

1011
Искыѣсѣ
12 20
I

ДОМ ИСКУССТВ

№ 1

ПЕТЕРБУРГ

1921

О ЧЕЛОВЕКЕ
— ЗВЕЗДАХ —
И
О СВИНЬЕ

1.

Принять крестное имя или прозвище какое не значит еще быть человеком.

Надеть шапку, натянуть штаны с сапогами и заговорить по-человечьи, тысячу раз повторять, что ты мыслишь и что-то смыслишь, и это еще не значит быть человеком.

Быть человеком — это поднять высочайший, какой ни есть, труд и, взяв его так, со сжатыми губами и стиснутым сердцем, бесстрашно нести, светя и светясь по путанной ночи судьбы и суда.

А то, что должно быть, еще далеко до того, что есть.

И вот рядом с человеком в человеке же копошится хлев, и вот почему, куда ни взглянешь — на улицах, в театре, на собраниях — везде торчат пяточки.

Нажраться и плюхнуться в теплую кальную мазь и лежать пяточком к солнцу — что может быть завидней? — а вокруг хрюк, урч и чук — какое счастье!

И это надо помнить человеку и раз навсегда сказать:

либо ты человек, либо ты свинья.

И если хочешь оставаться свиньей, — свини.

А если хочешь быть человеком, устыдись в себе свиньи и неси труд.

Светя, как свет, он даст тебе счастье, непостижимое для свиньи, и откроет путь — за человека, где все человеческое так же странно, как человеку странно свиное, где новая земля, новое небо, другая судьба и суд.

2.

Искони было так: люди, обладавшие властью, имели величайшее право быть людьми, вся же прочая сволочь — воры — обречены были на самую дикую жизнь с изнуряющим дух беспросветным вседеланием и постоянной нуждой, с постоянным расчетом, ненавистью, завистью и свинством.

Заваленный работой и невылазной бедностью, с вечно протянутой рукой и вечным страхом отказа — какое уж тут слово, какая честь! — и какая доброта? — самим не хватает! — и где тихие минуты для ясных мыслей? — дни, как в машине, а жизнь, как в мешке.

Конечно, быть брошенному в сволочный круг воров не значит еще быть воров и загрузнуть в свинстве, и как власть, предоставляя человеку великие права, не означала еще человека человеком, так и сволочной круг, не предоставляя никаких прав, не означал еще человека свиньей.

И из круга воров подымался человек со всей болью отверженного, ненавистью к свинству и благословением человеку.

И человек светил человеку.

И из того же круга воров, т. е. огромного большинства осужденных на тяжкие работы и постылую жизнь, выходили ловкие люди, безусловно умные и сметливые, в руки которых попадало дело развлечения для всей этой братской сволочи.

И вот эти-то ловкие люди и не то чтобы задавались какими-нибудь злыми целями унижения человека в человеке, а просто так, по чутью, хорошо зная, куда что клонит, и развлекали человека по-свойски.

Во-истину, свинство проникало всю жизнь человека и отдых для человека—развлечение человека мерилось на свинью.

3.

Что такое Европейское зрелище для народа?

В канун войны я навидался этого добра на старой западной земле—в Париже, в Риме, в Берлине и Вене.

Мне особенно памятно: человек перед выпуклым зеркалом смотрит на свою свиную харю и доволен; и еще: обезьяной прыгает человек по площадке из движущихся половиц и доволен; а затем ко всеобщему удовольствию танец диких и похабные куплеты.

Все довольны—довольной двуногой свиньей расплзаются по домам.

Или так уж завязан в человеке свиной узелок, не развяжешь,
или хлев так отгорожен от жилья человека, не прошибешь?

Разбить имя—

чело—век

и на его месте водрузить:

свинь—я

И это будет то, что есть.

И это надо помнить человеку и раз навсегда сказать:

либо ты человек, либо ты свинья.

И если ты свинья и доволен, и больше тебе ничего не надо, только это—только эта теплая лужа, так свини—нет! я человек и не хочу, чтобы ты свинил около меня и оскорблял свинством своим человека.

4.

Есть отдых для человека, трудный, свинье непонятный—если бы свинья вдруг зарасуждала по-человечьи.

И этот отдых есть звезды.

А эти звезды—создание духа человеческого—есть искусство.

Свинье не надо никаких звезд: она и не смотрит, а посмотрит—не увидит.

Смотреть и видеть—трудно.

Надо наперед научиться. И как каждая наука так не дается, так и видение и слышание—с папироской не одолеешь.

Смотреть и видеть—

слушать и слышать—

видеть звезды, слышать музыку—это большое счастье.

И это счастье—доля человека.

И это надо помнить человеку

и идти за своей счастливой долей.

5.

Чтобы научиться читать книгу и за книгой забывать все на свете, надо большой труд.

И чтобы стоять, забывшись, перед картиной или слушать музыку, не дыша, надо большой труд.

И тот, кто хочет черпать от драгоценной сокровищницы духа человеческого—участвовать на пиру человека, должен стать,

не плюхаться в лужу, а стать—

и по звездам взлететь до звезд, светящих в темную тайную жизнь человека.

