборник начинающих поэтов.

Само собой разумеется, что А. Блока, А. Белого и других «современных» на страницах «Русской Музы» мы не найдем вовсе.

...«*разуверением во всем*» — из драматической поэмы В.А. Жуковского «Камознс» (1839). В гимназическом спектакле Ходасевич играл Васко, а соученик его, поэт Виктор Гофман, — Камознса. Этими словами Е.Л. Янтарева назвал заметку о смерти Гофмана, напечатанную в «Московской Газете» 7 августа 1911 г. О Гофмане см. прим. к ст. Ходасевича о Северяnine (1912; в наст. томе).

С. 97

...в альманахах «Шиповника»... — частное издательство в 1906–1917 гг. в Петербурге (затем до 1922 г. в Москве) издавало собр. соч. русских и зарубежных писателей, а также «Литературно-художественные альманахи “Шиповника”» (1907–1916, № 1–26), в которых печатались по преимуществу писатели-модернисты.

С. 98

Леда Каменского — героиня одноименного рассказа (1906) А.П. Каменского, быстро растиражированного, превращенного в пьесу и в киноленту под тем же названием. Рассказ вызвал грандиозный скандал и поток пародий.

Кот-Мурлыка... кувыркание, пляска... — парафраз эпизода из сказки В.А. Жуковского «Война мышей и лягушек» (1831).

«*огарков*» — повесть Скитальца «Огарки» (1906) с характерным подзаголовком «Типы русской богемы». О ней писал Ходасевич (см. рец. на X и XI Сб. товарищества «Знание»; 1906, в наст. томе). Слово быстро стало нарицательным. В 1950 г. Г.В. Иванов вспоминал: «После 1905 года возникли знаменитые “огарки” — продукт распада обманутых революционных надежд» («Конец Адамовича» // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 608). См.: Буле О. «Из достаточно компетентного источника...»: Миф о лигах свободной любви в годы безвременья (1907–1917) // Эротизм без берегов: Сб. ст. и материалов / Сост. М.М. Павлова. М., 2004. С. 145–167.

«*Половая психопатология*» — книга Крафт-Эбинга во всех русских переводах называлась «Половая психопатия».

«*Морская болезнь*» — рассказ (1908) А.И. Куприна вызвал осуждение и «горьковского» лагеря. В ст. «Разрушение личности» (1909) Горький писал: «И даже Куприн, не желая отставать от товарищей-писателей, предал социал-демократку на изнасилование паровой прислуге, а мужа ее, эсдека, изобразил пошляком» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 63–64).

...по выражению одного писателя, толпа мародеров присоединилась к фаланге воинов... — вольный пересказ статьи Андрея Белого «Вольноотпущенники»: «Еще вчера небольшая фаланга символистов <...> победоносно прошла сквозь строй литературных врагов, встретивших ее улюлюканьем и тучей язвительных стрел. <...> Но за ней потянул обоз, кричавший в уши павшим, теперь безвредным врагам о том, что “красота — красива”, “искусство — свободно”. И если этот обоз принимает читатель, еще не вполне осведомленный в ходе развития нового искусства, за новаторов, мы должны ему напомнить, что это все не львы движения, а трусливые гиены, упражняющие свою храбрость над трупами» (Весы. 1908. № 2; Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. II. М., 1994. С. 304).

Мертвый Идол — вписано на полях рукописи как тезис, который предстояло развить в выступлении. Выражение восходит к ст. Д.С. Мережковского «Асфодели и ромашки», где Брюсову и Бальмонту брошен упрек в том, что поэзия их, «не имея религии и жизни, хочет сделать искусство религией. Но, подобно всякому “отвлеченному началу”, искусство, становясь религией, становится мертвым богом, идолом» (Речь. 1908 (23 марта)).

«*Но, узник, ты схватил секиру...*» — из ст-ния В.Я. Брюсова «Одному из братьев» (1905), написанного в ответ на стихотворное послание его брата, А.Я. Брюсова. См. очерк «Брюсов» (Н. С. 46, 281).

С. 99–100

Критика Писарева... Сапоги всегда ставила она выше Пушкина... — имеет в виду полемическое отрицание В.А. Зайцевым и Д.И. Писаревым значения Пушкина на страницах газ. «Русское Слово» в 1860-х гг. В романе Достоевского «Бесы» (ч. 1, гл. 1) Степан Трофимович Верховенский на литературном собрании, имея в виду последователей этих «нигилистов», «громко и твердо заявил, что сапоги ниже Пушкина, и даже гораздо» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974. Т. X. С. 23).

С. 100

«*Россия встрянет ото сна*» — из ст-ния А.С. Пушкина «К Чаадаеву» (1818).

С. 101

«*А мы, мудрецы и поэты...*» — из ст-ния В.Я. Брюсова «Грядущие гунны» (1904–1905).

Игорь Северянин — Русская Молва. 1912. № 17 (25 декабря). В разделе «Вести из Москвы». Подпись: В. Х.

Там же, в том же разделе, в выпуске № 11 за 19 декабря, была напечатана заметка «Вечер литераторов», за подписью «Сигурд»:

«Бал московской прессы, устроенный на днях в залах консерватории, был очень скучен. Устроители не могли ничего придумать сами, и зрелищная часть вечера была поручена г. Бонч-Томашевскому, “хормные действия” которого тянулись безжалостно долго. От них публика бежала наверх, в “Адскую кубыш-

ку”, где несколько непишущих писателей (в Москве их множество), под управлением Сергея Кречетова, развлекали гостей чтением пародий, написанных в 1906 году, танцами г-жи Валери и т.д. В “Кубышке” было тесно и жарко, и это сходило за веселье. Единственное, что было хорошо на этом балу, — убранство зал, красиво и смело исполненное М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, особенно последней, обнаружившей блистательные способности декоратора».

Об участии Ходасевича в этой петербургской газете см.: *Slavica Hierosolymitana*. Vol. V–VI. 1981. P. 476.

21 декабря 1912 г. в ответ на предложение вести в газете литературную хронику, колонку («Вести из Москвы»), Ходасевич писал Б.А. Садовскому, заведующему литературным отделом «Русской Молвы»: «Вот Вам сплетни и отчет о Северянина в Эстетике. Дурьлин меня от Вашего имени “стрекал”. Буду стараться: только печатайте!» (Н. 331).

С. 101

...на собрание Общества свободной эстетики... — выступление Северянина в Обществе свободной эстетики 20 декабря 1912 г. было первым знакомством москвичей с поэтом. «Сюда Брюсов впервые выписал из Петербурга еще только что печатавшего свои брошюры Игоря Северянина» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова.* М., 1990. С. 434). Общество свободной эстетики (или Эстетика; 1906–1917), организованное В.Я. Брюсовым и И.И. Трояновским, объединяло в основном представителей модернистских и близких к ним кругов московской творческой интеллигенции и поклонников «нового искусства» (см.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 194–199, 504–505).

...от... поклонников Ивана Белоусова до... ритмистов из «Мусажета» — т.е. вся поэтическая Москва — от «поэта-самоучки» И.А. Белоусова, одного из представителей Суриковского кружка и члена «Среды», до молодых поэтов, собиравшихся в Ритмическом кружке, организованном Андреем Белым в апреле 1910 г. при изд-ве «Мусажет». Об этой студии стиховедения см.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 350–353; *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // *Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. XII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515).* Тарту, 1981. С. 101–102.

Книги свои он печатает в самом ограниченном количестве... — до «Громокипящего кубка» (1913) Северянин выпустил массу брошюр крошечными тиражами. Они перечислены в кн.: *Турчинский Л.М.* Русские поэты XX века: Материалы для библиографии. М., 2007. С. 475–477; они воспроизведены в кн.: *Северянин И.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классическая роза. М., 2004.

...и безвременно погибшего Виктора Гофмана — Гофман покончил с собой в Париже в 1911 г. в возрасте 27 лет. В 1917 г. Ходасевич написал «биографический очерк» о нем для первого тома его собр. соч. (М.: Изд. В.В. Пашуканиса)

и впоследствии посвятил ему два очерка: Виктор Гофман (ПН. 1926. № 2031 (14 октября)); Виктор Гофман (К двадцатипятилетию со дня смерти) (В. 1936. № 4042 (5 сентября); СС (96–97)-4. С. 285–291).

С. 102

...распустил свою школу и отставил от себя футуристическую академию — в ст-нии «Пролог “Эго-футуризм”», выпущенном отдельной брошюрой в 1911 г., Северянин провозгласил себя ректором Академии поэзии, но во втором номере ж. «Гиперборей» (1912) напечатал объявление о выходе из группы «Эго». По этому поводу Ходасевич вспомнил исторический анекдот из жизни Ломоносова, который на угрозу Шувалова отставить его от академии отвечал: «...разве академию от меня отставить».

...он издает книгу своих стихов... — Громокипящий кубок. Поэзы / Предисл. Федора Сологуба (М.: Гриф, 1913). На выход сб. Ходасевич откликнулся рецензией (1913; в наст. томе).

Чему свистите? — ГМ. 1912. № 299 (29 декабря). Подпись: П. Семенов.

С. 102

...скандал в Киеве... — в декабре 1912 г. состоялась премьера пьесы «Профессор Сторицын» на сцене Александринского театра и на сцене Малого театра в Москве. Эта «трясина безвкусыя, одобренная петербургской публикой», была неодобрительно встречена в Киеве, где зрители потребовали снятия спектакля после второго представления. На выпады прессы против пьесы, появившиеся в киевских газетах, Андреев ответил открытым письмом рецензентам (см.: Биржевые Ведомости. 1912. № 13240 (9 ноября, веч. вып.)).

В Художественном шла... — премьера «Екатерины Ивановны» состоялась 17 декабря 1912 г. в Московском Художественном театре. Спектакль превратился в «публичную казнь», в зале шикали, автора обвинили в «клевете на женщину» и в «мещанской безвкусице».

С. 103

«Анатэма» — премьера «трагического представления» (1908) состоялась 2 октября 1909 г. в Московском Художественном театре.

Некто в сером — одно из действующих лиц в пьесе «Жизнь человека» (1907; окончательный вариант — 1908), персонификация власти Рока.

«Царь-голод» — вторая (1908) из задуманного цикла пьес о «жизни человечества» (замысел остальных частей остался неосуществленным). Революционный и антибуржуазный пафос пьесы вызвал запрет театральной цензуры на ее постановку.

«Красный смех» — антивоенный рассказ Андреева был опубликован в 3-м сб. «Знание» (СПб., 1905).

«Черные маски» — «символическая драма» (на сюжет из Э. По) с размытыми границами между реальным и ирреальным была опубликована в 7-й книге альманаха изд-ва «Шиповник» (СПб., 1908).

...тою сценой, когда Сторицын... — имеется в виду реплика Сторицына своему сыну в конце третьего действия: «Сережа? А что, если мы поедем с тобой туда? Понимаешь — куда все ездят? А? <...> Сергей! Я требую! Прибщи меня к твоему ничтожеству, к великой грязи мира сего... Унизь меня, Сергей, унизь» (Андреев Л. Пьесы. М., 1991. С. 450–451).

...уход Льва Толстого... — 28 октября (10 ноября) 1910 г. Толстой, пытаясь привести свой образ жизни в согласие с убеждениями, тайно ушел из Ясной Поляны, по дороге простудился и скончался в пути, на станции Астапово (см.: Ходасевич В. Уход Толстого // В. 1935. № 3822 и 3823 (20 и 21 ноября)).

«Синий Журнал» — еженедельный иллюстрированный журнал (1910–1916; ред. М.Г. Корнфельд), один из образчиков «желтой прессы» тех лет.

1913

Для текста заметки «При чем же тут Лермонтов?», опублик. в газ. ГМ 11 апреля 1913 г., см. прим. к ст. «Фрагменты о Лермонтове» (1914) в наст. томе.

Вадим Шершеневич. Carmina; Мариэтта Шагинян. Orientalia; Сергей Соловьев. Цветник царевны; Игорь Северянин. Эпilog «Эго-футуризм» — ГМ. 1913. № 55 (7 марта). Под заглавием: Новые стихи. Подпись: В. Х-ч.

«*Carmina*» — *Carmina* Лирика (1911–1912). Кн. 1. М.: типолит. т-ва И. Кушнерев и К°, 1913. В письме к Б.А. Садовскому от 31 января 1913 г. Ходасевич писал: «Шершеневич книгу стихов выпустил. Дрянь, лоскутное одеяло какое-то, попури» (Н. С. 335).

«*Луны холодные рога...*» — из ст-ния «Снега (Терцины)» (1894; *Chefs d'œuvre*). В окончательном тексте третья строка читается: «На неподвижные снега».

«*Лунный дьявол бледно-матовые...*» — из ст-ния «Лунный дьявол» (1907; Все напевы). Нами исправлена опечатка в газ.: «Луны дьявол...».

«*Эпитафии*» — имеется в виду ст-ние Андрея Белого «Эпитафия» («В предсмертном холоде застыло...») (1908; Урна).

«*И я, развратный и продажный...*» — неточная цитата из ст-ния А.А. Блока «Клеопатра» (1907). Первая строка читается: «Я сам, позорный и продажный». Первый раздел сб. «*Carmina*» посвящается Блоку.

«*Orientalia*» — *Orientalia* Февраль – октябрь 1912 года. Обл. Г. Якулова. М.: Альциона, 1913. Первая кн. стихов Шагинян вышла в Москве в 1909 г.: Первые встречи. Стихи 1906–1908 года. О Шагинян см.: Ходасевич В. Мариэтта Шагинян (Из воспоминаний) // Д. 1925. № 818 (4 октября); СС (96–97)-4. С. 336–342.

С. 107

«Цветник царевны» — Цветник царевны. Третья книга стихов (1909–1912). М.: Мусажет, 1913.

«Эпилог “Эго-футуризм”» — Эпилог «Эго-футуризм» — Столица на Неве. [СПб.]. 1912.

По слухам, он издает... — Громокипящий кубок; см. прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912).

...«двусмысленная слава и недвусмысленный талант» — из ст-ния Северянина «Поэза вне абонимента» (1912; Громокипящий кубок): «Настанет день! — польется лава — / Моя двусмысленная слава, / И недвусмысленный талант!».

Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Поэзы — УР. 1913. № 63 (16 марта). В течение 1913–1916 гг. сб. издавался восемь раз.

В рец. «Первые сборники» (В. 1927. № 891 (10 ноября); в наст. томе), Ходасевич признает, что он, как и Сологуб и Брюсов, ошибся в своей первоначальной оценке поэзии Северянина. Ср. также его ст. «Обманутые надежды» (1915; в наст. томе).

С. 108

То, что до сей поры... это его язык» — в своей рец. на сб. Мандельштам писал: «Поэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом недостатками его поэзии. Чудовищные неологизмы и, по-видимому, экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе. Не чувствуя законов русского языка, <...> он предпочитает словам живым слова, отпавшие от языка или не вошедшие в него» (Гиперборей. 1913. № 6 (март). Подпись: О. М.; Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 256).

«Сударыня? Ха-ха-ха-ха!..» — из монолога Чацкого о «французике из Бордо» в конце 3-го действия комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

«и надолго наш край был обезмышен» — неточная цитата из сказки В.А. Жуковского «Война мышей и лягушек» (1831). В оригинале читается: «...и край наш родимый / Надолго был обезмышен...»/

С. 109

...нашей тридцатизэтажной культуры... — ср.: «С неба, с страшной высоты тридцатых этажей» (В.Я. Брюсов. «Конь блед», 1903); см. также: «Гнилости и ничтожности своей тридцатизэтажной американизированной культуры...» (Игорь Северянин и футуризм, 1914; в наст. томе).

«гнилой, как рокфор» — см.: «Душа утонченно черствеет, / Гнила культура, как рокфор...» («Пролог “Эго-футуризм”», 1911).

Привет поэту — ГМ. 1913. № 103 (5 мая).

5 мая 1913 г. Бальмонт вернулся в Москву после семилетнего пребывания за границей. Там он опубликовал антиправительственные стихи, и ему угрожалось в России административное преследование. Торжественная встреча ждала его на Брестском (ныне Белорусском) вокзале; среди встречавших были Брю-

сов, Кречетов, Зайцев и Балтрушайтис. 7 мая Общество свободной эстетики устроило чествование Бальмонта. 25 мая Ходасевич сообщил в письме к Б.А. Садовскому: «Бальмонт обходителен. Меня почтил, но, кажется, не помнил. Стихи читал на своем “юбилее” просто ужасные. Поклонники кисли, я зевал во всю глотку». В приписке к письму А.И. Чулкова-Ходасевич писала: «Забыла самое главное: приветствовала Бальмонта в “Кружке” от лица всех женщин и произвела фурор — поцелуем» (Н. С. 339).

С. 109

Февральская амнистия... — объявленная в связи с трехсотлетием дома Романовых, она застала Бальмонта не «в водах Тихого океана», а в Париже, куда он вернулся в конце 1912 г. после почти годичного кругосветного путешествия.

«*Зарево зорь*» — сб. был выпущен в свет московским изд-вом «Гриф» в январе 1912 г. Из него Ходасевич полностью цитирует стихотворения «Где бы ни странствовал» и «Прекрасней Египта».

С. 110

Года два тому назад... — 11 марта 1912 г. в Неофилологическом обществе при Петербургском университете состоялось чествование Бальмонта по случаю 25-летия литературной деятельности. Ф.Д. Батюшков, Е.В. Аничков, В.Я. Брюсов и В.И. Иванов читали доклады.

«Лед и пламень» — ГМ. 1913. № 114 (18 мая).

С. 111

Противопоставив прозу стихам... — «Но Ленский, не имев конечно / Охоты узы брака несть, / С Онегиным желал сердечно / Знакомство покороче свести. / Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень...» (А.С. Пушкин. Евгений Онегин, глава 2, строфа XIII).

С. 112

...в подготовительных набросках к «Египетским ночам» — ср. отклик Ходасевича на обработку и окончание пушкинской повести, опубл. Брюсовым в 1916 г. (Ипокрена. 1918. II–III. С. 33–40).

С. 113

...третий рассказан... — «Через пятнадцать лет» имеет подзаголовок «Рассказ нашего современника», а «Только утро любви хорошо...» — «Рассказ бывшего студента».

Поэты «Альционы» — ГМ. 1913. № 127 (4 июня). Подпись: В. Х-ч.

С. 114

«Альциона» — московское изд-во, основанное и руководимое А.М. Кежбаткиным с 1910 по 1923 г. Оно выпустило вторую кн. стихов Ходасевича «Счастливый домик» в 1914 г.

Нам уже приходилось отмечать... — см. рец. на сб. стихов Шершеневича, Шагинян, С. Соловьева и Северянина (1913).

Г-н Эльснер рифмует... — Ходасевич издевается над неточностью рифм Эльснера, а в своей рец. «Эклектики» Брюсов издевался над «исхищенными рифмами» поэта (Русская Мысль. 1913. № 8; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 404–405).

С. 115

...стихам г. Анисимова... — ср. мнение Брюсова: «Ю. Анисимов наполнил свою книгу темами религиозными. <...> но в общем стихи его бледны и впечатления не производят» (там же. С. 408).

...Львова... принадлежит к числу поэтов брюсовской школы... — «Старая сказка» имеет предисловие Брюсова.

«*Urbi et Orbi*» — Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, 1903.

«*Венок*» — Στέφανος. Венок: Стихи 1903–1905 гг. М.: Скорпион, 1906.

«*Все напевы*» — этот сб. стихов составил 3-й том собр. ст. Брюсова «Пути и переputья» (стихи 1906–1909 гг.) и был выпущен в свет «Скорпионом» в 1909 г.

«*Зеркало теней*» — Стихи 1909–1912 гг. М.: Скорпион, 1912.

Спустя несколько месяцев Ходасевич отзывался о новых стихах Львовой в письме к Б.А. Садовскому от 27 октября 1913 г.: «Бедная Надя потолстела и стала футуристкой. А стишки плохенькие...» (Н. С. 343). Ср. письмо Львовой к Садовскому: «Стала футуристкой. Только Вы не путайтесь: правда, это не так страшно. Ведь наши “эго-футуристы” народ самый безобидный и вполне приличный. К сожалению, многие пишут стихи слишком плохо. А в остальном очень мило» (там же. С. 398). О ней см. очерк Ходасевича о Брюсове (Н. С. 41–43).

То, чего не читают — Столичная Молва. 1913. № 309 (27 мая).

С. 116

Недавно один молодой поэт спросил... — см. начало рец. на «Старую сказку» Н.Г. Львовой (1914; в наст. томе).

С. 117

«*За синими реками*» — сб. стихов А.Н. Толстого был выпущен в свет московским изд-вом «Гриф» в 1911 г.

Правда, Пушкин сказал... — «...Я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола» (письмо Пушкина к П.А. Вяземскому от 8 марта 1824 г.).

С. 118

«*Остров*» — о нем см.: Второй номер журнала «Остров» / Публ. А.Г. Терехова // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 317–326.

«*Гиперборей*» — журнал (первоначальное проектировавшееся название — «Невская цевница») был разрешен к изданию в сентябре 1912 г. До марта 1914 г. вышло девять его выпусков. Издатель и ответственный редактор — М.Л. Лозинский. Журнал содержал только стихи — в основном членов Цеха поэтов — и краткие рецензии на поэтические сборники.

Вряд ли можно предсказать успех... — об одном из этих двух журналов «Литературная хроника» в ГМ за 20 мая 1913 г. сообщалось: «В Москве предполагается с осени издание журнала “Галатея”, ежемесячника нового типа, где будут только стихи и критические статьи. Журнал будет издаваться под “дружеской редакцией Б. Садовского и В. Ходасевича”». Журнал, несмотря на все усилия двух поэтов, так и не вышел (см. их переписку в Н). Издание второго журнала («Мнемозина») тоже не состоялось (см.: Н. С. 382).

В следующем номере «Столичной Молвы» (3 июня) Н. Сербов (судя по всему, Сергей Бобров), часто рецензировавший стихи в УР и других газетах, поместил ответ на ст. Ходасевича под названием «Наброски». 5 июня Ходасевич ответил ему в ГМ («Поэзия и г. Н. Сербов»):

In arenam cum aequalibus descendi¹.

В № 309 газеты «Столичная Молва» я напечатал заметку: «То, чего не читают». В заметке говорилось о прискорбном равнодушии большинства современных читателей к стихам: их никто не читает, ни плохих, ни хороших.

В № 310 той же газеты некто г. Н. Сербов нашел нужным мне возразить. По мнению г. Сербова, поэзию у нас любят и ценят, она же, неблагодарная, терзает читательский слух все безжалостней и жесточе. Нынешние поэты, по мнению г. Н. Сербова, сами виноваты в том, что их не читают.

В подтверждение своих слов г. Сербов приводит ряд примеров. Он цитирует нескольких авторов, бездарных и претенциозных, а затем восклицает: «И ведь все эти ужасы выбрасываются на книжный рынок. И виноват ли читатель, отвернувшийся от стихов?»

Что читатель его стихов отвернулся, это признает сам г. Сербов. Но причина, им выставляемая, совершенно неубедительна.

Нельзя совсем не читать стихов только потому, что печатаются многие плохие поэты, как нельзя переставать есть оттого, что съестные продукты слишком часто фальсифицируются. Логическая ошибка г. Сербова очевидна. Кроме того, плохих стихов всегда было много, а нечитание стихов вообще — как признает сам защитник читателя — есть явление новейшее.

Если принять логику г. Сербова, то надо бы перестать читать и всякую критику, ибо безграмотных и неосведомленных в литературе людей в критике тоже немало. За примером ходить недалеко. В той же заметке сам г. Сербов пишет: «Есть, например, у поэта-гусара Дениса Давыдова такие стихи:

Не верь мне, друг, когда в избытке горя
Я говорю, что разлюбил тебя:
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится любя...»

¹ Я вышел на арену с равными себе (лат.).

В том-то и беда, что эти стихи написал не «поэт-гусар Денис Давыдов», а поэт-егермейстер граф Алексей Константинович Толстой, что должно быть известно всякому, их цитирующему.

Итак, новых поэтов читатели не читают за то, что они плохи. Допустим, что так. Но зачем же критики не читают старых, хороших? И зачем они пишут о том, чего не знают?

Стихи Нелли — ГМ. 1913. № 199 (29 августа). Так назывался сб. Брюсова, вышедший анонимно, в собр. соч. его не включавшийся.

С. 119

...на языке «дыр был щур» — искаженно цитируется знаменитая строка Алексея Крученых «дыр бул щыл», начало первого из трех его ст-ний, написанных «на собственном языке / От др. отличается: слова его не имеют определенного значения» (1913).

Стихи ее лучшие стихов Анны Ахматовой... Н. Львовой... — в письме к Садовскому от 5 сентября 1913 г. Ходасевич писал: «Напечатал я презабавную статейку о Нелли. Дамы много смеялись. Приедете — покажу. Сравнил Нелли со «сверстницами», Ахматовой и Надей Львовой» (Н. С. 341).

...я не задумался бы приписать эти строки Брюсову — Ходасевич, конечно, знал, что автором сборника был Валерий Брюсов. «В. Ходасевич в рецензии на «Стихи Нелли» также сделал вид, что имеет дело с новоявленной поэтессой (в Москве в ближайшем литературном окружении Брюсова его авторство не было секретом), но вместе с тем рассыпал множество лукавых намеков, которые были хорошо понятны посвященным, могли смутить непосвященных и в совокупности давали понять, что Брюсову не удалось до неузнаваемости изменить свой поэтический облик, что под женской личиной отчетливо проступают свойственные только ему психология и навыки творчества» (Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987. С. 80). См. также его: Вокруг гибели Надежды Львовой. Неизданные материалы // De Visu. 1993. № 2 (3). С. 5–11.

1914

Мы не публикуем следующие рец., появившиеся в 1914 г.:

1) Рыбинцев Георгий. Осенняя просинь: Стихи. М., 1914; Новь. № 46 (8 марта). Подпись: Ф. Маслов.

2) Нечаева София. Нежность: Стихи. М., 1914; РВ. № 115 (21 мая).

3) Французские лирики XVIII века: Сб. переводов / Сост. И. М. Брюсова; под ред. и с предисл. В. Брюсова. М., 1914; РВ. № 290 (17 декабря). Подпись: В. Х-ч.

«*Juvenilia*» Брюсова — София. 1914. № 2 (февраль). С. 64–67. Ходасевич принимал активное участие в этом московском «журнале искусства и литературы, издаваемом в Москве К.Ф. Некрасовым» под редакцией его близкого друга П.П. Муратова.

С. 120

«Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии»... — из ст. «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (*Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. Т. X. СПб.; М., 1911. С. 291).

С. 121

«Неизвестный, осмеянный, странный»... — из ст-ния Брюсова «Это было безумие грезы...» (*Me eum esse*, 1896).

С. 122

Посмотрим, как создалось «Творчество»... — в письме к А.И. Тинякову от <6 мая 1915 г.> Ходасевич писал: «Статья моя о Брюсове — не статья, а заметка, вся соль которой — подразнить редакцию “Софии”, где заметка была напечатана (Муратов и Б.А. Грифцов, близкий сотрудник «Софии», считались литературными противниками Брюсова. — *Ред.*). Единственное, что в ней примечательное, — разбор стихотворения “Творчество” (фиолетовые руки на эмалевой стене). Вам она не нужна, да и оттиска у меня, конечно, нет. О Брюсове я с Вами не совсем согласен. Он не бездарность. Он талант, и большой. Но он — маленький человек, мещанин, — я это всегда говорил. Поэтому, при блистательном “как”, его “что” ничтожно...» (СС (96–97)–4. С. 394). В своем очерке о Брюсове Ходасевич ссылался на разбор «Творчества» в «Софии» и добавил: «Брюсов после того (публикации статьи. — *Ред.*) сказал мне при встрече: “Вы очень интересно истолковали мои стихи. Теперь я и сам буду их объяснять так же. До сих пор я не понимал их”. Говоря это, он смеялся и смотрел мне в глаза смеющимися, плутовскими глазами: знал, что я не поверю ему, да и не хотел, чтоб я верил» (Н. С. 32).

С. 123

...в стихах о Миньоне! — стихи о Миньоне («К моей Миньоне») не могли быть включены в ранние сборники Брюсова по цензурным мотивам; они впервые печатались в этом томе его Полного собрания сочинений и переводов.

С. 124

...ранние стихи Брюсова можно ему «простить» за позднейшие — ср. рец. В.В. Гиппиуса «Поэт или не поэт»: «В недавно вышедшем первом томе полного собрания сочинений Брюсова помещены его юношеские стихотворения (1892–1897), те, которые когда-то высмеивали, а потом забыли и “простили”, побежденные стихами позднейшими, нисколько не смешными...» (Речь. 1913. № 309 (11 ноября)).

Борис Садовской. Самовар — *Новь*. 1914. № 52 (15 марта).

О нем см.: Ходасевич В. Памяти Садовского // ПН. 1925. № 1541 (3 мая); СС (96–97)–4. С. 310–314. Об отношениях Ходасевича с Садовским см. преди-

словие к нашей публ. их переписки: Towards an Edition of the Collected Works of Vladislav Hodasevič // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. 1981. P. 467–476. См. также: Н. С. 330–430.

С. 124

Но времена доброй Пульхерии Ивановны... — один из основных персонажей повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» (1835).

Н.Г. Львова. Старая сказка — ГМ. 1914. № 73 (29 марта).

С. 125

Кажется, единственным благоприятным отзывом... был мой... — см. рец. «Поэты “Альционы”» в наст. томе (1913).

С. 127

...«человеческий документ»... — возражения Ходасевича против литературы человеческих документов занимали впоследствии центральное место в его полемике с Г.В. Адамовичем в конце 20-х–начале 30-х гг. Ср. отзыв А.А. Ахматовой на кн. Львовой: «Ее стихи, такие неумелые и трогательные <...> им просто веришь, как человеку, который плачет» (Русская Мысль. 1914. № 1. Отд. III. С. 27).

Анна Ахматова. Четки — Новь. 1914. № 69 (5 апреля).

Русская поэзия. Обзор — Альциона: Альманах изд-ва «Альциона». Кн. 1. М., 1914. С. 195–217.

Статья Ходасевича была и в 1-м, и во 2-м изд. альманаха. 1-е изд., вышедшее в феврале, было конфисковано из-за рассказа Брюсова «После детского бала»; рассказ был заменен во 2-м изд., вышедшем в июле того же года, четырьмя стихами Брюсова.

С. 128

...времена «Скорпиона» и «Весов»... — изд-во «Скорпион» (1899–1916) выпускало книги символистов и ж. «Весы» (1904–1909). См.: Лавров А.В., Максимов Д.Е. «Весы» // Русская литература и журналистика XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 65–136.

С. 129

...«Cor ardens» Вячеслава Иванова — замечания Ходасевича перекликаются со взглядами Брюсова о творчестве Иванова (см.: Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 341–344). См. письмо Ходасевича к Б.А. Садовскому от 9 ноября 1914 г.: «Сплетен московских нет, ибо Вячеслав Иванов тих, как луна, а больше в Москве, кроме него и (простите, Бога ради) меня, порядочных писателей сейчас нет» (Н. С. 348).

...хочется сравнить с венецианским собором... — см. ст-ние Иванова «Собор св. Марка» в «Cor ardens». Брюсов также сравнивал творчество Иванова с храмом.

«Идут года. Но с прежней страстью...» — начало стиха без названия (1911; Зеркало теней), с эпиграфом из Пушкина: «О нет, мне жизнь не надоела, / Я жить хочу, я жизнь люблю!»

«Цех поэтов» — литературное объединение, основанное Н.С. Гумилевым и С.М. Городецким осенью 1911 г. в Петербурге и существовавшее до осени 1914 г. «Цех поэтов» издавал книги членов «Цеха» и выпускал ж. «Гиперборей».

Вожди этой группы... — в 1-м номере «Аполлона» за 1913 г. были напечатаны ст. «Наследие символизма и акмеизм» Гумилева и «Некоторые течения в современной русской поэзии» Городецкого, явившиеся «манифестами» нового поэтического направления. Ходасевич цитирует ст. Городецкого (см.: Аполлон. С. 48). Нами исправлена опечатка: «меняющий формы» в оригинале следует читать «имеющий формы».

Стихи плохи... — в письме к А.И. Тинякову (без даты) Ходасевич писал: «Говорят, меня очень бранят за статью Городецкий, — но, кажется, Вы один из свидетелей того, что я всегда считал его стихи (за немногими исключениями) сущей дрянью» (Континент. 1986. № 50. С. 363).

...Городецкий был «мистическим анархистом» и даже удивлялся, как можно не быть им... — философско-эстетическая программа «мистического анархизма» была выдвинута Г.И. Чулковым в кн. «О мистическом анархизме» (СПб., 1906). Она получила широкий резонанс в петербургских символистских кругах, в которых вращался Городецкий, и была встречена враждебно московскими символистами, особенно Андреем Белым, усмотревшим в выступлениях Чулкова «профанацию» символизма. Ходасевич (подобно Белому в романе «Петербург») высмеивает известное начало ст. Городецкого «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма»: «Всякий поэт должен быть анархистом, потому что как же иначе? <...> Всякий поэт должен быть мистическим анархистом, потому что как же иначе?» (Факелы. Кн. 2. СПб., 1907. С. 193). Фраза стала анекдотической. Ср. позднейшее замечание Блока по поводу Городецкого: «Прославившись незадолго до своей “адамистической” вылазки мистико-анархическим аргументом, “потому что как же иначе?”» («Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов). 1921 // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 179).

Не таков был Сергей Городецкий, когда писал... — речь идет о сб. Городецкого: Ярь: Стихи лирические и лиро-эпические (СПб.: Кружок молодых, 1907); Перун: Стихи лирические и лиро-эпические (СПб.: Оры, 1907); Дикая воля: Стихи и сказки (СПб.: Факелы, 1908).

...последняя книга Н. Гумилева... выше всех предыдущих — речь идет о след. сб. Гумилева: Путь конквистадоров: Стихи (СПб., 1905); Романтические цветы (Париж, 1908); Жемчуга: Стихи (М.: Скорпион, 1910).

Зачем было поэту, издавшему года два назад совсем недурной сборник... — имеется в виду: Стихи. Кн. 1 (СПб.: Дракон, 1910) Нарбута. Нами исправлена опечатка: сб. «Любовь и любовь» вышел в 1913 г. (не 1912).

...от первой книги того же поэта — Сети: 1-я кн. стихов (М.: Скорпион, 1908).

...автор «зубастых» полемических статей... — имеются в виду ст. «Юбилей безвременья (1889–1914)» и «Футуризм и Русь», перепечатанные в кн. «Озимь. Статьи о русской поэзии» (Пг., 1915). Недаром Садовской носил прозвище «цепная собака “Весов”».

«Позднее утро» — сб. ст-ний 1904–1908 гг. Садовского был издан в Москве в 1909 г.

«Orientalia»... совершеннее первой книги того же автора — Первые встречи: Стихи 1906–1908 (М.: Тип. О-ва распространителей полезных книг, 1909).

«Одуванчики» — 3-я кн. стихов Эренбурга. Предыдущие сб.: Стихи (Париж, 1910); Я живу: Стихи (СПб., 1911).

Пишущий эти строки своевременно отметил... — см. рец. на 1-е изд. «Старой сказки» («Поэты “Альционы”», 1913) и на 2-е, посмертное изд. (1914) в наст. томе.

...Клюев — не «поэт из народа»... — ориентация Клюева на фольклор (а также его крестьянское происхождение) дала критикам основание говорить о нем как о «подлинно народном» поэте, и к тому времени в критике сложился образ певца-сказителя. Иванов-Разумник назвал свою статью о Клюеве «Природы радостный причастник». Там он отчасти писал: «Николай Клюев — поэт “из народа”, пришедший в нашу сложную “культуру” из далеких архангельских и олонекских лесов...» (Заветы. 1914. № 1. С. 45). Ходасевич оспаривает этот сложившийся образ «стихийного» певца.

...он равно пользуется, как приемами и языком народной песни, так и языком поэтов... — в предисл. к сб. «Сосен перезвон», вышедшему в ноябре 1911 г., Брюсов утверждал: «Поэзия Н. Клюева похожа на этот дикий, свободный лес, не знающий никаких “планов”, никаких “правил”. Стихи Клюева вырастали тоже “как попало”, как вырастают деревья в бору. <...> Поэзию Клюева нужно принимать в ее целом, такой, какова она есть, какой создалась она в душе поэта столь же произвольно, как слагаются формы облаков под бурным ветром поднебесья» (Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 376–377). Общение Клюева с Блоком сыграло значительную роль в его литературной судьбе (см. его письма к Блоку: Литературное наследство. Т. 92 (Александр Блок. Новые материалы и исследования). Кн. 4. М., 1987. С. 427–523; *Клюев Н.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Публ., вступ. ст. и комм. К. М. Азадовского. М., 2003). «Сосен перезвон» имеет посвящение: «Александру Блоку “Нечаянной

Радости»». Некоторые другие критики также упоминали о влиянии Блока и о зависимости ранних ст-ний Клюева от новейшей поэзии.

С. 142

Еще в 1911 г. вышел... «Садок судей» — 1-й сб. «Садок судей» (СПб.: Журавль) вышел в 1910 г., а 2-й в 1913 г.

Выйдя из нее, Игорь Северянин... — см. прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912) в наст. томе.

...объединяются в новом литературном органе... — имеется в виду «Первый Журнал Русских Футуристов» (1914. № 1/2), в котором приняли участие кубофутуристы, Игорь Северянин и московская группа поэтов, связанных с «Мезонином поэзии». Вышел всего один номер.

«Непреодолимая ненависть» к существующему языку... — цитата из манифеста кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» (подписана Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым в Москве в декабре 1912 г.): «Мы приказываем чтить права поэтов: <...> 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» (Поэзия русского футуризма. Новая библиотека поэта. СПб., 1999. С. 617).

В письмах Ходасевича к Садовскому отчетливо проявляется его «непреодолимая ненависть» к футуризму в этот период. 27 октября 1913 г. он писал: «В Москве гнусь, гнусь, гнусь, гнусь и гнусь. Слякоть футуристическая. Писаревы экзотированные шляются, буянят, бьют стекла» (Н. С. 343). Ходасевич подшутил над футуризмом в одной из своих театральных работ для театра «Летучая мышь». См. след. газетную заметку: «Открытие популярного кабаре прошло с обычным блеском <...>. Вторым номером программы были четыре картинки, “Любовь через все века”, изображающие, как любили в разные века и даже как будут любить в будущем веке футуристы. Написаны картинки изящными стихами. Автора Владислава Ходасевича приветствовали дружными аплодисментами. Наиболее удачна и остроумна последняя картинка “Любовь футуриста”» (ГМ. 1913. № 224 (29 сентября)).

С. 143

...на языке «дыр-был-щур»... — см. прим. к рец. «Стихи Нелли» (1913) в наст. томе.

Жуковский в «Войне мышей и лягушек»... — см. прим. к рец. на «Громокипящий кубок» (1913) в наст. томе.

Поэту или читателю? — София. 1914. № 4 (апрель). С. 87–89.

В стихотворном наброске «Поэту-пролетарию» (1914?) Ходасевич писал: «Учителями твоими — Шульговский, Брюсов, Белый...». Брюсов рецензировал кн. Шульговского на страницах «Русской Мысли» (1914. № 3).

С. 146

...кружок молодых людей... — «Ритмический кружок» при изд-ве «Мусагет». См. прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912) в наст. томе.

...наводнили своими упражнениями целое книгоиздательство — речь идет о группе «Лирика» и ее издательской деятельности. В 1913 г. она выпустила альманах под этим же названием со стихами некоторых из самых активных членов «Кружка»: Ю.П. Анисимова, С.П. Боброва, С.Н. Дурьлина (под псевд. Сергей Раевский), С.Я. Рубановича, А.А. Сидорова и В.О. Станевич. Н.Н. Асеев и Б.Л. Пастернак также печатались в «Лирике», но не состояли членами кружка (они, правда, равно как и Ходасевич, посещали некоторые его заседания). В рец. на альманах Брюсов писал: «Поэты “Лирики” считают себя символистами. <...> “Символизма” в их книжке мало (зато много примитивного романтизма), но явно, что эти поэты вышли из той “школы стиха”, которую основал в Москве, при издательстве “Мусагет”, Андрей Белый. Их необыкновенно прельщают “пэоны”, стоящие на “запрещенных” по обычной версификации местах в размерах. <...> Подобными опытами уже занимался Андрей Белый (в своей книге “Урна”), после чего для нас стало несомненно, что такими пэонами можно пользоваться только в самых исключительных случаях <...>. Поэты же “Лирики” пользуются исключениями из правила только для того, чтобы воспользоваться исключением, а не правилом» (Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 405–406). В 1914 г. «Лирика» выпустила сб. стихов Асеева («Ночная флейта»), Боброва («Вертоградари над лозами») и Пастернака («Близнец в тучах»). Весной того же года группа распалась.

С. 148

...принять терминологию Андрея Белого (см. его статьи о ямбе в книге «Символизм») — речь идет о четырех статьях 1909 г., собранных в кн. Белого «Символизм» (М., 1910): Лирика и эксперимент; Опыт характеристики русского четырехстопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре; «Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина (Опыт описания).

Игорь Северянин и футуризм — РВ. 1914. № 98 и 100 (29 апреля и 1 мая).

Статья представляет собой расширенный вариант реферата, прочитанного Ходасевичем в Москве 30 марта на «Вечере Игоря Северянина» в Большой аудитории Политехнического музея (см. объявление о предстоящем «поэзо-вечере» в РВ от 29 марта и отчет о нем там же 1 апреля под названием «По Москве: На поэзоконцерте»). Ходасевич прочел его и 15 апреля перед вторым «поэзоконцертом» поэта в аудитории музея. См. репортаж («Игорь Северянин») о первом вечере в УР от 1 апреля 1914 г., в котором, в частности, писалось: «Вл. Ходасевич прочел довольно остроумный реферат о футуризме и творчестве Северянина». В письме к А.Е. Крученых Р.О. Якобсон сообщал: «Был сегодня на поэзо-вечере Северянина, страшно злился. <...> Горше всего, однако, тупоумие сказавшего вступительное слово болвана Ходасевича, хоронившего российский футуризм. До его нелепых рассуждений даже Чуковский не договорился бы. Лень мне цитировать» (Якобсон Р.О. Пять писем к А.Е. Крученых (1914–15) // Experiment / Эксперимент. 1999. № 5. С. 59).

Начало работы Ходасевича в газ. РВ связано с этими выступлениями. 18 мая 1914 г. он писал Б.А. Садовскому: «Я жив, здоров, тружусь в поте лица, <...> творя рецензии *о стихах* для “Русск<их> Вед<омостей>”, — ибо пока что сей отдел в сей многопочтенной газете вручен мне во власть самодержавную. Не знаю только, как уживусь там. Пригласили сами, ибо на реферате о Северянине был Игнатов (Илья Николаевич, критик, сотрудник РВ. — *Ред.*), купил реферат, напечатал и позвал писать вообще» (Н. С. 345). Ходасевич печатался в газ. до 1918 г. (последний номер вышел 27 марта; газ. была закрыта решением Комиссариата по делам печати за ст. Б. Савинкова «С дороги»).

С. 149

...Северянин, как новый Ломоносов... — см. прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912).

...обе фракции футуристов... ныне объединились в новом литературном органе... — по-видимому, речь идет о выходе первого номера «Первого Журнала Русских Футуристов» в марте 1914 г. (см. прим. к обзору «Русская поэзия» (1914) в наст. томе). Однако в январе 1914 г. вышел альманах «Футуристы. Рыкающий Парнас», где Северянин печатался вместе с так называемыми «гилейцами». В предисл. к нему («Идите к черту») сообщалось, что, отбросив «случайные клички эго и кубо», футуристы «объединились в единую литературную компанию футуристов» (Поэзия русского футуризма. Новая библиотека поэта. СПб., 1999. С. 621).

С. 150

...следующие главнейшие принципы... — Ходасевич парафразирует пункты манифеста «Пощечина общественному вкусу» (см. прим. к обзору «Русская поэзия», 1914) и манифеста в альманахе «Садок судей II» (1913). Оба опубли.: Поэзия русского футуризма. Новая библиотека поэта. СПб., 1999. С. 617–620.

С. 152

...Брюсов назвал «заветным хламом витий»... — из ст-ния «Отвержение» (1901; Urbi et Orbi): «Мне чужды с ранних дней — блистающие весны / И речи о “любви”, заветный хлам витий».

С. 153

...дает повод многим не без основания называть футуризм нигилизмом — в конце апреля 1913 г. Ходасевич вместе с Б.А. Грифцовым и А.К. Топорковым принял участие в прениях после лекции Г.Э. Тастевена «Последние течения в искусстве». Лектор назвал футуризм «враждебным всей нашей культуре» и «культурным нигилизмом, вызванным гнетом прошлого» (ГМ. 1913. № 99 (30 апреля)). См. также: *Тастевен Генрих. Футуризм* (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. М.: Ирис, 1914.

...петербургский акмеизм начертал... — имеются в виду выступления Гумилева и Городецкого в ж. «Аполлон» (см. прим. к обзору «Русская поэзия»).

Когда же Маринетти заявляет... запугать разве только Бертю Зутнер — цитата из «Манифеста футуризма» (1909) Маринетти: «9. Мы хотим прослав-

лять войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные Идеи, которые убивают, и презрение к женщине» (*Тастевен Г.* Футуризм. М., 1914. 2-я пагинация. С. 7). См. также перевод манифеста в кн. Шершеневича: Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссола, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. М., 1914. С. 7. Австрийская писательница-пацифистка Берта Зутнер, автор романа «Долой оружие!», получила Нобелевскую премию мира в 1905 г.

С. 154

«*вот уж по Тверской...*» — цитируется «Евгений Онегин» (глава 7, строфа XXXVIII).

С. 155

«*...рисуем оказаться... Тартаренами из Тараскона* — герой-хвастун в трилогии Альфонса Доде; имя стало нарицательным для обозначения пустого фразерства и фанфаронства.

С. 156

«*...в послании Языкова к Гоголю...* — из ст-ния Н.М. Языкова «Н.В. Гоголю» («Благословляю твой возврат...», 1841).

С. 158

«*...столкнуть с парохода современности...*» — неточно цитируется нашумевшая фраза из манифеста «Пощечина общественному вкусу»: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» (Поэзия русского футуризма. Новая библиотека поэта. СПб., 1999. С. 617).

Избранные стихи русских поэтов — РВ. 1914. № 110 (14 мая).

К. Бальмонт. Белый Зодчий. Таинство четырех светильников — РВ. 1914. № 121 (28 мая).

С. 161

«*Отрекись от первого своего сборника...*» — Бальмонт издал «Сборник стихотворений» в 1890 г. (не 1889) в Ярославле на собственные средства. Почти весь тираж был уничтожен автором.

С. 163

«*Не бойся едких осуждений...*» — начальные строки ст-ния (без назв., 1827) Баратынского, обращенного к Адаму Мицкевичу.

Павел Радимов. Земная риза — Свободный Журнал. 1914. № 6 (июнь). Стлб. 135.

С. 163

«*Пишущему эти строки...*» — см. обзор «Русская поэзия» (1914), в котором Ходасевич рецензировал «Полевые псалмы».

Михаил Сандомирский. Марина Мнишек; Борис Кушнер. Семафоры — РВ. 1914. № 127 (4 июня).

С. 164

...с предисловием г. Альвинга... — Арсений Альвинг (псевд. А.А. Смирнова) в 1910 г. стал одним из основателей (вместе с Е.Е. Курловым) изд-ва — аморфно-модернистской ориентации — «Жатва» в Москве и одноименных альманахов, выходявших до 1916 г. (кн. 1–8). Он привлек к участию в «Жатве» Ахматову, Бальмонта, Балтрушайтиса, Брюсова, Куприна, Чулкова и др.

Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова — РВ. 1914. № 145 (25 июня).

С. 166

«Памятники мировой литературы» — историко-литературная серия изд-ва братьев Сабашниковых, возникшая в 1911 г. В ней вышло 30 книг (соч. Софокла, Еврипида и др.) в переводах лучших в России филологов и лучших и образованнейших поэтов, представителей русского символизма. См.: *Сабашников М.В. Воспоминания*. М., 1983. С. 290–292; *Котрелев Н.В. Материалы к истории серии «Памятники мировой литературы»* издательства М. и С. Сабашниковых (переводы Вяч. Иванова из древнегреческих лириков, Эсхила, Петрарки) // Книга в системе международных культурных связей. Сб. научн. трудов. М., 1990. С. 127–150.

А. Куприн и Европа — РВ. 1914. № 146 (26 июня).

Спустя десять лет, в открытом письме «А.И. Куприну», отражая его нападки на предпринятое Ходасевичем «завершение» пушкинского наброска, Ходасевич счел нужным упомянуть свою старую статью: «...в 1914 году в «Русских Ведомостях» я высказал свое мнение о вас как о писателе некультурном» (ПН. 1924. № 1251 (22 мая)); см. прим. к ст-нию «Романс» («В голубом эфира поле...») в 1-м томе наст. изд.

С. 167

«Петербург» Андрея Белого — роман был напечатан в трех сборниках изд-ва «Сирин». Первый сб. вышел в свет в середине октября 1913 г., второй в конце декабря 1913 г., а третий, в котором было завершено печатание романа, в конце марта 1914 г. «Петербург» вышел отдельным изданием только в 1916 г.

Они спокойно «пописывают». Их читатель почитывает... — намек на крылатую фразу «Писатель пописывает, читатель почитывает». Неточная цитата из «Пестрых писем» (1884) М.Е. Салтыкова-Щедрина (письмо 1): «Русский читатель, очевидно, еще полагает, что он сам по себе, а литература сама по себе. Что литератор пописывает, а он, читатель, почитывает. Только и всего».

С. 168

В XI томе сочинений... — серия очерков Куприна о его поездке в Италию была впервые напечатана в газ. «Речь» в 1913 г. В кн. «Творчество А.И. Купри-

на» (М., 1962) А. Волков упоминает «Владимира» Ходасевича среди тех, кто «ругал» эти очерки (С. 326).

...картин испанских мастеров в *Palazzo Rosso!* — Ходасевичу изменила память; эти картины находились в музее через улицу, в *Palazzo Bianco* (см.: *Baedeker K. Northern Italy. Leipzig; London; N.Y., 1913. P. 107–109.*)

Русские писатели любили ездить за границу... Прочтите письма Фонвизина к Панину — в 1777–1778 гг. Д.И. Фонвизин совершил поездку по Франции и Германии и рассказал о ней в «Записках первого путешествия», состоящих из писем П.И. Панину — брату Н.И. Панина. При жизни Фонвизина публикация «Записок...» не была разрешена.

...*В той же Ницце Надсон написал...* — см. ст-ния Надсона 1885 г. «Снова лунная ночь, только лунная ночь на чужбине...» и «Жалко стройных кипарисов...». Ср. «Шум времени» Мандельштама: «Пошли его <Надсона> в Ниццу, покажи ему Средиземное море, он все будет петь свой идеал и страдающее поколение, — разве что прибавит чайку и гребень волны. Не смейтесь над надсоновщиной — это загадка русской культуры...» (Собр. соч.: В 2 т. М., 1900. Т. 2. С. 16).

С. 169

...*со взглядами Достоевского на Западную Европу...* — его очерки «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863).

Фрагменты о Лермонтове — Знамя. 1989. № 3. С. 200–207 / Публ. С. Богатыревой. Публикуется по машинописному автографу (с датой: 1914, сентябрь) из архива И.И. Ивичи-Бернштейна. В двух местах текст статьи содержит пропуски, оставленные для цитаты, по-видимому, латиницей (предполагалось вписать от руки). Предполагаем, что надо было вписать: «*Procul este, profani!*» Фраза служит эпиграфом к ст-нию Пушкина «Поэт и толпа» (1828). См. также: *Киссин С. (Муни). Легкое бремя.* М., 1991. С. 158, 189.

Статья была заказана Ходасевичу Софьей Исааковной Чацкиной, ред. ж. «Северные Записки» (1913–1916), к юбилею М.Ю. Лермонтова (100 лет со дня рождения). В письме к Б.А. Садовскому от 27 августа 1914 г. Ходасевич заметил: «Чацкина (дай Бог ей здоровья) прислала мне монет (квартира, квартира, отдай мне мои деньги!) и заказала статью о Лермонтове. На днях сажусь писать» (Н. С. 347). Статья о Лермонтове там так и не появилась и вообще не была опубл. автором. В автобиографии, датированной «1920, 23 ноября, Петербург», Ходасевич писал: «Кроме перечисленных работ мною вполне или отчасти подготовлены, но не могли быть напечатаны по условиям переживаемого момента, следующие: <...> 4. Фрагменты о Лермонтове. Статья» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 126).

Ходасевич здесь демонстрирует не в первый раз свой интерес и знание Лермонтова, о чем свидетельствует следующая реплика, опубликованная в ГМ 11 апреля 1913 г., № 84. Приводим ее целиком:

В газетах появились заметки о предстоящем выходе пятого тома «Полного собрания сочинений» Лермонтова, издающегося Академией наук под редакцией проф. Абрамовича.

Редактор собрания сочинений любезно осведомил сотрудников газет о некоторых новых, до сих пор не опубликованных произведениях Лермонтова. В газетах напечатано следующее «новооткрытое» стихотворение:

Приманкой ласковых речей
Вам не лишить меня рассудка.
Конечно, многих вы милей,
Но вас любить плохая шутка.

Вам не нужна любовь моя,
Не слишком заняты вы мною,
Не нежность... прихоть вашу я
Признаюем страстным успокою.

Вам дорог я, твердите вы,
Но лишний пленник вам дороже,
Вам очень мил я, но — увы!
Вам и другие милы тоже.

С толпой соперников моих
Я состязаться не дерзаю
И превосходной силе их
Без битвы поле уступаю.

«Речь» обстоятельно сообщает, что оно находится «в бумагах, принадлежащих Императорской Публичной библиотеке и ранее принадлежавших Н.П. Собко».

Не знаем, относит ли его проф. Абрамович к неизданным, но несомненно лермонтовским стихотворениям или же к тем, которые Лермонтову только приписываются. И то и другое предположения одинаково опрометчивы, так как эти стихи написаны в 1823 г., т.е. когда Лермонтову было всего девять лет, — Евгением Абрамовичем Баратынским.

Стихотворение это, без обозначения года, напечатано в первой части «Стихотворений» Баратынского (М., 1835, с. 28), т.е. при жизни автора, который не стал бы, конечно, приписывать себе чужие стихи, хотя бы и девятилетнего Лермонтова. Впоследствии оно вошло в собрания стихов Баратынского с посвящением: С. Д. П.

Нахождение его в бумагах Н.П. Собко может, таким образом, объясняться как угодно, только не принадлежностью Лермонтову.

Надо надеяться, что редакция академического издания примет меры к тому, чтобы это стихотворение никоим образом не вошло в собрание сочинений Лермонтова: оно Лермонтову не принадлежит и никогда ему не приписывалось.

В заключение не можем не выразить удивление тому, до каких грустных пределов доходит ныне специализация: редактор стихотворений Лермонтова приписывает ему стихи, давно всем известные за стихи Баратынского, одного из замечательнейших наших поэтов.

В реплике Ходасевича речь идет о «*Полном собрании сочинений Лермонтова*» (т. 1–5, 1910–1913), в серии «*Академическая библиотека русских писателей*», под ред. Д.И. Абрамовича. Ст-ние Баратынского было написано в 1821 г. и впервые опубликовано в 1823 г.; оно было напечатано под загл. С. Д. П<ономаревой> в изд. ст-ний Баратынского 1869 и 1884 г.

Почти двадцать лет спустя Ходасевич упомянул этот случай в рец. «*Новое издание Лермонтова*» (В. 1932. № 2417 (14 января)):

Пятый том, которым заканчивалось академическое издание Лермонтова, был отпечатан летом 1913 года. Он уже был готов поступить в продажу, когда редактор издания, проф. Абрамович, сообщил сотруднику «*Речи*», что гвоздем книги будет неизданное стихотворение Лермонтова, найденное в Публичной Библиотеке, в бумагах Собко. Тут же была приведена и самая пьеса, тотчас переданная по телефону в Москву. В московских газетах появились большие заголовки: «*Новые стихи Лермонтова*». Под ними следовало:

Приманкой ласковых речей
Вам не лишит меня рассудка.
Конечно, многих вы милей,
Но вас любить — плохая шутка, — и т.д.

Словом, то были стихи Баратынского, впервые напечатанные еще в 1823 г., когда Лермонтову не было девяти лет. День их появления в московских газетах остался мне памятен. Написал я о них заметку, которую ни одна газета не хотела печатать. В редакциях говорили, что рано мне спорить с профессорами и что редактор *академического* издания, конечно, ошибаться не может. Я показывал сочинения Баратынского, издание 1835 г. Смотрели, пожимали плечами и заявляли, что тут «*какое-нибудь недоразумение*». Наконец, мне кое-как удалось убедить, а вернее — упротить редакцию «*Голоса Москвы*». Заметку мою напечатали.

Пятый том академического Лермонтова вышел с опозданием: пришлось из готовой книги вырезать страницу и заменять другой. Любой обладатель этой книги может найти в своем экземпляре след этой истории: перед тою страни-

цей, где напечатаны «Приложения», имеется узенькая бумажная полоска: остаток вырезанной страницы.

В ст. «Фрагменты о Лермонтове» Ходасевич приводит стихи Лермонтова по изд.: Сочинения М.Ю. Лермонтова / Под ред. П.А. Висковатова. Т. I–VI. М., 1889–1891. Строки и слова в стихах выделены автором статьи.

С. 169

...когда в «спаленной пожаром» Москве... — из ст-ния «Бородино» (1837).

Конечно, юбилей Лермонтова не пройдет незамеченным... — в «Известиях Московского литературно-художественного кружка» (1914. Вып. VIII–IX. Октябрь–ноябрь. С. 54), находим следующее объявление: «Совместное заседание Комиссий литературных собеседований и исполнительных собраний по устройству торжественного собрания по случаю столетия рождения М.Ю. Лермонтова — 4 и 14 ноября». Нам неизвестно, участвовал ли Ходасевич, который числился членом Кружка, в этих заседаниях.

С. 170

«Что жизни мелочные сны...» — из поэмы «Демон» (1841), первая часть, строфа XV.

...«месть врагов и клевета друзей»... — из ст-ния «Благодарность» (1840).

С. 171

...горестную судьбу «бедного Евгения» — имеется в виду поэма «Медный всадник» (1833).

...к «равнодушной природе... — из ст-ния «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829): «И равнодушная природа / Красною вечною сиять».

«Лишь юности и красоты...» — из ст-ния А.С. Пушкина «To Dawe, Esqr» (1828).

С. 172

«Фракийские элегии» — цикл стихов (изд. 1836) В.Г. Теплякова.

С. 173

«Прекрасна, как ангел небесный...» — из ст-ния «Тамара» (1841).

«Прекрасное должно быть величаво» — из ст-ния А.С. Пушкина «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор», 1825).

С. 174

...«хотят их превзойти в добре и зле»... — из «восточной повести» «Измаил-Бей» (1832), вторая часть, ст. XVIII.

С. 175

«Отрывок из начатой повести» — обычно печатается под названием «Штосс» или «У граф. В. ... был музыкальный вечер... (отрывок)» (1841).

С. 176

«Труп казачки молодой, <...> И старик во блеске власти...» — из ст-ния «Дары Терека» (1839).

«Все это грустно, а правда...» — из неоконченной повести «Штосс»: «Вот видите, — отвечал задумчиво Лугин, <...> к моей страсти примешивалось все-

гда немного злости; — все это грустно — а правда!.. — Какой вздор! — сказала Минская».

С. 177

«Что мне сиянье Божьей власти...» — из ст-ния «Любовь мертвеца».

С. 179

«...не Байрон, но другой...» — воспроизведенная по памяти строка ст-ния «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

Юр. Юркун. Шведские перчатки — Северные Записки. 1914. № XII. 2-я пагинация. С. 177–178.

В письме к Б.А. Садовскому от 30 октября 1914 г. Юркун спрашивает: «Простите, что затрудняю вас, сообщите мне, писал ли что-либо Ходасевич обо мне» (Юркун Юр. Дурная компания. СПб., 1995. С. 473).

Федор Сологуб. Очарования земли — РВ. 1914. № 284 (10 декабря).

С. 181

...трехтомный роман «Творимая легенда»... — самый большой роман Сологуба издавался два раза. Первый раз он выходил частями в продолжение пяти лет (с 1907 по 1912 г.). Частей в этом издании было четыре. Только первая часть называлась «Творимая легенда» и значилась она, как первая часть романа «Навыи чары». Новое и окончательное название романа устанавливается лишь во 2-м его издании, а именно в «сириновском» собр. соч. писателя (СПб., 1913–1914), где он занимает последние три тома (XVIII–XX) и называется «Творимая легенда». Роман состоит из трех (в соответствии с числом томов) частей: «Капли крови», «Королевна Ортруда», «Дым и пепел».

1915

Е. Гуро. Небесные верблюжата — РВ. 1915. № 10 (14 января).

С. 183

На самом деле это было не так — многие критики считали Гуро случайной в компании футуристов. К. Чуковский, например, писал: «Ясно, здесь г. Кручных ни при чем. Здесь нечего делать г. Василиску Гнедову. Озябшая душа искала крова и рада была приютиться среди чужих, посторонних. <...> Гуро вся — осанна, молитва — где же ей шиши и пощечины?» (Чуковский К. Образцы футуристической литературы // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». 1914. Кн. 22. С. 150). Подробно о ней и ее отношении к футуризму см.: Капелюш Б.Н. Архивы М.В. Матюшина и Е.Г. Гуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 3–23; Ковтун Е.Ф. Елена Гуро. Поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977. С. 317–326.

«О, полной чашей богато...» — из отрывка «Весна, весна!».

Эллис. Арго; Борис Садовской. Самовар; Он же. Косые лучи — РВ. 1915. № 16 (21 января).

С. 184

Влияние... Марины Цветаевой... — два ст-ния в «Арго» имеют посвящение Цветаевой: «В Рай» и «Ангел Хранитель». Об отношениях Эллиса с Цветаевой см.: *Цветаева А. Воспоминания*. М., 1983. С. 258–259, 283–285, 302–304, 321–322 и по указателю; три ее письма к нему и прим. к ним: *Цветаева М. Собр. соч.*: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 31–37. О нем см. также: *Белый А. Начало века*. М., 1990. С. 39–64 и по указателю; *Между двух революций*. С. 328–335 и по указателю.

Ходасевич рецензировал «Самовар» уже в 1914 г. (в наст. томе).

Александр Журин. Радостный круг; Н. Бернер. Одиннадцать — РВ. 1915. № 5 (11 марта).

С. 185

...по прежним своим выступлениям... — первый сб. стихов Журина, «Вечные мгновения», вышел в Москве в 1913 г., а Бернер печатался в альманахах изд-ва «Жатва».

С. 186

...слова Пушкина о бессмыслице... — «Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» (*Пушкин А. С. Отрывки из писем, мысли и замечания // Полн. собр. соч.*: В 10 т. М., 1958. Т. VII. С. 56). 2 мая 1913 г. Ходасевич писал Б.А. Садовскому: «В четверг на Фоминой милый мальчик Бернер читал в Эстетике реферат о грядущих судьбах и прочем. Вздор молол даже удивительный. Никак я не ожидал, что он такой глупеньш. Вал<ерий> Як<овлевич> оборвал ему уши. Он чуть не плакал (буквально) и в припадке отчаяния заявил, что “Брюсов вечно все подтасовывает”. Тот, кажется, даже не рассердился» (Н. С. 337). Автор заметки об этом собрании («У эстетов») писал в ГМ от 26 апреля 1913 г.: «Из речи оппонентов заслуживает внимания только речь В. Брюсова, сущность которой может быть выражена его же фразой: “Бессмысленные слова никогда не будут поэзией”». Автобиография Бернера напечатана в антологии «Содружество» (Вашингтон, 1966. С. 510–511). См. также: *Устинов А. Две жизни Николая Бернера // Лица: Биографич. альманах. Вып. 9. СПб., 2002. С. 5–64.*

Тихон Чурилин. Весна после смерти — РВ. 1915. № 196 (26 августа).

С. 187

...Чурилин учился, кажется, только у Андрея Белого... — см. письмо Ходасевича к С.В. Киссину от 27 декабря 1915 г.: «Здесь нет, ей-Богу, ничего даже просто занимательного. Пишут плохо, говорят глупо. Один умный человек, да и тот — я. Лидия Яковлевна говорила, что ты просил прислать книгу Чурилина. У Кож<ебаткина> ее, конечно, нет. Стоит она 3 рубля. Могу тебе покла-

стья, что третьесортные подделки под Белого не доставили бы тебе никакой радости» (Киссин С. (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В.Ф. Ходасевичем. М., 1999. С. 255). См. также: Чурилин Т.В. Встречи на моей дороге / Вступ. статья, публ. и комм. Н. Яковлевой // Лица: Биографич. альманах. Вып. 10. СПб., 2004. С. 419–422.

Обманутые надежды — РВ. 1915. № 213 (18 сентября). Ходасевич вспомнит с досадой о своем увлечении Северяниным еще не раз — см. рец. «Первые сборники» (1927) в наст. томе.

С. 187

Весной 1914 г. ... я с радостью говорил... — см. ст. «Игорь Северянин и футуризм» (1914) и прим. к ней в наст. томе.

...появилась «Златолира» — Златолира. Поэзы. Кн. 2. 1-е изд. (М.: Гриф, 1914).

С. 188

...почти одновременно вышли еще две книги... — Ананасы в шампанском. Поэзы (М.: Наши дни, 1915; книга вышла в феврале). Victoria regia: Четвертая книга поэм (М.: Наши дни, 1915; книга вышла в апреле).

...разбавлены старыми, недоделанными, ученическими пьесами... — один из разделов сб. «Ананасы в шампанском» называется «Стихи давно минувших лет»; в него Северянин включил 24 «поэзы» 1904–1912 гг.

...время для изучения его «ученических годов»... — отсылка к названию романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793–1796).

...счеты с другим поэтом, упреки в зависти... — в ст-нии «Поэза для Брюсова» Северянин писал: «Вы, чьи стихи, как бронзолыбы, / Вы поступаете бесславно. / Валерий Яковлевич! Вы — / Завистник, выраженный явно. <...> Мне непонятна Ваша зависть! / Но чем же, как не ею, чем / Я объясню нападки Ваши...» (Victoria regia). В рец. «Год русской поэзии» Брюсов писал: «К сожалению, второй сборник стихов И. Северянина “Златолира” не оправдал наших ожиданий. <...> сколько недостатков, оскорбляющих всякий чуткий вкус! <...> несомненно, что ему как художнику предстоит еще большая работа. <...> Иначе ему угрожает опасность всю жизнь писать подражания самому себе» (Русская Мысль. 1914. № 5/7; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 439–440). См. также ст. Брюсова о Северянине с датой «июнь 1915 г.» (Брюсов В. Среди стихов. С. 495–507).

...хвастовство ходкостью «Громокипящего кубка»... — имеются в виду строки из ст-ния «Мой ответ» (Victoria regia):

Мы избалованы вниманьем,
И наши ли, pardon, грехи,
Когда идут шестым изданьем
Иных «ненужные» стихи»?!

В 1914 г. «Громокипящий кубок» выдержал 6 изданий; 7-е вышло в 1915 г.

«Элегантная коляска, в электрическом биении...» — из ст-ния «Июльский полдень (Синематограф)» (1910; Громокипящий кубок).

Мы помним Польшу: Литературно-художественный сборник — РВ. 1915. № 217 (23 сентября). Подпись: Сигурд.

Три ст-ния Эдварда Слоньского в переводе Ходасевича были напечатаны к тому времени: 1) «Та, что не погибла», 1-3 — УР. 1914. № 248 (12 октября); 2) «На пепелищах, 1-2 — Русская Иллюстрация. 1915. № 2 (15 февраля); 3) «Все шло из ненастной дали...» — Свободный Журнал. 1915. № 2 (февраль). Первое из них было перепечатано в этом же сборнике. «Та, что не погибла» и «На пепелищах» перепечат. в сб. «Польская Муза и русские поэты. Избранные переводы. Польские мотивы в русской поэзии» (М., 2004). С. 108-111.

М. Кузмин. Венецианские безумцы — РВ. 1915. № 253 (4 ноября).

С. 191

...были сыграны в начале минувшего года в доме гг. Носовых — единственное представление «Венецианских безумцев» состоялось 23 февраля 1914 г. в Москве, в домашнем театре меценатки Е.П. Носовой, сестры Н.П. Рябушинского.

1916

С 1916 г. Ходасевич регулярно печатал рецензии, статьи, переводы, стихи и ежемесячные обзоры «О новых стихах» на страницах газ. УР. 26 февраля 1916 г. он писал Б.А. Садовскому: «Я ушел из “Русских Ведомостей”, где занимаюсь литературой, когда есть свободное время. Ушел, ибо “Утро России” меня сманило. Теперь ведаю там критику стихов самодержавно и в очередь с Брюсовым пишу о театре» (Н. С. 354).

Мы не печатаем здесь семь его рецензий 1916 г. на театральные постановки:

1) рец. на «Работницу» С. Найденова (Малый театр) — № 36 (5 февраля);
2) рец. на «Мечь» гр. А. Фредро (Польский театр в Москве) — № 63 (3 марта);

3) рец. на «Шарманку Сатаны» Тэффи (Малый театр) — там же. Подпись: Сигурд;

4) «Гастроли П.В. Самойлова» — № 65 (5 марта). Подпись: В. Х.;

5) рец. на «Wesele» («Свадьба») Выспяньского — № 70 (10 марта). Подпись: W.;

6) рец. на «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома (Драматический театр) — № 71 (11 марта). Подпись: В. Х.;

7) рец. на «Fantazy» («Фантазы») Ю. Словацкого (Польский театр) — № 83 (23 марта).

Мы также не публикуем следующие рец. 1916 г.:

1) Сербский эпос / Пер. Н.М. Гальковского. М., 1916 — УР. № 58 (27 февраля);

2) Суриков И.З. Избранные стихотворения / Под ред. И.А. Белоусова. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1916 (Народно-школьная библиотека) — РВ. № 294 (21 декабря). Подпись: В. Х.

Одна из забытых — Новая Жизнь. 1916 (январь). С. 195–198. Перепеч.: Лит.-обществ. альманах «Новая Жизнь». III. М., 1916.

С. 192

В 1903 г. ... была помещена о ней статья В. Брюсова... — Брюсов В.Я. Каролина Павлова // Ежемесячные Сочинения. 1903. № 11/12. С. 273–290.

В скорпионовских «Северных Цветах»... — ст-ние «Зовет нас жизнь: идем, мужаясь, все мы...» (1846), впервые опублик. под названием «Думы» в альманахе «Северные Цветы». М., 1901. С. 71–74.

Андрей Белый в своей «Сравнительной морфологии ритма»... — «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» (1909) в кн. Белого «Символизм» (М., 1910). С. 331–395.

С. 194

То же можно сказать о рифмах, за нарочитую затейливость которых еще Панаев упрекал ее — в своей рец. на «Разговор в Кремле» (1854) И.И. Панаев приводит примеры рифм, производящих впечатление нарочитости и искусственности: «драма — Гама, Колумб — румб, щедро — Сааведра, гордо — Стратфорда» (Современник. 1854. № 9. Отдел 4. С. 36).

«Но бурный ветер взорвал пучину...» — из ст-ния «Читала часто с грустью детской...» (1842).

... («глуповатого», по определению Пушкина)... — во второй половине мая 1826 г. Пушкин писал П.А. Вяземскому: «Твои стихи к Мнимой Красавице <...> слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

К. Бальмонт. Поэзия как волшебство — РВ. 1916. № 4 (6 января).

С. 196

«Звук слова не есть его оболочка... звука музыкального» — цитата, с небольшими сокращениями, из кн. Вадима Шершеневича «Зеленая улица: Статьи и заметки об искусстве». М.: Плеяды, 1916. С. 31.

О. Мандельштам. Камень; Борис Садовской. Полдень; Вадим Шершеневич. Автомобилья поступь; Он же. Быстрь — УР. 1916. № 30 (30 января). В разделе «Новые стихи».

С. 197

...Садовской, издал в 1914 году книгу поэм... — Косые лучи. Пять поэм. М.: Изд. В. Португалова, 1914. См. рец. Ходасевича на нее (1915) в наст. томе.

В ней отчетливо выразились и положительные и отрицательные стороны его поэзии — в письме к Б.А. Садовскому от 26 февраля 1916 г. Ходасевич писал: «О “Полдне” же писал в № 30, от 30 января. Кое в чем Вас укорял, кое за что хвалил. Приедете — покажу» (Н. С. 354).

С. 198

...в позднейших стихотворениях г. Мандельштама маска петроградского сноба... — отсылка к «Петербургским строфам» (1913): «Тяжка обуза северного сноба — / Онегина старинная тоска». Ср. письмо Ходасевича к С.Я. Парнок от 22 июля 1916 г.: «Знаете ли? — Мандельштам не умен, Ваша правда. Но он несчастный, его жаль. У него ущемление литературного самолюбия. Петербург его загубил. Ну какой он поэт? А ведь он “взялся за гуж”. Это тяжело. Т.е. я хочу сказать, что стихи-то хорошие он напишет, как посидит, — а вот все-таки не поэт. Это несправедливо, но верно» (СС (96–97)–4. С. 405).

...его первый сборник — имеются в виду «Весенние проталинки». М., 1911. См. рец. Ходасевича на 2-й сб. стихов Шершеневича «Carmina» (1913) в наст. томе. Шершеневич посвятил ст-ние «Вечер был ужасно туберозов...» Ходасевичу (Автомобилья поступь).

«Проклятый принц» А. Ремизова — УР. 1916. № 41 (10 февраля).

С. 199

Эта пьеса когда-то должна была идти... — «Трагедия об Иуде, принце искириотском» принята была к постановке петербургским театром В.Ф. Комиссаржевской в 1909 г., но из-за смерти актрисы постановка не была осуществлена. Премьера наконец состоялась в шестую годовщину ее смерти, 10 февраля 1916 г., в Московском театре имени В.Ф. Комиссаржевской.

С. 200

В другой его пьесе... — Бесовское действо (1907), опублик. в 8-м томе «Сочинений Ремизова». СПб., 1910–1912. Там же опублик. «Трагедия об Иуде принце искириотском».

Книга о Фете — УР. 1916. № 51 (20 февраля).

Ходасевич также напечатал краткую заметку о книге Федины в «Известиях Московского литературно-художественного кружка». 1916. Вып. 13 (март). С. 52:

Книга г. Федины посвящена выяснению ряда вопросов, возникающих при изучении жизни и творчества Фета. Кроме библиографии литературы о Фете и фетовской прозы, труд г. Федины распадается на самостоятельные статьи: «О происхождении и смерти Фета», «Проблема муки слова в поэзии Фета», «Флора и фауна в поэзии Фета и Тютчева», «Горные пейзажи в поэзии Фета» и «Значение ароматов в поэзии Фета». Разноценные по своему значению, все эти темы разработаны автором с одинаковой добросовестностью и осведомленностью. Наи-

более интересной по замыслу, хотя и вызывающей ряд возражений, представляется глава о «Флоре и фауне в поэзии Фета и Тютчева». В ней путем сопоставления таблиц, в которые занесены все встречающиеся у обоих поэтов представители флоры и фауны, автор делает попытку объективно установить, у кого полнее и живее изображена природа: у Фета или у Тютчева. Однако метод г. Федины, хотя и очень интересный, не представляется нам вполне доказательным. Также вызывают сомнение некоторые частности в его применении. Главу о горных пейзажах у Фета, пожалуй, можно бы не писать вовсе: вряд ли стоило затрачивать столько труда, сколько затратил г. Федина, для того только, чтобы прийти к выводу, что «горы не играют значительной роли в стихотворениях Фета». Это и без того знает каждый читатель Фета.

В общем же книга г. Федины, одна из первых попыток научно разобраться в поэзии Фета, вполне заслуживает сочувственного внимания.

Автобиографию Федины см. в сб. «Содружество» (Вашингтон, 1966. С. 526).
О Федине см. прим. к нашей публ. шести писем Ходасевича к М.М. Карповичу: Oxford Slavonic Papers. 1986. XIX. P. 141.

С. 202

Грот, кажется, сделал для изучения Державина... — Державин Г.Р. Сочинения / С объяснит. прим. Я. Грота. Т. I–IX. СПб., 1864–1883.

...изложены Б. Садовским... — в ст. Бориса Садовского «Кончина А.А. Фета (21 ноября 1892 г.) (По неизданным источникам)» он отчасти писал: «Самая смерть Фета, ее обстановка и причины остаются донныне глубокой тайной, хотя со дня его кончины пошел уже двадцать третий год». В прим. к этой фразе он пишет: «В “Русском Архиве” 1909 года (№ 1) покойный П.И. Барте-нев, с наших слов, весьма скудно и неполно сообщил краткое описание смерти Фета. В настоящей статье мы даем более обширные сведения, впервые собранные нами устно от современников и осведомленных лиц. Не называя имен, мы не указываем источников, но на случай, если бы то понадобилось, готовы подтвердить факты надлежащими ссылками» (Исторический Вестник. 1915. Т. 140 (апрель). С. 148). 26 февраля 1916 г. Ходасевич писал Садовскому: «Кроме того, в № 51, от 20 февраля, напечатал я 300 строк о Федине с упоминанием Ваших изысканий. Пробрерите бюро вырезок» (Н. С. 354).

...Фет, услав жену за покупками... — в своей ст. о кончине Фета Садовский сообщает: «Утром 21-го ноября больной, как всегда, бывший на ногах, неожиданно пожелал шампанского. На возражение жены, что доктор этого не позволит, Фет настоял, чтобы Марья Петровна немедленно съездила к доктору за разрешением» (С. 153). У Садовского секретарша названа только «г-жа Ф».

С. 203

Желяя путем анализа решить, кто прав... — Федина пишет: «Современные критики <...> расходятся во взглядах: так, П. Перцов пишет, что у Фета <цитата>, а Н.О. Лернер: <цитата>. Как примирить эти воззрения?» (С. 92–93).

...П. Перцов, утверждающий... — цитируется ст. Перцова «Я.П. Полонский» в кн.: Философские течения русской поэзии. 2-е изд. СПб., 1899. С. 297.

...Н.О. Лернер, который пишет... — цитируется «Поэзия Фета» // Нива: Ежемес. лит. и науч.-попул. прилож. 1912. Т. I. С. 171.

С. 204

Боюсь вообще этой ныне модной арифметики, боюсь ее в изучении ритма, оторванного от словесного содержания... — намек на аналитическое изучение ритма Андреем Белым и «ритмистами» его кружка. См. рец. «Поэту или читателю?» (1914) в наст. томе. В своих воспоминаниях о Белом Ходасевич писал: «Тогда-то и начал я настаивать на необходимости изучения ритмического содержания не иначе, как в связи с содержанием смысловым. <...> Вне-смысловая ритмика мне казалась ложным и вредным делом» (Н. С. 61).

С. 205

У одного современного поэта всегда удивляло меня... — по-видимому, намек на С.М. Городецкого, в стихах которого множество настоящих птиц и мифологических птицеобразов.

«Стая туч, дороги лента...» — неточно цитируется начало ст-ния Бальмонта «Родная картина» (1892; Под северным небом). У Бальмонта: «Стаи птиц, Дороги лента. / Повалившийся плетень».

К. Большаков. Поэма событий; Г. Адамович. Облака; К. Липскеров. Песок и розы; Н. Рыковский. Черное кружево — УР. 1916. № 65 (5 марта). В разделе «Новые стихи».

С. 206

...только одна не может быть названа первой... — три книги стихов поэта-футуриста Константина Большакова были изданы до 1916 г. Еще гимназистом он опублик. сб. стихов и прозы «Мозаика» (М., 1911; мнения разнятся, принадлежат ли все стихи в сб. молодому поэту). В 1913 г. он выпустил литографированное изд. «Le futur», конфискованное из-за оформления Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова. Третий сб., «Сердце в перчатке», был издан «Мезонином поэзии» в 1913 г. Кроме «Поэмы событий», два сборника стихов Большакова вышли в свет в 1916 г. В одном из них, «Солнце на излете. 1913–1916» (М.: Центрифуга), находим ст-ние «Бельгии», посвященное Ходасевичу.

Судя по письмам Ходасевича к А.И. Ходасевич, после опубликования этой рецензии Большаков стал приятелем Ходасевича. 16 июля 1916 г. Ходасевич написал жене из Коктебеля, где он лечился: «Поклон Костям», т.е. Большакову и Липскерову (СС (96–97)-4. С. 402), а 20 июля он написал ей же: «Большакова пошли к черту раз навсегда. Ты должна быть здорова и спокойна ради себя, ради Эдгара и ради меня, — а не ради идиотов, <ото>рым в конце концов на всех нас наплевать и для которых разные Юркуны и Маяковские в 10 раз дороже. <...> Довольно. Иначе я сам пошлю его куда надо» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45).

С. 207

...для поэтов «Гиперборея»... — см. прим. к ст. «То, чего не читают» (1913) в наст. томе. («Гиперборей» — название и журнала, и издательства.)

С. 208

«Который век, покорные подругам...» — из ст-ния Липскерова «Верблюды». Оно послужило основой для пародии Ходасевича «Кишмиш, кишмиш! Жемчужина Востока!» (1916). См. 1-й том наст. изд. (С. 328) и комм. к ст-нию (С. 573–574). С начала 1915 г. Ходасевич был в дружеских отношениях с Липскеровым (см. письмо Ходасевича к Б.А. Садовскому от 9 февраля 1915 г. // Н. С. 349, 406).

В рец. «Первые сборники» (1927; в наст. томе) Ходасевич упомянул свою рец. на сб. Большакова и Липскерова. Липскеров упомянут и в рец. на февральскую книжку «Красной Нови» за 1929 г. в «Литературной летописи» Гулливера: «...наиболее ценное в номере — стихи Константина Липскерова, поэта, которого не приходилось читать уже более пяти лет. Стихи Липскерова приятны своей свежестью, непохожестью на все то, что сейчас пишется. По форме они безупречны; в них живет настоящее чувство севера, которому они и посвящены. Подлинный их лиризм, который все реже встречается ныне в сов<етской> поэзии, который почти окончательно исчез из стихов новых сов<етских> поэтов, в стихах Липскерова еще силен и свеж и радует этой свежестью. Увы! Не чаще, чем раз в пять лет, даются нам такие радости советскими редакторами толстых журналов!» (В. 1929. № 1402 (4 апреля)).

С. 209

«Кеатры, собаки тебе танцуют»... — см. «Ревизор» (действие 2, явление 1).
...«менадами-оргистками» — усеченная цитата из ст-ния Рыковского «О, вы тонко играли, и вы, право, артистка...»: «И теперь я узнал вас — вы менада-оргистка».

Гюлистан. Альманах I — УР. 1916. № 93 (2 апреля).

С. 210

Только в стихах Т. Чурилина, поэта уже не совсем начинающего... — см. рец. на его сб. «Весна после смерти» (1915) в наст. томе.

Г-н Глоба... в дальнейшей работе... — 7 ноября 1936 г. Гулливер целиком посвятил свою «Литературную летопись» в газ. В. (№ 4045) пьесе Глобы о Пушкине («Трагедия Андрея Глобы»), напеч. в августовской книжке «Красной Нови» за этот год.

К.Д. Бальмонт. Ясень; Георгий Иванов. Вереск; П.Н. Петровский. Невольные песни; Николай Ашукин. Скитания — УР. 1916. № 127 (7 мая). В разделе «Новые стихи».

С. 211

Я вспоминаю прозрачную весну... — эти воспоминания о весне 1902 г. были повторены год спустя в биографическом очерке Ходасевича о Гофмане, по-

мещенном в «Собрании сочинений» Виктора Гофмана. Том первый (М., 1917). См. прим. к ст. «Игорь Северянин» (1912) в наст. томе.

«*Северные Цветы*» — альманах изд-ва «Скорпион», начал выходить в 1901 г. Пятый, и последний, вышел в 1911 г. Во втором (1902) были напечатаны ст-ние «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым!» Бальмонта, пять ст-ний из его поэмы «Художник-Дьявол» и его ст-ние «Восхваление Луны» (под псевд. Лионель). В третьем (1903) — три ст-ния Виктора Гофмана: «К Бальмонту», «Валерию Брюсову», «Русалка».

«*Наша царица вечно меняется...*» — начало 3-й части «Восхваление Луны (Псалом)» (Будем как солнце).

С. 213

Это не искусство, а художественная промышленность... — ср.: Искусство и Художественная Промышленность. Ежемесячное иллюстрированное издание Императорского Общества Поощрения Художеств / Под ред. Н.П. Собко. СПб., 1898–1902.

Но поэт он станет вряд ли — литературные отношения Ходасевича и Георгия Иванова оставались всегда напряженными. См. резко отрицательную рец. Иванова на «Собрание стихов» (В защиту Ходасевича // ПН. 1928. № 2542 (8 марта)) и рец. Ходасевича на сб. стихов Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (В. 1937. № 4080 (28 мая)). Там он следующим образом сформулировал свою оценку Иванова-поэта: «Не изменяющее Иванову чувство изящного почти возмещает ту самобытность, ту поэтическую первозданность, которой ему недостает».

...очень похожа на первую книжечку этого автора... — Осенний цветник. Стихотворения (М.: Куранты, 1914).

С. 214

...из всевозможных Стражевых, Сухотиных... — см. рец. Ходасевича на сб. стихов Стражева (1910) в наст. томе. Мнение Ходасевича о Сухотине не изменилось с годами; в рецензии на шестую (июльско-августовскую) кн. «Красной Нови» за 1925 г. он писал: «Тут <...> повесть Сухотина “Лисьи норы”, в псевдолесковском стиле и в весьма благонамеренном духе. Вечный подражатель, П. Сухотин и теперь старается не отстать от Замятина и “Серапионовых братьев”, которые гораздо моложе самого Сухотина. В повести безжалостно обличаются купцы, попы и урядники, в которых Сухотин разочаровался весьма недавно» (По советским журналам // Д. 1925. № 830 (18 октября)).

Валерий Брюсов. Семь цветов радуги — УР. 1916. № 141 (21 мая). В разделе «Новые стихи».

С. 214

Мне уже случалось подчеркивать... — см. обзор «Русская поэзия» (1914) в наст. томе.

«Теперь не жизни жаль, где я изведаль все...» — из ст-ния «Последние слова» (1896; *Me eum esse*).

С. 215

«Об чем же мне жалеть на этом бедном свете?» — из ст-ния «Летом 1912 года» (1912; *Семь цветов радуги*).

...ведь книга должна была называться «*Sed non satiatus*»... — в черновом предисловии к сборнику, датированном 1914 г., Брюсов писал: «Книга стихов “*Sed non satiatus*” была мною задумана в 1911 году» (*Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 2. С. 416*), но он вышел в феврале 1916 г. под измененным заглавием «Семь цветов радуги». Сборник открывается ст-нием «*Sed non satiatus*» (1912).

Как Петербург — «самый умышленный город» в России... — «...имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» («Записки из подполья», I, II (1864) Ф.М. Достоевского).

Как по манию царя город вознесся «из тьмы лесов, из топи блат»... — из поэмы Пушкина «Медный всадник» (строка 23).

«Застывший маг, сложивший руки...» — из ст-ния Андрея Белого «Маг» (1903; *Золото в лазури*).

«Бледный оборотень, дух...» — из ст-ния Белого «Созидатель» (1904; *Урна*).

Жак де Безье. О трех рыцарях и о рубахе — УР. 1916. № 155 (4 июня).

Валерий Брюсов. Избранные стихи; Федор Сологуб. Земля родная — УР. 1916. № 176 (25 июня).

С. 217

Издания «Универсальной библиотеки»... — в «Универсальной библиотеке» В.М. Антика Ходасевич часто сотрудничал, чем, скорее всего, и вызвана рецензия (см.: Московский книгоиздатель В.М. Антик: Каталог изданий 1906–1918 / Сост. Л.В. Антик; Ред. и вступ. ст. Л.И. Юниверга. М.: Изд-во МПИ, 1993).

1 июля 1916 г. Ходасевич писал А.И. Чулковой из Коктебеля: «Еще поручение: 5-го числа (можно 6-го), часа в 3 — пойдешь в Утро России. Там предъяви прилагаемую доверенность и получи деньги за следующее: 1) статья “О новых стихах. IV” (о Брюсове) в № 141, 5 мая <так>. Рублей 10–12. 2) Заметка об Эренбурге в № 155, 4 июня. Рублей 5. 3) Зам<етка> о Брюсове и Сологубе, в № 176, 25 июня. Рублей 5. Итого не меньше 20 рублей. Но, мож<ет> быть, они напечатали еще переводный рассказ Мериме. Тогда получишь еще рублей 8. Сообщить, а денег, конечно, не посылай» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45). Ходасевич имеет в виду свой перевод рассказа Мериме «Жемчужина Толедо (Подражание испанскому)», опубл. в УР (1916. № 162 (11 июня)). Его перевод рассказа Мериме «Федерико» появился в пасхальном номере газеты (1916. № 101 (10 апреля)).

София Парнок. Стихотворения — УР. 1916. № 274 (1 октября).

Судя по письмам к А.И. Чулковой, Ходасевич сблизился с Парнок в Коктебеле летом 1916 г. Вечером 18 июня он ей писал: «Здесь живет Макс avec son mèrе, Мандельштам и Шервашидзе, художник. Вижу с ними мало. Был у Макса вчера, просидел час, днем, конечно. Он тебе кланяется. Удивился, что я без тебя. Вспоминал юные годы. Мандельштам дурень: София Яковлевна права. Просто глуп. Без всяких особенностей. Пыжится. Я не сержусь» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45). См. также его письмо к ней от 21 июня 1916 г. (СС (96–97)–4. С. 400–401) и его письмо к Парнок от 22 июля 1916 г. (там же. С. 404–405). В своем очерке-некрологе «София Парнок» Ходасевич кроме прочего писал: «В эпоху войны перебралась она жить в Москву, мы с ней познакомились, а вскоре и подружились. <...> Меня с нею связывали несколько лет безоблачной дружбы, которой я вправе гордиться и которую вспоминаю с глубокой, сердечной благодарностью» (В. 1933. № 3026 (14 сентября)). См. также ее ст. «Ходасевич» (1922; СС-2. С. 477–484). Об общих поэтических корнях, о параллельности поисков Парнок и Ходасевича см. в ст. С. Поляковой «Поэзия Софии Парнок» (*Парнок С. Собрание стихотворений*. СПб., 1998). О Парнок и Ходасевиче см. также главу: «У меня есть на свете тайный, родства не сознавший брат...»: София Парнок и Владислав Ходасевич // *Романова Е. Опыт творческой биографии Софии Парнок: «Мне одной предназначенный путь...»*. СПб., 2005. С. 221–258.

С. 518

...*полумифическая Черубина де Габриак* — так подписывала свои стихи в ж. «Аполлон» (1909. № 2 и 1910. № 10) Елизавета Ивановна Дмитриева (1887–1928). Во 2-м номере ж. за 1909 г. подборке ее стихов предшествовала ст. Максимилиана Волошина, автора мистификации, «Гороскоп Черубины де Габриак». См. прим. к ней В.А. Мануйлова в кн.: *Волошин М. Лики творчества*. Л., 1988. С. 755–760. См. также тексты, собранные в кн.: *Габриак Ч. де. Исповедь*. М., 1998.

С. 219

...«*только женщины*»... — из ст-ния Н. Львовой «Будем безжалостны! Ведь мы только женщины» (1913). Львова посвятила его А.И. Ходасевич, и оно вошло во 2-е, посмертное изд. «Старой сказки» с посвящением «А. И. Х.». Ходасевич цитирует его в своей рец. на сб. (1914) в наст. томе.

Памяти Эмиля Верхарна — Рампа и Жизнь. 1916. № 47 (20 ноября). С. 5–7.

Ходасевич начал статью в день, когда узнал из заметки Брюсова в РВ («Верный до конца», 17 ноября 1916 г.) о гибели писателя (черновик статьи датирован 17 ноября; РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 21). Ходасевич был в числе переводчиков, готовивших полн. собр. соч. Верхарна под ред. Брюсова (несостоявшегося) для изд-ва «Парус». Ходасевич, занятый работой над «Еврейской антологией», не выполнил работу. В 1917 г. он перевел одно ст-ние Верхарна (СС (96–97)–1. С. 568).

...*Сенкевич...* — два его романа в переводе Ходасевича вошли в Полн. собр. соч. М.: Изд-во Сытина, 1914. Т. 8: Семья Поланецких; Т. 12–13: Меченосцы.

...«*в железной колыбели*»... — из ст-ния Тютчева «На новый 1855 год» (1854 или 1855 г.): «И вот — в железной колыбели, / В громах родится Новый год...».

...*на протяжении нескольких дней...* — Франц-Иосиф скончался 8 ноября, а Сенкевич умер внезапно 2 ноября.

...*как Моисей умер на рубеже обетованной земли...* — Ходасевич видел пророческую трагическую судьбу поэта в образе библейского пророка. См. его ст-ние «Моисей» (1909–1915) и комм. к нему в 1-м томе наст. изд.

Зимой 1913/14 г. мы видели его в Москве — Верхарн приехал в Петербург 22 ноября 1913 г. Для встречи поэта была организована специальная комиссия, состоявшая из Ф.Д. Батюшкова, С.А. Венгерова, Д.С. Мережковского, Д.В. Философова и В.А. Львова-Рогачевского. Верхарн пробыл в Москве с 27 ноября по 12 декабря. Отчет о встречах Верхарна с литераторами и его лекциях опубл. в «Известиях Московского литературно-художественного кружка». 1913. Вып. 2. См. также описание документов, относящихся к пребыванию Верхарна в России в публ. Ж. Бланкова «Русский фонд архива Эмиля Верхарна» в кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 473–477.

...«*пророк Верхарна в России*» — «Я горжусь тем, что был “пророком Верхарна” в России. <...> Наконец, по моей инициативе организованся приезд Верхарна в Россию зимой 1913–14 г.» (*Брюсов В.* Эмиль Верхарн как человек и поэт // *Верхарн Э.* Собр. стихов: 1883–1915 / Перев. В. Брюсова. М.: Универсальная библиотека, 1915. С. 40).

1917

Мы не публикуем следующие рец., появившиеся в этом году:

1) *Бунин И.* Чаша жизни: Рассказы и стихи 1913–1914 гг. 2-е изд. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве» — РВ. № 214 (20 сентября). «...Хочется лишний раз отметить прекрасный язык этого писателя, его благородную сдержанность, его строгость к себе, так выгодно выделяющую его из среды современных беллетристов. Это — вообще. <...> Стихи гораздо слабее рассказов».

2) *Струг А.* Портрет: Роман / Перев. с польск. В. Высоцкого. М.: К-во писателей, 1917 — РВ. № 232 (11 октября). Подпись: Х.

3) *Штрац Р.* Три дня. Пг., 1917; *Бунаков П.* Из тьмы на свет. М., 1917; *Вяткин Г.* Опечаленная радость. Пг., 1917 — все три рецензии появились без подписи в газ. РВ от 25 октября 1917 г. (№ 244). Мы перечисляем эти рецензии здесь, поскольку в индексе к этому номеру газеты есть указание на при-

существование «библиографических заметок», подписанных «Х.», хотя в действительности заметок с этой подписью нет. Конечно, нельзя исключить, что они не принадлежат перу Ходасевича, но по стилю они близки к другим его рецензиям этого периода.

Гюлистан. Альманах II — РВ. 1917. № 3 (4 января).

С. 222

О влиянии Андрея Белого на стихи г. Чурилина... — см. рец. на сб. «Весна после смерти» (1915) в наст. томе.

С. 223

...драматические сцены А. Глобы — см. прим. к рец. на 1-й вып. альманаха «Гюлистан» (1916) в наст. томе.

Стихи на сцене — Известия моск. Лит.-худож. кружка 1917. Вып. 17/18 (февраль–октябрь). С. 3–8. (Выпуск был «сдан в набор» в феврале того же года.) Конец второго абзаца сопровождался следующим прим.: «Редакция “Известий” считает долгом оговорить, что, по ее мнению и по ее наблюдениям, таких счастливых “исключений” среди современных русских артистов значительно больше; недавно еще, со сцены Кружка, на вечере в память Эмиля Верхарна, мы слышали мастерское чтение стихов артистками и артистами московских театров. Однако указанные автором статьи недостатки, действительно, весьма нередки, к сожалению, на русской сцене, так что замечания г. Ходасевича, на наш взгляд, заслуживают серьезного внимания».

В своих воспоминаниях о Кружке, который закрылся в 1917 г., Ходасевич пишет: «В последние годы Брюсов затеял издавать “Известия Кружка” — нечто вроде критического и историко-литературного журнала» (В. 1937. № 4073 (10 апреля)). Ходасевич был избран «действительным членом» Кружка на собрании 4 февраля 1916 г. (председателем собрания был В. Брюсов).

С. 224

...по слову Пушкина, как лед и пламень — см. прим. к ст. «Лед и пламень» (1913) в наст. томе.

С. 226

«Всевышней благодатью Зевеса» — из ст-ния Пушкина «К бар. М.А. Дельвиг» (1815).

С. 227

«Мечты, мечты...» — начало ст-ния Пушкина «Пробуждение» (1816); повтор. в «Евгении Онегине»: «Мечты, мечты! Где ваша сладость? / Где, вечная к ней рифма, младость?» (глава 6, строфа XLIV).

...самозаимствований и самоповторений у него гораздо более... — см. статьи Ходасевича, собранные в кн. «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924).

«Белей лилей, алее лала...» — из ст-ния Сологуба «Любовью легкою играя...» (1901).

С. 228

«Утихла брань племен; в пределах отдаленных...» — из ст-ния Пушкина «Александрю» (1815).

С. 229

«Sed non satiatas» — ст-ние (1912) открывает брюсовский сб. «Семь цветов радуги». См. рец. (1916) на сб. в наст. томе.

Три факта (Письмо из Москвы) — Новая Жизнь. 1917. № 17 (7/20) мая). Первый номер «общественно-литературной, социал-демократической» газеты (под ред. Горького, изд. А.Н. Тихонов) вышел 18 апреля 1917 г. В литературно-художественном отделе газеты помимо Ходасевича сотрудничали Бенуа, Брюсов, Гастев, Луначарский, Маяковский, Пришвин, Л. Рейснер и др. 16 июля 1918 г. газета была закрыта по личному распоряжению Ленина. Этой статьей начинается близкое сотрудничество Горького и Ходасевича, основывавшееся на близости их взглядов на отношения культуры и революции.

С. 230

В номере «Известий Московского СРД» от 20-го, кажется, апреля... — ст. А.С. Серафимовича «То, чего не простят» действительно появилась в «Известиях Московского Совета Рабочих Депутатов» 20 апреля 1917 г. И позднее, в 1920–1930 гг., Серафимович был одним из главных противников и антиподов Горького в литературно-политической борьбе советского времени.

19 января 1928 г. в своей «Литературной летописи» в газ. В (№ 961) Гулливер отрицательно отозвался о романе Серафимовича, опубл. на страницах декабрьского номера ж. «Новый Мир» за 1927 г.: «Отрывок из романа “Борьба” А. Серафимовича, как, очевидно, и весь роман (судя по заглавию), тоже (как и роман А. Толстого «Хождение по мукам». — *Ред.*) на тему о гражданской войне. Свежесть впечатления от слов “отряд”, “красноармеец”, “пулемет” и др. настолько притуплена сейчас, что от первых же строк военного романа на читателя веет скукой. Отрывок Серафимовича очень слаб. Сентиментальный тон его жалок».

С. 232

...музыкант Кусевицкий устраивает со своим оркестром народные концерты... — о деятельности дирижера С.А. Кусевицкого в 1917 г. см.: Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий. Том первый: Русские годы. М., 2004. С. 347–363.

Поп — Новая Жизнь. 1917. № 23 (14/27 мая).

Современное тургеневоведение приняло атрибуцию Н.Л. Бродского; поэма «Поп» включена в академическое Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева (Т. I. М., 1960), где в прим. излагается история ее публикации. Со временем Ходасевич пересмотрел свое отношение к «Попу». В рец. на новое изд. Тургенева, выпущенное рижским изд-вом «Жизнь и культура», он писал: «Единственный пробел, на который можно бы указать (и то с оговорками), — это

поэма “Поп”. Как известно, сам Тургенев от нее отрекался, и Гершензон на этом основании не считал возможным включить ее в “Прописи”. Однако в 1917 г., выпуская “Попа” отдельным изданием, Бродский привел довольно веские доводы в пользу тургеневского авторства. Правда, пишущий эти строки тогда же высказывал на сей счет некоторые сомнения, — но, кажется, “Попа” все же следовало включить в издание — хотя бы опять-таки с оговоркою (Новое издание Тургенева // В. 1931. № 2095 (26 февраля)).

Безглавый Пушкин — Народоправство. 1917. № 2. С. 10–11.

Вокруг этого московского еженедельника (с июня 1917 по февраль 1918 г.), созданного при Временном комитете Государственной думы и редактировавшегося Георгием Чулковым, группировались такие литераторы и философы, как Н.Н. Алексеев, Б.П. Вышеславцев, В.И. Иванов, Н.А. Бердяев, А.М. Ремизов. Для ж. характерна была открыто антибольшевистская ориентация. 7 июня 1917 г. Ходасевич, ответственный секретарь редакции, писал А.И. Чулковой из Коктебеля: «Статью Георгию Ивановичу пошлю завтра. Если он не дал еще тебе 100 руб., — возьми. Если почему-нибудь нельзя — не беда: добуду, добуду, добуду» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45). Через два дня он известил ее: «Милая Анюта, сегодня посылаю тебе статью. Отдай ее Г. И. и скажи, что если она по его мнению плоха, то, ей-Богу, я не обижусь, а напишу ему другую, третью и т. д. Пусть он мне напишет об этом» (там же). 19 июня 1917 г. она сообщала: «Георгий и вообще редакция в восторге от твоей статьи — *просят еще*» (СС (96–97)-1. С. 569). «Безглавый Пушкин», однако, оказался единственной статьей Ходасевича, появившейся в «Народоправстве». Из-за политических расхождений с Чулковым Ходасевич больше в нем не печатался — ср. запись за 1917 г. в «канве автобиографии» Ходасевича: «Революция. Клуб писателей. Коктебель. “Народоправство”. Ссора с Г. Чулковым...» (КМ. С. 181).

Урек Вавилонских. Национальная еврейская лирика в мировой поэзии — РВ. 1917. № 226 (4 октября). Подпись: Х.

С. 239

...как они прозвучали в творчестве поэтов еврейских — «В 1916–1918 гг., по поручению различных издательств, мне случилось перевести довольно много стихов для так называемых “инородческих” сборников: еврейских, армянских, латышских, финских. Творчество поэтов, пишущих в настоящее время на древнееврейском языке, оказалось для меня наиболее ценным и близким. Переводам с древнееврейского я уделил наиболее времени и труда. Они появились в разных альманахах и периодических изданиях. Под общей моей редакцией с Л.Б. Яффе напечатана книга: “Еврейская антология. Сборник молодой еврейской поэзии”. Изд-во “Сафрут”, М., 1918» (Ходасевич В. От переводчика // Из еврейских поэтов. Пг.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. С. 5). См. также его статью «Бялик» (В. 1934. № 3326 (12 июля)). См.: Ходасевич В. Из еврейских

поэтов / Сост., вступ. ст. и комм. З. Копельман. М.; Иерусалим, 1998. См. также: В.Ф. Ходасевич и современная еврейская литература / Публ. и комм. Л. Бернхардта // *Russian Literature*. 1974. № 6. С. 21–31.

Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З.Н. Гиппиус — РВ. 1917. № 269 (6 декабря). Подпись: W.

1918–1919

Количество статей и рецензий Ходасевича резко сокращается в 1918–1920 гг. Факт этот объясняется в первую очередь общим сокращением издательской жизни в период Гражданской войны и закрытием ряда газет, где сотрудничал Ходасевич. Позднее он вспоминал: «К концу 1917 года мной овладела мысль, от которой я впоследствии отказался, но которая теперь вновь мне кажется правильной. Первоначальный инстинкт меня не обманул: я был вполне убежден, что при большевиках литературная деятельность невозможна. Решив перестать печататься и писать разве лишь *для себя*, я вознамерился поступить на советскую службу» (Законодатель. Из советских воспоминаний // В. 1936. № 3977 (23 апреля); СС (96–97)-4. С. 214). В автобиографии «О себе» Ходасевич писал: «Весной 1918 года началась советская служба и вечная занятость не тем, чем хочется и на что есть уметь: общая судьба всех, проживших эти годы в России» (Новая Русская Книга. 1922. № 7. С. 36; СС (96–97)-4. С. 187).

Мы не публикуем следующие рецензии, появившиеся в 1918 г.:

1) *Ренье А. де*. Комедиант: Роман. Перев. с фр. А. Койранского. М.: К-во «Северные дни», 1917 — РВ. № 15 (6 февраля). Подпись: W.

2) *Дымов О.* Преступление девушки: Рассказы. М.: К-во «Северные дни», 1917. Там же. Подпись: W.

«Такие рассказы в изобилии печатаются в иностранных еженедельниках наряду с портретами боксеров и с изображениями телят о трех головах. Слава Богу, этот пинкертоновский дух всегда был русской литературе чужд. Но и русская литература чужда Осипу Дымову: об этом можно судить хотя бы по его полуграмотному языку».

Сборник пролетарских писателей — РВ. 1918. № 26 (20 февраля). Подпись: Сигурд.

Кроме стихов поэтов, названных в рецензии, «Сборник пролетарских писателей», вышедший в 1917 г. в Петрограде, включал прозу М. Чернокова, Вс. Иванова, М. Дозорова, Н. Рыбацкого, К. Яковлева и М. Радлова.

С. 240

Петербургское издательство «Парус»... — «широкое демократическое издательство», основанное в 1915 г. в Петрограде М. Горьким. О нем см.: *Голубе-*

ва О.Д. Книгоиздательство «Парус» (1915–1918) // Книга. Исследования и материалы. Вып. 12. М., 1966. С. 160–193.

С. 242

Стихов, похожих на стихи Ширияевца... — о знакомстве Ходасевича с А. Ширияевцем, а также письмо Ширияевца к Ходасевичу см. воспоминания «Есенин» (Н. С. 144–145). Одно письмо Ходасевича к Ширияевцу опубликовано: *Ширияевец А. Из переписки 1912–1917 гг.* / Публ., подг. текста, предисл. и прим. Ю.Б. Орлицкого, Б.С. Соколова, С.И. Субботина // *De Visu*. 1993. 3 (4). С. 30–31.

...С. Городецкий... кончил пошлейшим черносотенством — в середине 1910-х гг., особенно в годы войны, Городецкий сотрудничал в суворинской прессе: в ж. «Лукоморье», в изд-ве и в газ. «Новое Время».

И. Эренбург. Молитва о России — РВ. 1918. № 26 (20 февраля). Подпись: W.

Наталья Поплавская. Стихи зеленой дамы — РВ. 1918. № 26 (20 февраля). Подпись: W.

О завтрашней поэзии — Понедельник Власти Народа. 1918. № 1 (25/12 февраля).

Газ. «Понедельник Власти Народа» (с № 6 — «Понедельник») издавалась в Москве с 25 февраля до 8 июля 1918 г. (всего 19 номеров). Редакторами были Е.Д. Кускова и М.А. Осоргин, оба впоследствии оказавшиеся в эмиграции. В газ. были два раздела: «Жизнь—литература—искусство» и «Политика—общественность». В начале второго раздела № 1, в заметке «Наша газета», было сказано, что наряду с обычной ежедневной печатью имеет право на существование и газета «менее связанная с однодневками-событиями <...> уделяющая преимущественное внимание вопросам общей культуры». «Власть Народа» успела уже достаточно определенно выявить свою политическую физиономию. <...> Вокруг нее сложится в будущем ядро настоящей социалистической партии, свободной от иллюзий российского максимализма». Кроме Ходасевича, основные авторы раздела «Жизнь — литература — искусство» (порядок фамилий — по признаку частоты публикаций): А. Сидоров, Б. Грифцов, И. Эренбург, С. Дурьлин, Ю. Соболев (о театре), П. Муратов, Б. Зайцев, Я. Тутендхольд, Н. Тарабукин, С.Г. Кара-Мурза, М. Цветаева (одно ст-ние), Ю. Балтрушайтис (одно ст-ние). Газета была закрыта в связи с «мятежом левых эсеров».

В своих воспоминаниях «Книжная Лавка Писателей» М.А. Осоргин писал: «В августе 1918 года была окончательно ликвидирована частная периодическая пресса. С другими газетами закрылась и еженедельная московская литературно-политическая газета “Понедельник”, выходившая на автономных правах при “Власти народа”. “Понедельник” был очень популярен в кругах писательских; сейчас 18 (19. — *Ред.*) вышедших его номеров являются большой библиографической редкостью. Он был малым материальным подспорьем для участников, но был настоящим делом, интересным и увлекавшим.

Было ясно, что временно перу придется отдохнуть: печататься негде. И было ясно, что в чем-то должно продолжиться единение тесной писательской группы, сплоченной узами давнего приятельства и работы в «Понедельнике». Так возникла мысль основать небольшую книжную лавочку и вести ее исключительно своими силами, чтобы быть около книги и, не закабалая себя службой, иметь лишний шанс не погибнуть от голода» (Новая Русская Книга. 1923. № 3/4. С. 38).

В ст. «Блокнот» (Д. 1928. № 1438 (3 июня)) А. Пропо резюмирует содержание ст. Ходасевича и полностью цитирует ее окончание. В начале своей ст. А. Пропо писал: «Для того чтобы отделить существенное в миросозерцании писателя — от случайных и временных его настроений, чрезвычайно полезно бывает перелистывать страницы его прежних работ». Он цитирует и антибольшевистскую ст. Эренбурга, опублик. в «Понедельнике».

С. 244

«Сады Армиды» — чудесное, волшебное. В поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1580) герой попадает в волшебные сады прекрасной волшебницы Армиды.

Наш хозяин и делает это рукой революции — ср. письмо к А.И. Ходасевич от 8 июня 1922 г.: «У всех нас внутри варится суп, и чем сильнее кипит и бурлит, тем лучше: ведь есть его будет Хозяин» (СС (96–97)-1. С. 570).

Бесславная слава — Понедельник Власти Народа. 1918. № 4 (25/12 марта).

Для неисправленного варианта (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 27) см.: Материалы к творческой биографии Вл. Ходасевича / Публ. Евг. Бенья // Вопросы Литературы. 1987. № 9. С. 231–232.

Сразу после слов «Дай мне выпить такой отравы...» следовал абзац, в окончательном варианте вычеркнутый: «Если она это сделает, сможет сделать, решится сделать (ибо тогда ей самой должно решиться еще на многое) — то слушатели ее, те, кто пойдет на звук ее песни, значительно потеряют в количестве, но выиграют в качестве: истинных слушателей почти так же мало, как и поэтов», — после чего следовала концовка: «У Ахматовой, действительно, “бесславная слава”...» Вместо вычеркнутого абзаца Ходасевич вписал новый текст.

С. 246

«Белая стая» — Стихотворения. Пг.: Гиперборей, 1917; 2-е изд. СПб.: Прометей, 1918.

...«священная жертва» его — он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож... — см. ст-ние Пушкина «Поэт» (1827): «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...». Строки служат эпиграфом к программной ст. В.Я. Брюсова «Священная жертва», в заключение которой он писал: «Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. <...> Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои “священные жертвы” не только стихами, но каждым часом своей жизни <...> Пусть поэт

творит не свои книги, а свою жизнь. <...> На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» (Весы. 1905. № 1; Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. С. 131).