И это надо помнить человеку.

И когда ты идешь в театр или на выставку или на музыку или просто садишься за книгу, будь готов—

и за труд твой тебе засветят звезды.

И уж ты можешь не повторять сорокой «я мыслю», ты можешь, если хочешь, ходить на четвереньках, ни одна власть в мире не в силах погасить твоих звезд, лишит тебя имени человека,

и звезды не покинут тебя.

6.

Те звезды, какие светят человеку—создание его духа—искусство—есть величайшее напряжение души человеческой.

И если физический труд принято считать тяжелым и соединять с ним преимущественное право господства и власти на земле, а мускулы возводить в культ, то о труде художника и ученого надо сказать так: труд их неоплатный.

И только свинья—если бы свинья вдруг зарассуждала по-человечьи—только свинья могла бы сказать, что труд художника и ученого есть труд легкий и даже, пожалуй, вовсе никакой труд, а праздное развлечение праздного человека, тунеядца, который и вязанки дров поднять не может.

Но всякий, кому хоть раз засветили звезды, тот если и не поймет, то почувет весь крестный жестокий путь.

А если это так, то как же можно подходить к созданию духа человеческого, как можно принимать искусство—между делом?

И это надо помнить человеку и, оценив труд неоплатный, быть всегда самому готову к труду.

Или не надо никаких звезд—

и пропадай пропадом всякое искусство—

и само слово—эти крылья духа человеческого.

7.

Слово есть только бледная тень вещей и мыслей.

Но слово есть знак.

И как заклинательный знак, оно так же ярко и живо, как живые вещи и разгоряченная мысль.

И как всякое заклятие, так и слово, получает всю силу свою через страду.

Какую надо боль и тоску—никогда не поймет свиная харя всю боль и тоску человека, и ей в луже ее стоячей никогда ничего не снилось, и сон не разрывал ей сердца, и с разорванным сердцем она не металась, создавая в этом засвоженном железном мире бессводные волшебные миры.

Большие книги—великие произведения слова человеческого—есть именно заклятия.

И, читая их, слышишь музыку, какую никогда не услышишь, заиграй хоть все инструменты, какие есть в мире, и видишь картины, какие не передать никакой краской.

Из духа слова родится музыка и целый мир красок.

И это надо помнить человеку и особенно беречь слово и благоговейно приступать к книге.

И не бежать труда, а итти на труд,—

только через труд тебе засветят звезды,

и только через труд сам ты духом своим
засветишь звезды.

Алексей Ремизов. °

*

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печалей и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах горят...
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

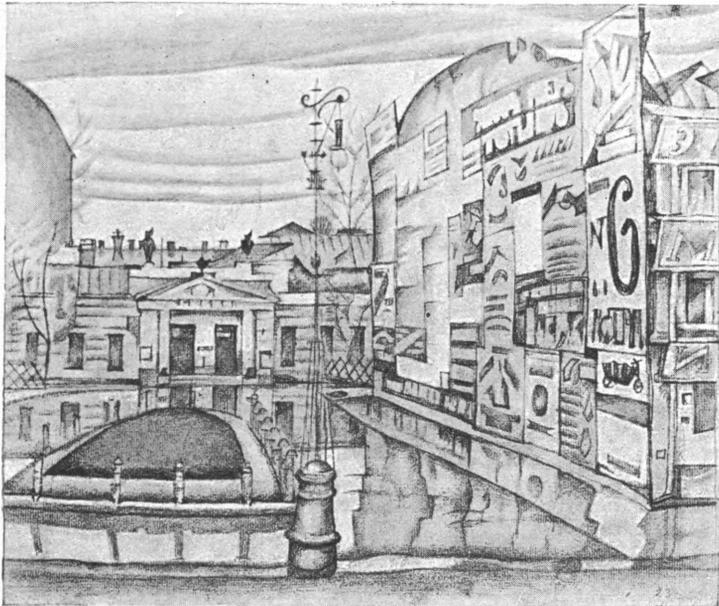
Анна Ахматова.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Тень. (из цикла «Сны»).



Г. С. ВЕРЕЙСКИЙ. В парке.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Москва. Вывески.

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ.

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Поздно! Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий-старик,—конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят—зеленная,—знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Понял теперь я: наша свобода
Только отсюда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий
И за мостом летит на меня,
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

Но все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить!

Н. Гумилев.



МАМАЙ.

По вечерам и по ночам—домов в Петербурге больше нет: есть шестизэтажные каменные корабли. Одиноким шестизэтажным миром несетя корабль по каменным волнам среди других одиноких шестизэтажных миров; огнями бесчисленных кают сверкает корабль в разбунтовавшийся каменный океан улиц. И, конечно, в каютах не жильцы: там—пассажиры. По корабельному просто все незнакомо-знакомы друг с другом, все—граждане осажденной ночным океаном шестизэтажной республики.