С. 247

«Каков поэт, таков слушатель»... — заключительные строки XXII сонета Мицкевича «Извинение» («Echuz», 1826) в дословном переводе Ходасевича.

Плохие стихи — Понедельник. 1918. № 14 (3 июня/22 мая). Подпись: Елена Арбатова.

Пролетарская поэзия — Новая Жизнь. 1918. № 8 (9 июня).

С. 252

Крыловские певчие тем поучительны... — см. басню И.А. Крылова «Музыканты» (1808).

Затерянные стихи — Новая Жизнь. 1918. № 13 (16 июня).

В № 14 «Новой Жизни» за 18 июня появилась следующая «Поправка»: «В № 13 «Новой Жизни», в ст. Владислава Ходасевича «Затерянные стихи», — под стихотворением «Петербургская ночь» пропущена подпись автора: А. Апухтин».

В комм. к «Петербургской ночи» в кн.: Апухтин А.Н. Стихотворения. Л., 1961 (Библиотека поэта, большая серия) говорится, что ст-ние «печатается впервые по автографу во второй тетради Хвостовой» (С. 333). Текст этого издания, с датой 1863, отличается в нескольких деталях от текста, опубл. Ходасевичем.

С. 255

Степан Трофимович Верховенский — действующее лицо романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (1871–1872).

«Прозрачный сумрак, блеск безлунный» — из «Вступления» к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833).

Открываю гения — Понедельник. 1918. № 16 (17 июня). Подпись: Елена Арбатова. Ср. позднейшую статью-рец. на ту же тему: Ходасевич В. Ниже нуля // В. 1936. № 3886 (23 января).

С. 256

В прошлый раз... — см. рец. «Плохие стихи» (1918) в наст. томе.

Стихотворная техника М. Герасимова — Горн. 1919. № 2/3. С. 56–57.

Журнал — орган Московского Пролеткульта, где Ходасевич читал лекции о Пушкине. Позднее он так писал об этом «горьком опыте»: «В то же время произошел один случай, несколько неприятно настроивший меня по отношению к самим студийцам. Дело в том, что они затеяли издавать журнал «Горн», нечто вроде «Трудов» Московского Пролеткульта. Журнал редактировался самими студийцами, кажется — Герасимовым, Александровским и другими. Меня

попросили написать небольшую статью о стихах Герасимова, — может быть потому, что Герасимов не новичок в литературе, и я еще в 1915 году (по-видимому, опечатка; см. рец. 1918 г. на «Сборник пролетарских писателей». — *Ред.*) довольно сочувственно отзывался о нем в «Русских Ведомостях». Я согласился и написал о Герасимове то, что думал (и думаю до сих пор), т.е. что человек он даровитый, но пока что — целиком зависящий от своих учителей, символистов, преимущественно от Брюсова и Блока, и собственного пути еще почти не нашедший. Каково же было мое удивление, когда я получил первый номер «Горна» и увидел, что из статьи выброшены чуть не все мои упреки Герасимову, а похвалы оставлены, так что статья превращена в гораздо более хвалебную, нежели она была в рукописи. На мои протесты было отвечено, что с художественных достижений пролетариата надо писать «отчетливей», т.е. кричать о хорошем и замалчивать дурное, и что даже в том виде, как она напечатана, моя статья Герасимову неприятна: «Вы его мало похвалили». Действительно, я заметил, что Герасимов перестал ходить на мои лекции» (*Ходасевич В.* Как я «культурно-просвещал» // ПН. 1925. № 1578 (17 июня)).

С. 259

«Завод весенний» — Стихи. М.: Изд-во лит.-изд. отд. Московского Пролеткульта, 1919.

Часть своей «Литературной летописи» в В (№ 954) от 12 января 1928 г. Гулливер посвятил дискуссии о пролетарской поэзии вообще и о Герасимове в частности: «В. Кириллов и М. Герасимов — два пролетарских поэта, но уже другого поколения (чем поэты, «жившие в 90-х годах прошлого столетия». — *Ред.*): они — из тех, которые вырастали в восемнадцатом-двадцатом годах, когда еще не был выветрен из России дух символизма. До сих пор они считаются «отщепенцами», «учениками Бальмонта», отравленными буржуазной поэзией. Недавно вышли их книги стихов; это — лирика, немного корявая и дубовая, но все же ничего общего не имеющая с «идеологически крепкими» произведениями других «певцов станка». <...> О Герасимове пишут <...>: «Талантливый поэт должен отчетливо понять безысходность того закоулка, в который его уводят личные настроения». Так травят за «индивидуализм» даже пролетарских поэтов, вкусивших от настоящей русской поэзии и «отравляемых» ею на всю жизнь». В 1927 г. Герасимов выпустил сб. ст-ний «Земное сияние», а в 1928 г. «Бодрое утро».

1921

Мы не публикуем следующие рец., появившиеся в этом году:

1) *Гроссман Л.* Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов 40-х годов. Одесса: Изд. Омфалос, 1919 — Книга и Революция. № 7 (январь). С. 60.

2) *Гроссман Л.* Библиотека Достоевского. По неизданным материалам, с приложением каталога. Одесса: Изд-во Ивасенко, 1919 — Там же. С. 61. Подпись: Ф. Маслов.

3) *Венок Тургеневу. 1818–1918: Сб. статей.* Одесса: Изд-во Ивасенко, 1918 — Там же. № 8/9 (февраль–март). С. 78. Подпись: Ф. Маслов.

Кн. Федор Касаткин-Ростовский. Голгофа России — Книга и Революция. 1921. № 7 (январь). С. 59–60. Подпись: В. Х.

Леонид Гроссман. Портрет Манон Леско — Книга и Революция. 1921. № 7 (январь). С. 60–61. Подпись: Федор Маслов.

С. 264

...влияние вчерашних литературных мод — с этой заметки начинается борьба Ходасевича с формализмом.

Колеблемый треножник — Вестник Литературы. 1921. № 4/5 (28–29). В отделе «Летопись Дома литераторов». С. 18–20. Сб. «Пушкин. Достоевский». Пб.: Изд-во Дома литераторов, 1921. С. 29–45, и в кн. Ходасевича «Статьи о русской поэзии». П., 1922. С. 107–121, откуда мы печатаем текст с исправлениями опечаток по тексту сб., а также по машинописному тексту.

Машинопись, с авторской правкой, хранится в архиве И.И. Ивичи-Бернштейна; она напечатана С.И. Богатыревой: Знамя. 1989. № 3. С. 194–200. Рукою Ходасевича под названием вписано: (Речь на вечере, посвященном памяти Пушкина, в Петербурге, в Доме Литераторов, 14 февраля 1921 г.).

Ходасевич впервые произнес свою речь в Доме литераторов 13 февраля (не 14; ошибочная дата перекочевала из первой публ. в следующие) на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. Он вторично читал ее 14 февраля на пушкинском вечере в помещении Дома Искусств. См.: Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Том 1. Часть 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 29–30. См. также хронику в ж. «Дом Искусств». 1921. № 2. С. 121. См. также календарь «Пушкинские дни в Доме литераторов» в «Вестнике Литературы». 1921. № 3. С. 18: «В феврале в Доме литераторов (на Бассейной) состоялись: 9-го — сообщение П.Е. Щеголева «Дуэль Пушкина»; торжественное собрание (11-го; Ходасевич был в президиуме. — *Ред.*); 13-го — 1-й Пушкинский вечер (Б.И. Харитон — Вступительное слово, А.А. Блок — О назначении поэта, М. Кузмин — стих. «Пушкин», В.Ф. Ходасевич — Колеблемый треножник, Б.М. Эйхенбаум — Поэтические приемы Пушкина. <...> 26-го — Пушкинский вечер (Н.М. Волковыский — Вступительное слово, А.А. Блок, М.А. Кузмин, В.Ф. Ходасевич, Б.М. Эйхенбаум и Ф.К. Сологуб — «Смерть Пушкина и русская интеллигенция»»).

В 1927 г., в справке «К истории “Дней русской культуры”», написанной для прилож. к газ. В. (№ 736 (8 июня)), Ходасевич излагал историю пушкинских дней в Петрограде в 1921 г. и их продолжение вплоть до 1927 г. Приводим текст этой справки полностью:

«Дни Русской Культуры» имеют свою историю.

В конце 1920 г. среди членов петербургского «Дома Литераторов» возникла мысль об устройстве ежегодных всероссийских чествований памяти Пушкина. Был составлен организационный комитет, в который вошли, между прочим, А.А. Ахматова, А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Н.А. Котляревский, М.А. Кузмин, П.Е. Щеголев и пишущий эти строки. От «Дома Литераторов» в комитете приняли участие Н.М. Волковьский, В.Я. Ирецкий и Б.О. Харитон, в особенности потрудившиеся для организации чествования. (Осенью 1922 г. все трое были высланы советским правительством за границу, а «Дом Литераторов» закрыт).

Было постановлено чествование приурочить ко дню смерти Пушкина, и 11 февраля 1921 г. в «Доме Литераторов» состоялось торжественное заседание, на котором с речами выступили А.Ф. Кони, Н.А. Котляревский и А.А. Блок. М.А. Кузмин прочитал свои стихи. Были также прочитаны приветствия от 36 ученых и литературных организаций. 13 февраля состоялся там же второй пушкинский вечер, с речами А.А. Блока, В.Ф. Ходасевича и Б.М. Эйхенбаума. 14 февраля там же происходил третий вечер, с докладом на тему «Пушкин и музыка» и рядом музыкальных номеров. Четвертый вечер, ввиду наплыва публики, состоялся в одной из аудиторий СПб. Университета. Участвовали: А.А. Блок, М.А. Кузмин, Ф.К. Сологуб, В.Ф. Ходасевич и Б.М. Эйхенбаум.

В следующем году идея пушкинских торжеств получила уже более широкое распространение. Вечере «Дома Литераторов», 11 февраля 1922 года, участвовали: А.А. Ахматова, П.К. Губер, А.Ф. Кони, Н.А. Котляревский, М.А. Кузмин, Ф.К. Сологуб, П.Е. Щеголев, а также ряд артистов и музыкантов.

В тот же день состоялось в Московской Консерватории торжественное заседание 27 литературных, научных и артистических организаций. Вечере приняли участие В.Я. Брюсов, П.Н. Сакулин и ряд артистов.

12 февраля в Госуд<арственной> Филармонии состоялся концерт из произведений на тексты Пушкина. В те же дни ряд ученых и литературных обществ посвятили свои заседания памяти Пушкина (Общество Друзей Книги, Институт Книговедения и др.). Тогда же состоялся ряд пушкинских вечеров в провинции, и чествование памяти поэта начало принимать действительно всероссийский характер.

Вслед за тем в Московском Обществе Любителей Российской Словесности возникла мысль о приурочении пушкинских торжеств ко дню рождения, а не ко дню смерти поэта, и 8 июня 1922 г. в Обществе было устроено заседание с речами П.Н. Сакулина и М.А. Цявловского, а также с участием артистов и музыкантов. Таким образом, в 1922 г. пушкинские торжества происходили дважды. То же са-

мое повторилось и в 1923 г., но на сей раз, по соглашению с петербургскими организациями, постановлено было всероссийские чествования памяти Пушкина впредь приурочивать не ко дню смерти поэта, а ко дню его рождения.

Тогда же, по докладу Н.Н. Фатова, Пушкинская Комиссия Общества Любителей Рос<сийской> Слов<есности> постановила исправить ранее допускавшуюся ошибку и праздновать день рождения Пушкина не 8-го, а 6-го июня по новому стилю. Дело в том, что в XIX веке старый стиль отставал от нового не на 13 дней, как теперь, а на 12, в XVIII веке — на 11 дней и т.д. Пушкин родился в XVIII веке, 26 мая 1799 г. по старому стилю. Поэтому годовщина его рождения при переводе на новый стиль должна исчисляться с прибавкою 11, а не 13 дней, что и дает в результате 6, а не 8 июня. Постановление это было своевременно опубликовано во всеобщее сведение, и с тех пор вся Россия празднует день рождения Пушкина 6 июня.

Пишущий эти строки неоднократно, в печати и в беседах с организаторами наших «Дней Русской Культуры», указывал на это обстоятельство, стараясь разъяснить ошибку и способствовать тому, чтобы в чествовании памяти Пушкина эмиграция не расходилась со всей Россией.

См. также воспоминания Ходасевича «Гумилев и Блок» (Н. С. 85–87); конец его ст. «Бесы» (1927) в наст. томе.

Речь Ходасевича явилась одним из самых заметных событий литературной жизни этого периода. О ней см.: *Айхенвальд Ю.И.* Новая Русская Книга. 1923. № 5/6 (май–июнь). С. 24–25; *Бицилли П.М.* Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 66; *Винокур Г.О.* Новый Путь (Рига). 1922 (1 января); *Парнок С.* СС-2. С. 477–478. См. также запись в дневнике М.С. Шагинян, приведенную ею в позднейших воспоминаниях (*Шагинян М.С.* Человек и время. М., 1980. С. 646).

С. 265

В пьесе, которой смысл — благословение мирной, домашней, трудовой жизни... — имеется в виду ст-ние «Домовому» (1819), откуда Ходасевич взял название второго сб. своих стихов «Счастливый домик».

С. 266

...стереоскопическую глубину — в машинописном тексте читается: «...паторамическую глубину».

Наконец, как мне уже приходилось указывать... — имеются в виду «Петербургские повести Пушкина», вступ. ст. Ходасевича к повести Пушкина-Титова «Уединенный домик на Васильевском» в изд. Универсальная библиотека. № 1129. М., 1915. С. 3–33; она вошла в кн. «Статьи о русской поэзии». С. 58–96.

С. 267

...в последнее время неожиданность суждений... — в машинописном тексте: «...в последнее время смелость суждений...».

...книгу Гершензона «Мудрость Пушкина»... — Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство в Москве», 1919.

...а все-таки историк литературы Гершензон... — машинописный текст читается: «...а все-таки не без меткости кто-то назвал ее “Мудростью Гершензон”. Вся беда в том, что историк литературы Гершензон...»

...был момент, когда Писарев «упразднил» Пушкина... — имеются в виду статьи Д.И. Писарева «Евгений Онегин» и «Лирика Пушкина» («Пушкин и Белинский», 1865). См. также прим. к ст. «Надсон» (1912) в наст. томе.

...до некоторой степени выражало... — в машинописном тексте: «...до известной степени выражало...»

Уже многие не слышат Пушкина, как мы... — машинописный текст читается: «Уже многие не слышат Пушкина так отчетливо, как мы...»

...пушкинскому завету учиться языку у московской просвирни... — см. «Опровержение на критики» (1830): «...не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (Пушкин А.С. Полн. соб. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 175).

...отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы... — имеются в виду филологи Опояза, так называемые формалисты, с которыми Ходасевич боролся в течение 20-х годов (см. прим. к ст. «Язык Ленина» (1924) в наст. томе). Хотя ни один из них не назван в речи, формалисты поняли, в кого метил автор. В 1922 г. в 8-м номере петроградского ж. «Книжный Угол» Б.М. Эйхенбаум ответил Ходасевичу в ст. «Методы и подходы». В.Б. Шкловский продолжил полемику: «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Воля России (Прага). 1922. № VI (ноябрь). С. 61–62; перепеч. в его кн. «Очерки по поэтике Пушкина». Берлин, 1923. С. 204–205.

...суть писаревцы наизнанку — два последних слова отсутствуют в машинописном тексте и в тексте, опубл. в «Вестнике Литературы». В машинописном тексте: «...суть клеветники и тайные враги Пушкина, действующие под личиной друзей».

...быть любезным народу «долго», — отнюдь не «вечно»... — машинописный текст читается: «...быть любезным народу “долго”, — отнюдь не “всегда”». См. ст-ние Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836).

...толпа плюет на алтарь поэта... — см. окончание ст-ния Пушкина «Поэту» (1830): «Доволен? Так пускай толпа его бранит / И плюет на алтарь, где твой огонь горит / И в детской резвости колеблет твой треножник».

...время — это «дитя играющее»... — см. фрагмент 93 (по классификации Marcovich; 52 — по классификации Diels-Kranz) философа Гераклита из Эфеса (ок. 540–ок. 480 до н. э.): «Вечность есть дитя, играющее костями, — царство дитяти» (Гераклит Эфесский. Фрагменты / Перев. В. Нилендера. М.: Мусагет, 1910. С. 21). См. также: Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 242.

...потому что с нее нам уйти некуда — машинописный текст читается: «потому что с нее им уйти некуда».

С. 272

Отодвинутый в «дым столетий»... — в первой редакции послания Пушкина «Жуковскому» («Когда, к мечтательному миру...», 1818), значительно им впоследствии сокращенного, были следующие строки: «Смотри, как пламенный поэт, / Вниманьем сладким упоенный, / На свиток гения склоненный, / Читает повесть древних лет! / Он духом там — в дыму столетий!» (Речь шла о Батюшкове и его ст-нии «К творцу Истории Государства Российского».)

«И от судеб защиты нет» — окончательная строка поэмы «Цыганы» (1824).

...в надвигающем мраке — в машинописном тексте за этим следует заключительный абзац: «И мрак этот неизбежен, ибо что бы ни было — после больших извержений в воздухе еще долго носится черная пыль».

Борис Земенков, Александр Краевский, Вадим Шершеневич. От мамы на пять минут — Книга и Революция. 1921. № 12 (июнь). С. 43. Подпись: Ф. М.

С. 273

«шумная школа» — ср. «Декларацию» (1919): «...мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы» (Сирена (Воронеж). 1919. № 4/5; Поэты-имажинисты. СПб., 1997 (Библиотека поэта, большая серия). С. 8).

1922

Мы не публикуем следующий фельетон, вышедший в этом году: *Московия* // Д. № 18 (18 ноября). Подпись: Внук.

Это подбор цитат из советского переиздания книги В.О. Ключевского «Сказания иностранцев о Московском Государстве» с политическим комментарием Ходасевича; см. прим. к фельетону «Все — на писателей!» (1922).

Окно на Невский — Лирический круг: Страницы поэзии и критики. № 1. М.: Северные дни, 1922. С. 79–84.

Ходасевич был близок к литературному содружеству московских писателей «Лирический круг», организатором которого был А.М. Эфрос (в своих письмах его Ходасевич называет «Бамой»). О создании содружества см. сообщение Эфроса в «Театральном Обозрении» (1921. № 8), в котором он среди прочего писал: «...участники группы чувствуют себя связанными с классической традицией русской поэзии, с поэтикой пушкинской плеяды; <...> свой классицизм они менее всего понимают как простое реставраторство, подделку под старину: изменения, которые претерпела современная русская поэзия, ломка синтаксиса, смещение поэтической речи, “сдвиги” в ее исконных формах принимаются ими как насущный и живой элемент в русском классициз-

ме сегодняшнего дня» (С. 12). В группировку входили А.П. Глоба, Л.П. Гросман, В.Г. Лидин, К.А. Липскеров, С.Я. Парнок, С.М. Соловьев, С.В. Шервинский и др. «Письмо» Ходасевича было написано для первого (и единственно-го) выпуска альманаха группы. В письме из Москвы от 31 января 1922 г. Ходасевич сообщал А.И. Ходасевич: «Насилу дописал для Бамы статью о Пушкине, начатую еще дома» (Письма В.Ф. Ходасевича — В.Г. Лидину (1917–1924) / Публ. И. Андреевой // Минувшее. Исторический альманах. 14. М.; СПб., 1993. С. 432). В мае 1922 г. Ходасевич ездил в Москву искать изд-во для нового сб. ст-ний «Тяжелая лира». 18 мая он писал жене: «В общем, литература опять кончена, по крайней мере до сентября. Тогда почему-то издатели надеются выплыть. <...> Видел Парнок, К. Липск<ерова>, Баму: был в “Лирич<еском> Круге”. Но как-то их не заметил, не до того мне, на душе очень плохо. <...> Вышел № 1 “Лирического Круга”. № 2, вероятно, не выйдет, хотя Бама шебаршит. Денег у них ни гроша» (там же. С. 433).

С. 273

Из окна моего виден Невский проспект — окно комнаты Ходасевича в петроградском Доме Искусств выходило на угол Невского проспекта и набережной р. Мойки. В письме к М.О. Гершензону от 24 июля 1921 г. Ходасевич писал: «У меня большое окно, виден весь Невский вдоль, видно небо. Здесь у меня лучше, чем в Академии Наук, где заседают по-дундуковски прочно» (СС (96–97)-4. С. 430). См. очерк Ходасевича о его жизни в нем: Диск // В. 1939. № 4178, 4179 (7 и 14 апреля); СС (96–97)-4. С. 273–283.

...«течет от солнца желтая струя»... — источник не установлен.

Так прошел уже почти целый год... — Ходасевич с женой поселились в Доме Искусств, Мойка, 59, кв. 30а, в конце 1920 г. В автобиографии «О себе» он пишет: «С начала 1921 г. жили сносно. У меня — ученый паек и кое-какая работа, у жены — служба. Хорошие две комнаты, чисто, градусов 10–12 тепла. В Петербурге настоящая литература...» (Новая Русская Книга. 1922. № 7. С. 36; СС (96–97)-4. С. 188).

С. 276

...«высокий жребий»... — из ст-ния Пушкина «Наполеон» (1821).

...«бег державный»... — из ст-ния Пушкина «Моя родословная» (1830).

...«грешный» язык, «и празднословный, и лукавый»... — из ст-ния Пушкина «Пророк» (1826).

Синайские десять заповедей... — заповеди Моисеевы (см.: Исх. 20: 1–17).

В архиве И.И. Ивичи-Бернштейна сохранился вариант начала «письма»:

Окно на Невский

Всякий, кто входит в мою комнату, говорит: «Какой [<1 нрзб.>] от вас вид чудесный!» И правда: хороший вид. [Из моего четвертого этажа, вид с угла Мойки и Невского] Прямо под окном (оно угловое) — мост через Мойку, вправо [бегут] уходят высокие тополя, сквозь которые стеклянеет вода,

а прямо, вдоль, виден Невский до самого Государственного Издательства, увенчанного неуклюжим куполом и стеклянным шаром, точно пустой головой (унылая выдумка блаженной памяти Зингера). Невский просторен, чист, ровен, сух и пустынен почти всегда. Только часов с 10 до 5 бегут люди, ерзают автомобили да погромыхивают трамваи; [жалостное подобие большого города, поражающее своим величием безусых российских урбанистов] только безусые урбанисты, вчера при[бывшие]ехавшие из Пошехонья, могут здесь [почерпнуть материал для своих творений] [воспевать «котел»]...

Белые ночи. Смотрю... часами, днями, ночами. Своб<одное> время. Не выдаю за замеч<ание?>, не пророчу, не [уверен] клянусь в непогреш<имости>. (история сложнее, чем нам кажется; многие важные факт<оры?> м.б. [еще] нам не заметны, а они-то и решают дело). Но — пусть останется. Во всяк<ом> случае, документ для историка, образец того, [к<а>к мог думать] [какие мысли могли <нрзб.>] что и к<а>к думалось человеку, который летом 21 г. подолгу сидел у открытого окна, выходящего на Невский.

Мы ведь на руб<еже>. Рано подводить итоги прошл<ому>. Но самая пора пытаться заглянуть в будущее<.> Эпигр<аф>: Мы ведь только играем в предложения, к<а>к другие играют в кости. Красиньский.

На след. стр. — набросок письма к М.О. Гершензону от 24 июля 1921 г. (цит. выше):

<...> весь Невский вдоль, видно небо. Здесь у меня лучше, чем в Академии Наук, [<1 нрзб.>] в которой «заседают» по-дундуковски прочно.

Знаете ли, мне понравилась Ахматова? Все-таки взрослая и настоящая, и очень хорошо держится. Конечно, она не Бог весть какой большой поэт.

Все — на писателей! — Голос России (Берлин). 1922. № 1060 (16 сентября). Подпись: Л. Боровиковский. Этим фельетоном Ходасевич начал свою публицистическую карьеру в эмигрантской прессе. Фельетон раскрывает мотивы, вынудившие его выехать из Советской России незадолго до этого, в конце июня 1922 г. Газ. «Голос России», «ежедневный орган независимой русской политической демократической мысли», просуществовала в Берлине с февраля 1919 по 15 октября 1922 г. (№ 1–1085); издавалась при ближайшем участии П.Н. Милокова (с 5 августа 1921 г.) и с начала 1922 г. при участии В.М. Зензинова, С.П. Постникова, В.М. Чернова, М.Л. Слонима и др.

В своем очерке «Горький» Ходасевич писал: «В сентябре месяце <1922 г.>, когда Каменев и Зиновьев разгромили литературные организации Москвы и Петербурга и устроили знаменитую высылку писателей за границу, он <Горький> сказал, что, конечно, высланным здесь будет лучше, но Каменева и Зиновьева ругал последними словами. И вдруг прибавил, что было бы хорошо, если

бы я написал об этом, попутно упомянув о провокации Зиновьева в кронштадтской истории. На мой удивленный вопрос — где же написать? — он ответил: “Да хотя бы в “Голосе России”. Бездарная газета, но порядочная”. После некоторых колебаний я статью написал и напечатал. Так, под прямым воздействием Горького, началось мое, сперва тайное, под псевдонимом, участие в эмигрантской печати» (СЗ. 1940. Кн. LXX. С. 142; Н. С. 195).

Фельетон переключается с концовкой речи «Колеблемый треножник» (1921) в наст. томе.

Спустя два месяца, в другом политическом фельетоне («Московия», в газ. Д; см. выше), Ходасевич привел ряд цитат из «Сказаний иностранцев о Московском Государстве» В.О. Ключевского и добавил от себя: «Она (книга Ключевского. — *Ред.*), в известном смысле, является документальным подтверждением порою высказываемого мнения, что большевистская власть вернула Россию на несколько столетий назад. <...> Если согласиться с мнением, что Петр, двинувший Русь по пути цивилизации и сблизивший ее с Европой, был “первым русским революционером”, то нельзя не признать и то, что нынешние государи Московские, вернувшие страну в допетровские времена, суть подлинные контрреволюционеры».

С. 277

Писателей массами сажают... выбрасывают за границу... — массовые аресты выслаемых лиц произошли в середине августа 1922 г., сама высылка началась в сентябре. Подробно см.: Макаров В.Г., Христофоров В.С. Предисловие // Высылка вместо расстрела: Депортация интеллигенции в документах ВЧК-ГПУ 1921–1923. М., 2005. С. 5–48.

С. 278

...коммунистический Кассо... — имя министра народного просвещения в 1910–1914 гг. Л.А. Кассо стало нарицательным после жестких мер по отношению к студенчеству. В 1911 г. он провел массовое исключение студентов из Московского университета, вслед за которым в знак протеста много профессоров и доцентов добровольно ушли в отставку.

Отсутствие заработка гнало писателей на советскую службу... — см.: «Пролеткульт и т.п. Из воспоминаний» (1927, 1935) и «Книжная Палата. Из советских воспоминаний» (1932) Ходасевича (СС (96–97)-4. С. 223–240).

С. 279

Московская... работала особенно рьяно. Цензор Лебедев-Полянский... — учреждение главного цензурного ведомства РСФСР — Главлита — состоялось в последние дни пребывания Ходасевича в России (декрет Совнаркома от 6 июня 1922 г.). П.И. Лебедев-Полянский был сразу назначен первым руководителем Главлита (по 1930 г.). См.: Блюм А.В. За кулисами «министерства правды»: Тайная история советской цензуры: 1917–1929. СПб., 1994. С. 81–176. См. также: Из переписки А.В. Луначарского и П.И. Лебедева-Полянского / Публ. А.В. Блюма // De Visu. 1993. № 10. С. 15–23.

...воистину Трепову от революции — в 1878 г. Вера Засулич стреляла в петербургского градоначальника Ф.Ф. Трепова за его жестокое обращение с политзаключенными. Его брат, Д.Ф. Трепов, петербургский генерал-губернатор во время революции 1905 г., знаменит своей фразой «Патронов не жалеть!».

С. 280

...натворил в процессе эсеров... — Луначарский выступил обвинителем на процессе эсеров летом 1922 г. О процессе эсеров см.: Янсен М. Суд без суда 1922 г. Показательный процесс социалистов-революционеров. М., 1993.

...«щелкоперов, бумагомарак»... — ср. слова гоголевского Городничего: «Мало того, что пойдешь в посмешище, — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» («Ревизор», действие 5, явление 8).

...«петроградский Дом Литераторов»... — Дом литераторов открылся 1 декабря 1918 г. в помещении на Бассейной, д. 11 (бывший антикварный магазин). Он был организован Петроградским профессиональным союзом журналистов и Кассой взаимопомощи литераторов и ученых и скоро стал вместе с Домом Искусств центром петроградской культурной жизни (в нем в феврале 1921 г. проходили пушкинские вечера). Ходасевич до отъезда за границу в июне 1922 г. был членом Коллегии по управлению Дома литераторов. Председателем ее был Б.О. Харитон; зав. культурно-просветительским отделом — Н.М. Волковыский. Оба были высланы осенью 1922 г. См.: Волковыский Н.М. Дом литераторов (К годовщине его основания) // Вестник Литературы. 1920. № 1 (13). С. 15.

Закрытие Дома литераторов в самом деле стало «неизбежным последствием» событий 1922 г. «27 октября 1922 года Межведомственная комиссия по делам об обществах и союзах отказала в перерегистрации устава Дома литераторов. 3 ноября 1922 его помещения были опечатаны. 29 ноября 1922 года Президиум Петрогубисполкома постановил: “Предложить отделу коммунального хозяйства передать помещение Дома литераторов на арендных началах группе красных журналистов для устройства Дома красных журналистов”. Библиотека Дома и материалы, собранные для литературного музея, были переданы Академии Наук» (Мартынов И.Ф., Клейн Т.П. К истории литературных объединений первых лет советской власти (Петроградский Дом литераторов, 1918–1922) // Русская Литература. 1971. № 1. С. 133).

М.А. Бекетова. Александр Блок — Новая Русская Книга. 1922. № 9 (сентябрь). С. 20–21.

С. 281

...воспоминания писателей, напечатанные в № 6 «Записок Мечтателей»... — шестой номер ж., выпущенного петербургским изд-вом «Алконост» в июне 1922 г., целиком состоит из воспоминаний о Блоке: Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. С. 7–122; Зоргенфрей В.А. Алек-

сандр Александрович Блок (По памяти за 15 лет, 1906–1921 гг.). С. 123–154; Чуковский К. Последние годы Блока. С. 155–183.

...книга П.П. Перцова... — Ранний Блок. М.: Костры, 1922.

...к книге К. Чуковского — Книга об А. Блоке / С приложением хронологического списка стихотворений А. Блока; Сост. Е.Ф. Книпович. Пб.: Эпоха, 1922.

...воспоминания А. Белого — они опубл. в сб. «Северные дни». Вып. 2. М., 1922. С. 133–155; в 6-м вып. «Записок Мечтателей» (см. выше) и в четырех выпусках «Эпопеи» (М.; Берлин): 1922. № 1. С. 123–273; № 2. С. 105–299; № 3. С. 125–310; 1923. № 4. С. 61–305.

С. 282

...не был он «только литератор модный»... — из ст-ния А.А. Блока «За гробом» (1908): «Был он только литератор модный, / Только слов кощунственных творец... / Но мертвец — родной душе народной: / Всякий свято чтит она конец».

О. Мандельштам. *Tristia* — Д. 1922. № 13 (12 ноября). Подпись: В. Х.

Позднее Ходасевич не рецензировал книги Мандельштама, но упоминания о нем не раз появлялись в «Литературной летописи», которую он, иногда с Н.Н. Берберовой, печатал в газ. В под псевд. «Гулливер». В частности, 23 июня 1927 г. в рец. на 6-й номер «Нового Мира», Гулливер писал: «Среди поэтов на сей раз встречаем имя О. Мандельштама. Это бывает очень редко в последние годы, а потому всегда ждешь чего-то от стихотворения, подписанного этим именем. Напечатанные в «Новом Мире» стихи — «Цыганка» — не из лучших стихов Мандельштама, но, конечно, они лучше всех остальных стихотворений, помещенных в том же номере. Эти стихотворения могли бы попросту не быть». В летописи от 20 октября 1927 г., рецензируя 8-й номер «Звезды», Гулливер заявлял, что ст-ние «О. Мандельштама <“Я буду метаться по табору улицы темной...”> обезоруживает своей полной ненужностью и пустотой».

Значительное место уделено «Египетской марке» в летописи от 21 июня 1928 г.:

В вышедшем недавно ном<ере> 5-м журнала «Звезда» напечатан рассказ О. Мандельштама «Египетская марка». Советский журнал за много месяцев объявлял об этом событии, где-то даже было напечатано, что «Египетская марка» — роман, что Мандельштам перешел на прозу и пр. Понятно поэтому, что мы ожидали с нетерпением появления первой беллетристической вещи талантливого поэта, памятуя его во многих отношениях прелестную автобиографическую повесть «Шум времени». Но нас ожидало большое разочарование.

«Египетская марка» — небольшой рассказ на 26 страницах, рассказ «ни о чем», с той бредовой, отчасти капризной, но ничем не мотивированной неяс-

ностью, когда при всем желании невозможно понять: кто, зачем и почему сделал или не сделал того-то и того-то? о ком идет речь вообще и в данном абзаце в частности? и для чего все столь изысканные лирические отступления?

Мандельштам, по-видимому, находится в состоянии какого-то отчаяния, можно сказать даже истерики, в которой поэту, а тем более прозаику быть не полагается. Его герой, некий Парнок, с которым отождествляет себя автор, откровенно говорит о «чиновнике Голядкине» как о своем прямом предке и непрестанно переживает какие-то душевные унижения, страхи и мелкие падения, о которых говорит лихорадочно неясно, с болезненно ущемленным самолюбием и какой-то древней, беспричинной грустью. Остальные «герои», или, вернее, тени героев, Мервис, Шапиро, Кржижановский, мелькают, как во сне, недообъясненные, даже недооформленные, неизвестно зачем вызванные из расшатанной памяти автора.

Действие, или опять-таки только тень действия, происходит в семнадцатом году, в Петербурге, где герой-автор чувствовал себя, видимо, потерянным, несчастным и никому не нужным. «Чувством Петербурга» и душевной неуравновешенностью и напитал Мандельштам свое произведение.

Формальной удачей «Египетская марка» также никак не может похвастаться. Язык «Шума времени» был изысканно-легок, с удивительно остро найденными эпитетами, с предложениями ритмичными и синтаксически своеобразными. Ныне Мандельштам своеобразен только в своем невеселом, болезненном остроумии; остальное, увы, заимствовано им целиком у представителей так называемой формальной школы, и как у этих последних, у него тоже сквозь искусство виден материал, из которого это искусство сделано, — общая болезнь многих современных писателей. Впрочем, вот некоторые образцы его писаний:

«Стояло лето Керенского, и заседало лимонадное правительство. Все было приготовлено к большому котильону. Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты с бантами».

«Память — это большая девушка-еврейка, убегающая ночью, тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто?»

«В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок, — особенно в районе Дворцовой площади».

Читая это, начинает казаться, что все это нам уже давно знакомо и по Шкловскому, и по его ученикам. Характерно, что такая проза не только существует или даже процветает, но что ее в Сов<етской> России считают «интересной», «созвучной моменту» и пр.

Одно несомненно: *любить* такую прозу невозможно, да, вероятно, никому и в голову не придет. В особенности, когда рядом с вышеприведенными изысками мы встречаем попросту дурной русский язык: «неуклюжая пара, *пошитая* деревенским портным». После этого как-то перестаешь верить в изыски.

В летописи от 11 июля 1929 г. Гулливер сообщает о реакции в советской печати на «Египетскую марку».

Два месяца спустя, в летописи от 16 августа 1928 г., Гулливер откликнулся на выход кн. Мандельштама «Стихотворения»:

Вышел сборник стихотворений Осипа Мандельштама («Стихотворения». Госиздат., 1928). В сборник входят стихи из первой книги Мандельштама «Камень», из второй («Тристан»), а также поздние стихи 1921–1925 гг., собранные под общим заглавием «Последние стихи». Ныне Мандельштам окончательно перешел на прозу. Из самых последних стихотворений его особенно интересно «1 января 1924 года». Издание стихов Мандельштама — последних или нет — особая радость для поклонников поэта. В советских журналах Мандельштам почти не печатается, и в России, где сейчас так мало подлинных поэтов, книга его в некотором роде событие.

В летописи от 15 августа 1929 г. он писал сочувственно о Белом, Кузmine и Мандельштаме в связи с нападением на них на страницах ж. «Печать и Революция». В летописи от 19 сентября 1929 г. Гулливер отмечает нападки на Мандельштама в советской печати:

В издательстве «Академия» вышла книга О. Мандельштама «О поэзии». Советская критика читает по этому поводу талантливому поэту нотацию: «Перед нами книжка последнего из могикан акмеизма. Общность мысли, действительно, предельная: невозможно отличить статьи, написанные до и после революции. Огромные социальные потрясения прошли над миром, все видоизменилось, сместилось — но Мандельштам нерушим». «Новая посылка Мандельштама — вредоносность развития городской техники», — пишет далее советский критик, видимо, ничего не имея возразить на «поэтический» смысл книги и обрушиваясь всецело на ее «политику». Достается и издательству (ныне, кстати сказать, уже большевиками закрытому), достается всему акмеизму как «реакционному» направлению. «Акмеист Мандельштам отказывается ревизовать свои старые позиции. Он предлагает по ним равняться, но неизменные акмеистические теории в 1928–1929 — мракобесие и реакционность».

В летописи от 4 июня 1931 г. Гулливер писал о «стихах поэтов “настоящих”, как Мандельштам, Пастернак, Эрлих...»; и наконец, в летописи от 9 июля 1931 г. он выделяет новейшие стихи Мандельштама:

О. Мандельштам за последнее время стал чаще появляться в советских журналах. Стихи его, может быть, не столь хороши, как в прежние годы, однако всегда чем-то радуют. Жаль, что этим поэтом не издана книга стихов последнего периода, мы бы увидели проделанный им путь; пока что можно лишь заметить некоторую перемену в его голосе. Вот начало стихотворения, помещенного в последней «Звезде»: «С миром державным я был лишь ребячески связан, / Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья. / И ни крупницей души я ему не обязан, /

Как я ни мучил себя по чужому подобию». В этих стихах, рядом с прежним Мандельштамом, чувствуется кто-то новый, который окончательно может стать для нас ясным лишь тогда, когда мы узнаем его поближе. К сожалению, пока это кажется несбыточным: в толстых журналах печатает он по одному стихотворению, сборников не издает и много молчал, вовсе нигде не печатаясь.

Мандельштам писал о творчестве Ходасевича в статьях 1922 г.: «Литературная Москва», «Буря и натиск» — и в очерке «Шуба».

С. 283

...как войну против «превращения мира в химеру» — ср. «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого: «Борьба между акмеизмом и символизмом <...> борьба за *этот* мир. <...> Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом...» (Аполлон. 1913. № 1. С. 48). Начало рец. Ходасевича перекликается с той частью обзора «Русская поэзия» (1914; в наст. томе), где обсуждаются возникновение акмеизма и манифесты, связанные с ним.

Об Анненском — Эпопея (Берлин). 1922. № 3 (декабрь; вышла в январе 1923 г.). С. 34–56; со справкой: «Читано в Петербургском “Доме Искусств” на вечере, посвященном памяти И.Ф. Анненского, 14 декабря 1921 г.».

Этот доклад лежит в основе первой публикации: Феникс: Сб. худож.-лит., науч. и философ. Кн. 1. М.: Костры, 1922. С. 122–136. С датой: 13.XII.1921. Петербург. Машинопись с этой датой находится в архиве Ивича-Бернштейна.

6 октября 1922 г. Ходасевич писал А.И. Ходасевич из Берлина: «Статью об Анненском получил, кое-что переделал, и она пойдет в “Эпопее”» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 49). Он исправил опечатки (их множество в первой публикации), сверил цитаты и подверг текст стилистической правке. Этот вариант опубликован нами с исправлениями, внесенными автором (БА).

Тексты ст-ний Анненского в ряде случаев отличаются от окончательной редакции (Ходасевич знал много из еще не опубликованных ст-ний Анненского либо в списках, либо читал их в рукописях из собрания сына поэта). Цитаты сверены по изд.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Библиотека поэта, большая серия.) Значительные расхождения приведены в комм.

В 1935 г. Ходасевич значительно переработал статью (В. № 3571 (14 марта)).

О вечере памяти Анненского и о его «культе» в окружении Н.С. Гумилева Ходасевич писал позднее: «...в 1921 г., в Петербурге, состоялся вечер, посвященный его памяти, собравший огромную аудиторию. С докладами выступили Ю.Н. Верховский и пишущий эти строки; стихи Анненского читала Анна Ахматова. В соседней зале была устроена выставка книг, рукописей и портретов Анненского» (То, чего не было // В. 1938. № 4144 (12 августа)). См. также письмо Ходасевича к Г.И. Чулкову от 15 декабря 1921 г. (СС (96–97)-4. С. 438–439). 19 декабря 1921 г. Корней Чуковский записал в дневнике: «Был вчера у Ходасевича, он читал мне свою прекрасную статью об Иннокентии Аннен-

ском. Статья взволновала меня и обрадовала. Вдруг мне открылось, что Ходасевич хоть и небольшой человек, но умеет иногда быть большим и что у него есть своя очень хорошая линия» (Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2006. Т. 11. С. 370). Борис Эйхенбаум отрицательно отозвался о статье (см.: Методы и подходы // Книжный Угол. 1922. № 8. С. 19–20).

С. 284

...лицо директора царскосельской гимназии — с 1896 по 1905 г. Анненский служил директором Николаевской гимназии в Царском Селе, среди его учеников — Н.С. Гумилев, Н.Н. Пунин. К январю 1906 г. он был уволен с поста в связи с ученическими беспорядками. Затем служил инспектором Петербургского учебного округа.

С. 285

Еще в «Тихих песнях»... — первый и единственный прижизненный сб. стихов Анненского вышел в 1904 г.

С. 286

«А там стена, к закату ближе...» — окончание ст-ния «Опять в дороге». Впервые — Посмертные стихи. Пб.: Картонный домик, 1923.

Он знал, что смерть может случиться в любую секунду... — см.: Кривулин В. Болезнь как фактор поэтики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. трудов. СПб., 1996. С. 105–109.

С. 287

«Фамира-Кифаред» — трагедия Анненского, написана в 1906 г. Отд. изд. — М.: Изд-во Португалова, 1913; 2-е изд. — П., 1919.

С. 288

Ник. Т-о — так Анненский подписал свой сб. «Тихие песни».

С. 289

«Тупые звуки вспышек газа...» — Ходасевич полностью приводит ст-ние «Идеал» (Тихие песни).

«Видит: пар белесоватый...» — окончание ст-ния «Конец осенней сказки» (Тихие песни).

С. 290

«Как странно слиты сад и твердь...» — из ст-ния «Nox vitae» (Кипарисовый ларец). В окончательной ред. «ночь» и «смерть» написаны с маленькой буквы.

«Вот она — долинка...» — из ст-ния «Ель моя, елинка» (1906).

«Скормить помыканьям и злобам / И сердце, и силы до дна...» — из ст-ния «Кулачишка» (1906; Кипарисовый ларец). Окончательной ред. читается: «Скормить Помыканьям и Злобам / И сердце, и силы дотла...».

...«накопленное время...» — из ст-ния «Ямбы» (Кипарисовый ларец).

...«как жертву накануне <...> в каменном мешке — см. окончание ст-ния «Ямбы».

Ему «ложе стелет скука» — из ст-ния «О нет, не стан» (1906; Кипарисовый ларец).

С. 291

«О какун вечных будней...» — Ходасевич полностью приводит ст-ние «Тоска вокзала» (Кипарисовый ларец).

С. 292

«Ведь если вслушаться в нее...» — из ст-ния «Когда б не смерть, а забытье...».

«Сила Господня с нами...» — в окончательной ред.: « — Сила Господня с нами...» (начало ст-ния без назв.). Текст, который Ходасевич приводит, издан как «список ЦГАЛИ» в разделе «Другие редакции и варианты» (Библиографический указатель поэта. С. 552). С разночтением: «Звуки не плачут, и слезы». Впервые — Посмертные стихи.

«Песни с декорацией» — название трехчастного цикла, из которого Ходасевич приводит начало ст-ния «Колокольчики» (1906; Посмертные стихи). В окончательной ред.: «Деду надосадили...»; «Головы-то целы ли? / Ляду дида надо ли...» и др.

С. 294

...«маскарадом печалей»... — из ст-ния «Баллада» (1909; Кипарисовый ларец): «Маскарад печалей их измаял...».

И не безобразный псаломщик, а сам Страх... — см. окончание ст-ния Анненского «Перед панихидой» (Кипарисовый ларец): «Здесь молит и поет / Ис поясным поклоном Страх / Нам свечи раздает».

«Будь ты проклята, левкоем и фенолом...» — из «Баллады» (1909).

«Только б жить, дольше жить, вечно жить!» — из ст-ния «Желанье жить» (Посмертные стихи).

«О сердце! Когда, леденя...» — из ст-ния «Лирические часы» (1907). В окончательной ред.: «Найдется ль рука, чтобы лиру / В тебе так же тихо качнуть...»

С. 295

...попросту «люком в смрадную тюрьму»... — из ст-ния «Перед панихидой» (Кипарисовый ларец): «Иль люк в ту смрадную тюрьму / Захлопнулся совсем?»

...называл смерть «баней с пауками» — слова Свидригайлова из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского.

С. 298

Анненский умер внезапно — Анненский скоропостижно скончался на ступенях Царскосельского вокзала 30 ноября (13 декабря) 1909 г. Похоронен в Царском Селе.

1923

О Бялик (К пятидесятилетию со дня рождения) — Д. 1923. № 65 (17 января). Подпись: В. Х. Статья сопровождалась переводом Ходасевича ст-ния Бялика «Предводителю хора»; статья и перевод печатались под общим заглавием: Х.Н. Бялик (Пятидесятилетний юбилей). См. некролог Ходасевича: Бялик // В. 1934. № 3326 (12 июля).

Может быть, Жаботинский не все сказал... — см.: Бялик Х.Н. Песни и поэмы / Авториз. перев. с евр. языка и введение Вл. Жаботинского. 2-е изд., доп. СПб., 1912. С. 43.

Марина Цветаева. Ремесло; Она же. Психея — Книга и Революция. 1923. № 4 (28). С. 72–73. Подпись: Ф. Маслов.

Ходасевич печатался в ж. с 1921 г. и продолжал присылать рецензии из Берлина. 24 апреля 1924 г. он писал А.И. Ходасевич: «Неприменно напиши, напечатана ли в “Книге и Революции” рецензия на книги Цветаевой. Если да, — то не прислать ли еще о чем-нибудь» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51). К тому времени журнал уже перестал выходить: № 4 был последним. Ходасевич стремился сохранить возможность печататься в советских журналах, так как это позволяло ему материально поддерживать А.И. Ходасевич, которая осталась в России. Эта возможность прекратилась в 1925 г. См. прим. к «Вместо рецензии» (1925) в наст. томе.

Цветаева изложила суть своих отношений с Ходасевичем в письме к В.В. Рудневу от 19 июля 1933 г. (см.: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 7. С. 445). Точкой сближения для Ходасевича и Цветаевой стал 1934 год, год смерти Андрея Белого и выступления Ходасевича о нем (см. письмо Цветаевой к В.Н. Буниной от 5 февраля 1934 г. // Там же. С. 264; и след. письмо от 26 февраля: «Я ему всё прощаю за его Белого» — С. 266). См. также: Эфрон А.С. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 104–105. История сложных отношений двух поэтов подробно освещена Семеном Карлинским в статье, предваряющей первую публикацию четырех ее писем к Ходасевичу (Новый Журнал. 1967. № 89. С. 102–114; пять ее писем к нему опубл. в 7-м томе ее Собр. соч. С. 463–468). См. также: Hughes R. Poets without “isms”: Cvetaeva and Chodasevič // Marina Tsvetaeva. Actes du 1er colloque international (Lausanne, 30.VI – 3.VII.1982). Марина Цветаева. Труды 1-го Международного симпозиума (Лозанна, 30.VI – 3.VII.1982). Slavica Helvetica. Vol. 26. Bern etc.: Peter Lang, 1991. P. 207–220.

С. 302

ералаи — здесь: смесь разнородных засахаренных фруктов.

С. 303

...«*поверять воображение рассудком*»... — выражение встречается в рец. Баратынского на «Тавриду» А.Н. Муравьева (1827). См. также прим. к ст. «Заметки о стихах. II» (1926) и к ст. «Глуповатость поэзии» (1927) в наст. томе. В рец. на сб. Цветаевой «После России» (В. 1928. № 1113 (19 июня)) Ходасевич снял кавычки с этой цитаты.

...*готова она поклониться всему, что сжигала*... — парафраз ст-ния И.С. Тургенева из романа «Дворянское гнездо».

...*воспеть никогда не существовавшего «сына Блока Сашу»*... — имеется в виду «Вифлеем», цикл из двух ст-ний, с посвящением «Сыну Блока — Саше».

Никто из биографов Блока не принимает всерьез существования сына Блока, но Цветаева твердо верила в эту легенду: см. ее письма к Р.Б. Гулю от 30 марта и от 11 апреля 1924 г. (Собр. соч. Т. 6. С. 532, 536). Позже она переменяла свое мнение: см. ее письмо к В.В. Рудневу от 24 июля 1934 г. (Собр. соч. Т. 7. С. 452).

1924

Мы не публикуем здесь следующее:

1) А.И. Куприну // ПН. № 1251 (22 мая). Открытое письмо Куприну. Ответ на его критику попытки Ходасевича закончить пушкинский наборосок. См. прим. к ст-нию «Романс» в 1-м томе наст. изд. и прим. к рец. «А. Куприн и Европа» (1914) в наст. томе.

2) Почта Амура // Д. № 569 (20 сентября). Подпись: Р. Фельетон о «почтово-шпионских операциях» ГПУ.

О Черниковском — Еврейская Трибуна (Париж). 1924. № 13 (189).

Саул Черниковский, один из выдающихся поэтов «еврейского Ренессанса» начала XX в., провел свое детство в селе Михайловка Таврической губернии в еврейской семье, в которой говорили только по-русски. Он получил медицинское образование в Гейдельберге и Лозанне и служил военным врачом во время Первой мировой войны. Ходасевич познакомился с ним в 1917–1918 гг., в период работы над переводами его стихов для «Еврейской антологии» (1918). Сам Черниковский также занимался переводами, — так, например, он перевел на иврит всего Гомера.

В годы Гражданской войны и военного коммунизма Черниковский разделял судьбу русской интеллигенции — нужду, голод, болезни. В 1922 г. он выехал из России и после короткого пребывания в Константинополе переехал в Берлин, где он жил до 1931 г. 11 января и 27 апреля 1923 г. в Берлине Ходасевич записал в свой «Камер-фурьерский журнал»: «К Черниковскому» (КЖ. С. 38, 43). Возможно, они обсуждали перевод Ходасевичем «идиллии» Черниковского «Свадьба Эльки», который был издан в 1923 г. в ж. «Беседа» (песни 1–4 в № 4, окончание в № 5). Они встречались в Берлине также летом 1923 г. (22 июня и 7 июля).

Шесть переводов ст-ний Черниковского, выполненных Ходасевичем, включены в антологию «Из еврейских поэтов» (1922): «Завет Авраама»; «В знойный день»; «Вареники»; «Песнь Астарты и Белу»; «Смерть Тамуза»; «Лесные чары». Черниковский опубликовал свой перевод ст-ния Ходасевича «Путем зерна» в «Naowed» (Варшава). 1923. № 13/14. Перепечатаны: Ходасевич В. Из еврейских поэтов / Сост., вступ. ст. и комм. З. Копельман. М.; Иерусалим, 1998. С. 128–287. Там напечатаны и воспоминания Черниковского о Ходасевиче (С. 89–96).

О Соболе см. воспоминания Ходасевича в «Парижском альбоме. III» // Д. 1926. № 1033 (20 июня).

Язык Ленина — ПН. 1924. № 1314 (7 августа). Подпись: Г. Р. В 1930 г., с выходом этих статей отдельным томом, Ходасевич опубликовал эту переделанную рец. См.: Августы // В. № 1808 (15 мая).

В ж. «ЛЕФ» (1924. № 1 (5)), в разделе «Теория», были напечатаны следующие статьи: «Ленин, как деканонизатор» В.Б. Шкловского; «Основные стилевые тенденции в речи Ленина» Б.М. Эйхенбаума; «О снижении высокого стиля у Ленина» Л.П. Якубинского; «Словарь Ленина-полемиста» Ю.Н. Тынянова; «Речь Ленина» Б.В. Казанского; «Конструкция тезисов» Б.В. Томашевского. На обложке журнала — «Язык Ленина». См.: *Лотман Ю.М. Из истории изучения стиля Ленина // Ученые Записки. Труды по русской и славянской филологии. XV. Литературоведение (Tartu, 1970).*

Критические отзывы на методы формалистов восходят у Ходасевича к 1921 г. (см. рец. на кн. Л. Гроссмана «Портрет Манон Леско» и «Колеблемый треножник» в наст. томе) и продолжают в течение 20–30-х годов. См. особенно «О формализме и формалистах» (1927) в наст. томе. Саркастические выпады против формалистов содержатся и в фельетонах Гулливера. См.: *Malmstad J. Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 68–81; Малмстад Дж. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 284–301.*

С. 307

...в воспоминаниях Горького... — Владимир Ленин // Русский Современник. 1924. № 1. С. 229–244.

1925

Мы не публикуем здесь следующие рецензии и фельетоны, появившиеся в 1925 г.:

1) Еще об авторах «завещания» — ПН. № 1535 (26 апреля). О ст. И.П. Демидова «Клевета» в ПН. № 1533; Ходасевич доказывает подложность «завещания» патриарха Тихона.

2) Записки немца-опричника — ПН. № 1538 (30 апреля). Подпись: Г.Р. Рец. на кн.: *Штаден Г. О Москве Ивана Грозного. Записки немца-опричника. Перев. и вступ. ст. И.И. Полосина. М., 1925.* «История не повторяется. Но повторяются исторические коллизии и возникающие на почве этих коллизий типы. В дни государственных потрясений и смут народных в каждой стране открывается поле для иноземных авантюристов и проходимцев». Ходасевич называет автора «Радеком XVI столетия».

3) Чужие слова (Маленький фельетон) — Д. № 808 (23 сентября). Подпись: Ф. Маслов. «Я люблю наблюдать незнакомых людей и слушать их разговор, — в вагонах, на улицах, в ресторанах. <...> То, что мне представляется более

любопытным, я иногда записываю. Вот несколько таких записей». Для сводного текста с вариантами см.: Юмор Владислава Ходасевича / Пред., публ. и комм. Н.А. Богомолова // Знамя. 2008. № 2. С. 150–155.

4) «Личные отношения» — Д. № 820 (7 октября). Без подписи. «В связи с разоблачением о таинственном расстреле г-жи Шабата, убитой, по-видимому, в результате ее личных отношений с кем-то из большевистских вельмож, — стоило бы, кстати, запросить Кремль о довольно схожем событии: об исчезновении российского гражданина Разумного», связанного близко с «четой Каменевых».

5) Большевики в Италии — Д. № 824 (11 октября). Без подписи. «Нам пишут из Рима <...> о закулисных махинациях Муссолини с советскими господами», а также о деятельности агента Страуляна.

6) По советским журналам — Д. № 830 (18 октября). Подпись: Ф. М. О 6-м, июльско-августовском номере «Красной Нови», в котором Ходасевич выделяет только отрывок из романа Ольги Форш «Современники», и о 4-м номере ж. «Печать и Революция».

7) Pro domo sua — Д. № 854 (15 ноября). См. прим. к «Вместо рецензии» (1925) в наст. томе.

8) Советский Версаль — Д. № 860 (22 ноября). Подпись: Ф. Маслов. Выдержки, с комм., из ст. Т. Сапронова о пребывании Ленина в имени Горки опубл. в советском ж. «Прожектор».

9) По советским журналам — Там же. Подпись: Ф. М. О № 5/6 ж. «Печать и Революция».

Заметки о стихах. I. М. Цветаева. Мблodeц — ПН. 1925. № 1573 (11 июня).

В письме от 22 июня 1925 г. Ходасевич писал А.И. Ходасевич из Парижа: «Мне чрезвычайно трудно сообщить что-нибудь интересное о себе. Живу очень однообразно. Людей вижу мало, ибо отсюда все разъехались, спасаясь от жары (которая превратилась в лютые холода). Почти никуда не хожу: на развлечения нет денег, а знакомых мало в Париже. Работаю много, но не стихи. Главным образом — фельетоны: написал о Помпее, о Бельфасте, о стихах Цветаевой, о Садовском и т.д. Сейчас пишу об Есенине. Это все — исключительно для денег. Для себя пишу повесть, но очень туго: мешает безденежье» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51).

С. 310

У Пушкина все его девять обработок сказочного сюжета... — в тех изданиях, где сказки Пушкина выделяются как отдельные, их 6 или 7 (в зависимости от того, попадает ли туда «Жених»). Неизвестно, какие еще тексты Ходасевич имел в виду.

С. 311

Он не пересаживал, а прививал... — ср. ст-ние «Петербург» (1925) самого Ходасевича: «Привил-таки классическую розу / К советскому дичку».

Белинский их осудил... — «Стихотворения Александра Пушкина. Часть четвертая» (1836). *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. II. С. 82.

«Когда-нибудь... смастерил я сам» — Пушкин передал П.В. Киреевскому тетрадь с записанными им в сентябре–декабре 1833 г. народными песнями. Цитируемая Ходасевичем реплика Пушкина сохранена благодаря «Моим воспоминаниям» Ф.И. Буслаева (М., 1897. С. 293), который так передавал рассказ Киреевского 40-х годов: «И сколько ни старался я разгадать эту загадку, <...> никак не мог сладить. Когда это мое собрание будет напечатано, песни Пушкина пойдут за народные».

С. 312

«Все-таки они... наших других поэтов» — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. II. С. 82. В оригинале: «...в этом роде других наших поэтов».

«Песня о купце Калашникове» — имеется в виду «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) М.Ю. Лермонтова.

С. 314

...в книге «Смешная любовь»... — Ходасевич вспоминает о ст-нии Потемкина «Нет»: «Не прошло еще недели, / ты уехал, ты забыл... / Ах, как скучен зов метели, / шорох снежных крыл! / Рябь морозных, белых стекол / золотит фонарный свет... / Кто ты? Где ты, ясный сокол? / Ты вернешься?..» (Смешная любовь. М., 1908. С. 79). См. рец. Ходасевича на кн. в наст. томе (1908).

Восхваление внутрисоветской литературы... — см. ст. Ходасевича «Там или здесь?» (1925) в наст. томе.

Заметки о стихах. II — ПН. 1925. № 1632 (20 августа).

Книга Н.А. Соколова «Убийство царской семьи» вышла в берлинском изд-ве «Слово» в 1925 г. Соколову, судебному следователю по особо важным делам Омского окружного суда, было поручено следствие об убийстве семьи Романовых. Следствие происходило в районе, занятом армией адмирала Колчака во время Гражданской войны.

Статья об авторстве двух ст-ний, помещенных в книге, имела резонанс и в эмигрантской, и в английской прессе. 10 января 1926 г., в парижском «Звене» (№ 154), Георгий Адамович (под псевдонимом «Сизиф») писал: «Кажется, никто в печати не возражал <Ходасевичу>. На днях мне попался под руку сборник патриотических стихотворений “Песни русской скорби и слез”. Книга издана в Берлине, в 1923 году. Автор ее некий Бехтеев. Одно из первых стихотворений в книге — “Молитва”, о котором писал Ходасевич. Оно посвящено вел<иким> княжнам Ольге и Татьяне Николаевнам. Примечание добавляет, что стихотворение было послано великим княжнам в Тобольск. По-видимому, стихи понаравились Ольге Николаевне, она их и переписала. Но они ей не принадлежат».

В ответ на критические отклики в печати Ходасевич опубликовал следующую заметку в ПН (1926. № 1756 (12 января)):

Несколько месяцев тому назад я напечатал в «Последних Новостях» статью о двух стихотворениях, написанных рукою великой княжны Ольги Николаевны и найденных в Екатеринбурге после убийства царской семьи. В своей статье я высказал уверенность, что автором этих пьес была сама великая княжна.

Вскоре, однако, редакцией было получено письмо, подписанное инициалами А.М. и без адреса отправителя. В письме указывалось, что автором первого стихотворения является некто И.А. Аносов. Вполне допуская, что, приписав стихи великой княжне, я мог ошибиться, я все же был немало смущен анонимностью письма, а также и некоторыми другими обстоятельствами (между прочим, тем, что автор неоднократно называет великую княжну — великой княгиней). Словом, с опубликованием письма я решил подождать.

Вслед за тем ко мне на дом явился господин, назвавший себя С.А. Трегубовым и заявивший, что автор *обоих* стихотворений — его брат, погибший в 1919 году. Когда я впоследствии вновь приглашал к себе г. Трегубова, он не явился и не ответил.

Вскоре после того, 25 сентября минувшего года, в одном публичном месте ко мне подошел некий член парижского Союза Молодых Поэтов и Писателей и сказал, что *второе* стихотворение написано покойной графиней Гендриковой, о чем он мне сообщает по просьбе ее родственников.

Наконец, в ном<ере>. 154 журнала «Звено» появилась заметка г. Сизифа, сообщающего, что *второе* стихотворение принадлежит г. Бехтееву и было напечатано в Берлине.

Таким образом, выходит, что, помимо великой княжны, у первого стихотворения имеется еще не меньше двух авторов, а у второго — даже не меньше трех. Я говорю «не меньше», так как встречал в печати указание еще на одного претендента, но его имя не было названо.

Повторяю, что от возможности ошибиться я вовсе не зарекаюсь, выяснению моей ошибки я первый, конечно, был бы сердечно рад. Но, с другой стороны, неестественное обилие авторов заставляет ко всем им отнестись с одинаковым доверием — или с одинаковым сомнением.

В письме к редактору лондонской газ. «The Times», опубл. 18 января 1926 г., известный английский русист Maurice Baring изложил содержание статьи Ходасевича и, переведя из нее две последние фразы, добавил: «There is nothing more to be said» («Нечего больше сказать»). К письму он приложил свои переводы этих же двух ст-ний.

С. 318

...князь В.П. Палей — Владимир Павлович Палей, сын вел. кн. Павла Александровича и кн. Ольги Валериановны Палей, автор двух книг стихов, был

убит большевиками в 1918 г. О нем см.: «Цитаты» (1926; в наст. томе) и «Кровавая пища» (1932), а также воспоминания Ходасевича «Горький» (1937).

Там или здесь? — Д. 1925. № 804 (18 сентября). Ср. ответ Ходасевича на десятый пункт («Основные этапы деятельности за границей») Анкеты Русского Культурно-исторического Музея: «Сотрудничал в “Голосе России”, “Днях”, “Современных” Записках”, “Последних Новостях”, “Воле России”, “Беседе”. Заведовал (с М.А. Алдановым) литературным отделом газеты “Дни” (Париж, 1925–1926)». Анкета, дат. 5 апреля 1936 г., находится в фонде М.М. Карповича в БА.

В начале 1926 г. Ходасевич послал следующий ответ на анкету о советской и эмигрантской литературе в пражский журнал «Своими Путиями» (1926. № 10/11. С. 22–23). Приводим его полностью:

Относительно литературы в России и в эмиграции могу лишь повторить вкратце то, что писал месяцев пять тому назад в одной из своих статей (газ. «Дни»). Литература русская тяжело болеет и там и здесь, хотя причины и проявления болезни различны, часто даже противоположны. Здесь — оторванность от России, там — насильственная в ней замкнутость; здесь — оскудение языка, там — словесное фиглярство на областнической основе; здесь — отсутствие резонанса в обществе, там — полицейские приказы по литературе и «суд глупца», поминутно доносящийся до писателя в форме властного окрика; здесь — преувеличенный консерватизм, там — погоня за новшествами, неразборчивая и грубая, вызванная то невежеством, то борьбой из-за куска хлеба; здесь — усталость и вялость, там — судорожная кипучесть, литературная лихорадка, схваченная на нэповском болоте. Литература русская рассечена надвое. Обеим половинам больно, и обе страдают, только здешняя иногда не хочет стонать — из гордости (может быть, ложной). А тамошней и страдать не велено. И бахвалиться им друг перед другом нечем. И высчитывать, которая задохнется скорее, — не надо, не хорошо, пошло. Бог даст — обе выживут.

Сам я в эмиграции, т.е. со второй половины 1922 г., написал книгу стихов. Это не много, но мои читатели знают, что я вообще скуп на стихи. Одна книга за три с половиной года — это для меня нормально. Сверх того, написал я книгу «Поэтическое хозяйство Пушкина», содержащую около семнадцати печатных листов, что даже довольно много, так как эта работа в высшей степени кропотлива: иногда приходится тратить неделю, а то и месяц на собиранье материала, а вывод укладывается всего в несколько строк. Написал я также немало газетных и журнальных статей, отчасти критического, отчасти воспоминательного характера; если бы их собрать, то получилась бы книга листов в двадцать пять. Исподволь пишу также повесть, но скоро ли кончу, не знаю.

Вообще на условия работы пожаловаться не могу. Если мне что и мешало — то это отсутствие специальных изданий для работы над Пушкиным. Второе препятствие создавалось моими частыми переездами: за это время я побывал в Германии, в Чехословакии, в Италии, во Франции, в Ирландии, снова в Италии. В апреле 1925 г. я вновь приехал в Париж и, если бы не боялся сглазить, сказал бы, что обосновался здесь прочно.

12 января 1926.
Chaville (S. et O)

С. 321

...едут назад писать книги о том, что «сейчас на Западе» все прогнило... — в 1923 г. Н.Н. Никитин, знакомый Ходасевича по «Серапионовым братьям», совершил поездку по Европе, что нашло отражение в сб. «Сейчас на Западе. Берлин—Рур—Лондон» (Л.; М.: Петроград, 1924).

...писателей, печатающихся только в России, но откровенно предпочитающих жить за границей — явно имеется в виду И.Г. Эренбург.

Есть, однако, и в самой эмиграции течения, отрицающие жизненность эмигрантской литературы — идея «нежизненности» эмигрантской литературы была характерна прежде всего для позиции пражского «журнала политики и культуры» «Воля России» (1922–1932). Один из его редакторов, С.П. Постников, писал: «...уже сама по себе нелепа мысль о какой-то самостоятельной культурной миссии, возложенной на эмиграцию, ибо эмиграция прежде всего явление нездоровое и, во всяком случае, скорее вымирающее, а не усиливающееся и наживающее здесь силу и мощь. <...> вся эта выплеснутая из России культура не имеет здесь своих корней и почвы, на которой могла бы дальше произрастать» (По поводу («Русский Современник» № 1, 2, 3) // Воля России. 1925. № 1. С. 233). Апологетами этой идеи во второй половине 20-х годов были ред. лит. отдела «Воли России» М.Л. Слоним и критик Д.П. Святополк-Мирский, ред. ж. «Версты». Ходасевич резко критиковал и того и другого. См., напр., «О “Верстах”» (1926) в наст. томе.

С. 324

Она (русская литература. — Ред.) тяжело болеет и там, и здесь... — ср. письмо Ходасевича к В.И. Иванову от 28 ноября 1924 г.: «Угнетает меня равно и то, что творится в России, и то, на что посмотрелся я здесь, в эмиграции. Там — сознательное и планомерное разрушение культуры, здесь — маразм. И там, и здесь — разительное понижение интеллектуального уровня: иначе назвать не могу. И там, и здесь — грубейшее насилие над совестью и умом, затыкание ртов и все прочее. Россия раскололась пополам, и обе половины гниют, каждая по-своему» (Шишкин А. «Россия раскололась пополам»: неизвестное письмо Вл. Ходасевича // Russica Romana. 2002. Vol. IX. P. 110).

С. 324–325

...там полицейские приказы и «суд глупца»... — из сонета Пушкина «Поэту» (1830): «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной: / Но ты останься тверд, спокоен и угрюм».

З.Н. Гиппиус. Живые лица. I и II тт. — СЗ. 1925. Кн. XXV. С. 535–541.
С. 325

...«процесс первоначального накопления»... — ср.: «От накопления капитала на базисе капитализма следует отличать так называемое первоначальное накопление...» (Карл Маркс // Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 26. М., 1961. С. 65–66). Фраза, по-видимому, была нарицательной в марксистской и экономической литературе.

Отдельными очерками они ранее появлялись... — «Мой лунный друг (о Блоке)» был впервые опублик. в парижском «трехмесячнике литературы» «Окно». 1923. № 1; «Одержимый (о Брюсове)» // Там же. 1923. № 2; Дни. 1923. № 196 (24 июня); «Маленький Анин домик (Вырубова)» // СЗ. 1923. № 17; «Задумчивый странник (о Розанове)» // Окно. 1923. № 3; «Благоухание седин» // СЗ. 1924. № 21. Очерк «Отрывочное (о Сологубе)» впервые появился в кн. «Живые лица», хотя см. «О Сологубе» (Звено. 1924. № 63 (14 апреля)).

С. 327

...из<дательств>во «Альциона»... — частное изд-во секретаря ред. «Мусгета» А.М. Кожебаткина «Альциона» (1910–1923) возникло уже после закрытия ж. «Весы» и «Золотое Руно» в 1909 г.

...участвовал в «Весах» далеко не один А. Жид... — в «Весах» Жид не печатался. Среди иностранных писателей, принимавших участие в ж. или значившихся в списке его сотрудников, — Р. Гиль, Р. Аркос, Реми де Гурмон, Э. Верхарн, С. Пшибышевский и др.

С. 328

...«Почему я стал коммунистом»... — Брюсов был принят в члены РКП(б) Хамовническим райкомом г. Москвы 21 мая 1920 г. Какие лекции Брюсова имеет в виду Ходасевич, установить не удалось.

«Я раб и был рабом покорным» — из ст-ния «Раб» (1900).

«Казнь...» — также из ст-ния «Раб».

«Желал бы я не быть Валерий Брюсов» — из ст-ния «L'ennui de vivre...» (1902).

Вам зеленоглазую найдой... — из ст-ния А.А. Блока «З. Гиппиус (При получении «Последних стихов»)» (1918).

С. 329

...Розанов, живший в Троицко-Сергиевском Посаде... — на самом деле Сергиев Посад. Монастырь официально называется Свято-Троицкая Сергиева лавра, но в обиходе — Троице-Сергиева лавра.

...«такой нищий... собирает окурки» — здесь и далее Ходасевич цитирует 6-ю главу («Ледяные воды») из 2-й части очерка Гиппиус «Задумчивый странник (О Розанове)».

...З.Н. Гиппиус написала Горькому письмо... — Гиппиус пересказывает свое письмо Горькому от 11 ноября 1918 г. (Архив А.М. Горького, Москва).

...с чужих слов... — в письме к Б.А. Садовскому от 3 апреля 1919 г. Ходасевич писал: «Неправда, что Розанов умер с голоду. Его коллекция была у него. Я сам передал ему три тысячи, которые выпросил у Горького. Давали ему денег и еще какие-то лица и организации. После него осталось тысяч на 15 бумаги (книжной); о каком же голоде можно говорить? <...> Все сии сведения <...> подтвердит Гершензон...» (Н. С. 362). См. также письмо Ходасевича к М.О. Гершензону от 22 ноября 1918 г. (De Visu. 1993. № 5. С. 23). Собираясь прокомментировать выпады Гиппиус против Горького, Ходасевич писал ему 15 июля 1925 г.: «...кое-что прилгнуто, в частности о Вас (по поводу Розанова). Я знаю, что Вы не любите этого, но придется мне написать, что Вы — не изверг, а напротив того. Не сердитесь: я не собираюсь восхвалять Ваши деяния, я только осторожно вправлю клевету, как вправляют грыжу» (Письма А.М. Горького к В.В. Розанову и его пометы на книгах Розанова / Вступ. заметка, подгот. текста и прим. Л.Н. Иокар // Контекст-1978. М., 1978. С. 328). Сведения, сообщаемые Ходасевичем, подтверждаются письмом Розанова Горькому от 20 января 1919 г. См.: <оллербах> Э. Из предсмертных писем В.В. Розанова // Вестник Литературы. 1919. № 8. С. 14; О «Безвидной дружбе»: Письма В. Розанова к М. Горькому / Вступ. ст., публ. и комм. И. Бочаровой // Вопросы Литературы. 1989. № 10. С. 167.

С. 331

...Луначарский написал в Политбюро истерическое письмо... — полный текст письма Луначарского в ЦК от 15 июля, которое пересказывает далее Ходасевич, опубл. в ст. Н. Дикушиной «Как решалась судьба поэта» (Литературная Газета. 1990 (28 ноября)). См. также: Н. С. 117–118, 299.

...книга вырубовских воспоминаний — Вырубова А.А. Страницы из моей жизни. Париж, 1922.

С. 332

...переписке государя и государыни — Переписка Николая и Александры Романовых. Т. 1–5. М.; Л., 1922–1927.

...оскорбила память этих людей, умученных большевиками — см., напр., в рец. Л. Львова: «По поводу 3-го очерка (“Маленький Анин домик”), прочитав его, я лично испытываю желание протестовать изо всех сил. <...> Весь этот очерк, главными действующими лицами которого являются Государь, Вырубова и Распутин, читать нестерпимо. З.Н. Гиппиус нашла слова некоторого сочувствия и приязни к тем, о ком она пишет <...>, но в то же время ведет свой рассказ о них высокомерно и надменно, иногда спускаясь до низин насмешки и полемического задора. К чему это там, где пролита невинная кровь!..» (В. 1925. № 1583 (22 июня)).

Рецензия Ходасевича побудила Гиппиус написать письмо ему, которое приводим здесь полностью:

9/15/25

V. Alba, rue Jonquièrre

Le Cannet

Cannes (A. M.)

Нельзя ли сделать кое-где поправки к вашим поправкам?

«Проза поэта» — название *моей* статьи (одной «из») о Земной Оси.

«Я долго был рабом покорным» и т.д. — *первоначальный* текст данного стих. Б<рюсо>ва, тот, кот<орый> он и читал. Я знаю, что в позднейшем тексте был очень изменен, по-моему — к худшему, что я и говорила самому Брюсову.

Я не помню, говорю ли я где-нибудь, что *исключительно* А. Жид писал в Весах, а также что Альциона сосуществовала с Весами. Весы и З. Руно сосуществовали наверное.

Мой вопросительный знак к стихотворению Блока относится не к Ирландии (она очень нравилась Блоку, и мне легко было догадаться, откуда «Ирландия») — но к общенеуместному тону стихотворения в ответ на мое, — при всех данных обстоятельствах.

Затем — о «слухах». Вы знаете, что это было время, когда все факты были слухами. Не все слухи фактами, правда, но тут уж требовалось, для отбора, обострить свои способности как интуиции, так и рассуждения. Иной раз удавалось угадывать, что потом и подтверждалось фактами. Если некоторых фактов я до сих пор не знаю, то других не знаете вы. (Между прочим — о Сологубе и его «Париже» я кое-что знаю из прямых источников, вам не известное, но что я, очевидно, *не могла* написать.)

Таким образом, «слуху» о расстреле Розанова не верить причин тогда не было: расстрел Меньшикова тоже дошел в виде «слуха». Я отнеслась, однако, к нему со всей осторожностью, что доказывает мое письмо к Горькому. Вы как будто считаете, что я должна была сразу отнестись к этому слуху как к вздорному и не «оскорблять» Горького предположением, что «дружественное» ему правительство способно на подобные дела. Мне кажется, что если вы, действительно, это считаете, то оснований у вас к тому нет. Что касается до «нужды» Розанова, «окурков» и т.д. — то здесь мы имели уже не «слухи», а сведения, через близкого Р<озано>ву человека, детально его положение знавшего, ибо собственными глазами видевшего. «Приспешников» Горького, — конечно, не вас и не Гершензона я разумела, — я знала много лет и своими глазами видела, притом не я одна, да и слово-то не мое, но *друга* Горького (не приспешника).

Теперь еще о правде и лжи. Конечно, ни мне, ни вам не дано знать, «что есть истина». Однако и для меня, и для вас должна быть какая-то общая мера для того, что истина и что ложь. Соглашаюсь, что я тут выхожу из круга фактов-только-фактов или очерчиваю их кругом очень широким. Но — позволим себе на минуту эту небесполезную роскошь, тем более что и факты не будут забыты.

Я хочу сказать, что мы с вами при взгляде на эпизод «Розанов—Горький» находимся не в одинаковом приближении к «истине», а проще говоря — мы оба «пристрастны», конечно, но мое пристрастие — на стороне объективной *правды*, ваше — на противоположной. Почему у вас две мерки, для Горького, и для Розанова, и, главное, каковы эти мерки? Почему Розанов сам виноват, что голодал, — не хотел продавать свои коллекции, а Горький ни в чем не виноват, хотя не только не продавал свои коллекции, но в то же время усиленно пополнял их? Правдивее была — тогда — мерка, разделение, которого мы придерживались: на покупающих и продающих. Очень глубокое разделение, со смыслом. Что Горький принадлежал к первым — это уже не «слухи»: я видела собственными глазами не только продавцов, но и приспешников-комиссионеров (один из последних — Гржебин), и даже самые «вещи», которые Г<орький> торговал и покупал. Мне очень неприятно говорить об этом; да и вспоминать неприятно, как долго торговался Г<орький> со знакомыми мне стариками за китайский фарфор и как признавался у нас один полячок из Публ<ичной> Библ<иотеки>, что несколько «надул» Г<орько>го с порнографическими альбомами, ибо «эти — пяти-то тысяч не стоили, да он не понимает». Да и мало ли еще чего было! Хранить мое тогдашнее «негодование» к Г<орькому> до сих пор — было бы неестественно; я и не храню, и, по правде сказать, сейчас Горьким совершенно не занимаюсь, даже в смысле «суда» над ним. Если говорю об этом, то ввиду вашей заботы о какой-то формальной «правде», которую иногда можно искать, лишь удаляясь от «истины».

Если же мы все это, вместе с фактами, оставим и перейдем в область просточувств, то нам не о чем спорить: вы больше любите Горького, я — больше Розанова. Можно закончить тем, что право каждого — не быть вольным в своих чувствах.

Хочу надеяться, что вы не поймете это письмо как-нибудь превратно и неприятно. Верьте, пожалуйста, неизменности моего уважения и утверждения вашего поэтического дара.

З. Гиппиус

(Гиппиус З. Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ardis, 1978. С. 40–41). Ответ Ходасевича остался нам неизвестен.

Вместо рецензии — Д. 1925. № 812 (27 сентября).

С. 332

...сын «человека из ресторана»... — намек на назв. знаменитой повести И.С. Шмелева, опубл. в 1911 г.

С. 333

...выходка известного «полу-милорда»... «Сказали раз царю»... — в эпиграмме «Сказали раз царю, что наконец...» (1825) Пушкин имеет в виду эпи-

зод на обеде, данном в Тульчине 1 октября 1823 г. Перед выходом к столу Александр I получил письмо об аресте Риего. Об этом Александр сообщил присутствующим на обеде. Граф М.С. Воронцов (известен в эпиграмме Пушкина 1824 г. как «полу-милорд, полу-купец...») при этом сказал: «Какое счастливое известие, ваше величество». Риего был казнен 26 октября (7 ноября) в Мадриде.

Заметка эта знаменует собой переломный момент в биографии Ходасевича. Реакция на заметку со стороны Эренбурга и советских журналов заставила Ходасевича публично объявить в фельетоне «Pro domo sua» (см. ниже) о том, что он не намеревается возвращаться в СССР. Этим, таким образом, следует датировать открытый переход Ходасевича на сторону эмиграции. См. также его ответ на девятый пункт («Время и обстоятельства отъезда за границу») Анкеты Русского Культурно-исторического Музея: «Июнь 1922 г. Уехал легально, получив разрешение в Москве. В августе того же года, находясь в Берлине, был “выслан” за границу по распоряжению петербургской ЧК» (БА).

2 октября 1925 г. газ. «Парижский Вестник» (№ 127) опубликовала следующее письмо Эренбурга в редакцию:

Уважаемый гражданин редактор!

В газете «Дни» напечатана статья «Вместо рецензии». Отвечая обычно молчанием на газетные инсинуации, я считаю необходимым теперь высказаться, так как указанная статья подписана русским поэтом Владиславом Ходасевичем.

Прочитав — очевидно, весьма старательно — мой роман «Рвач», Ходасевич нашел в нем опечатку: на странице такой-то один из третьестепенных героев романа, сахарозаводчик Гумилов, набран «Гумилев». В. Ходасевич заявляет, что эта опечатка «намеренная» и сделана она для оскорбления памяти поэта Гумилева.

Я не знаю, бывают ли намеренные опечатки, но намеренная неправда — прием достаточно распространенный. Обидно только узнать, что к нему прибегает подлинный поэт. Вздорность обвинения, разумеется, ясна и самому Ходасевичу. В берлинском журнале «Русская Книга», в котором, насколько мне помнится, сотрудничал и В. Ходасевич, была помещена моя статья, где, восставая против травли советских писателей эмигрантской прессой, я в то же время ясно и без обиняков, высказывал мое отношение к трагической кончине Н.С. Гумилева. Думается, что заподозрить человека в столь глупой и трусливой подлости, каковой явилось бы оскорбление памяти покойного поэта путем опечатки, может только человек, чуждый и благородству, и чести.

29 сентября 1925 г.

Илья Эренбург

13 октября 1925 г. в «Обзоре печати» в ленинградском ж. «Жизнь Искусства» (№ 41) появилась следующая анонимная заметка:

Влад. Ходасевич раз навсегда стал непрременным черносотенцем и глашатаем самодержавия. Сей муж в одном из последних номеров газеты «Дни» беззубо злорадствует по адресу известного писателя Эренбурга по поводу его новой книги «Рвач». В чем дело? Оказывается, Эренбург одному из героев своего нового романа, сахарозаводчику, дал фамилию Гумилев. Сахарозаводчик Гумилев, подлец, хам, белогвардеец, спекулянт, гнуснейшая личность — все это не по душе монархисту Ходасевичу. Он пишет:

«...Изобразив своего сахарозаводчика, действительно — хама, подлеца, писатель Эренбург не постыдился дать ему фамилию Гумилев. Большевики расстреляли поэта Гумилева, о котором И. Эренбург не мог не вспомнить, пишучи свою книгу. Роман написан, как все последние книги Эренбурга, с большевистской тенденцией».

Ах, вот что! Конечно, все это не по душе монархисту Ходасевичу. Ведь Гумилев тоже был белогвардейцем! Бедный Эренбург! Что будет с Вами, если Вы в одном из своих новых романов одному из героев, такому же подлецу, контрреволюционеру и проходимцу, по типу сахарозаводчика Гумилева, дадите фамилию В. Ходасевич? Очевидно поэт Ходасевич решил никогда не вступать на территорию СССР. Тем и лучше. В нашей стране нет места подобным шарлатанам и негодяям.

Около 15 ноября 1925 г. Ходасевич иронически отзывался об этой заметке в письме к Б.А. Диатроптову: «Завидую Вам — у Вас много выходит интересных журналов и книг. На днях видел № 41 ленинградского журнала “Жизнь Искусства”. Замечательно интересно, достаньте» (СС (96–97)–4. С. 493).

В ст. «Pro domo sua» (Д. 1925. № 854 (15 ноября)) Ходасевич следующим образом ответил Эренбургу и редакции «Жизни Искусства»:

В № 812 «Дней» была напечатана моя заметка о том, что И. Эренбург в своем новом романе одному гнусному персонажу дал фамилию Гумилов и, для ясности намека, при первом упоминании набрал ее Гумилев. Вслед за тем И. Эренбург выступил на страницах «Парижского Вестника» с оправданиями, настолько неубедительными, что я не стал на них возражать: И. Эренбург все дело сводил к «опечатке», тогда как его поступок был бы совершенно ясен, даже если бы «опечатки» не было и фамилия везде была бы набрана «Гумилов». Неубедительна была и ссылка на журнал «Русская Книга», в котором, по словам И. Эренбурга, он «ясно и без обиняков высказывал свое отношение к трагической кончине Н.С. Гумилева». Не помню такого случая, но охотно верю, что он был. Однако дело в том, что «Русская Книга» издавалась в 1921 году, и нет никаких оснований считать, что тогдашние мнения И. Эренбурга о «трагиче-

ской кончине Н.С. Гумилева» (какое вежливое название убийства!) — разделяются им и в 1925-м. И. Эренбург не раз менял свои взгляды. Он начал с сугубо католических стихов — а ныне (совестно повторить) сопоставляет Пресвятую Троицу с бифштексом. В 1918 г., в эсеровской газете «Возрождение», выходящей в Москве, он с негодованием обрушился на поэта О. Мандельштама, прочитавшего в одном частном доме туманные стихи, в которых И. Эренбургу почудилось что-то близкое к восхвалению Ленина. А в 1924 г. И. Эренбург сам благоговейно высказался о Ленине по случаю его смерти. В 1919 г., как недавно отметил журнал «Былое», И. Эренбург «радовался взятию Киева и Орла» войсками Деникина и благославлял даже еврейские погромы, яко совершаемые под драгоценным для Эренбурга «трехцветным флажком». Вряд ли он держится и теперь тех же взглядов. Поэтому — чего стоит ссылка на журнал 1921 года?

Все это мне припомнилось при получении вырезки из советского журнала «Жизнь Искусства». Оказывается, друзья И. Эренбурга посмотрели на его поступок с памятью Гумилева именно так, как и я. Привожу всю заметку, выбрасывая лишь цитату из моей статьи. (Следует текст заметки, помещенной в «Жизни Искусства». — *Ред.*)

Как видит читатель, коммунисты разделяют мой взгляд на цель эренбургского приема. Разница только в оценках. Что «не по душе монархисту Ходасевичу» — то в «Жизни Искусства» вызывает явное одобрение начальства: ту самую высочайшую улыбку, о которой я писал.

Прибавлю два слова по поводу самой заметки. Ее базарная брань не может задеть меня. Мне было бы неприятно одно: если бы кто-нибудь в России поверил, будто я действительно стал «непременным черносотенцем» и будто «Дни» — монархическая газета. Но, к счастью, «Дни» распространены там гораздо шире, чем думает «Жизнь Искусства». Таким образом, ее читатели только лишний раз убедятся на этом примере в шулерских приемах коммунистической печати.

Еще скажу о возвращении в Россию. Да, «очевидно, поэт Ходасевич решил никогда не вступать на территорию СССР». Это правильное открытие. Но он искренно желает, чтоб «Жизни Искусства» удалось, наконец, как-нибудь заманить «на территорию СССР» тех писателей, которые патриотически восхищаются советской республикой — а сами упорно живут за границей. В самом деле! Недавно исполнилось шесть лет с того дня, как тот же И. Эренбург приехал в Москву с «белого» юга. Но за эти шесть лет он пробыл в России в общей сложности едва ли более шести месяцев. Можно бы назвать и другие примеры. Так вот бы кому поехать, наконец, в СССР — да не на побывку, а раз навсегда. Что об этом думает «Жизнь Искусства»? Ибо самое компрометантное для большевистского рая — то, что его обожатели ни за что не хотят там жить.

15 декабря 1925 г. «Жизнь Искусства» в своем пятидесятом номере поместила следующую статью за подписью Г. А. (Гайка Адонца, редактора газеты. — *Ред.*):

ХОДАСЕВИЧ, АДАМОВИЧ, ИВАНОВ и К^о

Два года тому назад я обвинял группу поэтов Г. Иванова, Адамовича, Оцуца и др., которые, выехав из СССР по командировкам за границу, стали там проповедовать антисоветизм. Впоследствии эта группа прислала в редакцию ответ, в котором обвиняла меня в клевете и даже грозила привлечь к ответственности на основании уголовного кодекса СССР. Письмо это было напечатано с оговоркой редакции, что материалом для инкриминируемой статьи послужило сообщение белой прессы.

Вскоре к почтенной группе присоединился и Владислав Ходасевич. Впоследствии все они перешли в ряды черной реакции, под крылышко Куприных, Буниных, Арцыбашевых, Чириковых и К^о.

Вся эта литературная шантрапа ведет сейчас усиленный поход против СССР. Лживыми измышлениями они стараются доказать «культурной» Европе, что в России, мол, возможно восстановление монархического строя. Недавно мы указывали, что Ходасевич на страницах белой прессы выступил против известного писателя Эренбурга по поводу его новой книги «Рвач». Теперь, в ответ на нашу заметку, Ходасевич пытается доказать, что он совсем не черносотенец и не монархист, ибо ему было бы неприятно одно: «если бы кто-нибудь в России поверил, будто я действительно стал черносотенцем и будто “Дни” — монархическая газета. По счастью, “Дни” распространены гораздо шире, чем думает “Жизнь Искусства”».

Бедный Ходасевич! Он уже, с позволения сказать, не монархист, а социалист, ибо он пишет в органе Керенского, субсидируемом бакинским нефтепромышленником Гукасовым. Предположим, что «Дни» не монархический орган. Вопрос не в том, где вы пишете. То, что вы пишете, независимо от того, где — в органе ли Керенского или Маркова II или органе сувориных сынов — все это не что иное, как гнусная клевета на СССР.

А помните ли вы, гражданин Ходасевич, как вы в губполитпросвете уверяли, что вы — настоящий коммунист, хотя и не имеете партийного билета, что вы ведете рабочие лит.-кружки, что вы — вернейший гражданин СССР? И благодаря вашему шулерству вы числились в Доме Искусств на правах нахлебника, получая помещение, освещение, пайки в годы голода и холода.

Далее, уехав за границу по командировке, вы стали печатать всякие гнусности в зарубежной прессе под псевдонимом и в то же время печатали свои стихи в советских журналах. Вы объясняли, что советские журналы печатают ваши старые стихи, а ваши уполномоченные получали здесь гонорар. А когда в один прекрасный день ваша игра на два фронта обнаружилась, вы оконча-

тельно стали черносотенцем, по примеру Амфитеатрова, Адамовича, Иванова и пр.

Вы пишете, что никогда больше не вернетесь в СССР, и предлагаете удерживать тех писателей, которые уезжают из Советской России. СССР никогда не проявляет насилия к тому или другому литератору. Честные и искренне преданные пролетариату писатели, где бы они ни жили, являются гражданами СССР.

Клевета же ваша и ваших приспешников для нас никакого значения не имеет и лишний раз подтверждает ваше убожество.

Позднее Ходасевич писал: «Парижские читатели, привыкшие денно и ночью видеть г. И. Эренбурга на веселых террасах Ротонды, с веселым изумлением могли бы прочесть в майской книжке <«Красной Нови»>, в отделе воспоминаний, отрывки из его дневника. Г-н Эренбург уверяет наивных обитателей СССР, будто летом 1925 г. он в Париже вел жизнь истинного пролетария: “перегоняя баранов со скотного двора Виллет на соседние бойни”, причем “за десять часов работы получал двенадцать франков”, которых ему едва хватало на жизнь в “чуланчике” “и на три порции жареного картофеля”. “Кроме того, мясники, растроганные удачной сделкой, порой давали мне франк-другой”, сообщает г. Эренбург» (*Маслов Ф. По советским журналам // Д. 1926. № 1019 (30 мая)*).

Лев Никулин. Вторая мещанская — Д. 1925. № 812 (27 сентября). Под назв. «С натуры». Подпись: Ф. М., т.е. Федор Маслов.

С. 334

«Парижский Вестник» — ежедневная газета, выходившая при советском Посольстве с 5 мая 1925 г. до 31 марта 1926 г.

К юбилею К.Д. Бальмонта — Д. 1925. № 872 (6 декабря).

С. 334

Мне не раз доводилось писать о Бальмонте... — см. рец. «О последних книгах К. Бальмонта» (1907), обзор «Русская поэзия» (1914) и рец. на сб. «Белый зодчий» (1914) и сб. «Ясень» (1916) в наст. томе.

...возвращаясь из второго изгнания... — о первом «изгнании» Бальмонта см. «Привет поэту» (1913) в наст. томе.

Пролетарские поэты — СЗ. 1925. Кн. XXVI. С. 444–555.

В разделе «Культура и жизнь». Рецензируется кн. «Пролетарские писатели: Антология пролетарской литературы». М., [1924].

С. 335

Лет семь-восемь тому назад к пролетарским поэтам... как к ученикам — ср. ранние рец. самого Ходасевича на работы пролетарских писателей (1918–1919)

в наст. томе: «Сборник пролетарских писателей», «Пролетарская поэзия» и «Стихотворная техника М. Герасимова». См. также воспоминания Ходасевича о своей работе в Литературной Студии московского Пролеткульта: Как я «культурно-просвещал» // ПН. 1925. № 1578 (17 июня).

...составленный Семеном Родовым... — о нем см.: Ходасевич В. Господин Родов // Д. 1925. № 698 (22 февраля).

С. 340

Казин сочиняет... — имеется в виду книга стихов Казина «Рабочий май» (Пг., 1922; четыре переизд.). Ходасевич отдельно рецензировал поэму «Лисья шуба и любовь» (М., 1926) В.В. Казина, одного из организаторов «Кузницы», в «Заметке о стихах. I» (Д. 1926. № 900 (10 января)). Приводим начало и конец рецензии:

Питомцы московского Пролеткульта, те, что позднее объединились в литературную группу «Кузница», не без основания почитались более способными, чем их петербургские товарищи. Недаром же петербуржцы и до сих пор возглавляются такую неопровержимой бездарностью, как Илья Садофьев.

Среди москвичей было принято выделять Михаила Герасимова и Василия Казина. Первый, однако же, вскоре «отпал», смешался с общей массой. Дольше держался Казин, выдвигаемый не только дружеской критикой своего кружка, но и некоторыми представителями настоящей литературы, в особенности Андреем Белым.

Разумеется, в Казине тоже больше ценили «возможности», нежели «достижения». Но потом и о Казине разговоры как-то заглохли. Чувствовалось, что надежды не спешат оправдаться.

Но вот, в середине прошлого лета в советских газетах появилось известие, что на одном из собраний «Кузницы» Казин выступил с чтением целой новой поэмы, под названием «Лисья шуба и любовь». Под литавры и трубы советской критики поэма была напечатана в «Красной Нови».

По правде сказать, я не весьма торопился с ней ознакомиться: прочел поэму только на днях — и вижу, что впрямь — спешить было некуда. Но Казин все-таки «имя» в советской литературе; «Шуба» — его последняя вещь, к тому же прославленная. Поэтому будет нелишне о ней рассказать.

Недавно я в «Современных Записках» указывал на забавное постоянство, с каким пролетарские стихотворцы все отрицательные явления олицетворяют в образе дурной погоды или суровых времен года, а все явления положительные, приятные — в образе лета, или весны, или просто хорошей погоды. Так вот, и поэма Казина начинается с воспоминания об «июне пахучего благополучия», когда «поезда громахание прикатило» автора в деревню. <...> Мне уже случалось указывать, что пролетарские поэты — великие охотники до призывов к мировым перестройкам, перекройкам и перетряхиваниям. Эту тему они перетряхивают уже много лет, но ни один еще даже не намекнул, как же

именно нужно устроить мир после перекройки. Таков же и Казин. Он беспомощно топчется на одном месте: «иной-иной», «новый-новый», «счастливый», «солнечный» (ну, разумеется, солнечный), — а *какой* иной — этого одними повторениями не скажешь. А что значит «солнечный»? Ничего не значит, кроме слащавого общего места...

С. 345

...как Козьма Прутков грудь генерала... — см. конец басни «Звезда и брюхо»: «Сам будучи степенный генерал, / Ты можешь быть и с бодрым духом, / И сытым брюхом! / Ибо кто ж запретит тебе всегда, везде / Быть при звезде?»

С. 348

...под общей редакцией т. н. профессора П.С. Когана... — до большевистского переворота П.С. Коган был приват-доцентом, а не профессором Петербургского университета (1911–1918), и литератором. В 1918 г. он стал профессором Смоленского университета, а в 1921–1930 гг. 1-го и 2-го МГУ и разных институтов.

...главный застрельщик в деле искоренения интеллигенции: Лелевич — о выступлении Лелевича против него в 1924 г. Ходасевич знал, поскольку он включил следующий отрывок из статьи К. Мочульского «Диспут о театре» (Звено. 1925. № 103 (19 января)) в тетрадь отзывов о себе (тетрадь находится в фонде Б. Николаевского, № 233, в архиве Гуверовского института):

До нас дошла стенограмма последнего консилиума, напечатанная отдельной книжкой под следующим громогласным заглавием: «Вопросы литературы и драматургии. Диспут в Государственном Академическом Малом Театре в Москве 26 мая 1924 года под председательством А.В. Луначарского, при участии П.Н. Сакулина, А. Глебова, Г. Лелевича, Ю.В. Ключникова, Т. Майской, А.Я. Таирова, В.В. Маяковского, Б. Пильняка, В.Ф. Плетнева, Д. Чижевского, И.П. Трайнина и А. Безыменского. Российский Институт Истории Искусств, «Academia», Ленинград, 1924». <...>

Тов. Лелевич, так тот просто приказывает разогнать всяких «попутчиков», вроде Эренбурга, и учредить «гегемонию пролетарской литературы», породившей уже гениев, вроде Либединского и Безыменского. «Такого явления, когда мы видим в наших органах Ходасевичей, Ахматовых и т.д., быть не должно». Расчистим дорожку, ибо «к нам идут сотни талантов из рабкоровских кружков».

Один (Фурманов) скрыл свое интеллигентское происхождение, но оно явствует из его биографии — в автобиографии, опубл. в «Антологии», Фурманов ничего не пишет о своей семье, а только: «Я свое раннее детство помню лишь в жалких обрывках» (С. 640), но он подробно пишет о своем образовании и о том, что закончил филологический факультет Московского университета. В некрологе «Д. Фурманов» (Д. 1926. № 966 (28 марта)) Ходасевич, в частности, писал:

Фурманов родился в начале девяностых годов, в иваново-вознесенской полуинтеллигентской семье. <...> пожертвовав убеждениями ради «жизни», Фурманов сделал быстрейшую карьеру. <...> По-видимому, исчерпав свои наблюдения, в последнее время Фурманов примкнул к той группе пролетарских писателей, которая, во главе с Родовым, Вардиным и Лелевичем, сама почти ничего не писала, а занималась литературным политиканством: заседала и управляла в разных ВАПП'ах, МАПП'ах и ЛАПП'ах, выносила резолюции, выправляла и выгибала «линии» и «уклоны», а пуще всего занималась доносами, — пока, наконец, после XIV съезда партии, сама не была изобличена в «зиновьевском уклонизме» — последствия того обстоятельства, что перед тем уж очень перестаралась, отмежевываясь от «троцкизма». В настоящее время руководители группы смещены с литературных «постов» и пребывают в опале.

До своего отъезда из Советской России Ходасевич написал следующие заметки (они не датированы, но, по-видимому, восходят к 1921 г.; оригинал находится в частном московском архиве):

Марксизм философски элементарен, бессодержателен, скуден. Он прост, как палец. Пафос его по существу не драгоценен, в лучшем случае может оцениваться лишь по степени напряженности в каждом отдельном случае.

Пролетарской культуры нет, и корней ее не видать, и быть ее не может. Идеология пролетарской литературы элементарнее и марксизма. Вся она меньше даже тройцы французской революции. Но идейная бедность и интеллектуальная скудость толкают скопившийся пафос вылиться в сторону наименьшего сопротивления: «усвоим форму и приладим ее к новому содержанию» (не пришлось бы и усваивать старую, если бы было действительно новое содержание). Шульговский. Даже до Белого далеко. «Москвичи в гарольдовых плащах», мягко выражаясь.

А в это время у нас — развал, анализ, критическая эпоха, Шкловский и Бернштейны. Не разлад с пролетариями, а — увы! — глубочайшая солидарность. И у тех, и у других — низкие лбы, морщенные души, по наклонной плоскости каждый со своей стороны катится вниз, внизу сталкиваются, обнимаются, «два в плоть едину», *Coitus tristis*, — родится Нельдихен.

1926

Здесь не воспроизводятся следующие статьи и рецензии за этот год:

1) Заметки о стихах. I (В. Казин. «Лисья шуба и любовь») — Д. № 900 (10 января). См. прим. к ст. «Пролетарские поэты» (1925) в наст. томе.

2) Слишком много авторов — ПН. № 1756 (12 января). См. прим. к рец. «Заметки о стихах. II» (1925) в наст. томе.

3) По советским журналам — Д. № 924 (7 февраля). Подпись: Ф. М. О декабрьской книжке «Красной Нови» за 1925 г.

4) Ответ на анкету о советской и эмигрантской литературе — Своими Путьями. № 10/11. С. 22–23. См. прим. к ст. «Там или здесь?» (1925) в наст. томе.

5) По советским журналам — Д. № 960 (21 марта). Подпись: Ф. Маслов. О январском номере «Красной Нови»: «“Красная Новь” начала год “богато” <...> чуть ли не все советские “имена”: Ал. Толстой, Пильняк, Всев. Иванов, Горький, Вересаев, Маяковский, — наконец, даже сам Троцкий. К сожалению (к искреннему, потому что раз за разом читать плохие вещи и осуждать их — скучно), — к сожалению, из всего этого обилия только отрывок из горьковского романа “Дело Артамоновых” читается с удовлетворением». См. прим. к ст. «Декольтированная лошадь» (1927) в наст. томе.

6) Д. Фурманов — Д. № 966 (28 марта). Подпись: В. Х. Статья-некролог: «15 марта, в Москве, умер от гриппа пролетарский писатель Д. Фурманов. История его короткой жизни и литературной деятельности в высшей степени обыкновенна — и самой своей обыкновенностью показательна. <...> Он умер чиновником, о котором не вспомнят, и писателем, которого никому не придет в голову перечитывать». См. прим. к ст. «Пролетарские поэты» (1925) в наст. томе.

7) По советским журналам — Д. № 1019 (30 мая). Подпись: Ф. Маслов. «Целых четыре книги “Красной Нови” у меня на столе: февральская, мартовская, апрельская, майская. Но нет ни охоты, ни сил писать об их беллетристике. Признаться, и прочитать-то ее всю подряд — нет сил». См. также прим. к заметке «Вместо рецензии» (1925) в наст. томе и прим. к ст. «Декольтированная лошадь» (1927) в наст. томе.

8) Парижский альбом. V — Д. № 1045 (4 июля). 1-я часть — о «незнании» Пушкина среди интеллигенции; 2-я часть — см. прим. к «Парижскому альбому. IV» (1926) в наст. томе.

Заметки о стихах. II (Конкурс «Звена») — Д. 1926. № 954 (14 марта).

«Звено» (1923–1928) — еженедельная лит.-полит. газ., а затем ежемесячный ж. литературы и искусства. Основано М.М. Винавером и П.Н. Милюковым.

Первые пять из десяти (не двенадцати) ст-ний, которые были представлены на конкурс, объявленный «Звеном» в конце 1925 г., появились в № 157 ж. (31 января 1926 г.), а остальные в след. № 158 (7 февраля). (Среди забракованных ст-ний оказалось ст-ние Цветаевой «Старинное благоговение» (1920), что вызвало небольшой литературный скандал.) В № 162 (7 марта) был объявлен результат конкурса. Резников получил 200 франков, а Гингер — 100. Адамович ответил Ходасевичу в № 164 (21 марта), где он так начал свою защиту конкурса: «Почти все мысли, высказанные В.Ф. Ходасевичем в “Днях” по поводу стихотворного конкурса “Звена”, кажутся мне верными. Ему нечего воз-

разить. Но ответить ему все-таки можно» (Адамович Г.В. Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 1 («Звено»: 1923–1926) / Вступ. ст., сост. и прим. О.А. Коростелева. СПб., 1998. С. 433). Этим обменом мнений о конкурсе начинается полемика между двумя критиками в эмигрантской прессе. См. прим. к ст. «Бесы» (1927) в наст. томе.

С. 351

Лет 15 тому назад, в Москве, на конкурс имени Надсона... было прислано несколько тысяч стихотворений — в 1912 г. исполнилось 50 лет со дня рождения и 25 лет со дня смерти С. Надсона. Даты эти широко отмечались (см. «Надсон», 1912, в наст. томе). Откликнулось на юбилей Общество деятелей периодической печати и литературы в Москве, объявив весной 1912 г. конкурс лирических стихотворений на соискание премии имени С. Надсона. Всего было прислано 5023 стихотворения. Подробно см.: *Вдовин В.* «Скоро и кончится конкурс Надсона». Неизвестная страница биографии С. Есенина // Вопросы Литературы. 1976. № 4. С. 219–225; *Казанов Вл.* Сквозь «уличительное» стекло. Еще раз о конкурсе Надсона // Там же. № 8. С. 226–236.

С. 352

...вопреки золотому правилу Пушкина... — см. прим. к рец. на сб. Цветаевой «Ремесло» и «Психея» (1923) в наст. томе.

С. 353

Стихотворение Гингера... — стихотворение «О нехорошем горе несуразном» было перепеч. в его кн. «Сердце. Стихи 1917–1964» (Париж, 1965) как первая часть «Перстня».

...имени я его не знаю... — стихотворение принадлежит Андрею Блоху. О нем см. ст. «Первые сборники» (1927) в наст. томе.

Парижский альбом. I — Д. 1926. № 1019 (30 мая). См. также ст. Ходасевича «Есенин» в кн. XXVII (1926) СЗ (перепеч. в Н).

В письме к М.А. Фроману (декабрь 1925 г.) Ходасевич сообщал: «Меня очень огорчила смерть Есенина, хотя, признаться, еще летом, прочтя его книжку “Стихи 1920–1924 г.”, я увидел возможность и вероятность такого конца. Жизнь его была цепью ужасных ошибок — религиозных, общественных, личных. Но одно, самое ценное, всегда было в нем верно: писание было для него не “литературой”, а делом жизни и совести. Перечитывая его стихи, вижу, что он всегда был правдив перед собой — до конца, как и должен, как только и может быть правдив настоящий поэт» (СС (96–97)–4. С. 496).

С. 354

...подражателю («голодному», по выражению Пушкина)... — в стихотворении «О муза пламенной сатиры!» (1820–1826) Пушкин писал: «Не подражателям холодным, / Не переводчикам голодным...»

Поэт подлинный связан со своим стилем органически... внутренним потрясением... — в начале 1921 г. Ходасевич записал: «У поэта язык, система

образов, выбор эпитетов, ритм, характер рифм, инструментовка стиха, словом, все, что зовется манерой и стилем, — есть выражение духовной его личности. Изменение стиля свидетельствует о глубоких изменениях душевных, причем степень перемены в стиле прямо пропорциональна степени перемены внутренней. Поэтому внезапный переход от классицизма к футуризму означал бы внутреннее потрясение прямо-таки катастрофическое, какого, конечно, человек вынести не в силах. Однако, N, N₁, N₂, N₃ и т.д. — вынесли и благополучно здравствуют как ни в чем не бывало. Что это значит? Только то, что они никогда не были ни классиками, ни футуристами, — ничем. На пресловутом “пароходе футуризма” они едут такими же зайцами, какими были на парусных кораблях классицизма» (СС (96–97)-2. С. 7).

С. 355

...университет Шанявского — в «Автобиографии», дат. «20 июня 1924», Есенин писал: «1913 г. я поступил вольнослушателем в Университет Шанявского. Пробыв там 1 ½ года, должен был уехать обратно, по материальным обстоятельствам, в деревню» (Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1999. Т. 7. С. 15). Московский городской народный университет им. А. Л. Шанявского, основанный в 1908 г., имел научно-популярное отделение по программе средней школы и академическое с двумя уклонами: естествоведческим и общественно-философским; он был закрыт в конце 1918 г.

С. 356

Ко времени «Инонии»... — маленькая поэма «Инония» была написана в январе 1918 г. и опублик. 19 (6) мая 1918 г. в газ. «Знамя Труда» (№ 205). Поэма получила широчайший отклик, вызванный главным образом ее богоборческим пафосом. Среди защитников поэмы были Иванов-Разумник и позднее — Ходасевич.

...как литературная революция <не воплотилась> в имажинизме — в «Автобиографии» (1924) Есенин пишет: «Прежде всего я люблю выявление органического. Искусство для меня не затейливость узоров, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить. Поэтому основанное в 1919 году течение имажинизм, с одной стороны, мной, а с другой — Шершеневичем, хоть и повернуло формально русскую поэзию по другому руслу восприятия, но зато не дало никому еще права претендовать на талант. Сейчас я отрицаю всякие школы» (Полн. собр. соч. Т. 7. С. 17).

...«в смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину»... — цитата из автобиографии Есенина «О себе» (1925), впервые опублик. в кн. «Памятка о Сергее Есенине 4/X 1895 – 28/XII 1925». М., 1926. С. 24–26 (Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 20).

Парижский альбом. II — Д. 1926. № 1027 (13 июня). Фамилия Вагинова везде набрана «Вашнов».

14 апреля 1926 г. Ходасевич писал М.А. Фроману: «Книжку Вагинова я не получил. Вероятно, Вы послали ее в Chaville, а мне оттуда уже перестали посы-

вать. Если, как обещаете, пришлете другой экземпляр, очень обяжете. Я Вагинова очень помню. Он мне всегда казался даровитым, и его успехи, о которых Вы пишете, меня сердечно радуют. Ида Моисеевна (Наппельбаум, жена Фромана. — *Ред.*) была так добра, что предложила прислать книги. Покупать не покупайте, но если достанете для меня что-нибудь от авторов или издателей, сейчас и впредь, — это было бы чудесно* (СС (96–97)–4. С. 501). К несчастью, по понятным причинам, не смогу ответить Вам тем же».

С. 357

Это — его первый сборник, недавно отпечатанный... — в марте 1926 г. в Ленинграде на средства ленинградских литераторов вышел второй сборник Вагинова — «Стихотворения». Первый — «Путешествие в Хаос» — вышел в Петрограде в изд-ве «Кольцо поэтов» осенью 1921 г..

Стихи, которые Вагинов читал... — о гумилевском кружке «Звучащая раковина» и «наппельбаумовских понедельниках» см.: КМ. С 150–151, 159–160; *Наппельбаум И.* «Звучащая раковина»; В те двадцатые; Памятка о поэте // Угол отражения. Краткие встречи долгой жизни. СПб., 1995. С. 20–23, 32–42.

«Не человек: все отошло и ясно...» — ст-ние написано в марте 1923 г.

С. 358

Недавно один критик негодовал... — во 2-й кн. «Благонамеренного» (1926), в ст. «О консерватизме. Диалог», Д. Святополк-Мирский писал: « — Все непонятно для того, кто не имеет времени понять. <...> Я допускаю, что многими Пастернак и Марина Цветаева не сразу воспринимаются, но ведь мне надо сделать усилие и для того, чтобы попасть из дома в Британский Музей. <...> — Но как же мне знать, что именно эти поэты, которых Вы назвали, стоят того, чтобы сделать усилие? Может быть, мне Ходасевич или Волошин больше дают, и без такой потери энергии?» (С. 92).

...другое — решать крестословицы... — т.е. кроссворды. Слово «крестословица», якобы придумано Набоковым, который сам их составлял, широко было использовано в эмигрантской прессе.

«Есть два рода бессмыслицы...» — см. прим. к рец. «Александр Журин...» (1915) в наст. томе.

С. 359

...«в бореньях с трудностью» — см. письмо Пушкина к Н.И. Гнедичу от 27 сентября 1822 г.: «Перевод Жуковского est un tour de force. Злодей! в бореньях с трудностью силач необычайный!». «В бореньях...» — стих из послания П.А. Вяземского «К В.А. Жуковскому» (1819), где стих читается «В боренье...».

...можно применить знаменитую остроуту Тютчева: это — Ахиллес, у которого всюду — пятка — в письме к редактору парижской газеты «L'Union» от 25 июля/6 августа 1873 г. Карл Пфедфель (шурин Тютчева) сообщал: «В 1854 г. Австрия, ошеломленная и растерянная, отвернулась от России, ко-

* Книги вообще доходят исправно и быстро.