Пассажиры каменного корабля № 40 по вечерам неслись в той части петербургского океана, что обозначена на карте под именем Лахтинской улицы. Осип, бывший швейцар, а ныне—гражданин Малафеев, стоял у парадного трапа и сквозь очки глядел туда, во тьму: изредка волнами еще прибывало одного, другого. Мокрых, засыпанных снегом, вытаскивал их из тьмы гражданин Малафеев и передвигая очки на носу—регулировал для каждого уровень почтения: бассейн, откуда изливалось почтение—сложным механизмом был связан с очками.

Вот—очки на кончике носа, как у строгого педагога: это—Петру Петровичу Мамаю. — Вас, Петр Петрович, супруга дожидают обедать. Давно уж. Как же это вы так?

Затем очки плотно, оборонительно уселись в седле: тот, носатый из двадцать пятого—на автомобиле. С носатым—очень затруднительно: «господином» его нельзя, «товарищем»—будто неловко. Как бы это так, чтобы оно...

— А, господин-товарищ Мыльник! Погодка-то, господин-товарищ Мыльник... затруднительная...

И, наконец—очки наверх, на лоб: на борт корабля вступал Елисей Елисеич.

— Ну, славу Богу! Благополучно? В шубе-то вы: не боитесь—снимут? .Позвольте—обтряхну...

Елисей Елисеич—капитан корабля: уполномоченный дома. И Елисей Елисеич—один из тех сумрачных Атласов, что согнувшись, страдальчески сморщившись, семьдесят лет несут по Миллонной карниз Эрмитажа.

Сегодня карниз был, льно, еще тяжелее, чем всегда. Елисей Елисеич задышался:

— По всем квартирам... Скорее... На собрание... В клуб...

— Батюшки! Елисей Елисеич, или опять что... затруднительное?

Но ответа не нужно: только взглянуть на страдальчески сморщенный лоб, на придавленные тяжестью плечи. И гражданин Малафеев, виртуозно управляя очками, побежал по квартирам. Набатный его стук у двери—был как труба архангела: замерзали объятия, неподвижными пушечными дымками застывали ссоры, на пути ко рту останавливалась ложка с супом.

Суп ел Петр Петрович Мамай. Или точнее: его строжайше кормила супруга. Восседавая на кресле величественно, милостиво, многогрудно, буддоподобно—она кормила земного человека созданным ею супом:

— Ну, скорей же, Петенька, суп остынет. Сколько раз говорить: я не люблю, когда за обедом с книгой...

— Ну, Аленька—ну я сейчас—ну сейчас... Ведь шестое издание! Ты понимаешь: Богдановичевская «Душенька»—шестое издание! В двенадцатом году при французах все целиком сгорело—и только три экземпляра... Ведь я это уж лет пять ищу!

Мамай 1917 года—завоевывал книги. Десятилетним вихрастым мальчиком он учил Закон Божий, радовался перьям, и его кормила мать; сорокалетним лысенским мальчиком—он служил в страховом обществе, радовался книгам, и его кормила супруга.

Ложка супу—жертвоприношение Будде—и снова земной человек суетно забыл о Провидении в обручальном кольце—и нежно гладил, ощупывал каждую букву. «Въ точности против первого изданія... Москва. Съ одобрения Ценсурнаго Комитета»... Ах, это восхитительное ш на трех толстенных ножках...

— Ну, Петенька, да что это? Кричу-кричу, а ты с своей книгой... Оглох, что ли: стучат. Петр Петрович—со всех ног в переднюю. В дверях—очки на кончике носа:

— Елисей Елисеич велели—чтоб на собрание. Скорее.

— Ну вот, только за книгу сядешь... Ну что еще такое?—у лысенского мальчика в голосе слезы.

— Не могу знать. А только чтоб скорее...—дверь каюты захлопнулась, очки понеслись дальше...

На корабле было явно неблагополучно: быть может, потерял курс; быть может, где-нибудь в днище—невидимая пробоина, и жуткий океан улиц уже грозит хлынуть внутрь. Где-то вверху, и вправо, и влево—тревожно, дробно стучат в двери кают; где-то на полутемных площадках—потушенные, вполголоса разговоры; и топот быстро сбегающих по ступенькам подошв: вниз, в кают-компанию, в домовый клуб.

Там—оштукатуренное небо все в табачных грозových тучах. Душная калориферная тишина, чуть-чуть чей-то шопот. Елисей Елисеич позвонил в колокольчик, согнулся, наморщился—слышно было в тишине, как хрустнули плечи—поднял карниз невидимого Эрмитажа и обрушил на головы, вниз:

— Господа. По достоверным сведениям—сегодня ночью обыски.

Гул, грохот стульев; чьи-то выстреленные головы, пальцы с перстнями, бородавки, бантики, баки. И на согнувшегося Атласа—ливень из табачных туч:

— Нет, позвольте!—Мы обязаны...—Как? И бумажные деньги?—Елисей Елисеич, я предлагаю, чтобы ворота...—В книги, самое верное—в книги...