торая спасла ее. Тем, кто удивлялся ее неблагодарности, г-н Тютчев отвечал: «Страх не рассуждает. Австрия — это Ахиллес, у которого пятка всюду. Она ссорится со своими друзьями, дабы не компрометировать себя перед своими врагами. Тщетные усилия!»». Письмо Пфедфеля впервые было опубликовано И.С. Аксаковым во французском оригинале в прилож. к его «биографическому очерку» «Федор Иванович Тютчев» (Русский Архив. 1874. № 10). Ходасевич, скорее всего, держал в руках 2-е изд. этого издания (М., 1886. С. 318).

Гулливер впоследствии часто отзывался о творчестве Вагинова в своей «Литературной летописи» в газ. В. Приводим здесь отрывки из летописей.

«Стихи Вагинова (в 8-м номере «Звезды» за 1927 г. — *Ред.*) по-прежнему очень капризны и малосерьезны, как и семь лет тому назад» (В. 1927 (20 октября)).

15 декабря 1927 г. Гулливер отметил журнальную публикацию первого романа Вагинова:

В России вышел очередной (10-й) номер журнала «Звезда». В номере целый ряд новых прозаиков. Продолжения романов Федина и Тынянова отложены на неопределенное время. Из новых прозаиков, впрочем, один — также и поэт: это К. Вагинов, мало печатавшийся, но в 1922 и последующих годах имевший несомненный успех в кругу поэтов. К сожалению, проза его совсем слаба, а иногда — совершенно отвратительна и порнографична. Называется роман Вагинова «Козлиная песнь».

В примечании редакция сообщает, что «Вагинов повествует об ушедшем классе, о разложении буржуазии».

Увы! «Козлиная песнь» свидетельствует прежде всего о таком разложении самого автора (да и редакции «Звезды», согласившейся напечатать сие произведение), что всякое «разложение буржуазии» кажется пустяком рядом с ним.

Такие же упреки повторяются в летописи от 22 ноября 1928 г. при выходе романа отдельной книгой («Оказывается, с нами согласна и советская критика»), затем приводится отрицательная оценка из «Красной Нови»).

В летописи от 11 июля 1929 г. содержится следующий отклик на второй роман Вагинова:

В майском номере «Звезды» напечатана небольшая повесть К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» — которой справедливо будет уделить несколько строк.

«Звезда» — единственный журнал, который предоставляет свои страницы не только казенным образцам советской литературы, не только советским писателям с именем, но и тем, часто одаренным, авторам, чья удача может быть названа случайной и чей «подход» к действительности не всегда совпадает с официально-коммунистическим подходом. Вагинов в своей повести слишком субъективен, он даже, можно сказать, вовсе для читателей своих «необяза-

телен»; вместе с тем мы не можем отказать ему в способности действовать на нас. Он, несомненно, принадлежит к той группе молодых (сравнительно) писателей, которых сейчас в России немного, которые вовсе не связаны с коммунистической современностью и из которых самый известный, хоть и не самый интересный, — Мандельштам.

«Труды и дни Свистонова» — повесть о писателе и его героях, очень капризная, очень своеобразная, которая была бы, конечно, значительно лучше, если бы не искусственность и болезненность вагиновского творчества.

23 января 1930 г. Гулливер цитирует резкую критику прозы Вагинова в 8-м номере «Печати и Революции» за 1929 г.

17 декабря 1931 г. Гулливер сообщает об оценке советским критиком «ученика Гумилевской студии К. Вагинова, последователя Хлебникова, поэта своеобразного, способного, но не давшего пока ничего замечательного».

6 апреля 1933 г. отмечают три ст-ния, опубл. в «Звезде»:

Он <Вагинов> находится, так сказать, на крайнем правом фланге советской литературы. Грехи его тяжелы — он индивидуалист и чуть ли не мистик. Два из напечатанных ныне стихотворений туманны и болезненны, как почти все, что выходит из-под пера этого писателя. Но одно (первое) по своей грусти и искренности должно быть отмечено:

За годом год, как листья под ногою,
Становятся желтее и печальней...

Человеческими словами в советской лирике мы не избалованы. Приходится быть благодарными хотя бы за эти строки — из пьесы в общем не слишком удачной.

17 мая 1934 г., в заключительных словах некрологической заметки о Вагинове, Гулливер писал:

Вагинов был болезненный, несколько странный, но милый и одаренный человек, не успевший, да и не могший вполне развиться в советских условиях. Гулливер знал его совсем юношей, а потом сочувственно следил издали за его литературными выступлениями. Очень жаль его.

Наконец, 7 февраля 1935 г. в рец. на последний номер ж. «Литературный Современник» он писал:

Впрочем, обращает на себя внимание стихотворение умершего год тому назад поэта Константина Вагинова. Оно, конечно, далеко не совершенно, мно-

гое в нем слишком сыро и недоделано, но оно очень характерно для этого талантливого и печального поэта, так рано кончившего жизнь:

Подделки юную любовь напоминают,
Глубокомысленно на полочках стоят.
Так нежные сердца кому-то подражают,
Заемным опытом пытаются сиять.

Но первая любовь, она благоухает,
Она, безумная, не хочет подражать,
И копии и слепки разбивает
И пенъем наполняет берега.

Парижский альбом. IV — Д. 1926. № 1039 (27 июня).

Статья вызвала отклик Антона Крайнего (З.Н. Гиппиус): Стихи, ум и глу-
пость (ПН. 1926. № 1947 (22 июля)); *Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было.
Неизвестная проза 1926–1930 годов. СПб., 2002. С. 147–153) и М. Арцыбашева:
«Гады» или «несчастненькие»? (За Свободу! (Варшава). 1926 (1 августа)).

Сб. Юрия Терапиано «Лучший звук» вышел не в Париже, а в Мюнхене в
изд-ве «Милавида» (1926). Сб. Николая Оцупа «В дыму. Вторая книга стихов»
вышел в Париже в изд-ве «Петрополис» (1926). Его первый сб.: Град. Стихи.
Петроград: Цех поэтов, 1921; на обложке — 1922.

Рец. Ходасевича заставила Оцупа выступить со следующим письмом, опубли-
кованным в ПН 1 июля 1926 г.:

Pro domo sua

Очередная статья Владислава Ходасевича в газете «Дни» (ном<ер> 1039)
посвящена отчасти разбору моей новой книги «В дыму». Как лицо заинтересо-
ванное, я не вхожу в оценку высказанных в этой статье суждений о моих сти-
хах. Мне хочется только сказать несколько слов об одном неожиданном утвер-
ждении Ходасевича. Утверждение это выходит за пределы оценки моей книги,
а потому я говорю о нем со спокойною совестью.

«В стихах о Дельвиге, — говорит Ходасевич, — заглянул Оцуп на сто лет
назад и тотчас сделал маленькую историческую ошибку».

О какой исторической ошибке говорит Ходасевич? В моих стихах о Делии
(а не о Дельвиге, как эти стихи называет Ходасевич) действительно и неспрос-
та упоминается Дельвиг. Вот единственная строфа, в которой встречается имя
Дельвига:

Любовь одна, и все в любви похоже:
И Дельвиг томно над Невой бродил
И это имя называл и тоже
Смотрел в глаза и слов не находил.

Но неужели Дельвигу могло прийти в голову, даже (допустим) гуляя с Пономаревой или с Салтыковой, называть ее псевдонимом, Делией, — наяву, не в стихах?.. Вот все это, взятое вместе, и неправдоподобно. Тучный, ленивый, никогда не снимавший очков, задыхающийся Дельвиг — бродит над Невой, смотрит в глаза и называет барышню или даму вымышленным именем — конечно же, это «маленькая историческая ошибка», для Оцупа, специально Дельвигом не занимавшегося, вполне простительная. Еще раз жалею, что Оцуп обиделся на мое замечание и вынес на газетные столбцы крошечное, пустячное недоразумение, которое мы могли бы разрешить «в кабинете ресторана, за бутылкой вина», не утруждая читателей нашим мелочным спором.

В автобиографии (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 126), дат. «1920, 23 ноября, Петербург», Ходасевич писал: «Кроме перечисленных работ мною вполне или отчасти подготовлены, но не могли быть напечатаны по условиям переживаемого момента, следующие: 1) Бар. А.А. Дельвиг. Биография с подробной канвой и примечания к стихам и письмам...». Это издание осталось неопубликованным, но, вероятно, эти материалы были использованы Ходасевичем в ст. «Дельвиг» (В. 1931. № 2065 (27 января)).

О «Верстах» — СЗ. 1926. Кн. XXIX. С. 433–441. В разделе «Культура и жизнь». «Версты» — журнал (фактически ежегодник — вышло всего три номера) под ред. кн. Д.П. Святополк-Мирского, П.П. Сувчинского, С.Я. Эфрона и «при ближайшем участии» Алексея Ремизова, Марины Цветаевой и Льва Шестова. Первый номер вышел в Париже летом 1926 г. и вызвал бурю враждебных откликов в эмигрантской печати из-за своей подчеркнуто просоветской ориентации. О «Верстах» см.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 45, 62–64. История написания и публикации рец. Ходасевича и реакции на нее излагается в кн. М.В. Вишняка: «Современные Записки». Воспоминания редактора. СПб., 1993. С. 101–106.

Письмо в ред. СЗ от ред. «Верст» было опубл. в кн. XXX (С. 599–600):

Милостивые Государи!

В № 29 «Современных Записок» напечатана статья г. Ходасевича о «Верстах». Из общего тона этой статьи, а равно из ряда отдельных фраз и выражений (главным образом из того, что говорится в связи с помещением в № 1 статьи А.С. Лурье) может создаться навязчивое подозрение, будто «Версты» не являются органом, в общественно-политическом отношении независимым. Самым решительным образом протестуем против подобного рода недопустимых подозрений. Позволяем себе выразить удивление по поводу того, что редакция «Современных Записок» дает место подобным выступлениям, тем самым поддерживая их в общественном мнении. Сюда же мы относим и ничем не обоснованное желание г. Ходасевича усмотреть в статье «Два Ренессанса», помещенной в том же № 1 «Верст», погромный антисемитизм.

Направляя это письмо в Вашу Редакцию, мы не только, со своей стороны, констатируем объективно неправильное изложение фактов, но и апеллируем к традициям русской публицистики большого стиля, представителем которого привыкли считать «Современные Записки».

Париж, 18 декабря 1926 г.

Редакция «Верст»

Это письмо, в свою очередь, вызвало следующий отклик ред. СЗ:

Давая место настоящему письму редакции «Верст», редакция «Современных Записок» заявляет, что она против журнала «Версты» никаких обвинений специфического, указываемого в письме, характера не поддерживала и не поддерживает. Редакция «Современных Записок» не может, однако, не видеть в отдельных высказываниях, имевших место в № 1 «Верст», проявления того упадочно-примиренческого отношения к большевикам, идейную борьбу с которыми наш журнал считает и своим литературным правом, и своим общественным долгом.

С. 361

Евразийцы шумели немало... — о «евразийском» движении в русской эмиграции см.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 42–47; *Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн.* Антология. М., 1993; *Волгогонова О.Д.* Евразийство: эволюция идеи // *Ее же.* Образ России в философии русского зарубежья. М., 1998. С. 43–76; сб. ст.: *Евразийское пространство: Звук, слово, образ.* М., 2003. См. также: *Mirsky D.S.* The Eurasian Movement // *The Slavonic Review* (London). Vol. VI. № 17. 1927 (December). P. 311–320 (с библиографией).

С. 362

«Пойду ли вправо...» — ср. «В редакцию толстого журнала» Саши Черного: «Поэт с «Ночной песней» взял направо, / А беллетрист налево повернул».

Д.П. Святополк-Мирский — один из теоретиков евразийства и основатель ж. «Версты». В 1932 г. он стал советским гражданином и уехал в СССР. В «Литературной летописи» Гулливер писал: «В третьей книжке “Красной Нови”, на последнем месте, напечатана статья бывшего евразийца Д. Святополк-Мирского, с год тому назад открыто перекочевавшего к большевикам. (После того как постепенно была разоблачена его тайная работа по разложению эмиграции.)» (В. 1933. № 2921 (1 июня)).

Но вот недавно, в журнале «Воля России»... — в некрологической ст. о Есенине Мирский писал: «В подлинной Революции, не утопической революции Скифов, но Революции чеки и комсомола — романтик Есенин не мог найти ни красоты, ни предмета веры» (Воля России. 1926. № V. С. 78).

«Вера и Верность» — еженедельная газ. (ред.-изд. Милан Нетлянский), выходившая в Югославии (Нови-Сад) в 1923–1925 гг.

...им ныне и выдан «Воле России» «патент на благородство»... — в своей рец. на СЗ (кн. I–XXVI) и «Волю России» (1922, 1925, 1926. № I–II) Мирский писал: «“Воля России”, конечно, самый живой из эмигрантских журналов <...>. Главное его отличие от “правого” собрата <...> предоставление слова инакомыслящим <...>, что делает “Волю России” самым свободным журналом эмиграции. <...> 1925 год особенно прошел под знаком Марины Цветаевой. “Крысолов”, занявший шесть номеров, — “патент на благородство” напечатавшего его журнала перед судом Истории Литературы» (Версты. 1926. № 1. С. 210). Это широко распространенное словосочетание — цитата из ст-ния А.А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883).

...«над кем смеетесь? — над собой смеетесь»... — слова Городничего («Чему смеетесь? над собою смеетесь!») в финале «Ревизора» (действие 5, явление 8).

...о тех «Инониях»... — см. прим. к ст. «Парижский альбом. I» (1926) в наст. томе.

Такими соблазненными были Блок, Есенин, еще кое-кто — Блок и Есенин принадлежали к идейному объединению «Скифы», возникшему в 1917 г. по инициативе Иванова-Разумника и воспевавшему революционную стихию в России. В него входили также Андрей Белый, Н.А. Клюев, С.Д. Мстиславский и др. В то же время, под влиянием Иванова-Разумника, они сблизились с партией левых эсеров. «Двенадцать» Блока и «Инония» Есенина впервые печатались в левоэсеровской газ. «Знамя Труда», а затем в их ж. «Наш Путь».

С.Я. Эфрон — муж Марины Цветаевой, бывший участник Добровольческой армии, один из организаторов «возвращенчества» в эмиграции. Его письма 1926 г. к Д.А. Шаховскому, ред. «Благонамеренного», касаются возникновения «Верст». См.: Шаховской Иоанн, архиепископ. Биография юности: Установление единства. Париж, 1977. С. 389–394.

Где были тогда гг. Сувчинский, Богданов, кн. Трубецкой, сам Святополк-Мирский... — в революционные годы Сувчинский жил на Украине (где у его богатой семьи были большие владения); Богданов (Г.П. Федотов) преподавал в Петербургском университете (приват-доцент кафедры Средних веков), с 1920 г. — в Саратовском университете (профессор кафедры истории Средних веков Западной Европы); в 1917 г. университетская работа Трубецкого прервалась, и он уехал в Кисловодск, а затем некоторое время преподавал в Ростовском университете, в 1920 г. эмигрировал в Болгарию (стал профессором в Софийском университете); Мирский служил в Белой армии.

«Тот ураган прошел»... — начало ст-ния «Русь советская» (1924): «Тот ураган прошел. Нас мало уцелело...».

...вчерашние революционеры и «подлинные» чекисты засели в тресты... — здесь «трест» употребляется в прямом смысле объединения предприятий, появившихся в период НЭПа.

...раздуватели мирового пожара... — см.: «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови...» из «Двенадцати» А.А. Блока.

рыковка — народное название водки (от фамилии А.И. Рыкова, в это время председателя Совнаркома). До 1924 г., когда она появилась, в России существовал сухой закон, введенный еще в 1914 г.

Заявлять устами Сувчинского... — Ходасевич цитирует ст. П.П. Сувчинского «Два ренессанса (90-е – 900-е и 920-е годы)» (Версты. № 1. С. 142).

...с Лениным на языке и аршином в кармане... — ср. строки 1620–1621 из поэмы Маяковского «Хорошо» (1927): «с Лениным в башке и с наганом в руке».

дубровинская чайная — по имени А.И. Дубровина, основателя (совместно с В.М. Пуришкевичем) черносотенного «Союза русского народа», созданного в 1905 г. (закрыт после Февральской революции). «Союзники» организовывали чайные-читальни, в которых вели беседы с рабочими, давали им читать правые газеты.

С. 365

...«как бы резвяся и играя»... — из ст-ния Ф.И. Тютчева «Весенняя гроза».

...встречаем двух эмигрантских авторов... — в первом номере «Верст» напечатаны были: «Поэма горы» Цветаевой; «Из книги “Николай Чудотворец”», «Россия» и «“Воистину” (Памяти В.В. Розанова)» Ремизова. Об их взаимоотношениях с Мирским и участии в «Верстах» см.: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д.П. Святополк-Мирского к А.М. Ремизову. 1922–1929 / Публ. Р. Хьюза // Диаспора: Новые материалы. Вып. V. Париж; СПб., 2003. С. 335–401.

Таковы — Пастернак, Сельвинский, Бабель и Артем Веселый — перепеч. были след. произведения: «Потемкин. Из книги “1905 год”» Пастернака; «Казнь Стецюры», «Казачья походная», «Цыганская», «Цыганский вальс на гитаре» и «Частушки» Сельвинского; «История моей голубятни» Бабеля и «Вольница» Артема Веселого.

С перепечаткой Есенина... — из 2-го номера «Нового Мира» за 1926 г. были перепеч. ст-ния: «Какая ночь! Я не могу...», «Не гляди на меня с упреком...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...» и «Может, поздно, может, слишком рано...».

...«против есенинщины», под таким заглавием вышла даже особая книжка... — Против упадочничества, против «есенинщины»: Сб. статей. М.: Правда и Беднота, 1926.

Его кончину кн. Святополк-Мирский отмечает... — «<...> так как в С.С.С.Р. — со смерти “Лефа” живых журналов нет <...>» (Версты. № 1. С. 210). «Леф» был возобновлен в 1927 г.

С. 366

...настоящий коммунист: Артур Лурье — ст. А.С. Лурье «Музыка Стравинского» (Версты. № 1. С. 119–135); в 3-й книжке «Верст» (1928) он опубликовал «Две оперы Стравинского» <о «Мавре» и «Oedipus Rex»>. Они включены в кн.: Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. М., 2005. С. 181–220. Статья Ходасевича вызвала письмо протеста Лурье в СЗ (Кн. XXX. С. 599):

Соблаговолите напечатать в ближайшем номере «Современных Записок» это мое письмо и тем дать мне возможность выразить мой протест против утверждений, сделанных по моему адресу г. Ходасевичем в № 29 «Современных Записок». Я не знаю, что хотел сказать автор, называя меня «свадебным генералом» или «хозяйским глазом». Мое отношение к редакции «Верст» определяется не чем иным, как общим моральным сочувствием направлению журнала и обычным сотрудничеством по предложению редакции.

Во избежание возможных толкований, какие я сам могу себе представить, считаю нужным заметить, что в коммунистической партии я никогда не состоял.

...в статьях кн. Трубецкого, и у некоего г. Туринцева... — имеются в виду «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник» Н.С. Трубецкого (С. 164–186) и «Опыт обзора» А.А. Туринцева (в разделе «Библиография»; С. 213–228).

...по моему лично адресу... — в рец. на СЗ и «Волю России» Святополк-Мирский писал: «Гиппиус и Ходасевич — Достоевщина, прошедшая через реторты всех ранне символистских софистик. <...> Ходасевич, маленький Баратынский из Подполья, любимый поэт всех тех, кто не любит поэзии...» (Версты. № 1. С. 208).

Недавно кн. Святополк-Мирский объявил Марину Цветаеву великою поэтессой... — по-видимому Ходасевич имеет в виду рец. на «сказку» «Молодец», опублик. в СЗ (1926. Кн. XXVII), где Мирский писал: «Среди поэтов после-революционных ей принадлежит или первое, или одно из двух первых мест: единственный возможный ей соперник — Борис Пастернак. <...> Кроме явной, очевидной, несомненной новизны <...>, признака как будто необходимого и неизбежного в истинно большом современном поэте <...> единственное, что есть и в Цветаевой и в Пастернаке, — это мажорность; бодрая живучесть, “приятие” жизни и мира» (С. 569). Об этой оценке см. письмо Пастернака к Цветаевой от 23 мая 1926 г.: «Что же касается этого слова в статье, то напирать на него было бы близорукой придижкой. Разность терминологии. Св<ятополк>-Мирский под “первым” разумеет подлинно большой, т.е. я бы так рассуждал: единство поколения — единственность лирической стихии — единственность, в своем бое сосредоточивающаяся в данное время в данном лице» (Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов. М., 2004. С. 209–210).

...в своей антологии... — в предисловии к кн. «Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака» (Париж, 1924) Мирский писал: «Из эпигонов символизма у меня никого нет. <...> Скорее могли бы присутствовать Вл. Ходасевич, своеобразно возродивший культуру поэтического остроумия и *poïnte* на почве мистического идеализма; и Марина Цветаева, талантливая, но безнадежно распушенная москвичка» (С. XII). Позднее, в 1926 г., в своей хвалебной рец. на «сказку» «Молодец» Мирский писал: «В ее стихах, написанных до

1919–1920 года, была чрезмерная легкость, незадержанность, которая давала возможность говорить о “распушенности”» (СЗ. Кн. XXVII. С. 570–571).

...И.А. Бунин назван... — в предисловии к антологии Мирский писал: «...что же касается Бунина, то его стихи можно рассматривать только как “стилистические упражнения” очень большого прозаика» (С. XI). В «Верстах» Бунин определяется как «“краса и гордость” русской эмиграции, столп Консерватизма, высоко держащий знамя Великого, Могучего, Свободного и т.д. над мерзостью советских сокращений и футуристических искажений <...> редкое явление большого дара, не связанного с большой личностью» (С. 209).

Не поместив там стихов Велимира Хлебникова... — в предисловии к антологии Мирский писал: «Но особенно заметно будет отсутствие самого Председателя Земного Шара, Велемира (так. — Ред.) Хлебникова. Признаюсь, я (дальше как у Ходасевича. — Ред.)» (С. XII).

С. 367

...в журнале «Благонамеренный» он писал... — Ходасевич цитирует ст. «О нынешнем состоянии русской литературы» в 1-м номере журнала (С. 92).

...тогда мы... сотрудничали... — ст-ние «Соррентинские фотографии» Ходасевича было напечатано во 2-м номере журнала. После его выхода он писал редактору, Д.А. Шаховскому: «2-м № “Благонамеренного” я персонально обижен. <...> Свят<ополк>-Мирский “третирует” меня в строчку с Волошиным. Я бы его, Свят<ополк>-Мирского, не ставил на одну линию ни с Мельниковой-Папаушек, ни с Даманской» (Биография юности. С. 191). Во 2-м номере, в диалоге «О консерватизме», Мирский писал: «Может быть, мне Ходасевич или Волошин больше дают и без такой потери энергии?» (С. 92).

...как надлежит отзываться о Ходасевиче... — см., напр., саркастический разбор ст-ния «Искушение» в рец. Асеева на «Тяжелую лиру» в ж. «Леф» (1923. № 2. С. 160–161) и ст. Лелевича «Гиппократово лицо» в «Красной Нови» (1925. № 1. С. 294–301), где Ходасевич назван «одним из типичнейших буржуазных упадочников» (С. 295).

И вот, наш исследователь делит участников «Современных Записок»... — «Литературное ядро “Современных Записок” разнообразно и объединено признаком скорее отрицательным: ненавистью, более или менее брезгливой ко всему новому. Различны же они во всем: от ясного и ровного, хотя и неяркого дневного света Алданова до истерического хаоса Мережковского; от изощреннейшей культуры Зинаиды Гиппиус, до принципиальной (и природной) уездности Бунина; от чрезмерной ссохнутости и морщинистости Ходасевича до воздушной (воздушный пирог, и такой же розовый) пухлости Зайцева, — все оттенки» (Версты. № 1. С. 208); дальше Ходасевич цитирует с. 207.

С. 368

Глубокое уважение к Л.И. Шестову заставляет, напротив, почитать его случайным и, надеемся, недолгим гостем «Верст»... — ст. Шестова «Неистовые речи (по поводу экстазов Плотина)» была опубл. (по старой орфографии «по

желанию автора») в 1-м номере «Верст» (С. 87–118). Он не участвовал во 2-м и 3-м выпусках «Верст», вышедших в 1927 и 1928 гг., хотя его фамилия осталась по-прежнему на обложке («при ближайшем участии...»).

...кн. *Святополк-Мирский сообщил англичанам, что русский писатель Андрей Белый — «шарлатан»* — «Bely is a colossal failure of genius. <...> His philosophy, influenced by Plato, Iakov Boehme, Solovyov, Nietzsche, Rudolf Steiner, Ivanov-Razumnik, is a strange mixture of bombast, charlatanism, and sudden revelations of profound wisdom or trenchant mother wit» (A Russian Letter. The Symbolists — II // The London Mercury. Vol. III, № 17. April, 1921. P. 657–659. («Белый — колоссальный, но гениальный неудачник. <...> Его философия, на которую влияли Платон, Яков Бёме, Соловьев, Рудольф Штейнер и Иванов-Разумник, является странной смесью высокопарности, шарлатанства и неожиданных откровений, либо глубокой мудрости, либо остроумия.»)

...в «Современных Записках» был напечатан роман А. Белого... — «Преступление Николая Летаева» печаталось в трех кн. СЗ (XI–XIII) в 1922 г. Во 2-м номере «Верст», в ст. «Веяние смерти в предреволюционной литературе», Мирский писал о «безответственной, легковесной (“хлестаковской”) духовности Андрея Белого» (С. 252). См. также его рец. на роман Белого «Москва» в том же номере (С. 258–259).

С. 369

...слабая книжка его стихов, вышедшая лет 12 тому назад... — Стихотворения. 1906–1910. СПб.: Тип. «Сириус», 1911.

Кн. *Святополк-Мирский позволил себе... назвать З.Н. Гиппиус попросту «Зинаида»*... — «Ни с “религией” (поскольку на “религии” можно обосновывать какие-нибудь курсы), ни с демократией подлинная Зинаида ничего общего, конечно, не имеет» (Версты. № 1. С. 208–209). О Шкловском Мирский писал в ст. «О нынешнем состоянии русской литературы»: «Почти “гениальный”, но совершенно распущенный журналист, культивирующий свою распущенность, но отец почти всех идей, которыми живет современная ему эстетика: Шкловский» (Благонамеренный. № 1. С. 94).

В ст. «Современники и синхронисты» в 3-м выпуске «Русского Современника» (1924) Шкловский упомянул З.Н. Гиппиус следующим образом: «Конечно, и Гиппиус знала, что валенки не гетры, и Есенин знал, для чего его спросили. Зинаидин вопрос обозначал...» (С. 233).

Гиппиус сама хотела рецензировать «Версты» в СЗ: см. ее письмо М.В. Вишняку от 4 сентября 1926 г. (Новый Журнал. 1954. № 37. С. 203). 24 октября 1926 г. в письме к Ходасевичу Гиппиус выразила «свою радость (и зависть, это очень ценно) по поводу вашей статьи о Верстах» (Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ardis, 1978. С. 67). Ее рец. (подпись: *Антон Крайний*) «О “Верстах” и о прочем» была опубл. в ПН от 14 августа 1926 г. (№ 1970), а в своей рец. на кн. ХХIX СЗ, опубл. в ПН (1926. № 2059 (11 ноября)), она писала: «... отмечу, прежде всего, убийственную отповедь “Верстам” — В. Ходасевича. О “Верстах” писа-

ли много, — слишком, кажется, много. После заключительного слова Ходасевича говорить о них больше нечего. Ходасевич не только сказал, но и доказал, что писательская группа “Верст” со своим руководителем “стоит не лицом к России, а лицом к ее мучителям”... и когда зовет к Сов<етской> России — “заманивает в застенки”» (перепеч. в кн.: Гиппиус З.Н. Чего не было и что было. СПб., 2002. С. 161–172, 231). См. также: Хьюз Р. «...из этого ничего, кроме рыбьего хвоста, и не могло получиться»: Разговор З.Н. Гиппиус и П.П. Сувчинского // *Vademecum*. К 65-летию Лазаря Флейшмана. М., 2010. С. 340–353.

...всем известную резолюцию ЦК РКП... — «О политике партии в области художественной литературы» (Правда. 1925. № 147 (1 июля)).

...некий советский либерал... — в ст. «О нашей линии в художественной литературе и о пролетарских писателях» в «Правде» от 18 февраля 1925 г. (№ 40) И.М. Варейкис, заведующий Отделом печати ЦК РКП(б), писал: «Надо всячески бороться с огульной, беспардонной травлей “попутчиков”. Для того чтобы работа в области литературы протекала плодотворно и нормально, для того чтобы можно было втягивать подрастающую пролетарскую молодежь в эту работу, для того чтобы эта молодежь могла как следует систематически поучиться у тех из “попутчиков”, у которых следует учиться и не вредно поучиться, — для этого надо создать атмосферу дружеского сотрудничества с теми из “попутчиков”, которые в литературе идут к нам, которые учатся у революции, творчество которых полезно для революции». См. также: А.К. Воронский. Из переписки с советскими писателями / Вступ. ст. и публ. Е.А. Динерштейна // Литературное наследство. Т. 93 (Из истории советской литературы 1920–1930-х годов). М., 1983. С. 538–539.

С. 370

...я приведу здесь адресованное ко мне частное письмо... — нам точно неизвестно, чье письмо цитируется Ходасевичем, но в «Верстах» были воспроизведены ответы следующих писателей: А. Белого, А. Вересаева, А. Соболя, Л. Леонова, И. Новикова, Г. Лелевича, В. Шкловского, А. Безыменского, Б. Пастернака, Б. Пильняка и А. Толстого. По всей вероятности, письмо принадлежит Андрею Соболю, с которым Ходасевич был в контакте в это время (см. статью-некролог Ходасевича: Д. 1926. № 1033 (20 июня)).

Невыносимые страдания писателей и интеллигенции в Сов<етской> России... — см. ст. «Трагическая смерть Д.С. Крейна» в ПН (1926. № 1991 (4 сентября)), где отрывки из письма С.И. Мицкевича перепечатаны из «Известий» (не из «Правды») от 31 августа 1926 г.

С. 371

...Воронский писал... — см. предисл. к 1-му тому «Собрания стихотворений Есенина» (1926). С. XXX.

...по какому-то жуткому закону наследственности... — ср. письмо Горького к Воронскому от 24 июля 1926 г.: «Здесь, — т.е. в Париже, — вышла

первая книга журнала “Верст”, очень толстая. Редактор — князь Святополк-Мирский, кажется, сын того, который в 901–2 годах обещал сделать “весну» (Архив А. М. Горького. Т. X (М. Горький и советская печать). Кн. 2. М., 1965. С. 40).

О кинематографе — ПН. 1926. № 2045 (28 октября).

С. 371

Картинки в «Иллюстрацион»... — в номере французского ж. «L'Illustration» от 11 сентября 1926 г. (Р. 256) была помещена статья Robert de Beauplan'a «Frénésie américaine» о публичном выражении горя в Нью-Йорке по поводу смерти Рудольфа Валентино (умер 23 августа 1926 г.) и о восторженной встрече пловчихи Флоренс Эдерли (только что переплывшей Ла-Манш). Ходасевич описывает фотографии, иллюстрирующие ст., однако слегка ошибается: первый снимок снят перед похоронным бюро.

...*П.П. Муратовым (кажется, им) предложено и название: пост-Европа* — см. ст. Муратова «Кинематограф» (СЗ. 1925. Кн. XXVI): «Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом анти-искусства. <...> Волнения современного человека направлены не в сторону искусств, но в сторону анти-искусства. И точно так же, как искусство XVII–XIX веков является наиболее надежным свидетельством для суждения о былом европейском человеке, анти-искусство должно раскрыть в самом процессе его сложения современного “пост-европейца”» (С. 287–289). См. также его ст. «Искусство и народ» (СЗ. 1924. Кн. XXII): «Вся Европа находится сейчас в состоянии этой скрытой борьбы двух человеческих типов, человека органического с человеком механическим, европейца с обитателем пост-Европы» (С. 203).

С. 373

...*для утоления «духовной жажды»* — из ст-ния А.С. Пушкина «Пророк» (1826).

...*«тэйлоризован» или «фордизирован»*... — имеются в виду основатели системы «научной» организации труда в начале XX в., английский инженер Фредерик Тейлор и американский промышленник Генри Форд.

С. 374

...*от причин социального порядка* — опечатка в газ. — «специального порядка» — поправлена Ходасевичем в своем экземпляре.

См. отклики на ст. Ходасевича: *Иксион <К. Мочульский>* // Звено. 1926. № 197 (7 ноября); *Кантор М.* В защиту кинематографа // Там же. 1926. № 198 (14 ноября); *Зноско-Боровский Е.А.* Искусство кинематографа // Воля России. 1927. № 7. В письме к Ходасевичу от 31 октября 1926 г. Гиппиус писала: «Ждала, что вы внесете в П. Н. вашу “игру”, — но ничего не вносите пока; все тот же самый четверговый дождик, и сами вы, вместо “Парижского альбома”, записали о кинематографе, — очень справедливо, но без всякого фейерверка» (Письма к Берберовой и Ходасевичу. С. 68).

Цитаты — Новый Дом. 1926. № 2. С. 33–39. Недолго существовавший литературный журнал (3 номера), под ред. Нины Берберовой, Довида Кнута, Юрия Терапиано и Всев. Фохта в Париже (1926–1927).

Спустя шесть лет Ходасевич переделал ст.: «Кровавая пища» // В. 1932. № 2515 (21 апреля).

10 августа 1915 г. Ходасевич писал Садовскому: «Имея честь быть российским литератором, я согласен на все, что по традиции званию сему сопутствует, т. е. голод и проституция с голоду. Но проституировать ради чести быть проституткой — это уже слишком» (Н. С. 351). См. запись Ходасевича от начала 1921 г.:

ПОЗОР

Треδιαковский.

Рылеев.

Пушкин.

Лермонтов.

Радищев.

Мельшин.

Достоевский.

В. Одоевский.

Кюхельбекер.

Бальмонт.

Горький.

Даже Чулковы

и Эренбурги.

А сколько еще?

Нет, это явление

национальное...

Радищев.

П. Я.

Бестужев.

Герцен.

Огарев.

Полежаев.

Леонид Семенов!

Баратынский.

Л. Толстой.

Новиков.

Тургенев.

Гоголь.

Росточина.

Мицкевич.

Лесков.

«Кадетский мона-

стырь»: за сочине-

ние чего бы то ни

было в прозе — 15

розог, за стихи — 25.

Даже за «патриоти-

ческие».

Плещеев.

Успенский.

Проклятие Мицкевича.

Добролюбов.

Чернышевский.

Помяловск<ий>.

Некрасов.

Полонский.

Фофанов?

Златовратский. Суриков. Салт<ыков>-Щедрин. Княжнин.

Капнист.

Писемский.

Островский.

Ист<ория> русск<ой> поэзии (м.б., вообще литературы) есть история уничтожения рус<ских> писателей. Кто-то (Горнфельд) мне говорил, что почти теми же словами писала об этом Роза Люксембург (СС (96–97)-2. С. 9).

С. 375

«Воспоминание безмолвно предо мной...» — из ст-ния А.С. Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...», 1828).

...«с отвращением»... — оттуда же: «И с отвращением читая жизнь мою...»

...«начать жить сначала»... — из ст-ния А.К. Толстого «Ой, каб Волгаматушка да вспять побежала!..» (1856)

«С свинцом в груди и с жаждой мести...» — из ст-ния «Смерть поэта» (1837). Стих теперь читается: «...и жаждой...»

...как по-своему прав был Владимир Соловьев... — имеется в виду ст. В.С. Соловьева «Судьба Пушкина» (1897), где он, в частности, писал: «Если своим гением Пушкин стоял выше других <...> то в своем самолюбивом раздражении на других он падал с своей высоты, становился *против* других, то есть на одну доску с ними, а через это терял и всякое оправдание для своего раздражения, — оно оказывалось уже только дурною страстью вражды и злобы» (Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 352).

Кн. П.А. Вяземский... говорит прямо и ясно... — из «Приписки к статье “Цыганы. Поэма Пушкина”» (1875). Цитата неточная: «враждебному» — должно быть «врожденному»; с одним неуказанным пропуском в тексте: «...не стиралась с имени, но Дамоклесов меч не снимался с повинной головы, пока приговор его не был приведен в исполнение».

С. 376

...его совет Плетневу... — «Брат Плетнев! не пиши добрых критик! будь зубаст и бойся приторности!» (письмо к Л.С. Пушкину и П.А. Плетневу от 15 марта 1825 г.).

«Лишняя брань не беда»... — из письма к Н.И. Гречу от 21 сентября 1821 г.

...его желчные статьи о Булгарине... — см., напр., «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и прочем» (1831) или «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1834).

...его угрозу Великопольскому... — см. письмо к И.Е. Великопольскому от конца марта 1828 г.

...оскорбительное письмо Геккерну... — письмо от 26 января 1837 г.

Сам Пушкин писал: «Толпа...» — цитата из письма А.С. Пушкина к П.А. Вяземскому от второй половины ноября 1825 г.

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли...» — из ст-ния Пушкина «Пророк» (1826).

Еще юношей он мечтал: «О, если б голос...» — из ст-ния Пушкина «Деревня» (1819).

С. 377

«Мы лицемерны, мы коварны...» — голос «черни» в ст-нии «Поэт и толпа» (1828), где первый стих обычно читается: «Мы малодушны...».

...«звучи сладкие и молитвы» — оттуда же, заключительные слова Поэта: «Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв».

«Я проклинаю вас от жалости...» — из стихотворного фрагмента Ходасевича «Как больно мне от вашей малости...» (1925–1926).

«Смотрите: вот пример для вас!..» — окончательные строфы ст-ния Лермонтова «Пророк» (1841).

«Слышно страшное...», сказал Гоголь — из ст. «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» («Выбранные места из переписки с друзьями», 1847 // Полн. собр. соч.: В 14 т. <Л.>, 1952. Т. 8. С. 402).

С. 378

Так... рассказывает Пушкин — Ходасевич цитирует «Отрывки из писем, мысли и замечания» (Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 55–56).

В собрании сочинений Тредиаковского... — см.: Рапорт профессора Тредьяковского в Императорскую Академию Наук. 10 Февраля 1740 года // Тредьяковский В.К. Соч. Т. 1. СПб., 1849. С. 796–801. См. также: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 48–49.

...стих Державина... — из оды Державина «Бог» (1784). Он служит эпиграфом ко 2-й главе «Египетских ночей».

...«вслед Радищеву»... — 3-й стих четвертой строфы ст-ния «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836) Пушкина первоначально читался: «Что вслед Радищеву восславил я свободу...»

... Чаадаев (особый, ни с чем не сравнимый вид издевательства)... — за публикацию первого из его «философических писем» в 1836 г. ж. «Телескоп» был закрыт, а сам Чаадаев объявлен сумасшедшим.

С. 379

...Леонид Семенов, разорванный мужиками... — поэт-символист, ушедший «в народ», был убит бандитами из окрестных крестьян. Подробнее см.: Баевский В.С. Жизнестроитель и поэт // Семенов Л. Стихотворения. Проза / Изд. подготовил В.С. Баевский. М.: Наука, 2007. С. 496–499.

...расстрелянный мальчик-поэт Палей (у меня есть примечательный по гнусности документ, касающийся его смерти)... — см.: Н. С. 168–169.

...«бичи и железы»... — по-видимому, цитата из оды Пушкина «Вольность» (1817): «Увы! куда ни брошу взор — / Везде бичи, везде железы...»

«Глаза усталые смежи...» — из ст-ния Ходасевича «Себе» (1923).

...обезумевший от «свиных рыл»... — ср., напр., повесть «Сорочинская ярмарка» (1831), где «свиные рыла» выступают как образ нечистой силы.

С. 380

...Фет... схватил нож... — см. рец. «Книга о Фете» (1916) в наст. томе.

...по преданию, сказано было о смерти Лермонтова... — реплика принадлежит императору Николаю I.

...стихи «К друзьям москалям»... «...своих пророков!» — «Do przyjaciół moskali» («Русским друзьям», 1831). Ходасевич цитирует вторую строфу ст-ния в соб-

ственном переводе. Он очень близок к переводу Пушкина. Летом 1833 г. С.А. Соболевский возвратился в Петербург из-за границы и подарил Пушкину 4-й том Собр. соч. Мицкевича, вышедший в Париже в 1832 г. Пушкин прочитал наиболее важные для него ст-ния этого тома и переписал в тетрадь, прямо с подлинника, по-польски, три ст-ния из цикла (из семи ст-ний) «Ustęp Petersburg», для того чтобы их тут же переводить. «Медный всадник», написанный тогда же в Болдине, считается ответом Пушкина на сатирическое изображение польским поэтом Петербурга, символизирующего для Мицкевича николаевскую Россию.

«*Не трогайте ее, зловещей сей цевницы...*» — начало ст-ния «Нашим будущим поэтам» (1841). 2-й стих обычно читается: «Она губительна... Она вам смерть дает!...»

С. 381

«*У чукчей нет Анакреона...*» — из ст-ния А.А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883).

«*Смотрите, как он наг и беден...*» — из ст-ния М.Ю. Лермонтова «Пророк» (1841).

К истории возвращенчества — СС-2. С. 430–433, где ст. опубл. по рукописи (без даты) в архиве Н.Н. Берберовой в библиотеке Байнеке при Йельском университете. Ст. впервые была опубл. в нью-йоркском ж. «Народная Правда». 1951. № 17–18 (ноябрь). С. 20–21. Роман Гуль, ред. ж., перепеч. ст. в 1-м томе своих воспоминаний «Я унес Россию» (1981). С. 190–193. В обеих публикациях — купюры и много неверных чтений рукописи. Первый вариант ст. был отвергнут редакцией газ. «Дни», где Ходасевич в то время сотрудничал; когда он рассказал об этом З.Н. Гиппиус и послал ей текст ст. 27 августа 1926 г. она написала ему и предложила сделать конспект его соображений о возвращенчестве и опубликовать его в варшавской газ. «За Свободу!» (см.: *Гиппиус З. Письма к Берберовой и Ходасевичу*. С. 57). В конце концов Ходасевич не принял ее предложения. Подробнее см. его письмо от 30 августа 1926 г. и комм. к нему: Из переписки В.Ф. Ходасевича с Мережковскими / Вступ. ст., публ., и комм. Н.А. Богомолова // Новое Литературное Обозрение. 2008. № 90. С. 115–147.

С. 382

В «Днях» и в «Последних Новостях»... — по всей вероятности, ст. была написана вскоре после опубл. письма А.М. Горького к Я.С. Ганецкому в «Правде» (11 августа 1926 г.): «М. Горький о Ф.Э. Дзержинском». Это письмо было перепеч. в Д (№ 1081 (15 августа)) под назв. «Дно автора “На дне”» и в ПН (№ 1971 (15 августа)). Приводим текст полностью:

Совершенно ошеломлен кончиной Феликса Эдмундовича. Впервые я его видел в 9–10 годах и уже тогда сразу же он вызвал у меня незабываемое впечатление душевной чистоты и твердости. В 18–21 годах я узнал его довольно

близко, несколько раз беседовал с ним на очень щекотливую тему, часто обременял различными хлопотами, благодаря его душевной чуткости и справедливости было сделано много хорошего. Он заставил меня и любить и уважать его, и мне так понятно трагическое письмо Екат<ерины> Павловны <Пешковой>, которая пишет мне о нем: «Нет больше прекрасного человека, бесконечно дорогого каждому, кто знал его».

Очень тревожно мне за всех вас, дорогие товарищи. Живя здесь, лучше понимаешь то, что вы делаете, и глубже ценишь каждого из вас. На душе — беспокойно и тяжело...

Нет, как неожиданна, и несвоевременна, и бессмысленна смерть Феликса Эдмундовича! Черт знает что!

В конце 1924 года... — по «Летописи жизни и творчества А.М. Горького» (Вып. 3. 1917–1929. М., 1959. С. 386), Пешкова гостила у Горького в Сорренто с конца ноября до начала декабря 1924 г. Ходасевич жил там с октября 1924 до апреля 1925 г.

С. 383

...разразилась кампания, получившая название «возвращенческой»... — весной 1925 г. был основан Союз возвращения на родину, который много критиковали в эмигрантской печати. Осенью того же года разные писатели и общественно-политические деятели, не примкнувшие к Союзу и часто его осуждавшие, начали широко писать на тему возвращения в Советскую Россию. М.А. Осоргин, напр., напечатал ст. «Кафедральствующий» в ПН от 2 сентября (№ 1643) и «Требуется ланцет» (ПН. № 1619 (28 октября)), где он писал: «Только физический возврат может дать полное духовное слияние! Отсюда — возвращенчество способных к компромиссу и пессимизм неспособных, — два законных последствия». 11 декабря, в ст. «Можно ли печататься в России?» на страницах ПН (№ 1729), он ответил на критику А.Ф. Даманской: «Нам же и естественно, и законно, и нужно стремиться не только к “духовному слиянию”, не только к “духовному возврату, но и к фактическому возврату пера русского зарубежного писателя — домой, в Россию, к России, к читателю тамошнему, — всеми доступными и нравственно приемлемыми путями». См. также его ст. «Описка Андрея Белого» (ПН. 1923. № 1031 (2 сентября)); и «Ответ соблазителя» (ПН. 1924. № 1208 (30 марта).)

Подобные высказывания Е.Д. Кусковой, ее мужа С.Н. Прокоповича и А.В. Пешехонова появлялись в эмигрантской прессе в это же время; «возвращенческая кампания» получила самый большой резонанс только весной 1926 г., когда Кускова приехала из Праги в Париж. 16 марта она выступила с докладом «Сдвиги в России и в эмиграции (Психология и действительность)», в кот. она призывала эмиграцию «легализировать возвращенчество». На 1-й стр. ПН от 17 марта (№ 1820) читаем: «Доклад привлек громадную аудиторию самого разнообразного состава от большевиков до Маркова 2-го включи-

тельно. В прения записалось 16 ораторов, из коих успели высказаться только трое. Продолжение прений переносится до следующего раза». Изложение и критическая оценка доклада даны в передовой «Четвертый фронт» в ПН от 18 марта (№ 1821). Это политическое событие в жизни русской эмиграции продолжалось в течение марта и апреля.

...Кускова, Прокопович, Пешехонов и Осоргин сделали жертвами провокации — 7 апреля 1926 г. Ходасевич писал М.М. Карповичу: «Сравнительно охладели мы друг к другу с Осоргиным, на почве его безответственного возвращения. Эта штука для меня глубоко неприемлема. Дело ясно: Россию мы любим и без наставлений Кусковой, а больш<еви>ков любить нельзя, лить воду на их мельницу — тоже. Помочь русскому народу, работая с б<ольшев>ками, нельзя, ибо они сами “работают” ему во вред. Всякое сотрудничество с советской властью — по существу направлено *против* рус<ского> народа. Всякая поддержка б<ольшев>ков есть поддержка мучителей этого народа. Крошечная польза, которая в некоторых случаях могла бы при этом получиться для народа, — буквально крошечная: она дойдет до него в виде крошек с коммунистического стола. Ею голодные не насытятся, а сытые разжиреют. Кускова забыла ужасный опыт 1921 года, когда она призывала помогать голодающим “рука об руку” с властью. Ничего, кроме обирания голодающих + провокации не получилось. Я тогда то же думал, что и она. Но я-то кое-чему научился, хоть мне и не к чему, я не политический человек. А вот она хочет еще раз упасть на том же месте. *Во второй раз* это уж отчасти и преступно. — Но самое мрачное то, что я *знаю*, что и Пешехонов, и она, и прочие — жертвы большевицкой интриги, сознательно проводимой. *Возвращенчество задумано в ГПУ*, и я знал о нем раньше, чем началась обработка Пеш<ехонова>, Кусковой и других. Знал даже, что именно их будут обрабатывать. Я здесь говорил об этом с эсерами, называл имя главной провокаторши — не верят. Я плюнул, ибо не хотят верить, боятся, что придется “разочаровываться в людях”. А я знаю все от нее самой, слышал еще в конце 1924 года. Ну, довольно об этом. Бурцевские лавры меня не манят, да у меня для этого нет ни знаний, ни умения, ни охоты. Но “про себя” знаю — и соответственным образом все возвращенческое отвергаю. Пишу Вам просто потому, что накипело. Но очень прошу сохранить это в тайне: м<ожет> б<ыть>, мне все же *придется* этим делом заняться, хоть и не хочется» (СС (96–97)-4. С. 498–499; нами поправлены неточности по рукописи). См. также: Гуль Р. Я унес Россию. 1981. С. 183–193.

В компетентности Кусковой как критика литературы Ходасевич также сомневался. «Другая статья <в кн. XXXVI СЗ> (“Обескрыленный сокол”) принадлежит перу Е.Д. Кусковой и посвящена 35-летию работы М. Горького. Из нее невозможно, однако, понять, идет ли речь о литературной или о политической “работе” Горького. <...> Есть, конечно, глубокая связь между политической и литературной деятельностью Горького, но все же она не так проста и не может быть так проста, чтоб можно было, смотря по надобности, под-

менять политику литературой и литературу политикой. Е.Д. Кускова слишком мало искушена в методах литературного исследования, чтобы пускаться в художественную критику. И потом этот стиль, эти устарелые “красоты”, от которых делается неловко! <...> Сейчас принято писателей упрекать в том, что они слишком заняты политикой (до революции от них требовали: “потом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан”). Возможно, что они в самом деле плохие политики. В таком случае, нельзя ли помириться на том, чтоб писатели молчали о политике, но чтоб уж за то и политики не писали литературных статей?» (В. 1928. № 1213 (27 сентября)).

С. 384

Когда я называл лицо, которому Е.П. Пешкова предлагала службу в ГПУ... — речь идет о М. Пешкове, сыне Горького; см. в воспоминаниях Ходасевича о Горьком, опубл. посмертно (СЗ. 1940. Кн. LXX): Н. С. 202.

1927

Не воспроизводятся следующие статьи, рецензии и фельетоны за этот год:

1) Советское описательство — В. № 632 (24 февраля). Обозревая современную советскую прозу, Ходасевич заключает: «Итак, признаемся откровенно: особых эстетических радостей нам советская беллетристика не приносит. Если и попадаются в ней относительно хорошие вещи, то редко. В общем, их качество и количество не соответствуют напряженности нашего внимания к “гамошнему”. Но, к счастью, осведомительная ценность советской литературы обратно пропорциональна ценности художественной: чем хуже, тем проще, точнее, а нам того и надобно. Мы смотрим не на советскую литературу, а *сквозь* нее — на Россию. Наш интерес — не художественный, а политический, социальный, публицистический и — увы! — уже почти что этнографический». См. также обзор «Советская литература в 1927 году» (1928) в наст. томе.

2) Ответ на доклад З.Н. Гиппиус «Русская литература в изгнании» (Зеленая Лампа, 24 февраля 1927 г.: Беседа II) — Новый Корабль (Париж). № 1. С. 39–40. Приводится в прим. к ст. «Подземные родники» (1927) в наст. томе.

3) Стихи о любви — В. № 667 (31 марта). Рец.: Любовь в русской лирике / Сост. Л.М. Сухотин. Белград, 1927. «...Антология составлена умно и со вкусом».

4) От Некрасова до Есенина — В. № 695 (28 апреля). Рец.: Русская поэзия 1840–1925: Сб. стихотворений с библиографич. прим. / Сост. Л. Гроссман. М.: Современные проблемы, 1927.

5) Об одной книге — В. № 779 (21 июня). Рец. на повесть «из русской жизни 1917–1922 г., написанной Христофором Ровером (Philip Leigh-Smith) и озаглавленной “Переворот”...». О книге, дошедшей до Ходасевича «не в английском издании <...> а в русском, гектографированном без указания места и года», в перев. и с предисл. некоего Д. М. (Д.С. Святополк-Мирского? — *Ред.*).

Продолжает полемику Ходасевича с «сменовеховством» и идеологией «возвращенчества».

6) Книжное кладбище — В № 793 (4 августа). О возникновении Госиздата, о судьбе его заведующих и о противоречивом положении при условиях нэпа: «Никакое *государственное* издательство, по самому положению своему, не может быть предприятием коммерческим».

7) Рец.: *Белый А.* Крещеный китаец. М.: Никитинские субботники, 1927 — СЗ. Кн. XXXII. С. 453–455. Приводится в прим. к ст. «Аблеуховы—Летаевы—Коробкины» (1927) в наст. томе.

8) Обезьянья банда — В. № 863 (13 октября). Рец.: *Гладков Ф.* Пьяное солнце // Новый Мир. 1927. № 8–9 (август–сентябрь). «Федор Гладков, некогда отчасти даже “нашумевший” в СССР своим “Цементом”, — один из так называемых пролетарских писателей. Пишет он не вовсе безграмотно, но коряво, убого, беспомощно. Как художник, он равен нулю. Поэтому о его повести <...> не стоило бы упоминать, если бы не заключенный в ней материал для ознакомления с бытом и духом нынешней партийной, большевицкой среды. <...> Заметно по всему, что в “светлое будущее” большевицкой власти Гладков сам не верит; не предвидит его; говорит о нем нехотя. Напротив, он слишком ясно увидел, что есть и к чему идет дело, в какую предельную мерзость катится большевицкая партия и каким смрадным гниением разлагает Россию. <...> И если не его таланту, то зоркости, а отчасти и мужеству надо отдать справедливость. Он показал свою партию во всей гнусности и разврате».

9) Максим Горький и СССР — В. № 870 (20 октября). Подпись: М. О «невозвращении» Горького в СССР. Приводится в прим. к воспоминаниям о Горьком в VIII томе наст. изд. См. также прим. к ст. «Декольтированная лошадь» (1927) в наст. томе.

10) Нравственность г. Талина — В. № 877 (27 октября). Подпись: М. Ответ на возражение Талина на заметку «Максим Горький и СССР». Приводится в прим. к воспоминаниям о Горьком в VIII томе наст. изд.

11) Атеисты в церкви — В. № 880 (30 октября). Передовая без подписи. «Хотелось бы, чтобы в эту ответственную минуту печатные органы («Социалистический Вестник» и «Последние Новости». — *Ред.*), руководимые атеистами (безразлично каких политических взглядов), воздержались от вмешательства в дела православной Христовой Церкви, от всяких советов, преподаваемых ей, а также от попыток оказать влияние на ее решения. У православного зарубежья уже ничего не осталось, кроме его веры и любви к Церкви. Лишь этой верой и этой любовью оно живо, в одной находит опору и крепость». Имеется в виду реакция Русской Православной Церкви за границей на Декларацию Митрополита Сергия 1927 г. о лояльности к советской власти.

12) Террористы-дилетанты. По поводу книги кн. Ф.Ф. Юсупова «Конец Распутина» — В. № 917 (6 декабря). «Очень вероятно, что революция была

неминуема. Но что убийство Распутина было действительно ее “первым выстрелом” — это несомненно. Несомненно и то, что, давая сигнал к “событиям мировой важности”, кн. Юсупов обладал для этого замечательной решимостью, которая слишком во много раз превосходила его политическую подготовку, его малые познания и отпущенное ему чувство ответственности».

Глуповатость поэзии — СЗ. 1927. Кн. XXX. С. 278–285.

Описание автографов ст. см.: *Ходасевич В.* Пушкин и поэты его времени. Т. II. Berkeley, 2001. С. 583–595.

С. 385

Лет двадцать тому назад, в «Весах», анонсировалась статья Брюсова... — ошибка памяти Ходасевича; такого анонса в «Весах» нет. Однако в частном письме С.И. Гиндин сообщает, что в архиве Брюсова есть более ранние наброски на сходную тему, «Что такое поэзия — дело или бездель?». Пушкинская фраза цитируется Брюсовым в эпиграмме на Ю.И. Айхенвальда (см.: *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы. Л., 1961. С. 563; ср.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. VI. С. 389). В статьях Брюсова близкая тема встречается с 1905 до 1916 г. неоднократно.