Елисей Елисеич, согнувшись, каменно выдерживал ливень. И Осипу, не поворачивая головы (быть может, она и не могла повернуться):

— Осип, кто нынче на дворе ночью?

Осипов палец медленно, среди тишины, пролагал путь по расписанию на стене: палец двигал не буквы, а тяжелые Мамаевские шкафы с книгами.

— Нынче М. Гражданин Мамай, гражданин Малафеев.

— Ну вот. Возьмете револьверы—и в случае, если без ордера...

Каменный корабль № 40 неся по Лахтинской улице сквозь шторм. Начало, свистело, секло снегом в сверкающие окна кают, и где-то невидимая пробоина, и неизвестно: пробьется ли корабль сквозь ночь к утренней пристани—или ко дну. В быстро пустеющей кают-компании пассажиры цеплялись за каменно-неподвижного капитана:

— Елисей Елисеич, а если в карманы? Ведь не будут же...

— Елисей Елисеич, а если я повешу в уборной, как пипифакс, а?

Пассажиры юркали из каюты в каюту и в каютах вели себя необычайно: лежа на полу, шарили рукою под шкафом; святотатственно заглядывали внутрь гипсовой головы

Льва Толстого; вынимали из рамы пятьдесят лет на стене безмятежно улыбавшуюся бабушку.

Земной человек Мамай—стоял лицом к лицу с Буддой и прятал глаза от всевидящего, пронизывающего трепетом ока. Руки у него были совершенно чужие, ненужные: куцые пингвиньи крылышки. Руки ему мешали уже сорок лет, и если бы не мешали сейчас—может, ему очень просто было бы сказать то, что надо сказать—и так страшно, так невысказанно...

— Не понимаю: ты-то чего струсил? Даже нос побелел! Нам-то что? Какие-то такие тысячи у нас?

Бог знает, если бы у Мамаи 1300 какого-то года были бы тоже чужие руки, и такая же гайна, и такая же супруга—может быть, он поступил бы так же, как Мамай 1917 года: где-то среди грозной тишины в уголку заскребла мышь—и туда со всех ног глазами кинулся Мамай 1917 года и, забившись в мышиную норь, продрожал:

— У меня... то есть—у нас... Че... четыре тысячи двести...

— Что-о? У тебя-а? Откуда?

— Я... я понемногу все время... Я боялся у тебя каждый раз...

— Что-о? Значит, крад? Значит, меня обманывал? А я-то, несчастная—я-то думала: уж мой Петенька... Несчастливая!

— Я—для книг...

— Знаю я эти книги в юбках! Молчи!

Десятилетнего Мамаи мать секла только один раз в жизни: когда у только что заведенного самовара он отвернул кран—вода вытекла, все распаялось—кран печально повис. И теперь второй раз в жизни чувствовал Мамай: голова зажата у матери под мышкой, спущены штаны—и...

И вдруг мальчишечьим хитрым нюхом Мамай учуял, как заставить забыть печально повисший кран—четыре тысячи двести. Жалостным голосом:

— Мне нынче дежурить во дворе до четырех. С револьвером. И Елисей Елисеич сказал—если без ордера—

Мгновенно—вместо молниеносного Будды—многогрудая, сердобольная мать.

— Господи! Да что они—все с ума посошли? Это всё Елисей Елисеич. Ты смотри у меня—и в самом деле не вздумай...

— Не-ет, я только так, в кармане. Разве я могу? Я и муху-то...

И правда: если Мамаю попадала муха в стакан—всегда возьмет ее осторожно, обдует и пустит—лети! Нет, это не страшно. А вот четыре тысячи двести...

— Ну что мне за наказание с тобой! Ну куда ты теперь денешь эти твои краденые—нет уж, молчи, пожалуйста—краденые, да...

Книжки; калоши в передней; пипифакс; самоварная труба; ватная подкладка у Мамаевой шапки; ковер с голубым рыцарем на стене в спальне; полураскрытый и еще мокрый от снега зонтик; небрежно брошенный на столе конверт с наклеенной маркой и четко написанным адресом воображаемому товарищу Гольдебаеву... Нет, опасно... И наконец, около полночи решено все построить на тончайшем психологическом расчете: будут искать где угодно—только не на пороге, а у порога шатается вот этот квадратик паркета. Кинжальчиком для разрезывания книг искусно поднят квадратик. Краденые четыре тысячи («Нет уж, пожалуйста—пожалуйста молчи!») завернуты в вощеную от бисквитов бумагу (под порогом может быть сыро)—и четыре тысячи погребены под квадратиком.

Корабль № 40—весь, как струна, на дыпочках, шопотом. Окна лихорадочно сверкают в темный океан улиц, и в пятом, во втором, в третьем этаже отодвигается штора, в сверкающем окне—темная тень. Нет, ни зги. Впрочем, ведь там на дворе—двое, и когда начнется—они дадут знать...

Третий час. На дворе тишина. Вокруг фонаря над воротами — белые мухи: без конца, без числа — падали, вились роем, падали, обжигались, падали вниз.