Неужели поэзия — «религии сестра земная»... — цитируется фраза из «драматической поэмы» Жуковского «Камозэнс» (1839): «О Камозэнс! Поэзия небесной / Религии сестра земная; светлый / Маяк, самим Создателем зажженный...» (*Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 2. С. 426.) См. также прим. к ст. «Надсон» (1912) в наст. томе.

Неужели сам Пушкин думал, что... — далее цитируется ст-ние «Поэт» (1827). С. 386

...Пушкин относился к браку вполне отрицательно... — см. заметку 52 в кн. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924).

...в известной статье своей <о Баратынском> Пушкин... заявляет... — цитируется набросок ст., дат. 1830 г., опубл. в 1840 г.

...Пушкин не раз повторял в стихах и прозе: «Я пишу для себя, а печатаю для денег» — см., в частности, ст-ние «На это скажут мне с улыбкою неверной...» (1835).

С. 387

Не изложить чувства и мысли, но «шепнуть о том, пред чем язык немеет»... — цитируется ст-ние А.А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...» (1887).

...воспринимает им самим изреченную мысль как относительную ложь... — намек на ст-ние Ф.И. Тютчева «Silentium!» (1829–1830): «Мысль изреченная есть ложь».

...«острый меч», по слову Баратынского... — неточная цитата из ст-ния «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!» (1840): «Но пред тобой, как пред нами мечом, / Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная».

...чтобы увидеть и воспроизвести «более реальное, нежели просто реальное»... — видимо, парафраз знаменитого выражения Вяч. Иванова; см., в частности: «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново “transcende te ipsum”, к лозунгу *a realibus ad realiora*. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную» («Две стихии в современном символизме», ч. VII; 1908).

С. 388

...«проверка воображения рассудком», которой требует от поэта Пушкин — цитата из Баратынского; см. рец. на «Ремесло» и «Психею» Цветаевой (1923) в наст. томе.

С. 389

По Пушкину, она <пародия> основана именно на «сочетании смешного с важным» — см. у Пушкина («О вы, которые любили», 1821): «Картины, думы и рассказы / Для вас я вновь перемешал, / Смешное с важным сочетал / И бешеной любви проказы / В архивах ада отыскал...» (фрагмент наброска посвящения «Гавриилиады» или черновика послания, вероятно к Вяземскому, при предполагавшейся посылке поэмы). См. также у Ходасевича ст. «Нечаянная пародия» (В. 1928. № 1059 (26 апреля)) и «Книги и люди» (В. 1931. № 2186 (28 мая)). Ср. заметку 48 в кн. «Поэтическое хозяйство Пушкина».

С. 390

...идя не от Баратынского, а от Гейне... один современный автор набрел на такое восьмистишие... — цит. (с пропуском эпиграфа) ст-ние «Подражание Гейне» из сб. Г. Евангулова «Золотой пепел. Стихи» (Париж, <1926>). С. 31. Эпиграф из Гейне: «...Наступило за гробом свиданье, / Но в мире новом друг друга они не узнали» (ср. ст-ние Лермонтова: «Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841).

...этот мотив заимствован у Баратынского Брюсовым — неточно цит. ст-ние «К близкой» (1903; Urbi et Orbi).

О формализме и формалистах — В. 1927. № 646 (10 марта).

С. 391

...твердо ли верует в то, что «погибнет Ваал» — из ст-ния С.Я. Надсона «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» (1880).

С. 392

Хлебников и Крученых... очутились в области «чистой формы» — см., в частности, кн.: Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. СПб., 1913.

...воистину «простому как мычание»... — фраза восходит к названию сб. В.В. Маяковского «Простое как мычание» (Пг., 1916).

Знаменитое *Дыр бул щыл*... — имеется в виду «заумное ст-ние» (1913) А. Крученых. О ст-нии см.: Богомолов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое Литературное Обозрение. 2005. № 72. С. 172–192. Об отношении Ходасе-

вича к «заумному языку» см. прим. к ст-нию «Жив Бог! У мен, а не заумен...» (1923) в 1-м томе наст. изд. О первоначальной реакции Ходасевича на футуризм см.: «Русская поэзия. Обзор» (1914) и «Игорь Северянин и футуризм» (1914) и прим. к ним в наст. томе.

...начали свое бытие статьями, посвященными оправданию заумной поэзии... — см., в частности: Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Гамбургский счет. Статьи—воспоминания—эссе (1914–1933). М., 1990. С. 45–58. Впервые — Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916.

С. 393

...писаревское отсечение формы от содержания... — имеется в виду переоценка творчества Пушкина Д.И. Писаревым в ст. «Евгений Онегин» и «Лирика Пушкина», объединенных под заглавием «Пушкин и Белинский» (1865); см. также ст. «Колеблемый треножник» (1921) в наст. томе.

На изучение формы западная наука в последние десятилетия обратила большое внимание — речь идет о предшественниках (Т.Э. Хьюм, Э. Паунд, Т.С. Элиот, И.А. Ричардс и др.) так называемой «новой критики», течения в англ., амер., а также франц. критике и литературоведении в 1920–1930 гг., которое толковало литературный текст без опоры на обществ., историч. и биографич. факторы.

С. 394

...единственный двигатель Достоевского — желание написать авантюрно-уголовный роман... — см.: Шкловский В. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4.

Я хорошо знаю писания Шкловского и его самого — см. прим. к ст-нию «У моря. 4» («Изломала, одолевает...», 1922–1923) в 1-м томе наст. изд.

...человек несомненного дарования и выдающегося невежества — ср. письмо М. Горького к И. Вольнову от 17 марта 1925 г.: «Вы критикам не верьте, особенно же современным, вроде Шкловского, который в той же мере невежествен, в какой талантлив» (Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1989. С. 80).

Шкловский, когда он судит... о Розанове... — имеется в виду ст. «Розанов» (Шкловский В. Гамбургский счет. С. 120–139). Впервые — Жизнь Искусства. 1921. № 679–699 (19–22 марта), и № 712–717 (6–12 апреля) (под назв. «Тема, образ и сюжет Розанова»); отд. изд.: Пг., 1921 (под назв. «Розанов. Из книги “Сюжет как явление стиля”»). Пг.: ОПОЯЗ, 1921; перепеч.: О теории прозы. М., 1925; М., 1929 (под назв. «Литература вне “сюжета”»).

...Шкловский поучал его <Есенина> уму-разуму... — см.: Современники и синхронисты // Русский Современник. 1924. № 3. С. 233–234. Из этой же ст. вышеприведенная цитата: «Тема заняла сейчас слишком много места». Ср. некролог Ходасевича о Есенине (1925): Н. С. 120–148.

С. 395

«Искусство есть прием» — имеется в виду ст. В. Шкловского «Искусство как прием» (Гамбургский счет. С. 58–72). Впервые — Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917.

...«*религия — опиум для народа*»... — реальная цитата из Карла Маркса («К критике гегелевской философии права», 1844), в отличие от «человек произошел от обезьяны».

Формализм... внутренне близок к большевизму... — ср. высказывания Ходасевича в ст. «Денис Давыдов» (В. 1934. № 3382 (6 сентября)).

...*формалисты «не помнят родства»*... — Ходасевич сравнивает формалистов с каторжниками: «Иван, родства не помнящий» — классическая формула беглого каторжника и бродяги.

С. 396

...«*обнажать прием*»... — известное понятие формалистского метода.

...*подсчитывает пэоны в пятистопном ямбе Пушкина*... — подразумевается работа: Томашевский Б.В. Пятистопный ямб у Пушкина // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.

...*молодой польский ученый В.А. Ледницкий правильно говорит*... — цит.: *Lednicki W. Aleksander Puszkina. Studja. Kraków, 1926. S. 14.*

Об истории отношения Ходасевича к формальной школе см. прим. к ст. «Колблемый треножник» (1921) и «Язык Ленина» (1924) в наст. томе. См. также: *Malmstad J.E. Khodasevich and Formalism. A Poet's Dissent // Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 68–81; Малмстад Дж. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 285–301.*

Бесы — В. 1927. № 678 (11 апреля).

С. 397

...в *последней своей статье*... — имеется в виду: Литературные беседы // Звено. 1927. № 218 (3 апреля). С. 1–2. Полемика продолжается Адамовичем в «Литературных беседах» // Звено. 1927. № 220 (17 апреля). С. 1–3. См. новейшее собр. работ Адамовича, напечатанных в «Звене»: Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 1 (1923–1926); Кн. 2 (1926–1928). СПб., 1998.

Оставим пока в стороне Пастернака... — о личных и литературных отношениях Ходасевича и Пастернака см.: *Malmstad J.E. Binary Oppositions: The Case of Khodasevich and Pasternak // Boris Pasternak and His Times. Berkeley, 1989. P. 91–121; Малмстад Дж. Единство противоположностей: История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака // Литературное Обозрение. 1990. № 2. С. 51–59.*

С. 398

...*Пушкин есть наша родина, «наше все»* — из ст. А.А. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859).

...*Венгеров много сделал для... изучения Пушкина*... — С.А. Венгеров руководил изд. Библиотеки великих писателей (изд-во Брокгауза и Ефрона), включая Пушкина (в 6 т., 1907–1915), в 1908 г. организовал Пушкинский семинарий при Петербургском университете, в котором началось систематическое изучение творчества Пушкина.

Я сам писал год тому назад... — цит. заметка «Конкурс “Звена”» (1926; в наст. томе). Ср. «Парижский альбом. V» (1926).

...Гершензону... далеко еще не оцененному — о пушкинистике М.О. Гершензона см. прим. в изд.: *Ходасевич В.* Пушкин и поэты его времени (по указ.).

...после слов Достоевского о том, как мы только и делаем, что разгадываем загадку... — имеется в виду его пушкинская речь 1880 г.

С. 399

...завет, высказанный, кажется, Дельвигом: «Ухабистую дорогу не должно изображать ухабистыми стихами» — фраза часто встречается как «правило Дельвига», а источник его не установлен. Возможно, имеется в виду ст-ние Вяземского «Ухаб» (1818): «Рифмач! Когда в тебе есть совесть, / В чужие сани не садись: / Ты Фаэтона вспомни повесть / И сесть в ухаб поберегись!»

...перефразируя Тютчева... — ст-ние «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (начало 1830-х гг.).

С. 400

«В поле бес нас водит...» — из ст-ния Пушкина «Бесы» (1830).

...он сказал мимоходом нечто, для меня чрезвычайно лестное... — подразумевается, по-видимому, следующее: «Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич». Ср., однако: «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» (Литературные беседы // Звено. 1925. № 130 (27 июля)). О частом расхождении в мнениях между двумя поэтами-критиками см.: *Коростелев О., Федякин С.* Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский Литературоведческий Журнал. 1994. № 4. С. 204–250; *Встреча с эмиграцией: Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов / Публ., вступ. ст., подгот. текста и комм. О. Раевской-Хьюз. М.; Париж, 2001. С. 158–159.*

«Всероссийский союз поэтов» — лит. объединение поэтов разных направлений и школ, существовавшее в 1918–1929 гг. В 1920 г. в Москве В.Я. Брюсов стал председателем; петроградское отделение, возглавлявшееся А.А. Блоком, затем Н.С. Гумилевым, существовало до 1922 г.

Петр и Екатерина... Державин... — см. подобные размышления в ст. «Фрагменты о Лермонтове» (1914) в наст. томе и в ст. «Державин» (1916).

...«вослед Державину», а не Радищеву... — ср. первоначальный вариант окончательных стихов четвертой строфы ст-ния «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836) Пушкина: «Что вслед Радищеву восславил я свободу / И милосердие воспел».

С. 401

В 1921 году, в Петербурге, на пушкинском торжестве... — имеется в виду речь Ходасевича «Колеблемый треножник» (1921; в наст. томе).

Аблеуховы—Летаевы—Коробкины — СЗ. 1927. Кн. XXXI. С. 255–279. Цитаты из романов Белого не сверены с оригиналами, а даны в том виде, в каком они были напечатаны в ст. в СЗ.

С. 402

Новые книги Андрея Белого... — 1-я часть романа «Москва» (под назв. «Московский чудак») и 2-я часть (под назв. «Москва под ударом») были изданы московским изд-вом «Круг» в 1926 г. и переизд. в 1927 г. изд-вом «Никитинские субботники». Первые главы романа были опубл. в альманахе «Круг» (1925. № 4. С. 19–71; № 5. С. 27–91). Спустя шесть лет был опубл. 2-й том романа «Москва»: *Белый А. Маски*. М.: ГИХЛ, 1932.

...из обширнейших замыслов... имеем мы незаконченного «Котика Летаева»... — в 1915–1916 гг. роман был задуман как 1-я часть (из семи) большого цикла автобиографич. произведений «Моя жизнь». Впервые в полном объеме «Котик Летаев» был опубл. в альманахе «Скифы» (сб. 1–2. <Пг.>, 1917–1918) с подзаголовком «Первая часть романа “Моя жизнь”». В 1922 г. он был выпущен в свет отдельной книгой в петроградском изд-ве «Эпоха» уже без указаний на принадлежность к более крупному художественному единству.

...за которым последовало «Преступление Николая Летаева»... — глава 1-я этого романа (с подзаголовком «Эпопея — том первый»), под назв. «Крещеный китаец», впервые появилась в ж. «Записки Мечтателей» (1921. № 4. С. 21–164). Затем роман, под назв. «Преступление Николая Летаева», был напечатан в СЗ (1922. Кн. XI. С. 64–89; Кн. XII. С. 53–68; Кн. XIII. С. 98–115). Когда роман под назв. «Крещеный китаец» появился в Москве весной 1927 г. в изд-ве «Никитинские субботники» (2-е изд. 1928), Ходасевич в своей неподписанной «литературной хронике» писал: «Из новинок советской беллетристики, помимо бесчисленных Трениных, Шишковых и Ляшек, надо отметить сборник рассказов Алексея Толстого “Древний путь” и книгу Андрея Белого “Крещеный китаец”. Последняя, впрочем, почти известна эмигрантскому читателю: это — не что иное, как “Преступление Николая Летаева”, когда-то печатавшееся в “Современных Записках”. Правда, в этом журнале повесть не была закончена, — но не закончена она и теперь. Автор приписал к ней несколько страниц, но до самого “преступления” не добрался и простейшим способом вышел из затруднения, переименовав заглавие. Книга в такой “обработке” может почтись образчиком советской литературной “халтуры”» (В. 1927. № 716 (19 мая)).

Позднее Ходасевич напечатал рец. на это изд. в СЗ (1927. Кн. XXXII. С. 453–455). В начале рец. он резюмировал тезисы настоящей ст. («Аблеуховы—Летаевы—Коробкины») и продолжал:

Недавно вышедший в Москве «Крещеный китаец» оказывается не чем иным, как тем же «Преступлением Николая Летаева». В «Крещеного китаец» вошли все главы, напечатанные в «Современных Записках», а также ряд глав, не появившихся, сколько нам известно, в печати, но публично читанных автором в

петербургском «Доме Искусств» весной 1921 года. Однако и в нынешнем, дополненном виде «Крещеный китаец» («Преступление Николая Летаева» тоже) остается в сюжетном отношении вполне фрагментарным. Вероятно, сознавая это, автор и убрал подзаголовок «роман». Правда, теперь в некоторых местах уже несколько отчетливее намечаются возможные очертания будущего «преступления», но все же произведение Белого обрывается, не достигнув того момента, когда преступление приняло бы более или менее конкретные формы. Как и «Преступление Николая Летаева», «Крещеный китаец» — есть еще только экспозиция романа: изображение летаевской семьи.

В «Крещеном китайце» мы имеем дело с произведением хотя и допечатанным, но не доконченным. Несомненно, что это и побудило Андрея Белого изменить первоначальное заглавие: нельзя было по-прежнему называть «Преступлением» вещь, в которой дело до преступления не доходит. По-видимому, это преступление (быть может — в несколько измененном виде) перенесено автором в «Москву». Теми же причинами объясняется и то, что теперь автор вовсе отбросил предисловие к роману, напечатанное в «Современных Записках»: в том предисловии заключалось обещание изобразить преступление Котика. Что касается нынешнего заглавия, — оно довольно случайно. По-видимому, оно механически заимствовано из последней фразы: «папа — крещеный китаец». Благодаря этому в «Крещеном китайце» центральным лицом становится отец Котика, а не сам Котик, как, очевидно, должно было быть в «Преступлении Николая Летаева».

Таким образом, операция, предпринятая Андреем Белым, ничего не меняет в начертанной мною схеме его замыслов. Напротив, то обстоятельство, что для «Москвы» выделена из «Преступления Николая Летаева» его главная тема, — лишь подтверждает мою мысль о «стабильности» этой темы у Андрея Белого.

О том, что «Преступление Николая Летаева» не закончено, надо пожалеть. Там Андрей Белый, видимо, намеревался подойти к своей теме гораздо глубже, нежели в «Москве» или в «Петербурге», показать преступность не только в проявлении, но и в самом ее зарождении. Нельзя не отметить также, что «Преступление Николая Летаева» (или, по-нынешнему, «Крещеный китаец») по манере письма несравненно тоньше «Москвы», в которой те сложные и тонкие приемы, которые были найдены в «Преступлении», — доведены до лубка.

В марте 1921 г. Белый читал отрывки из «Крещеного китайца» в московском Дворце Искусства и «у антропософов» в Москве. См.: «Себе на память. Перечень прочитанных рефератов, публичных лекций <...> с 1899 до 1932 года» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96.)

С. 402–403

...из двух томов «Офейры»... — Белый А. Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М.: Кн-во писателей в Москве, 1921 (на обложке: 1922).

...поэма «Первое свидание» — лишь первая часть... — см. письмо Ходасевича от 24 июля 1921 г. к М.О. Гершензону: «В последние дни стал часто заходить Белый, я этому очень рад. Написал он поэму (точнее — первую часть трилогии) “Первое свидание” четырехстопным ямбом, без нарочитых хитростей, но каким-то необычайно летучим. В поэме — первая любовь и ранняя мистика, и “Летаевская” Москва» (СС (96–97)-4. С. 429). Другие источники информации о том, что «Первое свидание» — это первая часть трилогии, нам неизвестны.

...«Воспоминания о Блоке», не успев закончиться... — еще до полного напечатания своих «Воспоминаний о Блоке» в берлинском ж. «Эпопея» (№ 1–4) в 1922–1923 гг., Белый, в декабре 1922 г., начал перерабатывать их в «Начало века» (назв. принадлежит Н.Н. Берберовой; см.: КМ. С. 191–192; Н. С. 68). К концу июня 1923 г. три тома были готовы к печати. Только отрывки, однако, из этой «берлинской редакции» «Начала века» (не путать с книгой такого же назв., вышедшей в СССР в 1933 г.) появились в печати при жизни автора (в частности, «Из воспоминаний. 1. Бельгия. 2. Переходное время. 3. У Штейнера» в ж. «Беседа». 1923. № 2. С. 83–127; «Отклики прежней Москвы» в СЗ. 1923. Кн. XVI. С. 190–209; «Арбат» в СЗ. 1923. Кн. XVII. С. 156–182; главка «Арбат» была напечатана также в московском ж. «Россия». 1924. № 1(10). С. 34–66. По возвращении в Москву в конце октября 1923 г. Белый оставил рукопись «Начала века» в Берлине у своего издателя С.Г. Каплуна-Сумского, взяв с собою лишь фрагменты 3-го тома (они теперь находятся в российских архивах РГАЛИ и РНБ; отрывки из них были напечатаны: Вопросы Литературы. 1974. № 6. С. 214–245, где приводится чрезвычайно запутанная история написания этих воспоминаний). См. также: Белый А. Из воспоминаний о русских философах / Публ. Дж. Малмстада // Минувшее: Историч. альманах. 9. Paris, 1990. С. 326–351. Далее см. письмо Белого от 3 ноября 1923 г. и прим. к нему: Белый А., Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 249–251.

...роман Белого защищает Воронский... — имеется в виду ст. «Писатель, книга, читатель» в кн. Воронского «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (М.: Крут, 1927): «Эпопея Андрея Белого “Москва” подверглась очень убогим и дешевым нападкам, а жаль: это — высокая, большая литература. Нельзя отделяться хлесткими словечками, выписывать с похикиванием вырванные из контекста фразы и проходить мимо Коробкина, Задоятова, Мандро, прекрасных страниц, где изображен старый Арбат» (С. 129).

...посвящение вызвало в эмиграции... — ср. рец. Адамовича на роман в «Звене» от 29 июня 1925 г. и от 31 октября 1926: Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 1. СПб., 1998. С. 247–250; Кн. 2. СПб., 1998. С. 400–402.

...«архангельский мужик»... — цитата из шестой строфы ст-ния Н.А. Некрасова «Школьник» (1856): «Скоро сам узнаешь в школе, / Как архангельский мужик / По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик».

О взаимоотношениях Ходасевича с Белым см. прим. к стихам «Пролог неоконченной пьесы» (1907) и «Искушение» (1922) в 1-м томе наст. изд.

Очередная тема — В. 1927. № 688 (21 апреля).

С. 425

Один начинающий беллетрист... — речь идет о Георгии Евангулове и его рассказе «Смерть Джона Хоппуса», опубл. в СЗ (1926. Кн. XXIX. С. 174–188). Антон Крайний (Зинаида Гиппиус), рецензируя этот номер СЗ в газ. ПН от 11 ноября 1926 (№ 2059), отозвалась так: «Я ничего не скажу о двух произведениях молодых авторов, именами которых “Совр. З.” хотели, очевидно, внести разнообразие в ряды своих постоянных сотрудников. Это первая попытка, и неудачей ее не следует смущаться. <...> На мой взгляд — рассказы не плохи: они просто... никакие. Оба, притом, экзотика» (*Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. СПб., 2002. С. 229). См. ответ Евангулова: «Я считаю, что 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 доступнее быт французов, негров, китайцев, чем тот быт — *наш*? <...> Но в этом быте для меня гораздо больше экзотики, чем в неграх, которых я встречаю в парижских кабачках. <...> И когда Вы, к голосу которого мы всегда прислушивались, в самом же начале заказываете нам пути к “экзотике” — то разве не может это вызвать недоумения и — что опаснее всего — сознания беспомощности нашей?» (Открытое письмо Антону Крайнему // ПН. 1926. № 2066 (18 ноября)). Ср.: *Адамович Г.* Литературные беседы. Кн. 2. С. 116–120, 428–429.

С. 426

Года три тому назад... «*Конец Хазы*» — повесть Вениамина Каверина «Конец Хазы» впервые была опубл. в альманахе «Ковш». Кн. 1-я. М.: Госиздат, 1925. В письме Ходасевича к М.М. Карповичу от 19 марта 1932 г., в ответ на просьбу Карповича прислать список рекомендуемой советской литературы, повесть внесена в раздел *Быт*, без особой рекомендации (СС (96–97)-4. С. 519).

С. 427

Национальность литературы определяется ее языком и духом, а не бытом... — на полях против фразы, рукой Ходасевича, вписано слово: *территория*.

С. 428

...«*Параша-сибирячка*»... *осталась все же произведением французским...* — речь идет о произведении: *de Maistre Xavier. Prascovie, la jeune Sibérienne.* Paris, 1815 («Молодая Сибирячка» в русском переводе, 1840 г.).

(*Сюжеты его <С. Красиньского>... не из польской жизни*) — см. заметку «Иридион» (1910) в наст. томе.

...переселились два молодых эмигрантских беллетриста... — о деятельности А.М. Дроздова и Г.В. Алексеева в эмиграции в начале 20-х годов см.: Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. 1921–1923 (Париж; М., 2003). С. 73–96.

Два жалких парижских стихотворца... — как писала нам в частном письме о 1925–1926 гг. в Париже Н.Н. Берберова: «...немало было тех, кто хотел уехать, навсегда или на время, некоторые уезжали и возвращались, другие уезжали и пропадали, третьи в последнюю минуту получали отказ — это все было из группы Ильязда, а в группе его были и Парнах (брат Парнок), и Татищев, и кое-какие друзья Поплавского и Гингера (Зак, Монашёв и др.)». Вероятно, один из тех, кого имел в виду Ходасевич, действительно Валентин Парнах, а второй — возможно, Владимир Кемецкий (Владимир Сергеевич Свешников; 1902–1938); уехав из Парижа, он попал на Соловки. О нем см.: Лихачев Д. С. Воспоминания. СПб., 1995. С. 194, 207, 515; сб. его неопубл. стихов воспроизведен Лихачевым: Там же. С. 413–514.

Уважаемые граждане — В. 1927. № 702 (5 мая).

31 марта 1927 г. в своей «хронике» в той же газ. Ходасевич писал: «В отношении к быту Форш часто напоминает Зоценку, но в ней нет его юмора, его блеска — в этом он неподражаем». См. письмо Карповичу от 19 марта 1932 г., где Ходасевич, в разделе *Быт*, писал: «Зоценко <трижды подчеркнуто> все мелкие рассказы (в особенности “Уважаемые граждане”) и нужно и хорошо» (СС (96–97)–4. С. 519); см. также «О советской литературе» (1927) в наст. томе. Рассказы, упомянутые Ходасевичем в ст., появились в кн. «Уважаемые граждане» (М.; Л.: Земля и фабрика, 1926).

Цыганская власть — В. 1927. № 751 (23 июня). Фамилия «гимназического товарища Молабуха» в газетной публикации ст. Ходасевича набрана «Малабух». Под именем Михаила Молабуха (Почем-Соль) выведен близкий приятель Мариенгофа и Есенина Г.Р. Колобов.

«Роман без вранья» А.Б. Мариенгофа был выпущен в Ленинграде (не в Москве) изд-вом «Прибой» в 1927 г. (тираж 10 000 экз.; 2-е изд. — 1928; 3-е изд. — Берлин: Петрополис, 1928).

С. 438

В предисловии к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»... — далее следует неточная цитата.

С. 440

«*Стоило Пегаса*» — литературное кафе, оформленное художником Г.Б. Якуловым, открылось в ноябре 1919 г. в помещении кафе «Бом» на углу М. Гнездииковского пер. и Тверской ул., 37. Его хозяином была «Ассоциация вольнодумцев» (имажинистов) во главе с С. Есениным, А. Мариенгофом и В. Шершеневичем.

С. 441

«Союз поэтов» — с января 1919 по 1925 г. в помещении бывшего кафе «Домино» на Тверской ул., 18, помещалась сначала эстрада, а потом клуб Всероссийского союза поэтов. См.: *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова.* М., 1990. С. 659–677.

С. 442

...обратно к «мужиковствующим» (выражение Мариенгофа)... — в действительности выражение Маяковского: «Что же о современниках?! / ... / Ну Есенин, / мужиковствующих свора» («Юбилейное», 1924).

С. 444

Книга Мариенгофа вызвала... яростную травлю — о «неправдивости» этих мемуаров см. типичную отповедь (впервые — Огонек. 1929. № 10): *Самсонов Т.П.* «Роман без вранья» + «Зойкина квартира» // *С.А. Есенин. Материалы к биографии.* М., 1992. С. 183–192.

С. 446

Кочевать бы ей «шумною толпой» по Бессарабии! — см. поэму Пушкина «Цыганы» (1824).

В письме к Карповичу от 19 марта Ходасевич включил «Роман без вранья» и «Циники» (1928) Мариенгофа в раздел *Быт* (СС (96–97)-4. С. 519).

См. отклик Бунина на кн. Мариенгофа и на рец. Ходасевича: *Бунин И.А.* Самородки // *Публицистика 1918–1953 годов.* М., 1998. С. 253–258. См. также предисл. Гордона Маквея («Anatoly Mariengof and Sergei Esenin») к перепечатке романа (*Esenin Reprint Series.* Oxford, 1979). Далее о Есенине у Ходасевича см.: некролог «Есенин» (СЗ. 1925. Кн. XXVII. С. 294–322; Н. С. 120–148); «Парижский альбом. I» (1926) и «Айседора Дункан» (1927) в наст. томе.

О дневнике Брюсова — В. 1927. № 765 (7 июля).

Рец.: *Брюсов В.* Дневники. 1891–1910 / Подгот. к печ. И.М. Брюсова; Прим. Н.С. Ашукина. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. Ср. новейшее изд.: *Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. М.: ОЛМА-ПРЕСС; Звездный мир, 2002. С теми же купюрами, как в первом издании. См. также: *Богомолов Н.А.* Из дневника Валерия Брюсова 1892–1893 годов // *Вокруг «Серебряного века».* М.: Новое Литературное Обозрение. 2010. С. 93–118.

С. 446

Два года тому назад... были напечатаны мои воспоминания о Брюсове — речь идет о некрологе (дат.: Сорренто. Декабрь 1924 г.): *Ходасевич В.* Брюсов (Отрывки из воспоминаний) // СЗ. 1925. Кн. XXIII. С. 212–236; Н. С. 30–50. По мнению самого Ходасевича, публикация была одной из причин отказа ему в пролонгации советского паспорта (письмо к М. М. Карповичу от 3 июня 1925 г., опубл.: *Oxford Slavonic Papers. New Series.* 1986. Vol. XIX. P. 142–143).

...в воспоминаниях З.Н. Гиппиус... — подразумевается мемуарный очерк «Одержимый. О Брюсове» // Живые лица. Прага: Пламя, 1925 (впервые: Окно: Трехмесячник литературный (Париж). 1923. № 2. С. 199–234; Дни (Берлин). 1923. № 196 (24 июня)). Рец. Ходасевича на «Живые лица» (1925) включена в наст. том.

В 1900 г. ... он сказал Горькому, что двадцать лет прожил «среди книг и только книг» — эпизод, ставший хрестоматийным, беседы Брюсова с Горьким; цитируется дневник 1900 г.: « — Можете ли вы прожить 20 лет среди книг и только книг? — спрашиваю. Нет, что вы. Этого нельзя. Я не могу. — Да, и я не могу, а вот прожил же».

...цикл стихов: «Картинки Крыма и моря» — имеется в виду отдел четвертый сб. «Tertia Vigilia» (М.: Скорпион, 1900). В позднейших изданиях цикл публиковался под названием «У моря».

...он должен на перепутье встретить ангела... — ср. ст-ние Пушкина «Пророк» (1826).

...Баратынского... Ив. Щеглов назвал Сальери... — речь идет о статьях «Нескромные догадки» (впервые опубл. в «Литературных приложениях к Торгово-промышленной газете». 1900. № 98), «Сомнительный друг» и прим. «О душевной размолвке между Пушкиным и Баратынским и о рукописи “Моцарта и Сальери”», в которых Щеглов (И.Л. Леонтьев) высказал мнение, что в лице Сальери Пушкин изобразил Баратынского. Перепеч.: Щеглов И. Новое о Пушкине. СПб., 1902. С. 128–175, 213–214. Статьи Брюсова, полемизирующие с этим мнением: Баратынский и Сальери // Русский Архив. 1900. № 8. С. 537–545; Пушкин и Баратынский // Русский Архив. 1901. № 1. С. 158–164. См. также: Брюсов В. Старое о г-не Щеглове // Русский Архив. 1901. № 12. С. 574–579.

...писал Перцову... — см. письма от декабря 1900 г., в которых — вопреки мнению, высказанному в его полемических статьях, — он фактически соглашается со Щегловым. Опубл.: Русский Современник. 1924. № 4. С. 228–230.

...перевод «Энеиды», занявший около двадцати лет — Брюсов начал работать над переводом «Энеиды» уже в начале 90-х годов, и в сборнике «Tertia Vigilia» (1900) было объявлено, что готовится к изданию кн. «Энеида Вергилия, перевод и статья о прежних переводах Энеиды на русский язык». Анонс этого перевода долгое время держался в скорпионовских каталогах, появившись впервые в каталоге в сентябре 1900 г. Полная публ. — посмертно: Вергилий. Энеида / Ред., вступ. ст. и комм. Н.Ф. Дератани. Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. М.: Academia, 1933. Ср. комм. к письму Брюсова к Коневскому от 18 июня 1900 г.: Литературное наследство. Т. 98 (Валерий Брюсов и его корреспонденты). Кн. первая. М.: Наука, 1991. С. 506.

Статья об Атлантиде... — речь идет о ряде статей «Учители учителей. Древнейшие культуры человечества в их взаимоотношениях», напечатанных в ж. «Летопись». 1917. № 5/6. С. 196–216; № 7/8. С. 138–169; № 9/12. С. 157–239. Об увлечении Брюсова на протяжении всей жизни гипотезами об Атлантиде (поэма «Атлантида», 1897; трагедия «Гибель Атлантиды», 1910-е гг.; «Учители учителей») см. прим. М. Васильева и Р. Щербакова к разделу «Учители учителей» // *Брюсов В. Собр. соч.*: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 481–494.

О Мережковском — В. 1927. № 807 (18 августа).

Роман «Мессия» впервые опублик. в СЗ в 1926–1927 гг. (кн. XXVI–XXXII), отдельное издание — в двух томах (Париж, 1928). Первый роман дилогии — «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» впервые опублик. в СЗ в 1924 г. (кн. XXI–XXII); отдельным изд. вышел в Праге в изд-ве «Пламя» в 1925 г. См.: *Лавров А.В. История как мистерия. Египетская дилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Мессия* (СПб., 2000). С. 5–27. См. также размышления З.Н. Гиппиус о «преисторическом» и «сказочном» романе «Мессия»: *Крайний Антон*. «Современные Записки». Книга XXIX // ПН. 1926. № 2059 (11 ноября) (*Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. С. 230). Ср. рец. Г.В. Адамовича на «Мессию»: *Звено*. 1926. № 198 (14 ноября). С. 1–2 (*Адамович Г.* Литературные беседы. Кн. 2. С. 106–110) и письмо З.Н. Гиппиус Адамовичу от 14 ноября (там же. С. 426–427).

С. 452

Майковские «Три смерти»... — имеется в виду «Три смерти. Лирическая драма» (1857) А.Н. Майкова.

С. 453

«Дьявольская разница!» — *воскликает он...* — в письме к П.А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Речь идет о первых строфах «Евгения Онегина».

...минувшей зимой было много печатных и устных разговоров на эту тему — дискуссии, следовавшей в 1927 г., в частности, предшествовали: *Муратов П.П. Искусство прозы // СЗ*. 1926. Кн. XXIX. С. 240–258; *Крайний Антон*. <Рец. на> «Современные Записки». Кн. XXIX // ПН. 1926. № 2059 (11 ноября) (*Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. С. 226–233).

17 января 1927 г. редакция «Звена» устроила литературную беседу «О современном романе», на которой вступительное сообщение сделал К.В. Мочульский. См. отчет о докладе Мочульского, выражающем мнение, что нет оснований говорить о «гибели» романа, а что «на наших глазах вымирает лишь одна из его исторических форм — «психологический роман», созданный XIX веком» (*Звено*. 1927. № 209 (30 января). С. 8–9). В прениях приняли участие Адамович, Алданов, Н. Бахтин, Вейдле, Гиппиус, Мережковский, Оцуп и Ходасевич.

Впоследствии печатно включился в дискуссию ряд выдающихся литераторов: *Крайний Антон*. Около романа // *Звено*. 1927. № 210 (6 февраля). С. 2–4 (*Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. С. 260–266); *Философов Д.* Гроб повап-

ленный // За Свободу! 1927. № 35 (13 февраля); Вейдле В. Об историческом романе // Звено. 1927. № 215 и 216 (13 и 20 марта). С. 2–3 и С. 4 (подпись: Д. Лейс); Кантор М. Еще об историческом романе // Звено. 1927. № 226 (29 мая). С. 2–3. См. также: Мочульский К. Кризис воображения (Роман и биография) // Звено. 1927. № 2 (1 августа). С. 75–81 (Кризис воображения. Томск, 1999. С. 160–164); Бицилли П.М. Что такое роман? // Звено. 1927. № 6 (1 декабря). С. 314–320.

С. 454

...в «Юлиане Отступнике» или в «Леонардо да Винчи»... — подразумеваются две первые части трилогии «Христос и Антихрист»: «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895, под назв. «Отверженный») и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1899–1900).

С. 456

...Розанов писал: «В разные эпохи и разные люди...» — цит.: Розанов В.В. Среди иноязычных (Д.С. Мережковский) // О писательстве и писателях. М., 1995. С. 150. Впервые: Мир Искусства. 1903. Т. 10. № 7/8 (июль–август). С. 69–86. Перепечат.: Новый Путь. 1903. № 10 (ноябрь). С. 219–245.

С. 457

...трилогия заканчивалась словами: «Ей, гряди, Господи Иисусе!» — на самом деле «Антихрист (Петр и Алексей)» (1904) кончается словами: «Осанна! Антихриста победит Христос».

Декольтированная лошадь — В. 1927. № 821 (1 сентября).

О резко отрицательном отношении Ходасевича к футуризму, и в частности к В.В. Маяковскому, см. прим. к ст-нию «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (1923) в 1-м томе наст. изд. и след. ст. и прим. к ним в наст. томе: «Русская поэзия. Обзор» (1914), «Игорь Северянин и футуризм» (1914) и «Парижский альбом. IV» (1926). См. также: Малмстад Дж. По поводу одного «не-некролога»: Ходасевич о Маяковском // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–1996. С. 189–199; Богомолов Н.А. Из истории одного культурного урочища русского Парижа // Новое Литературное Обозрение. 2006. № 81. С. 143–163.

См. также заметку Ходасевича «По советским журналам» (о «Красной Нови» за январь 1926 г.) в газ. Д. 1926. № 960 (21 март) (подпись: Ф. Маслов): «К библиотеке коммунистических путешествий принадлежит и очерк Маяковского о Мексике. Маяковский, конечно, умнее Пильняка и потому не философствует. Не то что уличным, а уж вовсе рыночным тоном повествует он о своих впечатлениях. Его наблюдения поверхностны, но довольно метки. Его же стихи о добродетельных неграх и об американских злодеях капиталистах — грубы, плакатно-размалеваны и имеют целью доказать, как несчастны негры, не имеющие под боком коминтерна, и как счастливы русские рабочие и крестьяне, оный коминтерн имеющие и на свой счет его содержащие. Словом — стишки бурные — и благонамеренные. Лев на чужбине — услужливый пудель на родине. Таков Маяковский».

См. также «По советским журналам» в газ. Д. 1926. № 1019 (30 мая) (подпись: Ф. Маслов): «Так же однообразен отдел поэзии <как отдел прозы>, с очередными плакатными виршами Маяковского» (о февральском номере «Красной Нови» за 1926 г.); «Какие следует принимать “охранительные меры” против проникновения буржуазной идеологии, поучает и Маяковский. По его мнению, приказчики в книжных магазинах должны больше руководить покупателями, чем это они делают. “Книжный продавец должен еще больше гнуть читателя, — советует Маяковский. — Вошла комсомолка с почти твердыми намерениями взять, например, Цветаеву. Ей, комсомолке, сказать, слухая пыль со старой обложки: — Товарищ, если вы интересуетесь цыганским лиризмом, осмелюсь вам предложить Сельвинского. Та же тема, но как обработана! Мужчина! Но это все временное... Поэтому напрасно у вас остыл интерес к красной армии; попробуйте прочитать вот эту книгу Асеева”» (о майском номере «Красной Нови» за 1926 г.).

С. 457

...*прозвище «декольтированная лошадь»*... — см. письмо Ходасевича к Б.А. Садовскому от 25 мая 1913 г.: «Декольте-Маяковский (какая отличная фамилия для шулера!), пожалуй, не хулиган, а просто кабафут» (Н. С. 338).

...*его первое появление в литературной среде*... — появление Маяковского в Обществе свободной эстетики осенью 1912 г. не учтено в кн. В.А. Катаняна «Маяковский. Хроника жизни и деятельности». 5-е изд., доп. М., 1985; первое его выступление в Обществе отмечено 7 мая 1913 г. на чествовании К. Д. Бальмонта (С. 66).

С. 458

...*связь нынешних теоретиков-формалистов*... — см. «О формализме и формалистах» (1927) в наст. томе.

С. 459

...*классическое «Дыр бул щыл»*... — см. прим. к рец. «Стихи Нелли» (1913) и к ст. «О формализме и формалистах» (1927) в наст. томе.

...*«гениальный кретин»*... — характерный образ для хлебниковского мифа. См., напр., в «Буре и натиске» Мандельштама о Хлебникове как об «идиотическом Эйнштейне» (Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 289). По всей вероятности, выражение принадлежит самому Ходасевичу; ср.: «...странная смесь в одном лице гениальности и кретинизма...» (Святополк-Мирский о Хлебникове, цитируемый в рец. «О Верстах», 1926, в наст. томе).

«Улица — / Лица у догов годов резче» — неточная цитата из ст-ния «Из улицы в улицу» (1913).

С. 460

...*«безумство храбрых»* — из «Песни о буреви́стнике» (1901) М. Горького.

...*Хлебников начал литературную «переоценку ценностей»* — отсылка к знаменитому понятию (Umwertung alle Werte) философии Ф. Ницше (см., в частности, кн. «Воля к власти»).

«Ешь ананасы, / Рябчиков жуй...» — ст-ние, дат. сентябрем или октябрем 1917 г. В ст. «Только не воспоминания...» Маяковский пишет: «К привалу (Привалу комедиантов. — *Ред.*) стали приваливаться остатки фешенебельного и богатого Петербурга. В такт какой-то разухабистой музычке я сделал двустишие. (Текст следует. — *Ред.*) Это двустишие стало моим любимейшим стихом: петербургские газеты первых дней Октября писали, что матросы шли на Зимний, напевая какую-то песенку: Ешь ананасы... и т.д.» (*Маяковский В. Полн. собр. соч.*: В 13 т. М., 1955. Т. 12. С. 151–152).

С. 461

...с эстрады Политехнического музея — имеется в виду выступление 11 ноября 1913 г. в московском Политехническом музее на вечере «Утверждение российского футуризма» с докладом «Достижения футуризма» (см.: *Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 75–76.*)

«С криком: “Дейчланд юбер аллес!”...» — лубок 16 // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 362. Текст для изд-ва «Сегодняшний лубок», 1914.

И когда... патриотически ораторствовал... — 21 июля 1914 г. Маяковский выступал на митинге у памятника М.Д. Скобелеву с чтением ст-ния «Война объявлена» (см.: *Катанян В. Хроника жизни и деятельности. С. 94.*)

«О панталоны венских кокоток...» — неточно цитируется «Война объявлена» (20 июля 1914 г.). У Маяковского: «Постойте, шашки о шелк кокоток / Вытрем, вытрем в бульварах Вены!»

...пародию на Лермонтова... — строчки из ст-ния «Бородино» (1837).

...водил орду хулиганов... брать немецкие магазины — после объявления манифеста о войне с Германией, осенью 1914 г. «патриотические» толпы в городах громили немецкие магазины (см.: *Киссин С. (Муни). Легкое бремя. М., 1999. С. 255.*) Об участии Маяковского в таких погромах ничего не известно.

...знаменитый марш: «Левой, левой!» (музыка А. Лурье) — имеется в виду ст-ние «Левый марш (Матросам)» (1918) и кантата, сочиненная на его основе. О композиторе Артуре Лурье см. прим. к ст. «О “Верстах”» (1926) в наст. томе.

...кого надо громить — на полях (вырезки), вариант этой фразы: «<кто> был достаточно беззащитен».

С. 462

...смотрит он со страниц последнего, пятого, тома своих сочинений — том V Собрания сочинений в 10 томах Маяковского (М.; Л.: ГИЗ, 1927–1933) вышел в июне 1927 г. Этим томом было начато издание собр. соч. Маяковского. Далее Ходасевич цитирует ст-ния и ст. Маяковского, вошедшие в этот том.

«Каждый, думающий о счастье своем... лежит и дорожает пять лет» — из ст-ния «Каждый, / думающий о счастье своем, / покупай / немедленно / выигрышный заем!» (1926).

А теперь — «надо голос подымать... любовных дел» — из ст-ния «Любовь» (1926).

Бывало, нет большей радости, чем «сбросить Лермонтова с парохода современности»... — в нашумевшей футуристической «Пощечине общественному вкусу», открывающей одноименный альманах (М., 1912), Лермонтов не упомянут. Фраза читается: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». Ходасевич бессознательно подставил в эту декларацию Лермонтова из стихов Северянина: «Не Лермонтова — “с парохода”, / А Бурлюков — на Сахалин» («Поэза истребления», 1914).

«Я взываю к вам от всех великих... фамильярно!» — заключения ст-ния «Ужасающая фамильярность» (1926).

С. 463

«Причина, я думаю, слабый социальный заказ» — из очерка «Мое открытие Америки» (1926).

Недаром также, зазывая Горького в СССР... — ср. ст. Ходасевича «Максим Горький и СССР», опубл. за подписью «М.» в В (1927. № 870 (20 октября)): «Маяковскому тоже дается приказ: написать стихотворное предложение Горькому вернуться в Россию. Маяковский заказ выполняет: в известных стихах («Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», 1926. — *Ред.*) он стыдит Горького, упрекает в дезертирстве и... обещает хорошую квартиру. Горький отмалчивается».

«С молотка / литература пущена...» — из ст-ния «Четырехэтажная халтура» (1926). В газетной публикации ст. Ходасевича разбивка неправильная, и 2-я строка неточно читается: «Где вы, / сеятели правды / или звезд сеятели?»

С. 464

Достается по очереди Казину, Радимову, Безыменскому, Уткину, Дорони-ну... — именуются пролетарские поэты и «крестьянский поэт» П.А. Радимов. См. ст. Ходасевича «Пролетарские поэты» (1925) в наст. томе.

«Я кажусь вам академиком...» — из ст-ния «Послание к пролетарским поэтам» (1926).

...поучение к молодежи, напечатанное здесь же... — ст. «Как делать стихи» публиковалась в периодике в течение 1926 г., полностью появилась в Собр. соч. Т. V (1927).

С. 465

Однажды, не так давно, Марина Цветаева обратилась... — неточно приводится первая строфа из ст-ния «Маяковскому» (5 сентября 1921), впервые опубл. в кн. «Ремесло» (М.; Берлин, 1923). Первые две строки читаются: «Пре-выше крестов и труб, / Крещенный в огне и дыме...»

...ответил на него бранью — неточно цит. ст. Маяковского «Подождем обвинять поэтов», опубл. в ж. «Красная Новь» (1926. № 4). Оригинал читается:

Книжный продавец должен еще больше гнуть покупателя.

Вошла комсомолка с почти твердыми намерениями взять, например, Цветаеву. Ей, комсомолке, сказать, сдувая пыль с серой обложки:

— Товарищ, если вы интересуетесь цыганским лиризмом, осмелюсь вам предложить Сельвинского. Та же тема, но как обработана?! Мужчина. Но только это все временное, за этой передышкой опять начнутся революционные бои. В мировом масштабе! Поэтому напрасно у вас остыл интерес к доблести армии, попробуйте прочесть вот эту книгу Асеева (слышали, конечно?). Марш! Тем более обложка так идет к цвету вашего платочка.

Надо, чтобы комсомолка гордо выпрямилась и радостно ушла с Асеевым. Познакомились. Представлен. А дальше — его, асеевское дело. Дрянь, конечно, никакое покровительство не спасет.

(Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 79).

После смерти Маяковского 14 апреля 1930 г. Ходасевич переделал статью и опубликовал ее под названием «О Маяковском» (В. 1930. № 1787 (24 апреля)).

Письмо — В. 1927. № 849 (29 сентября).

Адресат письма — А.М. Эфрос (ср. подобные истории в КМ. С. 271–272). В «Литературной летописи» в газ. В от 26 января 1928 г. Гулливер писал: «А. Эфрос, побывавший за границей, вернулся в Москву, где сделал доклад в “Обществе друзей книг”. “Вечерняя Москва” посвящает Эфросу заметку, которую озаглавливает: “Интеллигент, который сообразил”. Оказывается, чтобы отделаться окончательно от “буржуазной идеологии”, “Эфросу надо было съездить в Париж”. Только теперь побывав на Западе, Эфрос, по словам газеты, понял, наконец, “азбучные истины” и “политграмма для него облеклась плотью и кровью”».

С. 465

Выходя из одного русского книжного магазина... — «23, пятница 1927». В Возрождение. К Асе. За покупками. В кафэ. К Поволоцкому (Эфрос) (КЖ. С. 111). Я.Е. Поволоцкий имел книжный магазин и изд-во «Я.Е. Поволоцкий и К°» в Париже с 1918 г.

С. 466

Я принадлежу к числу «запретных»... — см., в частности, прим. к заметке «Вместо рецензии» (1925) в наст. томе.

В разных литературных затеях... — см. прим. к ст. «Окно на Невский» (1922) в наст. томе.

Вы были другом... человека, мне бесконечно дорогого... — имеется в виду Муни, близкий друг Ходасевича и Эфроса. См.: Киссин С. (Муни). Легкое бремя. М., 1999. С. 242–243.

С. 467

...несколько писателей... переслали за границу известное письмо свое... — имеется в виду «Обращение русских писателей к писателям мира» (В. 1927. № 768 (10 июля); ПН. 1927. № 2300 (10 июля)). См. отклик Бунина от 17 июля 1927 г.: Бунин И.А. К писателям мира // Публицистика 1918–1953 годов. М.,

1998. С. 249–250. См. также: *он же*. <Обращение к Ромену Роллану> (12 января 1928 г.) / Там же. С. 264–265. См. и «Письмо М. Горького» самого Ходасевича (передовая без подписи; В. 1928. № 1017 (15 марта)). Ср.: *Примочкина Н.Н.* Горький и писатели русского зарубежья. М., 2003. С. 61–62. Далее об истории вокруг «Письма» см. КМ, где оно приводится полностью (С. 272–275). В ст. «Советская литература в 1927 году» Ходасевич писал: «Сологуб в последние годы был приведен к молчанию, как многие другие, как те безымянные, чье письмо проникло в зарубежную печать. Для нас оно прозвучало воплем. Писатели иностранные, “совесть мира”, к которым оно было обращено, ответили мировым молчанием» (В. 1928. № 943 (1 января); подпись: Ф. М.).

Московский Союз Писателей — подразумевается Клуб московских писателей, возникший весной 1917 г. в Москве. На смену клубу пришел в 1918 г. Московский профессиональный союз писателей; организация приняла название Всероссийский союз писателей при перерегистрации в начале 1920 г. См.: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., 2004. С. 72. См. также: *Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография.* Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М., 2005 (по указ. «Гершензон» и «Эфрос»). Среди активных членов упоминаются: Белый, Бунин, Гершензон, Зайцев, Вяч. Иванов, Крандиевская, Лидин, Осоргин, Соболев, А. Толстой, Ходасевич, Шестов, Эфрос и др.

С. 468

...историей 1925 г., когда Союз... «протестовал» против участия Бунина и Куприна... — в анонсе в парижском еженедельнике «Les Nouvelles littéraires» от 16 мая 1925 г. значились эмигранты И.А. Бунин, А.И. Куприн и Лев Шестов как представители русской литературы на интернациональном конгрессе писателей в Париже (назначенном на 21–23 мая 1925 г.); он вызвал глубокое негодование среди официозных советских писателей: см. «письма» А. Аросева и П.С. Когана (президента Российской Академии художественных наук) в газ. «Известия» (№ 124 (3 июня)) и от Правления Всероссийского союза писателей (Там же. № 129 (6 июня)); «отклики» И. Потапенко, Андрея Соболя (секретаря Всероссийского союза писателей), А. Свирского (Там же. № 128 (7 июня)); и «протесты» ленинградских писателей М. Шагинян, А.Н. Толстого, Н.Н. Никитина (Там же. № 131 (12 июня)). См. также: *Русские писатели о «представительстве Бунина и Куприна»* // Веч. Москва. 4 июня (А.С. Серафимович, Л.Н. Сейфулина, Ю.Н. Либединский).

Ср. итоговую реакцию со стороны эмигрантов: *Осоргин М.* Об единстве русской литературы (Письмо друго-врагам) // ПН. 1925. № 1580 (19 июня). См. ответ на ст.: *Соболев А.* Как создается единство русской литературы. Ответ М.А. Осоргину // Журналист. 1925. № 10. С. 35–46. Здесь Соболев отвергает упреки в измене своей писательской совести и независимости. Он покончил самоубийством 7 июня 1926 г. Далее о Соболе в пореволюционные годы см.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921–1923. Paris; М.,

2003. С. 140–141. См. также некролог: Ходасевич В. Парижский альбом. III // Д. 1926. № 1033 (20 июня).

С. 469

«Язвит и жжет горечь слов моих...» — сокращенный перевод (самого Ходасевича?) последних двух строф послания А. Мицкевича «К русским друзьям» («Przyjaciółom moskali», 1831–1832). См. прим. к ст. «Цитаты» (1926) в наст. томе.

Айседора Дункан — В. 1927. № 877 (27 октября).

С. 469

...по случаю ее смерти, у нас почти не писали — 14 сентября 1927 г. в Ницце знаменитая танцовщица погибла в открытом автомобиле, задушенная собственным шарфом, конец которого втянулся ветром на ходу в колесо. Заметки, включившие подробности несчастного случая, появились в газ.: ПН. 1927. № 2368 (15 сентября); В. 1927. № 836 (16 сентября).

...это отчасти «наша» покойница — см. сб. современных откликов на ее «концерты» в России в течение 1904–1905 гг., 1907–1909 гг., 1913 г., 1921–1924 гг.: Айседора: Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина; Вступ. ст. Е.Я. Суриц, М., 1992. Ее мемуары (опубл. в 1927 г.), доведенные до приезда в Россию в 1921 г., вскоре вышли на рус. яз.: Дункан А. Моя исповедь. Рига, 1928; она же. А. Моя жизнь. М., 1930. Ср. ироничный конспект (1936) отдельных моментов из книги Дункан: Бунин И.А. Босоножка // Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998. С. 404–410. См. также «отклик» Сизифа (Г. Адамович): Звено. 1927. № 4 (1 октября). С. 242.

С. 470

Поэты ей посвящали стихи... — см., к примеру, ст-ние С. Соловьева «Мунэ Сюлли и Айседора Дункан» в сб.: Соловьев С. Цветы и ладан: Первая книга стихов. М., 1907. С. 108–110 (перепеч.: Айседора: Гастроли в России. С. 382–384). В своих «откликах» на смерть Дункан Сизиф (Г. Адамович) приводит стишки Городецкого: «“Скоро, скоро, скоро, скоро / Солнце выйдет из-за туч... / Айседора! Айседора! / Первый, самый чистый луч!” — так захлебывался от восторга лет двадцать тому назад, кажется, Сергей Городецкий» (Звено. 1927. № 4 (1 октября). С. 242). Там же он перевирает заключительную фразу ст. Федора Сологуба «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)»: «И да будет бессмертно в веках сладкое имя Айседоры, Айседоры Дункан».

В «Весах», которые тогда были... «Иерусалимом ума и вкуса»... — характеристика восходит к дискурсу Арзамаса; см. черновик неотправленного письма Пушкина, адресованного «Арзамасцам» и датированного «20-е числа сентября 1820 г. (?)» из Кишинева (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 20).

...о Дункан говорили... — см.: Волошин М. Письмо из Парижа... Исадора Денкан // Весы. 1904. № 5. С. 37–39; С. С. <С.М. Соловьев>. Айседора Денкан в Москве // Весы. 1905. № 2. С. 33–34; Белый А. Луг зеленый <«иностранная плясу-

нья» без имени в части IV> // *Весы*. 1905. № 8. С. 9; *Сологуб Ф.* Театр одной воли // *Заклятие стен: Сказочки и статьи*. Собр. соч.: В 12 т. СПб.: Сирин, 1913. Т. 10. С. 156 (впервые: Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908); *он же.* Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан) // Там же. С. 159–163 (впервые: *Золотое Руно*. 1908. № 1). Эти рецензии и статьи перепеч.: Айседора: Гастроли в России. В 1909 и 1913 гг. о ней опубликовал восторженные заметки В.В. Розанов; см. сб. его статей: *Розанов В.В.* Среди художников. М., 1994. С. 286–294, 388–391, 396–398. См. также: *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 4–5. С. 414–415.

далькрозовская школа — имеется в виду система ритмопластического музыкального воспитания, разработанная швейцарским композитором и педагогом Жаком Далькрозом (Emile Jaques-Dalcroze).