Внизу — с очками на кончике носа — философствовал гражданин Малафеев:

— Я — человек тихий, натурливый, мне затруднительно в этакую во злобё жить. Дай, думаю, в Осташков к себе с'езжу. Приезжаю — международное положение — ну, прямо невозможное: все друг на дружку — чисто волки. А я так не могу: я человек тихий...

В руках у тихого человека — револьвер, с шестью спрессованными в патронах смертями.

— А как же вы, Осип, на японской: убивали?

— Ну, на войне! На войне — известно.

— Ну, а как же штыком-то?

— Да как-как... Оно вроде как в арбуз: сперва туго идет — корка, а потом — ничего, очень свободно.

У Мамаю от арбуза — мороз по спине.

— А я бы... Вот хоть бы меня самого сейчас — ни за что!

— Погодите! Приспичит — так и вы...

Тихо. Белые мухи вокруг фонаря. Вдруг издали — длинным кнутом винтовочный выстрел, и опять тихо, мухи. Слава Богу: четыре часа, нынче уже не придут. Сейчас смена — и к себе в каюту, спать...

В Мамаевской спальне на стене — голубой клетчатый рыцарь замахнулся голубым мечом и застыл: перед глазами у рыцаря совершалось человеческое жертвоприношение.

На белых полотнянных облаках покоилась госпожа Мамаю — всеоб'емлющая, многогрудая, буддоподобная. Вид ее говорил: сегодня она кончила сотворение мира и признала, что все — добро зело, даже и этот маленький человечек, несмотря на четыре тысячи двести. Маленький человечек обреченно стоял возле кровати — иззябший, с покрасневшим носиком, кудые чужие пингвиньи крылышки — руки.

— Ну иди уж, иди...

Голубой рыцарь зажмурил глаза: так ясно, до жути — сейчас перекрестится человечек, вытянет вперед руки — и как в воду с головою — бултых!

Корабль № 40 благополучно пронесся сквозь шторм и пристал к утренней пристани. Пассажиры торопливо вытаскивали деловые портфели, корзиночки для провизии и мимо Осиповых очков спешили на берег: корабль у пристани — только до вечера, а там — опять в океан.

Согнувшись, Елисей Елисеич пронес мимо Осипа карниз невидимого Эрмитажа — и обрушил на Осипа сверху:

— Уж нынче ночью — наверное. Так пусть все и знают.

Но до ночи — еще жить целый день. И в странном, незнакомом городе — Петрограде — растерянно бродили пассажиры. Так чем-то похоже — и так непохоже — на Петербург, откуда отплыли уже почти год и куда — Бог весть? — вернутся ли когда-нибудь? Станные, замерзшие за ночь каменноснежные волны: горы и ямы. Австралийские воины в странных лохмотьях, оружие на веревочках за плечами. Чужеземный обычай — ходить в гости с ночевкой: на улицах ночью — вальтер-скоттовские роб-рои. И вот тут на Загородном — выжженные в снегу капельки крови... Нет, не Петербург!

По незнакомому Загородному среди австралийцев бродил Мамаю. Пингвиньи крылышки мешали; голова висела — кран у распявшегося самовара; на левом стоптанном каблуке — снежный *globus histericus*, мучителен каждый шаг.

И вдруг вздернулась голова, ноги загарцовали двадцатипятилетие, на щеках — маки: из окна улыбалась Мамаю — —

— Эй, зёва, с дороги! — австралийцы напролом краснороже перли с огромными торбами.

Мамай отскочил, не отрывая глаз от окна, и чуть только проперли—снова к окну: оттуда ему улыбалась—

— «Да, ради этой—и украдешь, и обманешь, и все».

Из окна улыбалась, раскинувшись соблазнительно, сладострастно — екатерининских времен книга: «Описательное изображение прекрасностей Санктъ-Петербурга». И небрежным движением, с женским лукавством, давала заглянуть внутрь—туда, в теплую ложбинку между двух упруго изогнутых, голубовато-мраморных страниц.

Мамай был двадцатипятилетне влюблен. Каждый день ходил на Загородный под окно и молча, глазами, пел серенады. Не спал по ночам—и хитрил сам с собой: будто оттого не спит, что под полом где-то работает мышь. Уходил по утрам—и всякое утро тот самый паркетный квадратик на пороге колот сладким гвоздем: под квадратиком погребено было Мамаево счастье, так близко, так далеко. Теперь, когда все открылось про четыре тысячи двести—теперь как же?

На четвертый день, как трепыхающегося воробья—зажав сердце в кулак, Мамай вошел в ту самую дверь на Загородном. За прилавком—седобородый, кустобровый Черномор, в плену у которого обитала она. В Мамае воскрес его воинственный предок: Мамай храбро двинулся на Черномора.

— А, господин Мамай! Давненько, давненько... У меня для вас кой-что отложено.

Зажав воробья еще крепче, Мамай перелистывал, притворно-любовно поглаживал книги, но жил спиною: за спиной в витрине улыбалась она. Выбрав пожелтевший 1835 года «Телескоп», долго торговался Мамай—и безнадежно махнул рукой. Потом, лисьими кругами рыская по полкам, добрался до окна—и так, будто между прочим:

— Ну а эта сколько?

Ёк—воробей выпорхнул—держи! держи! Черномор прогребил пальцами бороду:

— Да что же—для почину... с вас полтораста.

— Гм... Пожалуй... (Ура! Колокола! Пушки!)—Что же, пожалуй... Завтра принесу деньги и заберу.

Теперь надо через самое страшное: квадратик возле порога. Ночь Мамай пекся на угольях: нужно, нельзя, можно, немисливо, можно, нельзя, нужно...

Всеведущее, милостивое, грозное—Провидение в обручальном кольце пило чай.

— Ну кушай же, Петенька. Ну что ты такой какой-то... Не спал опять?

— Да. Мы... мыши... не знаю...

— Брось платок, не крути! Что это такое в самом деле!

— Я—я не кручу...

И вот выпит стакан—не стакан: бездонная, сорокаведерная бочка. Будда на кухне принимала жертвоприношение от кухарки. Мамай в кабинете один.

Мамай тикнул, как часы—перед тем как пробить двенадцать. Глотнул воздуха, прислушался, на цыпочках—к письменному столу: там—кинжальчик для книг. Потом в лихорадке гномиком скорчился на пороге, на лысине—ледяная роса, запустил кинжальчик под квадрат, ковырнул—и... отчаянный вопль.

На вопль Будда пригремела из кухни—и у ног увидала: тыквенная лысинка, ниже—скорченный гномик с кинжальчиком, и еще ниже—мельчайшая бумажная труха.

— Четыре тысячи—мыши... Вон-вон она! Вон!

Жестокий, беспощадный, как Мамай 1300 какого-то года, Мамай 1917 года воспрянул с карачек—и с мечом в угол у двери: в угол забилась вышарахнувшая из-под квадрата мышь. И мечом кровожадно Мамай прогвоздил врага. Арбуз: одну секунду туго—корка, потом легко—мякоть, и стоп: квадратик паркета, конец.

Евг. Замятин.

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц, бессмертник не цветет,
Прозрачны гривы табуна ночного,
В сухой реке пустой челнок плывет,
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья!
Я так боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья.

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
Все: ласточка, подружка, Антигона...
А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

О. Мандельштам.

Ноябрь 1920 г.



З. Е. СЕРЕБРЯКОВА. Беление холста.



Б. М. КУСТОДИЕВ. Портрет.

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услышать в меха обутой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина дремучий лес Тайгета,
Их пища: время, медуница, мята...

Возьми ж на радость дикий мой подарок —
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

О. Мандельштам.

• Ноябрь 1920 г.

ИЗ ЗАПИСОК ТИВУРТИЯ ПЕНЦЛЯ.

Синяя чашка метеором мелькнула в голубом небе, казалось, оставляя за собою светящуюся параболу. Следом пробелело дно блюдечка. Дрожащая рука, очевидно, сообщила им капризность зигзага, но едва ли умышленно кто-нибудь целился в твердую шляпу розового, как куколка, аббата, поднявшего в эту как раз минуту голову вверх. Улыбающееся выражение полного и безоблачного личика вдруг обратилось в водосточную маску, тем более, что молочный кофей струйкой пополз из трубок плюшевых полей на грушу носа. Утревшись, он готов был уже заулыбаться, но озабоченно снял головной убор, где кокардой засел синий осколок. Положительно, Терцина словно училась метанью у какого-нибудь античного дискобола. Я давно уже собирался войти в прохладную дверь, но услышав звучный голос певицы, кричавшей, словно она перекаtywала рулады арии в театре Сан-Кассиано, остановился, чтобы прошла буря, зная по опыту, что оне—скоротечны. Синего извержения я не предвидел. Взглянув на свидетеля, т. е. на меня, обиженно и задорно аббат об'явил:—Поднимусь об'ясняться! На мне сан, и шляпа моя совсем нова. К тому же я—поэт!—Синьорина не знает всего этого. Она разгорячена,—пробовал уговаривать я его,—зайдите если у вас есть дело к ней, минут через сорок вы вместе посмеетесь, она вас угостит свежим шоколадом и, может быть даже споет что-нибудь, если у нее нет репетиции в Сан-Кассиано.

Шоколад был недостаточно горяч, но погода была нежаркая, парикмахер был в особенном ударе, пострадавший аббат был опытный либреттист, так что, действительно, часа через полтора (прическа сделала неисполненным мое пророчество насчет сорока минут) мы втроем сидели за круглым столом, и перепуганная утренней вспышкой служанка подавала такой горячий шоколад, что, кажется, сама синьора Терцина насилу глотала его, хотя и старалась это скрыть.