...эвритмия антропософов-штейнерианцев — см. определение Андрея Белого в письме к матери от 14/27 июля 1915 г.: «...это искусство, изобретенное Д<окто>ром (Рудольфом Штейнером. — *Ред.*); передача звука слов в жестах и телодвижениях; получается нечто в роде танца; как Дёнкан танцует *симфонии*, так у нас целая школа *пластики* и *танца стихотворений*» (Белый А., Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 61).

...целая студия под руководством ученицы Дункан — Е.И. Книппер-Рабенек... — речь идет о студии ритмопластики Елены Ивановны Книппер-Рабенек, которая была организована ею после ухода из Художественного театра, где она преподавала движение. Рабенек занималась в Германии у сестры Дункан, Элизабет, и создала свою студию на принципах Дункан. Далее о ней см. комм. А.В. Лаврова в кн.: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 716–718. См. также: «*Danses idylles*» (1911) в наст. томе.

...студия гр. А.А. Бобринского — ср. описание «студии» гр. Алексея Александровича Бобринского у А.Н. Бенуа в то время (1911 г.), когда он работал над декорациями и костюмами к балету И.Ф. Стравинского «Петрушка»: «...квартира, снятая графом Бобринским для своих кучеров (чудесный особняк графа Бобринского находился рядом с обитаемым нами домом). В этой кучерской целыми днями происходили при участии развеселых особ прекрасного пола и под треньканье балалаек оргии и танцы. В другое время мне это мешало бы, но в данном случае этот шум и даже визги, крики, песни и топот только способствовали созданию подходящего настроения» (*Бенуа А.* Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 4–5. С. 524).

С. 471

«*Elle avait cru...*», — *очень метко угадывает один французский критик* — источник не установлен.

Она кинулась туда <в Советскую Россию> в поисках второй славы и второй молодости — 7 ноября 1921 г. Дункан выступала на торжественном вечере в Большом театре. В 1922 г. она приняла советское гражданство, организовала студию танца для детей. После ее отъезда в 1924 г. студией руководила ее приемная дочь Ирма Дункан (студия существовала до 1949 г.).

...человек, обладающий «легкостью в мыслях необыкновенной» — самохарактеристика Хлестакова в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» (действие 3, явление 6).

На Капри... жила целая колония большевиков... — речь идет о так называемой «Первой высшей социал-демократической пропагандистско-агитаторской школе для рабочих», руководимой Горьким, в августе–декабре 1909 г. на о. Капри. О ней см.: *Трифонов Н.А.* А.В. Луначарский и М. Горький (К истории литературных и личных отношений до Октября) // М. Горький и его современники. Л., 1968. С. 141–148.

С. 472

Взял он стихи Бальмонта... да и давай читать над младенцем — И. Луначарская, дочь А.В. Луначарского, отвергает достоверность истории, приводимой Ходасевичем: *Отлик* // Октябрь. 1990. № 2. С. 208. Тот же анекдот приводится и в бунинской «Записной книжке» (В. 1927. № 723 (26 мая)): *Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 годов. С. 239; и в мемуарном очерке Ходасевича о Горьком (Н. С. 189).

Сделавшись министром искусств... — в 1917 г. на II Всероссийском съезде Советов А.В. Луначарский был назначен наркомом по просвещению.

Луначарский... решил ее декретировать — см., в частности: *Луначарский А.В.* Театр и революция. М., 1924. С. 157–162; *Наша гостья* // Известия. 1921 (24 августа) (перепеч.: Айседора: Гастроли в России. С. 289–300).

С приездом Дункан... — см.: *Школа Дункан* // Айседора: Гастроли в России. С. 282–286.

...растила на советских снегах Феокритовы нежные розы — отсылка к стиху А.С. Пушкина «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?..» (1829) (по поводу выхода в свет «Стихотворений барона Дельвига»).

С. 473

Во французской газете, в некрологе Дункан... — источник не установлен.

...особняк, отнятый у балерины Балашовой — см. рец. «Цыганская власть» (1927) в наст. томе.

...к мнениям г. Дюамеля... — в своих очерках «Путешествие в Москву» («Le Voyage de Moscou»), публиковавшихся в «Les Nouvelles littéraires» с 16 июля по 1 октября 1927 г., французский писатель Жорж Дюамель прославлял «созидание нового мира» в Советской России и осуждал американскую «торгашескую диктатуру».

С. 474

«Скоро вся Россия покроется оркестрами» — неточная цитата из заключительного абзаца ст. «О веселом ремесле и умном веселии» (Золотое Руно. 1907. № 5. С. 47–55; перепеч.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 77).

С красным флагом она танцевала «Интернационал»... — программа выступления Дункан на сцене Большого театра 7 ноября 1921 г. воспроизведена в кн. «Айседора: Гастроли в России» (С. 247). В рец. «Праздник искусства»

О.С. Литовский писал: «Последний номер программы — “Интернационал” — был исполнен Дункан вместе с детьми (учениками ее школы). В исполнении “Интернационала” много прекрасных достижений, но номер еще не сделан. И все-таки неподдельная искренность победила все» (Известия. 1921. № 251 (9 ноября); перепеч.: Айседора: Гастроли в России. С. 245).

Танцевала бы и «Марсельезу», и «Вахт ам Рейн»... — соответственно, официальные гимны Франции и (в то время) Германской империи.

...у нее утонули двое детей... — в Нейи близ Парижа, 19 апреля 1913 г. погибли, тоже в автомобильной катастрофе, ее 5-летняя девочка и 3-летний мальчик и их няня. Автомобиль, спускаясь по наклону к набережной, влетел в Сену.

...в этом уродливом браке... — Дункан вышла замуж за С.А. Есенина в 1922 г. Подробнее об их взаимоотношениях см.: *McVay G. Isadora & Esenin*. Ann Arbor: Ardis, 1980. Далее о Есенине в этот период см. «Парижский альбом. I» (1925) и «Цыганская власть» (1926) в наст. томе.

...ко времени введения сухого режима на ее родине... — в 1920–1933 гг. в США действовал «сухой закон» (основывавшийся на 18-м добавлении к Конституции, позднее отмененном), запрещавший производство и продажу алкогольных напитков.

Марциал, в стихах об умершей танцовщице... — см. последние стихи эпиграммы Марциала, V. 34: «*mollia non rigidus caespes tegat ossa, nec illi, / terra, gravis fueris: non fuit illa tibi*». В переводе А.А. Фета: Нежные кости ей дерн прикрой несурово, земля ей / Будь не тяжка; — ведь тебя не тяготила она (M. V. *Martialis*. Epigrammata / М.В. *Марциал*. Эпиграммы. Ч. I. М., 1891. С. 307). Перевод здесь, возможно, принадлежит самому Ходасевичу.

С. 475

...особая, очень серьезная тема — ср., в частности, описание у Ходасевича «жизнетворчества» Н.И. Петровской в очерке «Конец Ренаты» (Н. С. 19–29).

<О советской литературе> — Д. 1927. № 1222 (30 октября). Ответ на анкету, помещенную в разделе «Литературная неделя» воскресного выпуска газ., 3 октября (№ 1215): «1) Что вы думаете о художественной литературе в Советской России? 2) Каких из беллетристов, работающих в Советской России, вы считаете людьми талантливыми или подающими надежды?» Заглавие нашей публикации заимствовано из библиографического списка самого Ходасевича.

Ответы И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина и И.С. Шмелева опубликованы в номере от 23 октября. Ответы З.Н. Гиппиус, Д.Ю. Кобякова, А.И. Куприна, Н.А. Оцуца и М.О. Цетлина появились вместе с ответом Ходасевича.

1917–1927 — В. 1927. № 886 (5 ноября). Передовая, без подписи.

С. 478

«...Вот, Я полагаю пред народом сим преткновения, и преткнутся о них отцы и дети вместе...» — (Иер. 6: 21).

Первые сборники — В. 1927. № 891 (10 ноября).

С. 479

...*Сергей Городецкий, после «Яри» ослабевавший...* — ср. мнение Ходасевича о нем в ст. «Русская поэзия. Обзор» (1914) в наст. томе.

...*слишком большие надежды возлагал...* — см. обзорные рецензии (1913–1915), и особенно «Обманутые надежды» (1915), в наст. томе.

С. 480

...*«мечты неопытной души»...* — ту же цитату упоминает Ходасевич в ст. «Графиня Е.П. Ростопчина» (1908–1916), ссылаясь на ее первые стихотворные опыты. Ср. письмо Татьяны (Евгений Онегин, глава 3): «Обман неопытной души!»; «Души неопытной волненья».

...*Венгеровский словарь русских писателей...* — Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (От начала русской образованности до наших дней). Т. 1–6. СПб., 1886–1904.

А Гоголь? Умри он после издания своей поэмы... — имеется в виду его «Ганц Кюхельгартен» (1827–1828).

...*издал, наконец, первую книгу, написанную в духе стихов Тана...* — см. прим. к рец. на сб. Тана «Стихотворения» (1905) в наст. томе.

С. 481

...*очень тонок голос Марии Кожемякиной...* — Кожемякина М. Земное томление. София, 1926. Это ее единственный сборник.

Шах Евг. Семя на камне: Стихотворения / Обл. Ж. Фейгиной. Париж: Родник, 1927. Шах впоследствии выпустил в Париже еще один сб. — «Городская весна» (1930). О первом его сборнике Сири́н писал (Руль. 1927. № 1959 (11 мая)): «Если и есть у Шаха наивность, подчас не совсем приятная... то зато нет ни вывертов, ни абракадабры. Это настоящий поэт» (*Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 640*). Эту первую книжку молодого поэта менее высоко оценил Г. Адамович (Звено. 1927. № 225 (22 мая). С. 1–2; *Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 2. С. 235–237*).

С. 482

Андрей Блох, автор только что вышедшего сборника... — Блох А. Стихотворения. Париж: Родник, 1927. Блох издал еще одну книжку — «Поэмы и стихи» (Париж, 1929). О «Стихотворениях» Сири́н писал (Руль. 1927. № 2130 (30 ноября)): «Очень хорошо, что этот маленький сборник никак не называется. <...> Муза обойдется без визитной карточки. Стихи у Андрея Блоха легкие, ненапряженные. Напрасно он не брезгает “немой тревогой”, “бесконечной далью”, “нежным поцелуем” — словами, прочно и уныло сжившимися, как слепой и его собака» (*Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 2. С. 649*).

С. Юшкевич — Юшкевич С. Посмертные произведения. Париж, 1927. С. 41–81. В разделе «Статьи о С.С. Юшкевиче», вместе со статьями: *Нилус П.* Краткая повесть о жизни Семена Юшкевича; *Левинсон А.* О некоторых чертах творче-

ства С.С. Юшкевича; *Иванович Ст.* <псевдоним С.О. Португейса>. Семен Юшкевич и евреи.

Семен Соломонович Юшкевич — прозаик, драматург, сотрудник «Знания», писавший на тему еврейско-русского быта; в эмиграции с 1920 г.; скончался в Париже 12 февраля 1927 г. Среди авторов многочисленных некрологов-мемуаров: *Айхенвальд Ю.И.* (Руль. 1927. № 1895 (23 февраля)); *Бунин И.А.* (В. 1927. № 623 (15 февраля)); *Дризен Н.В.* (В. 1927. № 623 (15 февраля)); *Федоров А.М.* (Сегодня. 1927. № 47 (27 февраля)); *Ян <И.А. Бунин>* (В. 1927. № 624 (16 февраля)); *Иванович Ст.* (ПН. 1927. № 2155 (15 февраля)); *Коган П.С.* (Вечерняя Москва. 1927. № 99 (5 мая)); *Кулишер А.* (ПН. 1927. № 2155 (15 февраля)); *Лери* (В. 1927. № 621 (13 февраля)); *Лежнев А.З.* (Правда. 1927. № 215 (15 февраля)); *Пильский П.* (Сегодня. 1927. № 39 (18 февраля)); *Зайцев Б.К.* (СЗ. 1927. Кн. XXXI. С. 391–394).

Ходасевич виделся с Юшкевичем в эмиграции в Берлине и Париже (КЖ. По указ.). Вместе с Бахрахом, Познером, Буниным, Тэффи и др. присутствовал на выносе тела 15 февраля 1927 г. (КЖ. С. 99). Работа над ст. велась весной-летом 1927 г.: см. его письма к Н.Н. Берберовой от 11 апреля 1927 г. (Минувшее: Исторический альманах. 5. Paris, 1988. С. 239–240) и Бунину в начале июня 1927 г. (Переписка И.А. и В.Н. Буниных с В.Ф. Ходасевичем (1926–1939) / Публ. Дж. Малмстада // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 172–173).

С. 485

Так некогда писал Овсянко-Куликовский — источник цитаты установить не удалось.

С. 486

...святую традицию «добрых чувств» и «милости к падшим» — намек на четвертую строфу ст-ния А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1837): «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я свободу / И милость к падшим призывал».

С. 487

...не шутя уверял П. Коган — источник не установлен.

...сблизился с группой «Знания»... — см. рец. «VIII Сборник Т<оварищест>ва «Знание»; IX Сборник Т<овариществ>ва «Знание»» (1906) в наст. томе. В изд-ве «Знание» впервые вышли сочинения Юшкевича (Т. 1–5, 1903–1905).

С. 488

...подобно Горнфельду... — «Героями он делал не отдельных людей, которые легко смешивались в единообразную массу, но именно эту народную еврейскую массу» (*Горнфельд А.Г.* Книги и люди. Литературные беседы. СПб., 1908. С. 46).

С. 489

...прав был некогда критик «Русского Богатства»... — В рец. на 1-й том «Рассказов» (1903) Юшкевича анонимный критик писал: «Автор гораздо меньше занимается контрастами богатства и бедности, борьбой труда и капитала,

чем того можно было бы ожидать при его чуткости и реализме» (Русское Богатство. 1903. № 4. Отд. II (Новые книги). С. 42).

С. 490

...говорит П.А. Нилус... — Нилус П. Краткая повесть о жизни Семена Юшкевича // Юшкевич С. Посмертные произведения. С. 18.

С. 492–493

...которой не было... у Леонида Андреева... — см. прим. к ст. «Чему свистите?» (1912) в наст. томе.

«Конрад Валленрод» — В. 1927. № 905 (24 ноября).

С. 518

«Конрад Валленрод»... полностью переведен на русский язык, помнится, дважды, если не трижды — в предисловии к антологии переводов из Мицкевича называются 9 русских переводов «Конрада Валленрода» до 1915 г.: Живов М. Поэзия Мицкевича в переводах и откликах русских писателей // Мицкевич А. Избранное: лирика, баллады, поэмы. М., 1946. С. 34, 38–39. См., в частности, перевод (в прозе) А.А. Скальковского и С.П. Шевырева: Мицкевич А. Конрад Валленрод: Историческая повесть, взятая из Летописей Литовских и Прусских // Московский Вестник. 1828. № VII. С. 290–303, 354–356; № VIII. С. 369–390, 464–466; № IX. С. 13–35; № X. С. 124–143 (подписано: S<kalkowski>, III<евырев>). Этот перевод упоминается в заметке Ходасевича, основанной на публикации в сб. «Звенья» (1934) отрывков писем кн. П.А. Вяземского к жене: Chodasiewicz Wł. Nowe dane o Mickiewiczu w Rosji // Wiadomości Literackie. 1934. № 47 (574) (18 ноября); перепеч. в прим. к рец. на сб. «Звенья»: Ходасевич В. Пушкин и поэты его времени. Т. 2. Berkeley, 2001. С. 575–578.

...Пушкин стал переводить поэму Мицкевича... — из 51 строки «Вступления» к поэме Пушкин перевел только 38 (первые два стиха цитируются ниже). Перевод был напечатан в «Московском Вестнике» в начале 1829 г. под загл. «Отрывок из поэмы “Конрад Валленрод” М-ча» и в том же, 1829 г. вторично в ч. II «Стихотворений Александра Пушкина», где он помещен среди стихов 1828 г. Автограф перевода не сохранился. См.: Ивинский Д.П. Пушкин и «Конрад Валленрод» // Пушкин и Мицкевич. История литературных отношений. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 186–207.

Лучший перевод — Соколова — вероятно, имеется в виду перевод Н.Н. Семенова, впервые опубл. полностью в 1883 г. (см. в ст. М. Живова. Указ. соч. С. 39–42). Вряд ли Ходасевичу был знаком перевод «Конрада Валленрода», сделанный С.М. Соловьевым, вкл. в изд.: Мицкевич А. Избранные произведения. М.; Л., 1929.

С. 519

«Города и годы», роман советского писателя Федина... — Ходасевич опять сравнивает «сюжетосложения» поэмы Мицкевича и романа Федина (1924) в рец. на «Восковую персону» Ю.Н. Тынянова (В. 1931. № 2172 (14 мая)), говоря

о Федине, «который в своих “Городах и годах” действительно дал образец, которому равного по сложности и даже парадоксальности нет в русской литературе (да и во всей мировой вряд ли сыщется много идущих в сравнение с ним; сейчас я могу припомнить только Мицкевича “Конрада Валленрода”, который построен еще сложнее)».

С. 520

...«Телеграф»... писал, что вследствие молчания Гёте и смерти Байрона Мицкевич становится первым поэтом... — см. рец. <Н. Полевого?> на изд.: Poezya Adama Mickiewicza (Стихотворения Адама Мицкевича). 2 части. Новое, доп. издание. СПб., 1829 // Московский Телеграф. 1829. Ч. XXVI. № 6 (март). С. 193–201. См. также заметку <Н. Полевого?> «Конрад Валленрод. Историческая повесть. Соч. А. Мицкевича» // Московский Телеграф. 1828. Ч. XXI. № 3 (февраль). С. 436–438. Ср. письмо к издателю: А. К-ий. О переводе поэмы Мицкевича «Валленрод»... // Московский Телеграф. 1828. Ч. XXIII. № 19 (октябрь). С. 350–359. (Любопытно, что замечания двух авторов о незнании русскими польского языка и литературы точно совпадают с высказываниями Ходасевича.)

В предисловии к французскому переводу поэмы... — источник не установлен. Однако см. первый французский перевод поэмы: Konrad Wallenrod, récit historique tiré des annals de Lithuanie et de Prusse. Le Farys. Sonnets de Crimée. Traduits du polonais par mrs Felix Miaskowski et G. Fulgence. Paris, 1830.

«Спор славян между собою», истинно мучительный для обеих сторон... — упоминается пушкинское «Клеветникам России» (1831).

...«Конрад Валленрод» сделался, по выражению историка Мохнацкого, «руководством для заговорщиков» — фраза нами не обнаружена; однако ср. следующее, впервые опубл. в 1834 г.: «...w tej samej porze literatura polska... zaczyna czynić prędkie i śmiałe postępy na nowej drodze, i takimi utworami, jak “Dziady”, “Grażyna”, “Maria” <Malczewskiego>, zapowiadać daleko większe dzieło, nie pod względem artystowskim, lecz politycznym, rewolucyjnym, poema “Konrad Wallenrod”, mające być wyrazem wszystkich związków, przygotowań do powstania...» (Mochnacki M. Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. Warszawa, 1984. Т. 1. S. 255. Перевод: «...в то же самое время, <как> польская литература принимает быстрые и смелые шаги на новом пути и такими произведениями, как “Дзяды”, “Гражина”, “Мария” <Мальчевского>, начинает гораздо большее дело, не с точки зрения художественной, а политической, революционной, поэма “Конрад Валленрод” оказывается выражением всяких связей, приготовлений к восстанию»). См. также его же работу 1830 г.: O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Kraków, 1923. S. 113–119. Ср.: Janion M. Życie pośmiertne Konrada Wallenroda. Warszawa, 1990.

С. 521

Другой замечательный польский поэт, Красиньский... поставил ту же проблему... — см. предисловие Ходасевича к собственному переводу «Иридиона» (1910) в наст. томе.

«Арминий был истинным освободителем Германии... после смерти сделался предметом... их поклонения» — цит. «Анналы» Тацита, II, 88.

Владислав Мицкевич... говорит, что в этом стихе, по-видимому, можно искать подлинный смысл «Конрада Валленрода» — см. в его биографии отца: *Mickiewicz Wł. Żywot Adama Mickiewicza. Poznań, 1890. T. 1. S. 307; Mickiewicz L. Adam Mickiewicz. Sa vie et son œuvre. Paris, 1888. S. 91.*

Подземные родники — Новый Корабль. 1927. № 2 (сентябрь). С. 25–28. Об этом литературном журнале, выходявшем в 1927–1928 гг. (№ 1–4) под ред. Владимира Злобина, Юрия Терапиано и Льва Энгельгардта, с начала считавшемся продолжением «Нового Дома» (1926–1927 гг. № 1–3), см.: КМ. С. 318.

Журнал считался органом литературно-философского сообщества «Зеленая Лампа», возникшего по инициативе З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского и Ходасевича. КЖ за 1927 г. свидетельствует о частом общении с Мережковскими и посещении их «воскресений» и заседаний сообщества. Со временем Ходасевич все реже бывал у них, а в 1929 г. формально вышел из сообщества (см. письмо Гиппиус от 26 сентября 1929 г. и ответ Ходасевича от 10 октября: *Ливак Л. Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора. Новые материалы. IV. Париж; СПб., 2002. С. 395–399.*)

...«неприятный оттенок семейной мелочности». <...> «удастся отделаться в дальнейшем» — В. Л. <Левицкий В.М.> «Новый Корабль» // В. 1927. № 832 (12 сентября).

Мои речи, вошедшие в стенографические отчеты о заседаниях «Зеленой Лампы»... — подразумеваются публикации вступительного слова Ходасевича об историческом предшественнике сообщества «Зеленая Лампа» 1820-х гг. на первом собрании 5 февраля 1927 г. (Новый Корабль. 1927. № 1. С. 31–34) и его выступление в прениях (Там же. С. 39–40) по докладу З.Н. Гиппиус «Русская литература в изгнании» (Там же. С. 35–39) на второй «беседе». Приводим его полностью:

Зинаида Николаевна разослала по разным адресам ряд обвинений, в которых немало правды, но есть и некоторые смешения. Общественники из «Современных Записок», «Последних Новостей» и «Возрождения» — научились ли чему-нибудь в искусстве? Обратное: научились ли эстеты из «Звена» чему-нибудь, что касается общественности? По-видимому, З. Н. считает, что никто ничему не научился, — и в этом она права. Но все дело в том, что ответственность падает на общественников и на эстетов не в равной мере.

В литературе существовали и существуют известные группировки. Сюда они прибыли потрепанными, разбитыми революцией, но все-таки живыми. Меж тем не существует в эмиграции ни одного издания, в котором все литературные школы, принципы, направления не были бы свалены в одну кучу. Трудно планомерно работать в журнале, не зная, что, в сущности, он собой пред-

ставляет. З. Н. говорила об оппортунизме «Современных Записок». «Оппортунизм» — не то слово. По условиям эмигрантской жизни «Современные Записки» — чуть не единственный у нас толстый журнал. Если они возьмут сторону какой-нибудь одной группы, то механически заткнут глотку всем прочим, — и мне одинаково будет неприятно, случится ли это со мной или с моим литературным противником. Следовательно, некоторый единый литературный фронт эмиграции в «Современных Записках» неизбежен. Но это есть блок, а не союз. С этим приходится мириться. Беда не в том, что мы печатаемся все вместе, отчасти обезличивая журнал, — а беда в том, что иногда редакторы-политики не разбираются в качестве того, что печатают. Тут они одинаково компрометируют все группы. Эмигрантская литература оказывается представленной в таких «образцах», за которые становится стыдно перед злорадствующими критиками советских журналов.

С газетами, во главе которых стоят политики, дело обстоит еще хуже. Там просто печатают что попало, будучи к литературе невнимательны, а иногда в ней некомпетентны. Например, редактор газеты принимает за новый текст Пушкина то, что уже 15 лет тому назад напечатано и радостно возвещает читателям об сделанном «открытии», — а в Москве хохочут над нашим невежеством. Или — вот я беру сегодняшний № «Посл. Нов.» с двумя заметками о том же Пушкине. (*Читает. Общий смех.*) Вы смеетесь, а мне больно, потому что в Москве тоже будут смеяться, и будут правы.

Не чувствуя за собой права и умения разбираться в литературных произведениях, редакции стараются печатать людей с «именами», людей, которые сами за себя отвечают. Отсюда — засилье «стариков», вредное само по себе, и уверенность молодежи, что ей умышленно закрывают дорогу: уверенность, в высшей степени вредная педагогически. Мне приходилось слышать, напр., мнение, что Гиппиус и Ходасевич не пускают молодежь в «Современные Записки». Здесь находится М.В. Вишняк, который не откажется подтвердить, до какой степени это неверно. И вот, признаюсь, приходится иногда слишком ратовать за молодежь — чуть ли тоже не без разбора. Меж тем литература не богадельня, куда принимают за старость, и не ясли, в которые пускают всех по признаку беспризорности.

Общественники, не научившиеся разбираться в вопросах искусства, влияют на ход литературы, потому что почти все издания фактически находятся в их руках. И если наша литература не развивается нормально — тут немалая часть вины падает на них. Другое дело — те, кого назвала З. Н. «перестарками» из «Звена». Очень жаль, что они тоже ничему не научились и занимают все те же насиженные эстетские позиции. Но ведь на эмигрантскую общественность они никак не влияют. Они скромно и в стороне делают небольшое, но культурное дело. Их эстетический, порою формальный подход к литературе — подход законный, пока он не объявляется единственно верным и решающим. Но этого греха на «Звене» и нет. Разрешение специальных вопросов искусства пока что остается важным и актуальным, точно так же, как и само художественное творчество.

В обсуждении доклада Гиппиус также приняли участие Мережковский, И.А. Бунин, Ст. Иванович (С.О. Португейс), М.В. Вишняк, Г.В. Адамович и др. (Там же. С. 41–45). Прения продолжались и на третьей «беседе» и были напечатаны в «Новом Корабле» (№ 2. С. 39–47). Доклад и последующие выступления перепечатаны в кн.: *Терапиано Ю.* Встречи 1926–1971. М., 2002. С. 311–331; о заседаниях «Зеленой Лампы» см. там же. С. 44–70. Доклад Гиппиус включен в новейшем изд.: *Гиппиус З.Н.* Чего не было и что было. СПб., 2002. С. 266–273.

...*статья Терапиано* — имеется в виду: *Терапиано Ю.* Журнал и читатель // Новый Корабль. 1927. № 1. С. 23–26.

С. 526

...*Державин, в гроб сходя...* — «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил» (Евгений Онегин, глава 8, строфа II, строки 3–4).

...«*кучка*» *«Литературной Газеты»*... — имеется в виду группа вокруг «Литературной Газеты», журнала в форме газеты, выходившего в Петербурге раз в пять дней с 1 января 1830 г. до 30 июня 1831 г., основанного А.А. Дельвигом и редактировавшегося Пушкиным с № 3 по № 12. За первый год главными сотрудниками газеты были: Пушкин, Дельвиг, Вяземский, Катенин, Баратынский.

С. 527

«*Перезвоны*» — еженедельный литературно-художественный журнал, выходивший (43 номеров) в Риге в 1925–1929 гг. Литературно-художественным отделом руководил Б.К. Зайцев; отв. ред. — С.А. Белоцветов. В журнале печатались Бунин, Алданов, Бальмонт, Цветаева, Ремизов, Тэффи, Шмелев, А. Черный, И. Лукаш и др.

С. 528

«*великолепная могила*» — из ст-ния А.С. Пушкина «Наполеон» (1821); этот стих также эпиграф к ст-нию Брюсова «Цусима» (1905). Ср. последнюю строфу ст-ния Гумилева «Орел» (1909): «Не раз в бездонность рушились миры, / Не раз труба архангела трубила, / Но не была добычей для игры / Его великолепная могила».

...*пишут там о Пушкине гг. Минцлов и Зуров...* — *Минцлов С.Р.* Псков // Перезвоны. 1927. № 32. С. 1016–1018; *Зуров Л.* Тот уголок земли... // Там же. С. 997–999. Упоминаются пушкинские места под Псковом.

...*истинно роковая фамилия... неосведомленная редакция «Перезвонов» сделала жертвой мистификации* — подразумевается известная мистификация поэта и критика С.П. Боброва, в 1918 г. от имени некоего Н. Зурова составившего продолжение отрывка стихотворения А.С. Пушкина «Когда владыка ассирийский...» («Юдифь», 1835) и выдавшего его за оригинал. Подробнее см.: *Томашевский Б.* Издания стихотворных текстов // Литературное наследство. Т. 16/18 (А.С. Пушкин). М., 1934. С. 1102–1103. Помимо того, в беллетризованном очерке Л. Зурова упоминается, что В.А. Жуковский присутствовал на погребении Пушкина в Святогорском монастыре; на самом деле его там не было.

- Август* (Октавиан Август; 63 до н.э. – 14 н.э.), первый римский император — 522
- Авенариус* Василий Петрович (1839–1923), прозаик, автор произведений для детей — 70
- Аверкиев* Дмитрий Васильевич (1836–1905), прозаик, драматург, театральный критик — 486
- Аверченко* Аркадий Тимофеевич (1881–1925), писатель-юморист, драматург, театральный критик — 105
- Авраамов* Арсений Михайлович (псевд.: Ars; 1886–1944), музыкальный теоретик, фольклорист, композитор — 442
- Адамович* Георгий Викторович (1894–1972), поэт, критик, переводчик — 206, 207, 351, 397–401
- Алданов* Марк (наст. имя и фам.: Марк Александрович Ландау; 1886–1957), прозаик — 323, 367, 383
- Александра* Федоровна (1872–1918), жена Николая II, последняя российская императрица — 315, 331, 332
- Александровский* Василий Дмитриевич (1897–1934), поэт — 338–343
- Алексеев* Глеб Васильевич (1892–1938), журналист, прозаик — 429
- Алексеева*, ученица Е.И. Рабенек (см.) — 470
- Alexander* (псевд; наст. имя и фам.: Александр Яковлевич Брюсов; 1885–1966), поэт, археолог, брат В.Я. Брюсова — 117
- Алипанов* Егор Ипатьевич (1800 или 1801–не ранее 1856), поэт-самоучка — 348
- Алкей* (конец VII — 1-я пол. VI в. до н.э.), древнегреческий поэт-лирик — 166
- Альвинг* Арсений (наст. имя и фам.: Арсений Алексеевич Смирнов; 1885–1942), поэт, прозаик, критик, переводчик — 164
- Амари*, A Marie (наст. имя и фам.: Михаил Осипович Цетлин; 1882–1945), поэт, критик — 141
- Ангарский* (наст. имя и фам.: Николай Семенович Клёстов; 1873–1941), редактор-издатель, журналист, критик, мемуарист — 277
- Андре* Соломон Август (1854–1897), шведский инженер, исследователь Арктики — 58

¹ Настоящий указатель охватывает статьи и рецензии Ходасевича, вошедшие в настоящий том. В него не входят имена, встречающиеся во вступительной статье и в примечаниях.

- Андреев* Леонид Николаевич (1871–1919), прозаик, драматург — 28, 41–44, 50, 57, 102–105, 493
- Андреевский* Сергей Аркадьевич (1847/48–1918), поэт, критик, юрист — 326
- Анисимов* Юлиан Павлович (1886–1940), поэт, переводчик, искусствовед, один из основателей поэтического объединения «Лирика» — 115, 117
- Анненков* Павел Васильевич (1812–1887), критик, историк литературы, прозаик, мемуарист — 233
- Анненский* Иннокентий Федорович (1856–1909), поэт, драматург, критик, переводчик — 34, 207, 284–290, 293–296, 298, 299
- Анненский-Кривич* Валентин Иннокентьевич (1880–1936), поэт, прозаик, мемуарист, ред. соч. отца, И.Ф. Анненского — 286
- Анучин* Дмитрий Николаевич (1843–1923), географ, этнограф, археолог, антрополог, профессор Московского университета — 423
- Апухтин* Алексей Николаевич (1840–1893), поэт — 36, 38, 254–256, 350
- Аретино* Пьетро (1492–1556), итальянский писатель — 72
- Ариэль* Арнольд, поэт — 29, 30
- Арминий* (16 до н.э.–ок. 21 н.э.), вождь германского племени херусков — 522
- Аросев* Александр Яковлевич (1890–1938), партийный и государственный деятель, писатель — 468
- Арский* (наст. фам.: Афанасьев) Павел Александрович (1886–1967), поэт — 340–342, 349
- Арцыбашев* Михаил Петрович (1878–1927), прозаик, драматург, автор нашумевшего романа «Санин» (1907) — 97, 98
- Асеев* Николай Николаевич (1889–1963), поэт — 323, 392, 476
- Ахматова* Анна Андреевна (1889–1966), поэт, пушкиновед — 117, 119, 127, 128, 136, 207, 218, 240, 246, 247, 307, 322, 475
- Ашукин* Николай Сергеевич (1890–1972), историк литературы, критик, поэт — 211, 213, 214
- Бабель* Исаак Эммануилович (1894–1940), прозаик, драматург — 322–324, 364, 365, 476
- Байрон* Джордж Ноэл Гордон, лорд (1788–1824), английский поэт, драматург — 179, 428, 520
- Балашова* Александра Михайловна (1887–1979), балерина, педагог — 443, 473
- Балтрушайтис* Юргис Казимирович (1873–1944), русский и литовский поэт, переводчик, дипломат (в 1921–1939 гг. — полномочный представитель Литвы в СССР) — 95, 134, 222
- Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт, переводчик, критик — 24–26, 28, 30, 34, 35, 48–51, 53, 55, 56, 95, 108–111, 116, 128, 133, 134, 150, 161, 162, 165, 195, 196, 211, 212, 222, 260, 302, 322, 334, 354, 451, 472
- Баранцевич* Казимир Станиславович (1851–1927), прозаик, драматург — 486
- Баратынский* Евгений Абрамович (1800–1844), поэт — 70, 95, 128, 172, 193, 274, 350, 378, 386, 387, 389, 390, 449
- Бартенева* Петр Иванович (1829–1912), историк, издатель ж. «Рус-

- ский Архив», археограф, библиограф — 449
- Барыкова* Анна Павловна (1839/40–1893), поэтесса — 161
- Батюшков* Константин Николаевич (1787–1855), поэт — 95, 107
- Башкин* Василий Васильевич (1880–1909), поэт, прозаик — 161
- Бедный* Демьян (наст. имя и фам.: Ефим Алексеевич Придворов; 1883–1945), поэт — 250, 307, 338, 349, 442, 476
- Безродный*, писатель 1920-х гг. — 476
- Безье* Жак, де, трувер XIII в. — 216
- Безыменский* Александр Ильич (1898–1973), поэт — 339–341, 343, 344, 348, 349, 464, 467, 476
- Бекетова* Мария Андреевна (1862–1938), литератор, переводчица; тетка и биограф А.А. Блока — 281, 282
- Белинский* Виссарион Григорьевич (1811–1848), критик, публицист — 233, 311, 312, 398
- Белоусов* Иван Алексеевич (1863–1930), поэт, прозаик, переводчик — 28, 101
- Белый* Андрей (наст. имя и фам.: Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934), прозаик, поэт, критик, литературовед, мемуарист — 54–56, 95, 96, 101, 106, 108, 117, 135, 146, 156, 167, 183, 184, 187, 192, 193, 207, 215, 218, 222, 260, 281, 322–324, 326, 358, 367, 368, 392, 402–405, 410, 416, 421, 424, 460, 475
- Бенкендорф* Александр Христофорович (1783–1844), государственный деятель, генерал от кавалерии; с 1826 г. шеф жандармов и гл. начальник 3-го отделения — 379
- Бердников* Яков Павлович (1889–1940), поэт — 342
- Бердяев* Николай Александрович (1874–1948), философ, публицист, критик — 308
- Берент* Вацлав (1873–1940), польский прозаик — 46, 47
- Бернер* Николай Федорович (1890–1969), поэт — 185, 186
- Бестужев* Александр Александрович (псевд.: Марлинский; 1797–1837), прозаик, критик, поэт; декабрист — 378, 379
- Бетховен* Людвиг, ван (1770–1827), немецкий композитор — 469
- Биншток* Владимир Львович (1868–1933), журналист, драматург — 23
- Блок* Александр Александрович (1880–1921) — 50, 51, 54–57, 95, 101, 106, 115, 116, 140, 152, 156, 164, 165, 183, 207, 218, 274, 281, 282, 302, 326, 328, 331, 360, 363, 379, 403, 460
- Блох* Андрей (ок. 1896–после 1930), поэт — 482
- Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836–1921), прозаик — 151, 486
- Бобринский* Алексей Александрович граф (1852–1927), владелец студии танца — 470
- Богданов* Е. — псевд. философа и историка Георгия Петровича Федотова (1886–1951) — 363, 365
- Богданович* Ипполит Федорович (1743–1803), поэт, драматург — 95, 177
- Бодлер* (Бодлэр) Шарль (1821–1867), французский поэт — 334
- Божнев* Борис Борисович (1898–1969), поэт — 323
- Большаков* Константин Аристархович (1895–1938), поэт, прозаик — 206, 207, 479
- Бородаевский* Валериан Валерианович (1874/75–1923), поэт — 117

- Боттичелли* Сандро (наст. имя и фам.: Алессандро Филиппеппи; 1445–1510), итальянский живописец — 168
- Брандуков* Анатолий Андреевич (1856–1930), виолончелист, педагог — 371
- Брик* Осип Максимович (1888–1945), критик, теоретик литературы, издатель — 460
- Бродский* Николай Леонтьевич (1881–1951), литературовед — 233–235
- Брюсов* Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, прозаик, критик, переводчик — 26, 36, 48, 50, 51, 53, 55, 85, 95–97, 99, 101, 105, 106, 108, 111–113, 116, 118–124, 128, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 140, 146, 152, 154, 156, 160, 184, 192, 210, 211, 214–218, 222, 229, 230, 240, 260, 281, 326–328, 360, 385, 390, 392, 423, 446–452, 460, 479, 482
- Буайе* Поль (1864–1949), французский публицист, директор парижской Школы восточных языков — 423
- Буало* Никола (1636–1711), французский поэт, критик, теоретик классицизма — 452
- Булгаков* Михаил Афанасьевич (1891–1940), прозаик, драматург — 475
- Булгарин* Фаддей Венедиктович (1789–1859), писатель, журналист, агент 3-го отделения — 376
- Бунаков* Петр Петрович (1888–?), поэт — 241, 242
- Бунин* Иван Алексеевич (1870–1953), прозаик, поэт, критик — 31, 240, 322, 323, 366, 367, 368, 468
- Бурлюк* Давид Давидович (1882–1967), поэт, художник, литературный и художественный критик, мемуарист, издатель — 143, 458, 459
- Бухарин* Николай Иванович (1888–1938), партийный и государственный деятель, член Политбюро РКП(б), главный редактор газ. «Правда» — 445
- Бюргер* Готфрид Август (1748–1794), немецкий поэт-романтик — 310
- Бялик* Хаим Нахман (1873–1934), еврейский поэт — 300–302
- Вагинов* (Вагенгейм) Константин Константинович (1889–1934), поэт, прозаик — 357, 358
- Валентино* Рудольф (наст. имя и фам.: Родольфо Гульелми ди Валентино; 1895–1926), киноактер — 371, 372
- Ван Лерберг* Шарль (1861–1907), бельгийский поэт, драматург — 334
- Варейкис* Иосиф Михайлович (1894–1939), советский партийный деятель — 369
- Варя* (см.: Краскова В.А.)
- Вебер* Макс (1864–1920), немецкий социолог, историк, экономист — 451
- Вейнберг* Петр Исаевич (1831–1908), поэт, переводчик, историк литературы — 326
- Великопольский* Иван Ермолаевич (1797–1868), военный, поэт — 376
- Вельман* Вальтер (1858–1934), американский путешественник — 58
- Венгеров* Семен Афанасьевич (1855–1920), историк русской литературы и общественной мысли, библиограф, в издательстве Брокгауз-Ефрон руководил изданием «Библиотеки великих писателей» — 398, 480
- Вербицкая* Анастасия Алексеевна (урожд. Зяблова; 1861–1928), прозаик, драматург — 104, 116

- Вересаев* (наст. фам.: Смидович) Викентий Викентьевич (1867–1945), прозаик — 232, 370, 476
- Верлен* (Верлэн) Поль (1844–1896), французский поэт — 115, 116, 207, 213
- Верхарн* Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт, драматург — 45, 220, 221, 222
- Верховский* Юрий Никандрович (1878–1956), поэт, литературовед, переводчик — 70, 71, 117, 240
- Верхоустинский* Борис Алексеевич (1888–1919), прозаик, поэт — 191
- Веселовский* Александр Николаевич (1838–1906), филолог, историк и теоретик литературы, профессор Петербургского университета, академик (1880) — 423
- Веселый* Артем (наст. имя и фам.: Николай Иванович Кочуров; 1899–1938), прозаик — 365, 366, 476
- Вилькина* (Вилькен, в замуж. Виленкина) Людмила (до принятия православия в 1891 г. — Изабелла) Николаевна (1873–1920), поэтесса, переводчица, жена Н. Минского (см.) — 117
- Вишняк* Марк Вениаминович (1883–1976), общественно-политический деятель, публицист, журналист, юрист; эсер — 383
- Власов-Окский* Николай Степанович (1888–1947), поэт — 248–250
- Волковыский* Николай Моисеевич (1881–194?), журналист, писатель — 280
- Вольнский* Артемий Петрович (1689–1740), государственный деятель, дипломат — 378
- Воронский* Александр Константинович (1884–1937), критик, ред. ж. «Красная Новь» — 371, 403, 443
- Воронцов* Михаил Семенович, граф (1782–1856) — 333
- Воскресенская*, ученица Е.И. Рабенек (см.) — 470
- Врубель* Михаил Александрович (1856–1910), художник — 215
- Вырубова* Анна Александровна (1884–1960), фрейлина императрицы Александры Федоровны (с 1904 г.), посредница между царской семьей и Г.Е. Распутиным — 331
- Высоцкий* Владимир, переводчик — 46, 47
- Вяземский* Петр Андреевич, кн. (1792–1878), поэт, критик — 375, 376, 385, 386, 391, 526
- Вяткин* Георгий Андреевич (1885–1941), поэт, прозаик — 117, 142
- Галахов* Алексей Дмитриевич (1807–1892), историк литературы, критик, прозаик, педагог — 398
- Галина* Г. (наст. имя и фам.: Глафира Адольфовна Ринкс; 1870–1942), поэтесса, детская писательница, переводчица — 28, 38
- Гамсун* (наст. фам: Педерсен) Кнут (1859–1952), норвежский прозаик, драматург — 334
- Ганецкий* Яков Станиславович (1879–1937), деятель революционного движения — 382
- Гарибальди* Джузеппе (1807–1882), один из вождей Рисорджименто, национальный герой Италии — 76
- Гарин* Н. (наст. имя и фам.: Николай Георгиевич Михайловский; 1852–1906), писатель — 29
- Гауптман* Герхарт (1862–1946), немецкий драматург, прозаик — 334

- Гейне* Генрих (1797–1856), немецкий поэт, прозаик, публицист — 57, 307, 390
- Геккертн* Людвиг, де Бевераард, барон (1791–1884), с 1823 г. голландский посланец в Петербурге — 376
- Герасимов* Михаил Прокофьевич (1899–1939), поэт — 241, 242, 259–262, 338, 339, 341, 342
- Герцен* Александр Иванович (1812–1870), революционер, писатель, философ — 379
- Герцеништейн* Михаил Яковлевич (1859–1906), экономист, член I Гос. думы, теоретик кадетской партии по аграрному вопросу — 61
- Герцык* Аделаида Казимировна (1874–1925), поэтесса, прозаик, переводчица, критик — 218
- Гершензон* Михаил Осипович (1869–1925), историк русской литературы и общественной мысли, философ, переводчик — 267, 268, 329, 330, 371, 379, 398, 467
- Герье* Владимир Иванович (1837–1919), историк, профессор Московского университета — 451
- Гешелин*, врач — 370
- Гёте* Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель — 107, 259, 371, 520
- Гингер* Александр Самсонович (1897–1965), поэт — 353
- Гиппиус* Зинаида Николаевна (1869–1945), поэт, прозаик, драматург, критик — 83, 97, 118, 128, 218, 239, 240, 322, 325–332, 328, 351, 367, 369, 447
- Гладков* Федор Васильевич (1883–1958), писатель — 476
- Глоба* Андрей Павлович (1888–1964), поэт, драматург, переводчик — 210, 223
- Глубоковский* Борис Александрович (псевд. Борис Веев; 1884–1934), актер Камерного театра, режиссер, критик, писатель — 442
- Глюк* Кристоф Виллибальд (1714–1787), немецкий композитор, один из реформаторов оперы в XVIII в. — 469
- Гоголь* Николай Васильевич (1809–1852), писатель — 34, 60, 108, 112, 113, 143, 156, 168, 179, 193, 273, 276, 377, 379–381, 393, 398, 436, 438, 453, 480
- Голейзовский* Касьян Ярославич (Карлович; 1892–1970), артист балета, хореограф, балетмейстер — 470
- Голенищев-Кутузов* Арсений Аркадьевич граф (1848–1913), поэт — 161
- Головачевский* Сергей Николаевич (ок. 1875–после 1911?), поэт, переводчик — 38–40
- Голодный* (наст. фам.: Эпштейн) Михаил Семенович (1903–1949), поэт — 476
- Гомер*, легендарный древнегреческий эпический поэт — 304, 305
- Гончарова* Наталия Сергеевна (1881–1962), художница-авангардистка — 186
- Гораций* (полн. имя: Квинт Гораций Флакк; 65–8 до н.э.), римский поэт — 166, 391
- Горбунов* Иван Федорович (1831–1895/96), прозаик, актер, зачинатель литературно-сценического жанра устного рассказа — 324, 326
- Горнфельд* Аркадий Георгиевич (1867–1941), литературовед, критик, переводчик — 488

- Городецкий* Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, критик, переводчик — 50, 51, 106, 134–136, 242, 302, 312, 479
- Горький* Максим (наст. имя и фам.: Алексей Максимович Пешков, 1868–1936) — 28, 29, 31–33, 35, 240, 278, 280, 307, 323, 329, 330, 348, 349, 382–384, 447, 463
- Гославский* Евгений Петрович (1861–1917), поэт, прозаик, драматург — 30
- Гофман* Виктор Викторович (1884–1911), поэт, прозаик — 101, 211
- Грааль-Арельский* (наст. имя и фам.: Стефан Стефанович Петров; 1888 или 1889–1938?), поэт, участник эгофутуристического движения — 458
- Грибоедов* Александр Сергеевич (1795–1829), драматург — 309
- Григорович* Дмитрий Васильевич (1822–1899/1900), прозаик — 326
- Гроссман* Леонид Петрович (1888–1965), литературовед, прозаик — 263–265
- Грот* Николай Яковлевич (1852–1899), философ, профессор Московского университета, психолог, ред. ж. «Вопросы Философии и Психологии», или: Яков Карлович (1812–1893), филолог, историк литературы, переводчик, издатель соч. Г.Р. Державина — 202
- Гумилев* Николай Степанович (1886–1921), поэт, критик, переводчик — 134, 136, 240, 318, 319, 333, 357, 360, 367, 379
- Гуро* Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913), поэтесса, прозаик, художница — 183
- Гусев-Оренбургский* Сергей Иванович (наст. фам. Гусев; 1867–1963), писатель — 29
- Давыдов* Денис Васильевич (1784–1839), поэт, герой Отечественной войны 1812 г. — 160–161
- Даль* Владимир Иванович (1801–1872), прозаик, лексикограф, этнограф — 270, 393
- Далькроз* — см.: Жак-Далькроз Э.
- Дан* Лидия Осиповна (урожд. Цедербаум; 1878–1963), вторая жена Ф.И. Дана, общественный деятель — 382
- Даниловский* Густав (1872–1927), польский прозаик — 191
- Данте* Алигьери (1265–1321), итальянский поэт, философ, политический деятель — 259, 268, 342, 347, 348, 371, 381, 428, 429
- Дантес* Геккерн Жорж Карл, барон (1812–1895), поручик кавалергардского полка, убийца А.С. Пушкина (см.) — 380, 381
- Дельвиг* Антон Антонович, барон (1798–1831), поэт — 95, 360, 379, 399
- Демидова*, актриса театра Комиссаржевской — 201
- Державин* Гаврила Романович (1743–1816) — 95, 108, 126, 143, 150, 152, 156, 161, 171, 193, 202, 350, 378, 379, 400, 401, 526
- Джотто* (Джиотто) ди Бондоне (1266 или 1267–1337), итальянский живописец — 71
- Дзержинский* Феликс Эдмундович (1877–1926), участник польского и русского революционного движения, с 1917 г. — председатель ВЧК (с 1922 г. — ОГПУ) — 382–384

- Диесперов Александр Федорович* (1883–не ранее 1931), поэт, критик, историк литературы — 117
- Диккенс Чарлз* (1812–1870), английский прозаик — 307
- Дикс Борис* (наст. имя и фам.: Борис Алексеевич Леман; 1882–1945), поэт, критик, антропософский деятель — 117
- Добролюбов Александр Михайлович* (1876–1945?), поэт, религиозный проповедник, оставивший литературу ради религиозных исканий — 128, 161
- Добролюбов Николай Александрович* (1836–1861), критик — 379
- Дорогойченко Алексей Яковлевич* (1894–1947), поэт, прозаик — 339, 340, 342
- Доронин Иван Иванович* (1900–1978), поэт — 341, 342, 464
- Достоевский Федор Михайлович* (1821–1881), писатель — 34, 56, 167, 169, 179, 200, 276, 307, 379, 394, 398, 428, 486
- Дракин И.*, поэт — 241
- Дроздов Александр Михайлович* (1895–1963), прозаик, публицист — 429
- Дубровин Александр Иванович* (1855–1918), врач, монархист, организатор и руководитель «Союза русского народа» — 61
- Дункан Айседора* (1878–1927), американская танцовщица-босоножка, одна из основателей школы танца модерн — 56, 80, 443–445, 469–475
- Дымов Осип* (наст. имя и фам.: Иосиф Исидорович Перельман; 1878–1959), прозаик, драматург, журналист — 26, 27
- Дюамель Жорж* (1884–1966), французский прозаик, поэт, драматург, литературный критик — 473
- Дягилев Сергей Павлович* (1872–1929), театральный и художественный деятель, один из создателей художественного объединения и журнала «Мир Искусства» — 470
- Эврипид* (Эврипид; ок. 480–406 до н.э.), древнегреческий драматург — 287
- Егоров Михаил*, поэт — 249
- Екатерина II* (1729–1796), российская императрица (с 1762 г.) — 171, 379, 400, 401
- Еремеев Константин Степанович* (1874–1931), прозаик, публицист, мемуарист, заведующий Гос. издательством ВЦИК — 446
- Ершов Петр Павлович* (1815–1869), поэт — 312
- Есенин Сергей Александрович* (1895–1925), поэт — 323, 348, 349, 354–357, 363, 365, 371, 379, 394, 439–445, 474
- Ефименко Татьяна Петровна* (1890–1918), поэтесса — 240
- Жаботинский Владимир* (Зеев) Евгеньевич (1880–1940), публицист, поэт-переводчик, драматург, общественный и политический деятель — 301
- Жак-Далькроз Эмиль* (1865–1950), швейцарский музыкальный педагог, композитор, музыковед, общественный деятель — 470
- Жаров Александр Алексеевич* (1904–1984), поэт — 340–342, 345, 348
- Железнов Владимир Яковлевич* (1869–1933), экономист, профессор — 69

- Жид* Андре (1869–1951), французский писатель — 327
- Жуковский* Василий Андреевич (1783–1852), поэт, переводчик — 108, 143, 156, 161, 186, 193, 256, 526
- Журин* Александр Иванович (1878–после 1930), поэт, критик — 185
- Зайцев* Борис Константинович (1881–1972), прозаик, переводчик — 50, 367
- Замятин* Евгений Иванович (1884–1937), прозаик, драматург, критик — 323
- Земенков* Борис Сергеевич (1902–1963), поэт, живописец — 272
- Зенкевич* Михаил Александрович (1891–1973), поэт, переводчик — 117, 137
- Зилов* Лев Николаевич (1883–1937), поэт, прозаик, автор книг для детей — 117
- Зиновьев* Григорий Евсеевич (наст. имя и фам.: Овсей-Герш Аронович Радомысльский; 1883–1936), революционный и советский государственный деятель — 279, 280
- Зиновьева-Аннибал* (урожд. Зиновьева, в первом браке Шварсалон, во втором — Иванова) Лидия Дмитриевна (1866–1907), прозаик, драматург, жена В.И. Иванова (см.) — 50
- Злобин* Владимир Ананьевич (1894–1967), поэт — 240, 323
- Злобин И.*, архитектор — 371
- Зоценко* Михаил Михайлович (1895–1958), писатель-сатирик — 429–434, 436–438, 476
- Зудерман* Герман (1857–1928), немецкий романист и драматург — 27
- Зуров* Леонид Федорович (1902–1971), прозаик, журналист, мемуарист — 528
- Зутнер* Берта (1843–1914), австрийская писательница, известная своими пацифистскими взглядами — 153
- Иванов* Всеволод Вячеславович (1895–1963), прозаик — 323, 476
- Иванов* Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, драматург, критик, филолог-классик, теоретик символизма — 50, 117, 129, 130, 134, 166, 167, 210, 218, 222, 240, 326, 360, 474
- Иванов* Георгий Владимирович (1894–1958), поэт, прозаик, мемуарист — 117, 211–213
- Иванович* Ст. — см.: Португейс С.О.
- Ивнев* Рюрик (наст. имя и фам.: Михаил Александрович Ковалев; 1891–1981), поэт, прозаик, мемуарист, переводчик — 442, 443
- Игнатьев* (наст. фам.: Казанский) Иван Васильевич (1892–1914), поэт, участник эгофутуристического движения — 458
- Ионов* (наст. фам.: Бернштейн) Илья Ионович (1887–1942), поэт, заведующий петроградским отделением Госиздата — 339, 341, 342
- К. Р.* (псевд. вел. кн. Константина Константиновича Романова; 1858–1915), поэт, драматург — 38
- Каверин* Вениамин Александрович (наст. фам.: Зильбер; 1902–1989), прозаик, мемуарист — 426
- Казанский* Борис Васильевич (1889–1962), литературовед, лингвист — 307, 309

- Казин* Василий Васильевич (1898–1981), поэт — 340, 341, 464
- Каллаш* Владимир Владимирович (1866–1919), литературовед, библиограф — 423
- Кальдерон де ла Барка* Педро (1600–1681), испанский драматург — 334
- Каменев* (наст. фам.: Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936), советский государственный и партийный деятель — 307, 443, 445
- Каменева* Ольга Давыдовна (1883–1941), жена Л.Б. Каменева, сестра Л.Д. Троцкого, заведующая ТЭО (1918–1919) — 382
- Каменский* В., соученик В. Брюсова по Поливановской гимназии — 449
- Каменский* Анатолий Павлович (1876–1941), прозаик, драматург, киносценарист — 104,
- Каменский* Василий Васильевич (1884–1961), поэт, прозаик, драматург, один из первых русских авиаторов — 97, 98, 154
- Камознс* Луиш, ди (1524 или 1525–1580), португальский поэт — 381
- Кант* Иммануил (1724–1804), немецкий философ — 452
- Кантемир* Антиох Дмитриевич (1708–1744), поэт, дипломат — 391
- Капнист* Василий Васильевич (1758–1823), драматург, поэт — 378
- Карамзин* Николай Михайлович (1766–1826), прозаик, поэт, историк, критик — 95
- Карамзина* Софья Николаевна (1802–1856) — 175, 177
- Карпов* Пимен Иванович (1884 или 1887–1963), поэт, прозаик — 442
- Касаткин-Ростовский* (Косаткин-Ростовский) Федор Николаевич, кн. (1875–1940), поэт, прозаик, драматург — 262, 263
- Кассо* Лев Аристидович (1865–1914), министр народного просвещения (1910–1914) — 278, 279
- Кизеветтер* Иоганн (1766–1819), германский логик и философ — 287
- Кипен* Александр Абрамович (1870–1938), прозаик — 31, 45
- Кирдецов* (Дворецкий) Григорий Львович (1880–1938), один из ред. сменовеховской газ. «Накануне» (Берлин), возвращенец, сотрудник МИД СССР — 280
- Киреевский* Петр Васильевич (1808–1856), фольклорист, археограф — 311
- Кириллов* Владимир Тимофеевич (1890–1937), поэт — 338–343
- Клычков* Сергей Антонович (1889–1937), поэт, прозаик — 117, 312, 348, 349, 442
- Клюев* Николай Алексеевич (1884–1937), поэт, прозаик — 140, 141, 312, 323, 348, 349, 442, 443
- Ключевский* Василий Осипович (1841–1911), историк, публицист, педагог — 451
- Книпович* Евгения Федоровна (1898–1988), критик, литературовед — 281
- Книппер-Рабенек* — см.: Рабенек Е.И.
- Ковалевский* Максим Максимович (1851–1916), историк, юрист, социолог, профессор Московского и Петербургского университетов, член партии «демократических реформ» — 69, 423
- Коган* Петр Семенович (1872–1932), историк литературы, критик, президент Гос. Академии художественных наук — 348, 468, 486