Она — маленького роста, везде у нее ямочки: на щечках, на локотках, на шейке; ее ротик охотно складывается в улыбочки; ленточки, бантики, оборочки, кружевца, прошивочки всегда словно раздуваются ветерочком; она обожает музыку, арийки, дуэтики, не любит вести счета денежкам; диванчики в комнатке обиты веселеньким шелком, обезьяночка и собачка во время накормлены; меня она называет Тивуртиком, себя Терциной, Терциночкой, Терцинетой, Терцинеточкой, выдумывая иногда такие уменьшительные, какие не снились ни одному филологу. Иногда мне кажется, что я тону в этих подушечках. Я даже говорил об этом своей подруге. Она задумалась на минуточку, потом улыбочка и дробные словечки:—Тивуртик, теперь нет Карпаччо. И зачем женщине походить на корову, или лошадь? Тебе это не нравится? Может быть, голубочек, тебе нравилось бы, чтобы, как встарину, печатались официальные списки золотых и важных куртизанок и полный прейскурант? Все это - для иностранцев. Впрочем, ведь и ты - немчик. Видишь ли, это слиш-

ком торжественно, громоздко для меня. Я боюсь величественного, и я не хочу быть смешкой. Я могу петь Софонизбу или покинутую Дидону, но в жизни... в жизни я предпочитаю другие масштабы.

— Вроде той принцессы, что носили в кармане, так она была мала?

— Какая гадость! что же я—блоха, или крошка от сухаря?—потом задумалась,— А знаешь? Это не плохо. Я была бы рада, чтобы меня носил в кармане человек, которого я люблю...

Опять задумалась.

Но и в любви, кажется, Тердина боится масштабов, предпочитая страсти вносить в разговор с прислугой и торговцами.

Вспомнив о спящей чашке, познакомившей нас с розовым либретистом, я жаловался, что в свиданиях не так она горяча. Я жарко целовал ее губы, грудь, плечи, спрашивая, где у нея самое горячее место. Тердина смеялась, как от щекотки; потом проговорила почти серьезно:

— Знаешь? Я думаю, что всего горячее у меня пятки, вообще подошвы: за этот месяц я сносила четыре пары башмаков.

Каждый день она вычитывает в газетах разные диковины и таскает меня смотреть то слонов, то гиппопотамов, то жену аптекаря, разрешившуюся шестью мертвыми младенцами. Аптекарьша была скромна и благочестива, младенцы посажены в банки со спиртом. Терца думала, что они и родились в банках.

Эспер пришел ко мне в отчаянии. Он молча распахнул окно и дышал, как рыба на берегу мокрым серебристым воздухом. На дождливом, розоватом небе над лагуной, вдали неуклюже качался невиданный доселе серый воздушный шар, крики толпы и рукоплесканье доносились, как неровный прибой. Я удивился, что Терца позволила мне остаться дома.

Эспер колеблется, неуверен, то взлетает к небесам, то впадает в мрачность. Он не боится больших слов и сильных чувств.

Антония не сдается на его доводы и не хочет покинуть монастырь. Несколько уменьшает романичность его истории то, что о ней в подробностях известно его родителям и что отец его почти готов сам приехать в Венецию, помогать сыну в таких вещах, за которые не принято гладить по головке.

Антония венецианка, но не похожа на мою подругу. Скорее уже на лошадь, или корову, как непочтительно выражается Терцина. Она—высокая и медленная блондинка. Матовый цвет лица, одутловатые щеки и мешки под глазами, конечно—не следствие монастырского затвора, где она находится еле несколько месяцев. У нея полусонный вид, но оказывается, есть упорство и даже упрямство.

Почему-то, осматривая негра колоссального роста, которого Тердина непременно захотела иметь выездным лакеем, я подумал о двух Карлах, Гольдони и Годци, спор между которыми занимает всю Венецию. Положим, тут так затыкают уши от всяких политических новостей, будто на свете только и существуют, что комедии, да показательные диковинки. Но пусть. В этой веселой, смеющейся колыбели забываешь действительно, все, кроме масок, концертов, опер, комедий, аббатов, чичисбеев, комедиантов, гондольеров, маленьких Терцинеточек с их шоколадом, поцугаями, собачками и обезьянками, кроме влажного неба и

небесной воды. Пение, пение, пение! Не то духовный концерт у сироток, не то колыбельная, не то баркаролла—зауспокойный карнавал!—может быть... Я смотрю как-то со стороны. Что-то последнее чудится мне в этих вздохах любви.

Но я отвлекся от Гольдони и Гоцци. Странная их судьба! Один—причудливый знаток старины, кабинетный капризник, граф, поэт, защищает падающее искусство импровизации; другой—дитя мелкой, полуремесленной среды, уличный наблюдатель, недалекий, полубразованный, блестящий импровизатор, реформирует итальянский театр, стараясь придать ему французский и классический характер. Конечно, я не предсказатель, но мне кажется, что Гоцци пишет для простого народа и для детей, а останется у утонченных любителей. Гольдони же, имеющий в виду ученых ценителей, будет всегда любим пестрой публикой и толпою.

Сегодня целый день дождь, может быть оттого я размышляю об искусстве.