- Коган Фейга Израилевна* (1891–1974), поэтесса, теоретик художественного чтения — 117, 142
- Кожемякина Мария*, поэтесса — 481
- Козлов Иван Иванович* (1779–1840), поэт, переводчик — 161
- Козьма Прутков*, коллективный литературный псевдоним поэтов А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых (Алексея, Владимира, Александра) (1850–1860-е гг.) — 345, 389
- Койранский Александр Арнольдович* (1884–1968) — писатель, художник, театральный деятель — 46
- Коллонтай Александра Михайловна* (1872–1952), советский государственный и партийный деятель; первая в мире женщина-посол — 382
- Колобов Григорий Романович* (1893–1952), ответственный работник Народного комиссариата путей сообщения, член «Ассоциации вольнодумцев» — 446
- Кольцов Алексей Васильевич* (1809–1842), поэт — 82, 312, 355, 379
- Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864–1910), актриса — 27, 199
- Коневской Иван* (наст. имя и фам.: Иван Иванович Ореус; 1877–1901), поэт, критик — 128, 161, 240
- Конопницкая Мария* (1842–1910), польская поэтесса и прозаик — 66, 67
- Константин Павлович* (1779–1831), вел. кн., второй сын императора Павла I, брат императоров Александра I и Николая I — 521
- Корвин Ада* (наст. имя и фам.: Ада Алексеевна Юшкевич, ум. 1919), подражательница Айседоры Дункан (см.) — 470
- Корнев Геннадий Ефимович* (1896–1960), поэт — 339, 340, 343
- Королевич Владимир* (наст. имя и фам.: Владимир Владимирович Королев; 1894–1969), поэт, прозаик, драматург — 256
- Короленко Владимир Галактионович* (1853–1921), прозаик, публицист, общественный деятель — 379, 486
- Коротков Карп Егорович* (1879–1954), знакомый А.Б. Мариенгофа (см.), поэт — 443
- Костров Ермил Иванович* (1755–1796), поэт, переводчик — 379
- Краевский Александр*, поэт — 273
- Крайний Антон* (псевдоним З.Н. Гиппиус) — см.: Гиппиус З.Н.
- Крайский* (наст. имя и фам.: Алексей Петрович Кузьмин; 1891–1941), поэт — 338, 340, 341, 343, 349
- Красиньский Зыгмунт* (Сигизмунд) (1812–1859), польский прозаик, драматург — 64, 65, 394, 428, 429, 521
- Краскова Варвара Андреевна*, увлечение юношеских лет Брюсова — 447
- Крафт-Эбинг Рихард* (1840–1902), немецкий психиатр — 98
- Крейн Давид Сергеевич* (1869–1926), скрипач — 370
- Кречетов Сергей* (наст. имя и фам.: Сергей Алексеевич Соколов; 1878–1936), поэт, владелец изд-ва «Гриф» — 29
- Крученных Алексей Елисеевич* (1886–1968), поэт, теоретик футуризма, публицист, мемуарист — 392, 458, 459
- Крылов Иван Андреевич* (1769–1844), баснописец — 252, 309
- Куган Джекки* (1914–1984), американский киноактер — 372

- Кудрявцева* Е.В., секретарша А.А. Фета (см.) — 202, 203
- Кузмин* Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, композитор — 50, 106, 137, 180, 191, 192
- Кузьмина-Караваева* Елизавета Юрьевна (урожд. Пиленко, по второму мужу Скобцова, в монашестве мать Мария; 1891–1945), поэтесса, прозаик, публицист — 117, 137
- Кук* Фредерик (1865–1940), американский врач и путешественник — 59, 60
- Куприн* Александр Иванович (1870–1938), прозаик — 28, 98, 167–169, 468
- Кусевицкий* Сергей Александрович (1874–1951), дирижер, контрабасист, музыкальный деятель — 232, 233
- Кусиков* (наст. фам.: Кусикян) Александр Борисович (1896–1977), поэт, один из основателей имажинистов — 442
- Кускова* Екатерина Дмитриевна (урожд. Есипова; 1869–1958), общественно-политический деятель, социолог, публицист, издатель — 382–384
- Кушнер* Борис Анисимович (1888–1937), поэт — 164, 165
- Кюхельбекер* Вильгельм Карлович (1797–1846), поэт, критик, драматург, прозаик, переводчик; декабрист — 378
- Лавров* Вукол Михайлович (1852–1912), журналист, переводчик, издатель — 68
- Ламартин* Альфонс, де (1790–1869), французский поэт, историк, политический деятель — 221, 330
- Ланг* Александр Александрович (псевд.: А.Л. Миропольский; 1872–1917), поэт, участник сб. «Русские символисты», переводчик — 450
- Лебедев* Жан (Иван Константинович) (1884–1972), график — 216, 217
- Лебедев-Полянский* Павел Иванович (1881/82–1948), критик, литературовед, в 1917–1919 гг. — правительственный комиссар литературно-издательского отдела Наркомпроса, в 1918–1920 гг. — председатель Всероссийского совета Пролеткульта — 279
- Ледницкий* Вацлав Александрович (1891–1967), польский славист — 396
- Лелевич* (наст. имя и фам.: Лабори Гилелевич Калмансон; 1901–1937), поэт, критик, соредaktor ж. «На Посту» — 338, 340, 343, 344, 348, 349
- Лео* А.Н., художник, оформитель книг — 27
- Ленин* (наст. фам.: Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924) — 280, 306–309, 339, 364, 437
- Леонидов* (наст. фам.: Шиманский) Олег Леонидович (1893–1951), поэт — 248–250
- Леонов* Леонид Максимович (1899–1994), прозаик — 323, 475
- Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт, прозаик, драматург, художник — 82, 95, 112, 120, 161, 167, 169–180, 192–193, 196, 274, 276, 278, 375, 377–381, 398, 403, 426, 461, 462
- Лернер* Николай Осипович (1877–1934), историк литературы, пушкинист — 203, 204
- Лесков* Николай Сергеевич (1831–1895), писатель — 323

- Ли* Софус (1842–1899), норвежский математик — 408
- Либединский* Юрий Николаевич (1898–1959), прозаик — 349
- Ливиц* Бенедикт Константинович (Наумович) (1886/87–1938), поэт, переводчик, мемуарист — 117, 142
- Лидин* (наст. фам.: Гомберг) Владимир Германович (1894–1979), прозаик, мемуарист, библиограф — 475
- Липскеров* Константин Абрамович (1889–1954), поэт, переводчик, драматург — 206–208, 479
- Лихутин* Василий Иванович, прадед Б.А. Садовского (см.) — 137
- Ломоносов* Михаил Васильевич (1711–1765), первый русский ученый-естествоиспытатель, поэт, художник, историк, поборник отечественного просвещения — 95, 149, 150, 171, 391, 403
- Лонгинов* Михаил Николаевич (1823–1875), библиограф, мемуарист, критик, поэт-любитель — 233, 234
- Лондон* Джек (1876–1916), американский прозаик — 116
- Лопатин* Лев Михайлович (1855–1920), философ, психолог, профессор Московского университета — 423
- Лохвицкая* Мирра (Мария) Александровна (1869–1905), поэтесса — 101, 118
- Лукреций* (Тит Лукреций Кар; ок. 98–54 до н.э.), римский поэт-философ — 391
- Лукьянов* Александр Александрович (1871–1942), поэт, автор водевилей, переводчик — 45
- Луначарский* Анатолий Васильевич (1875–1933), критик, публицист, искусствовед и театровед, драматург; революционный и государственный деятель; нарком просвещения (до 1929 г.) — 278–280, 331, 471, 473, 474
- Лурье* Артур Сергеевич (наст. имя и фам.: Наум Израилевич Лурья; 1891–1966), композитор, музыкальный критик; в 1918–1920 гг. заведующий музыкальным отделом (МУЗО) Наркомпроса — 364, 366, 461
- Львова* Надежда Григорьевна (1891–1913), поэтесса — 115, 119, 125–127, 139, 140, 218
- Любимов* Николай Михайлович (1912–1992), переводчик художественной литературы — 306
- Майзельс* Дмитрий (Давид) Львович (1888–1972), поэт — 250
- Майков* Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт, переводчик — 31, 326, 452
- Макиавелли* Никколо (1469–1527), итальянский политический мыслитель, историк, драматург — 524
- Малашкин* Сергей Иванович (1888–1988), прозаик — 338–340
- Малкин* Борис Федорович (1890–1942), издательский работник; в 1930–1939 гг. — председатель правления, затем директор издательства «Изогиз» (с 1938 г. — «Искусство») — 443, 445
- Малларме* Стефан (1842–1898), французский поэт, критик, теоретик символизма — 150
- Мамин-Сибиряк* (наст. фам.: Мамин) Дмитрий Наркисович (1852–1912), прозаик — 486

- Мандельштам* Осип Эмильевич (1891–1938), поэт, прозаик, критик — 196–198, 283, 323, 475
- Мар* Анна (наст. имя и фам.: Анна Яковлевна Бровар, в замуж. — Леншина; 1887–1917), прозаик, журналист — 190
- Мариенгоф* Анатолий Борисович (1897–1962), поэт-имажинист, драматург, мемуарист — 439–446
- Маринетти* Филиппо Томмазо (1876–1944), итальянский поэт, прозаик, теоретик и «вождь» итальянского футуризма — 102, 153
- Маркс* Карл (1818–1883), основоположник научного коммунизма — 306, 321, 449
- Мартынов* Николай Соломонович (1815–1875), убийца М.Ю. Лермонтова (см.) — 381
- Марциал* Марк Валерий (ок. 40–между 101–104), римский поэт-эпиграмматист — 474
- Маслов* Георгий Владимирович (1895–1920), поэт — 240
- Маттерн* Эмилий Эмильевич (1854–1938), публицист и переводчик — 23
- Маяковский* Владимир Владимирович (1893–1930), поэт, драматург, художник — 142–143, 308, 354, 360, 392, 442, 457–465, 476
- Мережковские* — 450
- Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1865–1941), прозаик, поэт, критик, публицист, переводчик — 34, 116, 120, 160, 161, 281, 322, 367, 368, 398, 449, 452–457, 525
- Местр* Ксавье, де, граф (1763–1852), французский писатель и ученый, с 1800 г. в России, художник-миниатюрист — 428
- Метерлинк* Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист — 23, 27, 33, 334, 451
- Мешков* Николай Михайлович (1885–1947), поэт — 74, 75
- Милькеев* Евгений Лукич (1815–ок. 1845; по др. сведениям — конец 1846 или начало 1847 г.), поэт — 192
- Милюков* Павел Николаевич (1859–1943), историк, публицист, мемуарист; один из основателей и член ЦК конституционно-демократической партии, ред. газет «Речь» и парижской «Последние Новости»; в 1917 г. — министр иностранных дел Временного правительства — 423
- Минский* (наст. фам.: Виленкин) Николай Максимович (1855–1937), поэт, драматург, философ, критик, переводчик — 97, 161, 326
- Мицлов* Сергей Рудольфович (1870–1933), прозаик, библиограф, литературовед, историк — 528
- Миропольский* А.Л. — см.: Ланг А.А.
- Михайлов* Михаил Ларионович (Илларионович) (1829–1865), поэт, прозаик, переводчик, публицист, революционный деятель — 486
- Мицкевич* Адам (1798–1855), польский поэт, общественный деятель — 64, 194, 247, 266, 380, 381, 428, 518–524
- Мицкевич* Владислав (1838–1926), сын и биограф Адама Мицкевича — 522
- Мицкевич* Сергей Иванович (1869–1944), очеркист, мемуарист; общественный деятель, врач — 370
- Мнишек* Марина (ок. 1588–1614), дочь польского воеводы — 165

- Молабух* Михаил — см.: Колобов Г.Р.
Молдавский С., поэт — 210, 222
- Мольер* (наст. имя и фам.: Жан Багист Поклен; 1622–1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель — 306, 308
- Монозон* Лев Исаакович (1886–1938), поэт, деятель кино — 256
- Моравская* Мария Магдалина Франческа Людвиговна (1889–1947), поэтесса, прозаик, критик — 191
- Мордкин* Михаил Михайлович (1880–1944), артист балета, балетмейстер, педагог — 470
- Морозов* Иван Игнатъевич (1883–1942), поэт — 241
- Морозов* Николай Александрович (1854–1946), народоволец, ученый, поэт, мемуарист — 80, 81
- Морозовы*: Маргарита Кирилловна (урожд. Мамонтова; 1873–1958) и Михаил Абрамович (1870–1903), московские меценаты — 450
- Мохнацкий* Мауриций (1804–1834), польский критик, историк, публицист — 520
- Мочульский* Константин Васильевич (1892–1948), литературовед, критик — 351
- Муратов* Павел Павлович (1881–1950), прозаик, искусствовед, драматург, эссеист, переводчик — 323, 371
- Муромцев* Сергей Андреевич (1850–1910), либеральный политический деятель, видный публицист и ученый, профессор Московского университета — 69
- Надсон* Семен Яковлевич (1862–1887), поэт — 36, 82, 86–94, 100, 167, 168, 250, 256, 350, 351
- Наппельбаум* Моисей Соломонович (1869–1958), мастер фотопортрета, имевший студию на Невском, в которой по понедельникам собирались известные поэты и музыканты — 357
- Нарбут* Владимир Иванович (1888–1938), поэт, прозаик, критик, после 1917 г. — видный общественный и издательский деятель — 137
- Незеленов* Александр Ильич (1845–1896), историк русской литературы, критик, пушкинист, педагог — 398
- Некрасов*, артист театра Комиссаржевской — 201
- Некрасов* Константин Федорович (1873–1940), общественный деятель, книгоиздатель; племянник поэта Н.А. Некрасова — 141, 214
- Некрасов* Николай Алексеевич (1821–1877/78), поэт, публицист — 252, 274, 312, 337, 348, 355, 449
- Немцев* В., поэт — 222
- Нечаев* Егор Ефимович (1859–1925), поэт, прозаик — 337, 339, 342, 349
- Никитин* Иван Саввич (1824–1861), поэт, прозаик — 337, 348, 355, 379
- Никитин* Николай Николаевич (1895–1963), прозаик, драматург — 323, 476
- Николай I* (1796–1855), российский император с 1825 г. — 64, 380
- Николай II* (1868–1918), последний российский император (1894–1917) — 318, 331, 332
- Никулин* (наст. фам.: Ольконицкий) Лев Вениаминович (1891–1967), прозаик — 333
- Нилус* Петр Александрович (1869–1943), прозаик, живописец, критик — 490, 491

- Ницше* Фридрих (1844–1900), немецкий философ, филолог, писатель — 97
- Новалис* (наст. имя и фам.: Фридрих фон Харденберг; 1772–1801), немецкий поэт, прозаик, философ, представитель йенской школы романтизма — 452
- Новиков* Иван Алексеевич (1877–1959), поэт, прозаик, драматург — 51, 52
- Новиков-Прибой* (наст. фам.: Новиков) Алексей Силыч (Силантьевич) (1877–1944), прозаик — 476
- Носовы*: Василий Васильевич (ум. 1939) и Евфимия Павловна (урожд. Рябушинская; 1883, по данным надгробия: 1886–1976), московские меценаты — 191
- Обрадович* Сергей Александрович (1892–1956), поэт — 338, 340
- Овидий* Назон Публий (43 до н.э.–ок. 18 н.э.), римский поэт — 336
- Овсянико-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853–1920), историк литературы, лингвист, критик, публицист — 485, 486
- Огарев* Николай Платонович (1813–1877), поэт, революционер, публицист — 126, 160, 378
- Одинцов* Дмитрий Яковлевич (1887–1975), поэт — 241
- Одоевский* Александр Иванович (1802–1839), поэт, декабрист — 378
- Ожешко* Элиза (1841–1910), польская писательница — 66–68
- Озеров* Владислав Александрович (1769–1816), драматург — 95
- Окунев* (наст. фам.: Окунь) Яков Маркович (1882–1932), прозаик — 191
- Олигер* Николай Фридрихович (1882–1919), прозаик, драматург — 98
- Ольга* Николаевна, вел. княжна (1895–1918) — 315, 316, 318, 319
- Орбелиани*, артист театра Комиссаржевской — 201
- Орешин* Петр Васильевич (1887–1938), поэт — 442
- Осоргин* (наст. имя и фам.: Михаил Андреевич Ильин; 1878–1942), прозаик, журналист, критик, переводчик — 383, 384
- Островский* Александр Николаевич (1823–1886), драматург — 436
- Оцуп* Николай Авдеевич (1894–1958), поэт — 323, 359–361
- П. Я.* — см.: Якубович П. Ф.
- Павел I* (1754–1801), российский император с 1796 г. — 379
- Павлова* Анна Павловна (Матвеевна) (1881–1931), балерина — 470
- Павлова* Каролина Карловна (1807–1893), поэтесса, прозаик, переводчица — 118, 161, 192–195
- Павлушин* Иоанн, поэт — 256, 257, 259
- Палей* Владимир Павлович, кн. (1897–1918), поэт — 318, 379
- Панаев* Иван Иванович (1812–1862), поэт, критик, редактор — 194
- Панин* Никита Иванович (1718–1783), государственный деятель и дипломат — 168
- Парнок* (наст. фам.: Парнох) София Яковлевна (1885–1932), поэтесса, критик — 218–220
- Пастернак* Борис Леонидович (1890–1960), поэт, прозаик, переводчик — 313, 323, 353, 358, 361, 364, 365, 392, 397, 399–401
- Переводчикова* Августа Васильевна (1838–1908), поэтесса, прозаик — 30, 31

- Перцов* Петр Петрович (1868–1947), критик, издатель, публицист, искусствовед, поэт, мемуарист — 203, 281, 449
- Петр I* (1672–1725), русский царь (с 1682 г.), первый российский император (с 1721 г.) — 171, 266, 364, 398, 400, 401, 403
- Петрищев* Афанасий Борисович (1882–после 1949), беллетрист и публицист — 29
- Петровский* Петр Николаевич (1864–1946), поэт, переводчик — 211, 213
- Петрункевич* Иван Ильич (1843 или 1844–1928), земский деятель, юрист, один из лидеров конституционно-демократической партии — 423
- Петяев* С.И., поэт — 210, 222
- Пешехонов* Алексей Васильевич (1867–1933), политический деятель, статистик, экономист — 383, 384
- Пешкова* Екатерина Павловна (1876–1965), первая жена М. Горького, общественный деятель — 382–384
- Пикассо* Пабло (1881–1973), испано-французский живописец — 372
- Пильняк* (наст. имя и фам.: Борис Андреевич Вогау; 1894–1938), прозаик — 323, 324, 476
- Писарев* Дмитрий Иванович (1840–1868), критик, публицист — 99, 268–270, 393
- Плеве* Вячеслав Константинович (1846–1904), министр внутренних дел и шеф жандармов в 1902–1904 гг. — 420, 423, 424
- Плетнев* Петр Александрович (1792–1865), писатель, журналист — 376
- Плещеев* Алексей Николаевич (1825–1893), поэт, переводчик, прозаик, драматург — 326
- По* Эдгар Аллан (1809–1849), американский поэт, прозаик, критик — 334
- Победоносцев* Константин Петрович (1827–1907), государственный деятель, юрист, обер-прокурор Синода (1880–1905 гг.) — 237, 278
- Познер* Соломон Владимирович (1876–1946), журналист, общественный деятель, прозаик — 383
- Покровский* Михаил Николаевич (1868–1932), историк, академик (с 1929 г.), с мая 1918 г. — замнарком просвещения РСФСР — 278
- Полевой* Николай Алексеевич (1796–1846), писатель, журналист, историк, переводчик — 526
- Полежаев* Александр Иванович (1804 или 1805–1838), поэт — 378
- Полетаев* Николай Гаврилович (1889–1935), поэт — 338, 343
- Полонский* (наст. фам.: Гусин) Вячеслав Павлович (1886–1932), критик, журналист, историк — 95, 326
- Полонский* Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик — 443
- Поморский* (наст. имя и фам.: Александр Николаевич Линовский; 1891–1977), поэт — 338
- Попандопуло* А.С., редактор «Одесского Листка» — 485
- Поплавская* Наталия Юлиановна, поэтесса, сестра поэта Б.Ю. Поплавского — 243, 256
- Попов* Г.М., книготорговец — 57
- Попугаев* Василий Васильевич (1778/79–1816), поэт, прозаик — 192
- Португейс* Семен Осипович (Иосифович) (1880–1944), публицист, выступавший под псевдонимами Ст. Иванович и В.И. Талин — 526

- Порфирьев* Иван Яковлевич (1823–1890), пушкинист — 398
- Потапенко* Игнатий Николаевич (1856–1929), прозаик, драматург — 486
- Потемкин* Петр Петрович (1886–1926), поэт, постоянный автор ж. «Сатирикон» — 57, 314
- Поярков* Николай Ефимович (1877–1918), поэт, критик — 214
- Приблудный* Иван (наст. имя и фам.: Яков Петрович Овчаренко; 1905–1937), поэт — 442
- Пришвин* Михаил Михайлович (1873–1954), прозаик — 323, 476
- Прокопович* Сергей Николаевич (1871–1955), общественно-политический деятель, экономист, публицист; член ЦК партии кадетов; муж Е.Д. Кусковой (см.) (с 1895 г.) — 383, 384
- Пуанкаре* Жюль Анри (1854–1912), французский математик, физик, философ — 423
- Пустынникова* А., писательница — 28
- Пушкин* Александр Сергеевич (1799–1837), поэт, прозаик, драматург — 43, 70, 82, 86, 95, 100, 108, 111, 112, 117, 120, 131, 150, 154, 160, 167, 169, 171–173, 186, 193, 194, 199, 202, 212, 213, 223–226, 228, 234, 235, 237, 255, 256, 265–276, 307, 308, 310–312, 314, 333, 350, 352, 354, 356–358, 360, 364, 375–379, 381, 385–389, 391, 393, 396–403, 426, 428, 440, 449, 453, 518, 526, 528
- Пяст* (наст. фам.: Пестовский) Владимир Алексеевич (1886–1940), поэт, переводчик, стиховед, мемуарист — 117
- Рабенек* (урожд. Бартельс; в первом браке — Книппер, во втором — Рабенек) Елена (Элла) Ивановна (1875–1940), художница, танцмейстер, преподаватель сценического движения — 79, 80, 470
- Радимов* Павел Александрович (1887–1967), поэт, художник — 117, 141, 163, 464
- Радищев* Александр Николаевич (1749–1802), писатель, мыслитель — 378, 400
- Райский* А., поэт — 30, 31
- Райт*, братья: Уилбер (1867–1912) и Орвилл (1871–1948), американские авиаконструкторы и летчики — 58
- Распутин* (Новых) Григорий Ефимович (1872–1916), крестьянин Тобольской губернии, фаворит Николая II и императрицы Александры Федоровны, «провидец» и «целитель» — 331
- Ратгауз* Даниил Максимович (1868–1937), поэт — 36–38,
- Рафаэль* Санти (1483–1520), итальянский живописец и архитектор — 336, 371
- Рачинский* Григорий Алексеевич (1859–1939), литератор, переводчик, философ; председатель Религиозно-Философского Общества в Москве — 423
- Ребиков* Владимир Иванович (1866–1920), композитор, пианист — 450
- Резников* Даниил Георгиевич (1904–1970), поэт, критик, занимался типографскими делами (он же — «Оплешник») — 352, 353
- Рембо* (Рэмбо) Артюр (1854–1891), французский поэт — 451
- Ремизов* Алексей Михайлович (1877–1957), прозаик, драматург — 199–201, 322–324, 365, 367, 368

- Родов Семен Абрамович* (1893–1968), поэт, критик — 335, 338, 342–344, 346, 348, 349
- Розанов Василий Васильевич* (1856–1919), писатель, критик, публицист, философ — 307, 326, 329, 330, 394, 456
- Розанова Татьяна Васильевна* (1895–1975), вторая дочь В.В. Розанова, автор мемуаров об отце — 330
- Розенгейм Михаил Павлович* (1820–1887), поэт — 161
- Романов Пантелеймон Сергеевич* (1884–1938), прозаик — 476
- Романовы*, царская семья — 318, 319
- Ростопчина Евдокия Петровна*, графиня (урожд. Сушкова; 1811/12–1858), поэтесса — 118, 119, 161, 172, 194, 195, 380
- Рукавишников Иван Сергеевич* (1877–1930), прозаик, поэт — 36
- Руссо Жан Жак* (1712–1778), французский писатель, философ, публицист, композитор — 451
- Рыковский Николай Владиславович* (1884–1943), поэт, журналист — 206, 208, 209
- Рылеев Кондратий Федорович* (1795–1826), поэт; декабрист — 161, 378, 379, 380, 521
- Сабашниковы*: Михаил Васильевич (1871–1943) и Сергей Васильевич (1873–1909), братья, совладельцы «Издательства М. и С. Сабашниковых» — 166, 446
- Савинская Татьяна*, ученица Е.И. Рабенек (см.) — 470
- Садовской* (наст. фам.: Садовский) Борис Александрович (1881–1952), поэт, прозаик, критик, историк литературы — 124, 137, 138, 183, 184, 196, 197, 202, 203
- Садощев Илья Иванович* (1889–1965), поэт — 343, 346
- Сакулин Павел Никитич* (1868–1930), литературовед культурно-исторической школы, педагог — 398
- Сальери Антонио* (1750–1825), итальянский композитор, дирижер, педагог — 449
- Салтыков-Щедрин* (наст. фам. Салтыков) Михаил Евграфович (1826–1889), прозаик, публицист — 95, 436
- Самобытник* (наст. имя и фам.: Алексей Иванович Маширов; 1884–1943), поэт — 338, 339, 342
- Сандомирский Михаил Борисович* (1891–1974), поэт — 164, 165, 191
- Санников Григорий Александрович* (1899–1969), поэт — 339, 340, 348
- Сансовино* (наст. фам.: Тати) Якопо (1486–1570), итальянский архитектор — 130
- Сатин Александр*, товарищ Брюсова по Поливановской гимназии — 449
- Сафо* (Сапфо; VII–VI вв. до н.э.), древнегреческая поэтесса — 166, 218
- Сахаров Александр Михайлович* (1894–1952), издательский работник, друг Есенина — 442
- Свенцицкий* (Свентицкий) Валентин Павлович (1879–1931), прозаик, драматург, публицист, церковный писатель — 140, 141
- Святополк-Мирский Дмитрий Петрович*, кн. (1890–1939), литературовед, историк литературы, публицист — 362, 363, 365–371
- Северянин Игорь* (наст. имя и фам.: Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941), поэт, основатель эгофутуризма — 101, 102, 105, 107, 108, 119, 142–

- 145, 149, 150, 155–160, 187–190, 208, 250, 256, 302, 326, 344–345, 458, 479
- Сейфуллина* Лидия Николаевна (1889–1954), прозаик — 323, 476
- Сельвинский* Илья Львович (1899–1968), поэт — 365, 366, 476
- Семенов* (Семенов-Тянь-Шанский) Леонид Дмитриевич (1880–1917), поэт, прозаик, религиозный пропагандист — 379
- Сенкевич* Генрик (1846–1916), польский беллетрист — 220
- Серафимович* (наст. фам.: Попов) Александр Серафимович (1863–1949), прозаик — 36, 44, 231, 232, 348, 349, 476
- Сергеев-Ценский* (наст. фам.: Сергеев) Сергей Николаевич (1875–1958), прозаик — 323, 475
- Серебров* А. (наст. имя и фам.: Александр Николаевич Тихонов; 1880–1956), издательский работник — 240
- Серпинская* Нина Яковлевна (1895–1955), поэтесса — 256
- Сидоров* Юрий Ананьевич (1887–1909), поэт — 117
- Скалдин* Алексей Дмитриевич (1889–1943), поэт и прозаик круга В.И. Иванова — 117, 142
- Скиталец* (наст. имя и фам.: Степан Гаврилович Петров; 1869–1941), прозаик, поэт — 28, 31, 36, 44, 56, 161, 348
- Скобелев* Михаил Дмитриевич (1843–1882), генерал-адъютант (1878), участник среднеазиатских завоеваний России и русско-турецкой войны 1877–1878 гг. — 461
- Словацкий* Юлиуш (1809–1849), польский поэт, драматург, прозаик — 64, 334
- Слонимский* Михаил Леонидович (1897–1972), прозаик — 476
- Слоньский* Эдвард (1872–1926), польский поэт — 191
- Случевский* Константин Константинович (1837–1904), поэт, прозаик — 95, 97, 161, 182, 240
- Смирнов* Петр Арсеньевич (1831–?), основатель торгового дома и фирмы, славящейся приготовлением высококачественных водок, наливок и настоек — 444
- Смирновский* П., пушкинист — 398
- Соболь* Андрей (наст. имя: Юлий Михайлович; 1888–1926), прозаик — 303
- Соколов*, переводчик А. Мицкевича (см.) — 518
- Соколов* Михаил Дмитриевич (1904–?), поэт — 338
- Соколов* Николай Алексеевич (1882–1924), адвокат — 314, 316, 317
- Соловьев* Владимир Сергеевич (1853–1900), философ, богослов, поэт, критик, публицист — 95, 97, 308, 375
- Соловьев* Сергей Михайлович (1885–1942), поэт, прозаик, религиозный публицист, переводчик — 105, 107
- Сологуб* Анастасия Николаевна (1876–1921), критик, переводчица, жена Ф. Сологуба — 331
- Сологуб* Федор (наст. имя и фам.: Федор Кузьмич Тетерников; 1863–1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик — 33, 56, 82, 84, 85, 95, 97, 102, 108, 116, 143, 156, 181, 182, 210, 217, 218, 227, 322, 326, 331, 475, 479
- Сомов* Константин Андреевич (1869–1939), живописец, график — 129
- Софокл* (ок. 496–406 до н.э.), древнегреческий драматург — 268, 371

- Спиноза* Бенедикт (Борух) (1632–1677), нидерландский философ-пантеист — 449
- Сталин* (наст. фам.: Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) — 477
- Старцев* Иван Иванович (1896–1967), журналист, издательский работник, компаньон имажинистов, некоторое время заведовал «Стойлом Пегаса» — 442
- Старшов* Никита, поэт — 249, 250
- Стеклов* (наст. фам.: Нахамкис) Юрий Михайлович (1873–1941), критик, ред. «Известий ВЦИК» с 1917 по 1925 г. — 278
- Стерн* Лоренс (1713–1768), английский писатель — 307
- Столица* Любовь Никитична (урожд. Ершова; 1884–1934), поэтесса — 117
- Столыпин* Петр Аркадьевич (1862–1911), государственный деятель, с 1906 г. — министр внутренних дел и председатель Совета министров — 236, 237
- Стражев* Виктор Иванович (1879–1950), поэт — 53, 68, 69, 214
- Суворин* Алексей Сергеевич (1834–1912), журналист, издатель — 326
- Сувчинский* Петр Петрович (1892–1985), музыкальный критик, литератор, один из ведущих деятелей евразийства — 363–366
- Судейкин* Сергей Юрьевич (Георгиевич) (1882–1946), живописец, театральный художник — 191, 192
- Сулла* (138–78 до н.э.), римский полководец, диктатор — 448
- Сумароков* Александр Петрович (1717–1777), поэт, драматург — 95, 378, 451
- Суриков* Иван Захарович (1841–1880), поэт — 337, 348, 355
- Сухотин* Павел Сергеевич (1884–1935), поэт, драматург — 117, 214
- Тан* (наст. имя и фам.: Владимир Германович Богораз; 1865–1936), этнограф, лингвист, поэт, прозаик, общественный деятель — 27, 28, 161, 337, 480
- Тарасов* Евгений Михайлович (1882–1943), пролетарский поэт — 52, 53
- Тарасов-Родионов* Александр Игнатьевич (1885–1938), прозаик — 348, 349
- Тассо* Торквато (1544–1595), итальянский поэт, драматург — 381
- Тацит* Публий Корнелий (ок. 55–ок. 120), римский историк — 522
- Тезяков* Николай Иванович (1859–1925), врач — 371
- Телешов* Николай Дмитриевич (1867–1957), писатель — 29
- Тепляков* Виктор Григорьевич (1804–1842), поэт — 172
- Терапиано* Юрий Константинович (1892–1980), поэт, критик, мемуарист — 359–361, 525
- Тимирязев* Климент Аркадьевич (1843–1920), естествоиспытатель, профессор Московского университета, основоположник русской научной школы физиологов растений — 69
- Тинторетто* (наст. фам.: Робусти) Якопо (1518–1594), итальянский живописец — 71
- Тиняков* Александр Иванович (псевд.: Одинокий; 1886–1934), поэт, критик, публицист — 85, 86, 138
- Тихонов* Николай Семенович (1896–1979), поэт — 323

- Тициан* (Тициано Вечеллио; ок. 1480/85–1576), итальянский живописец — 72
- Толстой* Алексей Константинович, граф (1817–1875), поэт, драматург, прозаик — 161
- Толстой* Алексей Николаевич, граф (1882/83–1945), прозаик, драматург, поэт — 117, 312, 475
- Толстой* Лев Николаевич, граф (1828–1910) — 34, 104, 167, 179, 220, 276, 285, 288, 297, 307, 326, 379, 381, 393, 428, 480, 486
- Толстой* («Американец») Федор Иванович (1782–1846), офицер, путешественник, писатель — 376
- Томашевский* Борис Викторович (1890–1957), литературовед, текстолог — 307
- Третьяковский* Василий Кириллович (1703–1768), поэт, филолог — 378
- Трепов* Дмитрий Федорович (1855–1906), петербургский генерал-губернатор, с апреля 1905 г. — товарищ министра внутренних дел, организатор вооруженного подавления революции 1905 г. — 279
- Трепов* Федор Федорович (1812–1889), петербургский градоначальник — 237
- Троцкий* (наст. фам.: Бронштейн) Лев Давидович (1879–1940), революционный и партийный деятель — 341
- Трубецкой* Николай Сергеевич, кн. (1890–1938), лингвист, филолог-славист, этнограф, видный деятель и идеолог евразийского движения — 363, 366
- Тургенев* Иван Сергеевич (1818–1883), русский писатель — 112, 113, 161, 168, 233–235, 263, 264, 379
- Тургенев* Николай Иванович (1789–1871), декабрист — 378
- Турунцев* Александр Александрович (1896–1984), поэт, критик, общественный деятель, участник евразийских изданий; позднее — протоиерей о. Александр, настоятель Патриаршего Трехсвятительского подворья в Париже — 366
- Тынянов* Юрий Николаевич (1894–1943), прозаик, литературовед — 307, 308
- Тютчев* Федор Иванович (1803–1873), поэт, дипломат, публицист — 82, 95, 96, 140, 161, 167, 193, 196, 197, 203–206, 213, 274, 307, 350, 359, 381, 398, 449, 482
- Уайльд* Оскар (1854–1900), английский драматург, прозаик, поэт, эссеист — 334
- Уитман* (Уитмен) Уолт (1819–1892), американский поэт — 334, 460
- Ульянов* Ю., поэт — 210, 222
- Усовы*: Сергей Алексеевич (1827–1886), зоолог, археолог, искусствовед, профессор Московского университета; Сергей Сергеевич (1872–1943), сын С.А. Усова; Анна Николаевна, жена С.А. Усова — 423
- Уткин* Иосиф Павлович (1903–1944), пролетарский поэт — 464
- Фарман* Анри (1874–1958), французский авиаконструктор, летчик и промышленник — 58
- Федин* Константин Александрович (1892–1977), прозаик — 475, 519
- Федина* (наст. имя и фам.: Владимир Степанович Ильяшенко; 1887–1970), историк литературы, поэт — 201–206, 323

- Федоров Александр Митрофанович** (1868–1949), поэт, прозаик, драматург — 45
- Фельдман Вильгельм** (1868–1919), польский критик, историк польской литературы, драматург — 66
- Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич** (1820–1892), поэт, переводчик, мемуарист — 87–90, 95, 97, 138, 160, 161, 193, 196, 201–206, 213, 274, 380, 482
- Фет Иоганн** (?–1826), первый муж матери А.А. Фета (см.) — 202
- Филипченко Иван Гурьевич** (1887–1939), поэт — 340–342, 346
- Фогелер Генрих** (1872–1942), немецкий художник — 36, 37
- Фокин Михаил Михайлович** (1880–1942), артист балета, балетмейстер, хореограф, педагог — 470
- Фонвизин Денис Иванович** (1744/45–1792), драматург — 168
- Фофанов Константин Михайлович** (1862–1911), поэт — 101, 160, 240
- Франс Анатолий** (наст. имя и фам.: Анатолий Франсуа Тибо; 1844–1924), французский прозаик, критик, публицист — 116
- Франц-Иосиф** (1830–1916), император Австрии и король Венгрии с 1848 г. — 220
- Фреголи Леопольдо** (1867–1936), артист-иллюзионист — 212
- Фрейдентейн Николай Бернгардович** (1894–1943), прозаик, выступивший под псевд. Юрий Фельзен — 525
- Фурманов Дмитрий Андреевич** (1891–1926), прозаик — 348, 349
- Харитон** (наст. фам.: Харитонов) Борис Осипович (Иосифович) (1876–1941), литератор, журналист — 280
- Хинчук Лев Михайлович** (1868–1944), политический и государственный деятель — 232
- Хлебников Велимир (Виктор Владимирович)** (1885–1922), поэт, прозаик, драматург — 142, 366, 367, 392, 458–460
- Хомяков Алексей Степанович** (1804–1860), религиозный философ, поэт, критик, публицист — 161
- Цветаева Марина Ивановна** (1892–1941), поэт, драматург, прозаик, критик — 139, 184, 218, 302, 303, 310, 312–314, 323, 353, 363, 365–368, 465
- Цеппелин Фердинанд, граф** (1838–1917), немецкий конструктор дирижаблей, генерал — 58
- Чаадаев Петр Яковлевич** (1794–1856), религиозный философ — 378
- Чаплин Чарлз («Чарли») Спенсер** (1889–1977), американский киноактер, кинорежиссер — 372, 469
- Чапыгин Алексей Павлович** (1870–1937), прозаик — 240
- Чеботаревская Анастасия Николаевна** — см.: Сологуб А.Н.
- Черниковский Саул Гутманович** (1875–1943), еврейский поэт — 303–305
- Чернышевский Николай Гаврилович** (1828–1889), прозаик, критик — 379
- Черубина де Габриак** (наст. имя и фам.: Елизавета Ивановна Дмитриева; 1887–1928), поэтесса — 218
- Чехов Антон Павлович** (1860–1904), писатель, драматург — 29, 34, 35, 213, 326, 428, 436, 486

- Чириков* Евгений Николаевич (1864–1932), прозаик, драматург — 35
- Чуковский* Корней Иванович (наст. имя и фам.: Николай Васильевич Корнейчуков; 1882–1969), критик, детский писатель, переводчик, историк литературы — 281
- Чулков* Георгий Иванович (1879–1939), прозаик, поэт, переводчик, критик — 45, 53, 54, 282, 450
- Чумаченко* Ада Артемьевна (1887–1954), поэтесса, автор единственной книги стихов — 142, 161
- Чурилин* Тихон Васильевич (1885–1946), поэт, прозаик — 186, 187, 210, 222
- Шагинян* Мариэтта Сергеевна (1888–1982), поэтесса, прозаик, критик — 105–107, 117, 138, 139
- Шанявский* Альфонс Леонович (1837–1905) — золотопромышленник, меценат; основал Московский городской народный университет — 355
- Шах* Евгений Владимирович (1905–?), поэт — 481, 482
- Шекспир* Вильям (1564–1616), английский драматург, поэт — 43, 259, 371, 426
- Шелли* Перси Биш (1792–1822), английский поэт, драматург, публицист, философ — 334
- Шемишурин* Андрей Акимович (1872–1939), исследователь языка русской поэзии, собиратель материалов по ее истории, поэт, прозаик — 30
- Шенрок* Владимир Иванович (1853–1910), историк литературы, исследователь жизни и творчества Гоголя — 423
- Шеншин* Афанасий Неофитович (1775–1855), отец А.А. Фета (см.) — 202
- Шенье* Андре Мари (1762–1794), французский поэт, публицист — 107, 381
- Шершеневич* Вадим Габриэлевич (1893–1942), поэт, переводчик, критик, теоретик имажинизма — 105, 106, 117, 196–199, 272, 273, 442, 443
- Шестов* Лев (наст. имя и фам.: Лев Исаакович Шварцман; 1866–1938), философ, критик — 364, 367, 368
- Ширяевец* А. (наст. имя и фам.: Александр Васильевич Абрамов; 1887–1924), поэт — 241, 242
- Шкловский* Виктор Борисович (1893–1984), прозаик, критик — 307, 308, 369, 394, 460
- Шкулев* Филипп Степанович (1868–1930), поэт — 339–341, 349
- Шманкевич* Б., поэт — 210, 222
- Шманкевич* В., поэт — 210, 222, 223
- Штейнер* Рудольф (1861–1925), австрийский религиозный философ, основатель (1913) и руководитель Антропософского общества — 470
- Шувалов* Иван Иванович (1727–1797), государственный деятель, фаворит императрицы Елизаветы Петровны — 378
- Шульговский* Николай Николаевич (1880–1937?), поэт — 146–148
- Щеглов* (наст. фам.: Леонтьев) Иван Леонтьевич (1856–1911), критик, прозаик, драматург — 449
- Щедрин* — см.: Салтыков-Щедрин М.Е.
- Щепкина-Куперник* Татьяна Львовна (1874–1952), писательница, драматург, поэтесса и переводчица — 29

- Эйхенбаум* Борис Михайлович (1886–1959), критик, литературовед — 307–309
- Эллис* (наст. имя и фам.: Лев Львович Кобылинский; 1879–1947), поэт, переводчик, критик — 183, 184
- Эльснер* Владимир Юрьевич (1886–1942), поэт, переводчик — 114, 117
- Эренбург* Илья Григорьевич (1891–1967), прозаик, поэт, публицист, мемуарист — 139, 216, 217, 242, 243, 332, 333, 476
- Эрлих* Вольф Иосифович (1902–1937), поэт-имажинист — 475
- Эфрон* Сергей Яковлевич (1893–1941), журналист, критик, прозаик, кинокритик; муж М.И. Цветаевой (см.) — 363, 364
- Юркун* (Юркунас) Юрий (Иосиф) Иванович (1895–1938), писатель, художник — 180, 181
- Юшкевич* Семен Соломонович (1869–1927), прозаик, драматург — 35, 324, 483–504, 508, 510–512, 514–518
- Языков* Николай Михайлович (1803–1846), поэт — 143, 156
- Яковсон* Роман Осипович (1896–1982), филолог, историк и теоретик литературы, языковед — 460
- Яковлев* (наст. фам.: Трифонов-Яковлев) Александр Степанович (1886–1953), писатель — 449, 476
- Якубинский* Лев Петрович (1892–1945), языковед, литературовед — 307–309
- Якубович* Петр Филиппович (псевд.: П.Я., Л. Мельшин и др.) (1860–1911), народоволец; поэт, прозаик, журналист — 29, 96
- Янжул* Иван Иванович (1846–1914), экономист, статистик, профессор Московского университета — 423
- Ясинский* Иероним Иеронимович (1850–1931), писатель, журналист — 192
- Ясюнинский* Михаил, соученик Брюсова по Поливановской гимназии — 449
- Ястребов*, поэт — 240
- Яффе* Лев Борисович (1876–1948), еврейский поэт, переводчик, общественный деятель — 239
- Яцимирский* Александр Иванович (1873–1925), филолог-славист — 66

СОДЕРЖАНИЕ

Ходасевич-критик (Р. Хьюз)	3
----------------------------------	---

КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА

1905–1927

<i>М. Метерлинк.</i> Чудо Святого Антония	23
<i>К.Д. Бальмонт.</i> Литургия красоты (Стихийные гимны)	24
<i>Осип Дымов.</i> Солнцеворот	26
<i>Тан.</i> Стихотворения	27
Нижегородский сборник	28
<i>Арнольд Ариэль.</i> Мрак (Драматическая греза)	29
<i>А.В. Переводчикова.</i> Стихотворения; <i>А. Райский.</i> Новые звуки (Стихотворения)	30
Сборник Т<оварищест>ва «Знание». Книга VII	31
<i>Федор Сологуб.</i> Тяжелые сны (Роман)	33
<i>И.Ф. Анненский.</i> Книга отражений	34
VIII Сборник Т<оварищест>ва «Знание»; IX Сборник Т<оварищест>ва «Знание»	35
<i>Д. Ратгауз.</i> Полное собрание стихотворений (2 тома)	36
<i>С. Головачевский.</i> «Мене текел фарес» (Стихотворения)	38
X Сборник Т<оварищест>ва «Знание»; XI Сборник Т<оварищест>ва «Знание»	41
<i>А. Федоров.</i> Сонеты	45
<i>Вацлав Берент.</i> Гнилушки	46
О последних книгах К. Бальмонта	48
Критико-библиографический обзор. Стихи	50
Девуцы в платьях	54
<i>П. Потемкин.</i> Смешная любовь (Первая книга стихов)	57
Накануне	58
Сфинкс	59
Тяжелее воздуха	60

Притончик. На Кузнецком	62
С. Красинский. Иридион	64
Э. Ожешко как писательница	66
Виктор Стражев. Стихи. 1904–1909 (Том 1-й)	68
Энциклопедический словарь т<овариществ>ва Гранат. Т. 1	69
Юрий Верховский. Идиллии и элегии	70
Ночной праздник (Письмо из Венеции)	71
Николай Мешков. Снежные будни	74
Город разлук. В Венеции	75
Danses idylles (Вечер пластических танцев)	79
Николай Морозов. Звездные песни	80
Мистическая карамель	82
Александр Тиняков (Одинокий). Navis nigra (Стихи)	85
Надсон	86
Игорь Северянин	101
Чему свистите?	102
Вадим Шершеневич. Carmina; Мариэтта Шагинян. Orientalia; Сергей Соловьев. Цветник царевны; Игорь Северянин. Эпилог «Эго-футуризм»	105
Игорь Северянин. Громокипящий кубок (Поэзы)	108
Привет поэту	109
«Лед и пламень» (Валерий Брюсов. Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен)	111
Поэты «Альционы»	114
То, чего не читают	116
Стихи Нелли	118
«Juvenilia» Брюсова	120
Борис Садовской. Самовар (Стихи)	124
Н.Г. Львова. Старая сказка (Стихи)	125
Анна Ахматова. Четки (Стихи)	127
Русская поэзия. Обзор	128
Поэту или читателю? (Н.Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения)	146
Игорь Северянин и футуризм	149
Избранные стихи русских поэтов	160
К. Бальмонт. Белый зодчий (Таинство четырех светильников. Стихи) ..	161
Павел Радимов. Земная риза	163
Михаил Сandomирский. Марина Мнишек (Стихи); Борис Кушнер. Семафоры. (Стихи)	164
Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же	166

А. Куприн и Европа	167
Фрагменты о Лермонтове	169
Юр. Юркун. Шведские перчатки (Роман в 3 частях, с предисловием М. Кузмина)	180
Федор Сологуб. Очарования земли (Стихи 1913 г.)	181
Е. Гуро. Небесные верблюжата	183
Эллис. Арго; Борис Садовской. Самовар; Он же. Косые лучи (Пять поэм)	183
Александр Журин. Радостный круг (Вторая книга стихов); Н. Бернер. Одиннадцать	185
Тихон Чурилин. Весна после смерти (Стихи)	186
Обманутые надежды	187
Мы помним Польшу (Литературно-художественный сборник)	190
М. Кузмин. Венецианские безумцы (Комедия)	191
Одна из забытых (Каролина Павлова. Собрание сочинений)	192
К. Бальмонт. Поэзия как волшебство	195
О. Мандельштам. Камень; Борис Садовской. Полдень (Собрание стихов. 1905–1914); Вадим Шершеневич. Автомобилья поступь (Лирика (1913–1915)); Он же. Быстрь (Монологическая драма)	196
«Проклятый принц» А. Ремизова (Театр имени В.Ф. Комиссаржевской)	199
Книга о Фете (В.С. Федина. А.А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике)	201
Константин Бальмонт. Поэма событий; Георгий Адамович. Облака (Стихи); Константин Липскеров. Песок и Розы; Николай Рыковский. Черное кружево (Стихи)	206
Гюлистан. Альманах I	209
К.Д. Бальмонт. Ясень (Видение древа); Георгий Иванов. Вереск (Вторая книга стихов); П.Н. Петровский. Невольные песни (1885–1915); Николай Ашукин. Скитания (Вторая книга стихов)	211
Валерий Брюсов. Семь цветов радуги (Стихи 1912–1915 гг.)	214
Жак де Безье, трувер Фландрии. О трех рыцарях и о рубахе (Повесть тринадцатого века)	216
Валерий Брюсов. Избранные стихи (1897–1915 гг.); Федор Сологуб. Земля родная. (Выбранные стихи)	217
София Парнок. Стихотворения	218
Памяти Эмиля Верхарна	220
Гюлистан. Альманах II	222
Стихи на сцене	223
Три факта (Письмо из Москвы)	230
Поп (И.С. Тургенев. Поп. Поэма)	233
Безглавый Пушкин	235

У рек Вавилонских (Национальная еврейская лирика в мировой поэзии)	239
Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З.Н. Гиппиус	239
Сборник пролетарских писателей	240
<i>И. Эренбург. Молитва о России (Стихи)</i>	242
<i>Наталья Поплавская. Стихи зеленой дамы</i>	243
О завтрашней поэзии	243
Бесславная слава	245
Плохие стихи (Дали жизни. Литературный альманах; <i>Н. Власов-Окский. Шутка дьявола; Факелы. Литературно-художественный альманах; Олег Леонидов. Стихи</i>)	248
Пролетарская поэзия	250
Затерянные стихи	253
Открываю гения	256
Стихотворная техника М. Герасимова	259
<i>Кн. Федор Касаткин-Ростовский. Голгофа России (Стихи)</i>	262
<i>Леонид Гроссман. Портрет Манон Леско (Два этюда о Тургеневе)</i>	263
Колеблемый треножник (Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 14 февраля 1921 г.)	265
<i>Борис Земенков, Александр Краевский, Вадим Шершеневич.</i> От мамы на пять минут	272
Окно на Невский	273
Все — на писателей!	277
<i>М.А. Бекетова. Александр Блок (Биографический очерк)</i>	281
О. Мандельштам. <i>Tristia</i> (Стихи)	283
Об Анненском	284
О Бялике (К пятидесятилетию со дня рождения)	300
<i>Марина Цветаева. Ремесло (Книга стихов); Она же. Психея</i> (Романтика)	302
О Черниховском	303
Язык Ленина	306
Заметки о стихах. I (<i>М. Цветаева. Молодец</i>)	310
Заметки о стихах. II	314
Там или здесь?	320
<i>З.Н. Гиппиус. Живые лица (I и II тт.)</i>	325
Вместо рецензии	332
<i>Лев Никулин. Вторая мещанская</i>	333
К юбилею К.Д. Бальмонта	334
Пролетарские поэты	335
Заметки о стихах. II (Конкурс «Звена»)	350
Парижский альбом. I	354

Парижский альбом. II	357
Парижский альбом. IV	359
О «Вёрстах»	361
О кинематографе	371
Цитаты	375
К истории возвращения	382
Глуповатость поэзии	385
О формализме и формалистах	391
Бесы	397
Аблеуховы — Летаевы — Коробкины	402
Очередная тема	425
Уважаемые граждане	429
Цыганская власть	438
О дневнике Брюсова	446
О Мережковском	452
Декольтированная лошадь	457
Письмо	465
Айседора Дункан	469
<О советской литературе>	475
1917–1927	476
Первые сборники	479
С. Юшкевич	483
Конрад Валленрод (1827–1927)	518
Подземные родники	525
Комментарии (<i>Дж. Малмстад, Р. Хьюз</i>)	529
Указатель имен	688

Список опечаток, замеченных в первом томе:

С. 263: после ст-ния «О, горько жить...» поместить ст-ние «О старый дом...» (с. 265).

С. 275: перед ст-нием «Пэон и цезура» поместить ст-ние «Полно рыдать об умершей Елене...» (с. 276).

С.	Строка	Напечатано	Следует читать
352	5 сн.	(архив В. Ивича)	(архив А. Ивича)
389	17 св.	Дума	Дома
405	3 св.	черних<овский>	Черних<овский>
409	6 сн.	мне здесь страдать —	мне здесь страдать —.
413	18–21 св.	вторая строфа с отступом направо	
416	5 св.	с IV и V строф	с 4 и 5 строф
418	1 св.	светлый ад]	[светлый ад]
	11 св.	светлый — передвинуть под: тихий	
432	10–11 св.	передвинуть направо (под: скука)	
434	4–5 св.	передвинуть налево в начало строки	
436	7 сн.	М., 1922	Москва, 1922
439	5 сн.	передвинуть направо (под: с отчетливую)	
442	16 сн.	передвинуть налево (под: [вечер])	
443	12, 13, 15	передвинуть налево в начало строки	
465	2–5 св.	передвинуть направо	
469	14–15 сн.	строка точек между строками	
471	7 сн.	передвинуть направо (под: громадах)	
476	8 сн.	передвинуть направо (под: [дальнем])	
477	12–13 сн.	в одну строку	
490	15 св.	передвинуть направо	
506	8 св.	№ 10 4 мая	№10, 4 мая
544	18 св.	передвинуть налево (под: крабы)	
567	13 сн.	НЛО	Новое Литературное Обозрение
582	2–4 св.	точка после «врагу»; все остальное убрать.	

Х-69 **В.Ф. Ходасевич**
Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; Вступ. статья Р. Хьюза. — М.: Русский путь, 2010. — Т. 2. Критика и публицистика (1905–1927). — 720 с.

ISBN 978-5-85887-388-4 (т. 2)

ISBN 978-5-85887-303-7

Второй том собрания сочинений В.Ф. Ходасевича — статьи и рецензии 1905–1927 гг. В них автор предстает как историк литературы, прекрасный знаток русской и зарубежной литературы, вдумчивый, зоркий и блистательный критик. Его статьи о классиках русской литературы, о символистах, акмеистах, футуристах, а также рассуждения о новой литературе Советской Республики и о молодых литераторах русского зарубежья представляют собой глубокое исследование единого процесса развития русской литературы.

ББК 84(2Рос)6

Владислав Фелицианович Ходасевич
Собрание сочинений в восьми томах

Том 2
КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА
(1905–1927)

Редактор Т. Есина
Корректор И. Леонтьева
Компьютерная верстка Л. Фирсовой

Подписано в печать 10.12.10. Формат 60х90/16.
Бумага писчая. Тираж 2000 экз.

ЗАО «Издательство “Русский путь”»
109240, Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2
Тел.: (495) 915-10-47. E-mail: info@rp-net.ru
Сайт издательства: www.rp-net.ru
Сайт книжного магазина: www.kmrz.ru

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6
Заказ 2069

ISBN 978-5-85887-388-4



9 785 858 873884