Из большого окна видны мокрые ступени и стены; железные кольца тихо звякают в взбаламученной воде, блестят черные носы гондол, фонари качаются со скрипом и только одна ветка жасмина, проросшая на камнях противоположного дома осыпается, осыпается... Светлое серое небо словно входит квадратно прямо в комнату. Вдали на мели не разобрали еще деревянного эшафота для зрителей, сколоченного по случаю воздушного полета шара. Там копошатся люди, будто после казни.

Я понимаю любовь Терцины и вообще венецианцев к загородным домам на материке вдоль Brentы или в иных местах. Я сам бы дорого дал, чтобы сейчас увидеть наш родной садик в Кенигсберге. Прошла гроза, по уползающей туче засемидветилась радуга, под ней через мост быстро скачет всадник в красном. Как горит его кафтан, или плащ! как слышен стук копыт! как все слышно! будто предсмертная лучистость промыла вам уши! Ржет жеребец звонко... гогочут гуси. Яблони стараются пахнуть как можно слаще, королевины бриллианты просыпаны на траву. Какое благословенье! И из дядиной гостиной квартет Моцарта, как наглядное благословенье, как небо, сведенное на наш дом: на этих музыкантов, на меня, плачущего в пустыне, на тетю Софью, на всех, на все, на собаку, пугающую вылезших на дорогу лягушек, на дым из трубы, на ванильный запах печений.

Антония—сирота; ее упорное сопротивление желанию Эспера и его родных—вовсе не следствие каких-нибудь семейных влияний. В концертах, которые даются в их монастыре, она играет на контрабасе. Для женщины это несколько странно, но там есть девушки, играющие на фаготах, валторнах и даже тромбоне. Остряки говорят, что после этих концертов для воспитанниц не страшен никакой инструмент, но когда я в первый раз увидел Антонию, стоящей с этой большой и густой скрипкой, серьезную, улыбающуюся, проводящую уверенно и сильно смычком по низким, гудящим струнам, в белом платье, с пучком гранатовых цветов за ухом, опустившую широкие светлые глаза,—мне казалось, что я вижу ангела. Я говорю это не потому, что я—друг Эсперу, и вовсе не охладевал к прелестям Терцы. В сущности, я не знаю хорошенько, почему я полюбил эту венецианку с ее подушечками, пахнущими помадой, да и не хочу это знать. Я убавокан, отуплен и ею, и городом, и морем, и вечным пением.

Поющие фонтаны, разрезанные апельсины, из которых выходят живые, полненькие девушки, смеющиеся статуи, карточные короли, города, обращающиеся в пустыню, маски, сосиски, газеты, кораблекрушения, голубые птицы, змеи, вороны—все это, конечно, ошеломляло меня, но когда по картонному небу медленно поплыла зеленая звезда под волшебные ноты скрипок, и запахло почему-то фосфором,—я почувствовал, как сильно я

люблю Терезу. Я обернулся. Рот у нее был набит конфетами и запачканную ручку она украдкой вытерла о розовую занавеску ложи. Она быстро поняла мой взгляд и привалившись плечом ко мне, тихонько спросила:

— Тивуртик любит?

— Люблю, люблю!—воскликнул я почти громко, не обращая внимания на окружающую толпу.

Звезда степенно закатилась, скрипки взвизгнули, Терца зашелестела желтым шелком и надела маску. Я сразу перестал ее узнавать.

Вероятно, я очень глуп, так как до сих пор не могу привыкнуть к маскам. Белые бауты меня просто пугают. Все в них похоже на уток, и Терезе приходится от времени до времени снимать маску, чтобы я удостоверился, что это—она, а не незнакомое привиденье, хотя говорит она не умолкая и даже поет, так что голос ее я могу отлично слышать

Хотя на Амуре была не баута, а узкая черная маска вроде ленты по широким, придавленным сверху вниз, очень красным щекам, но самая толщина лица, карие мошеннические глаза в прорезе, курчавый золотой парик и руки будто перетянутые ниточкой,—внушали мне ужас. Он был одет в зеленый камзолчик, колчан брел за жирными плечиками, крохотная треуголка ловко вклеена на левое ухо, и в руках он держал какую-то бумагу.

— Синьор Тибурцио! Синьор Пенцель!—кричал он мне, паясничая и шлепая по вздутой ладони своим дурацким письмом. С виду он казался здоровым ребенком, но мне вдруг представился разбухшим карликом, который сейчас лопнет с зловонным треском.

Письмо было, действительно, ко мне от Эспера, и мальчуган—был его слугою, на которого я никогда не обращал раньше внимания.

Здесь никто не думает, что делается в Париже. Глухие подземные волны не могут тем не менее не отразиться повсюду, одни ли там масоны и безработные адвокаты из неудачников, как уверяют злые языки. Я не знаю, но добром это все вряд ли кончится.

Эспер просит прийти на свиданье в монастырь Антонии вместе с ним. Завтра приемный день. Терцина напросилась идти тоже, говоря, что эти посещения—место молодых сборищ и что она никому не помешает. Там, действительно, отделенная от сестер и сироток решеткой, публика болтает, поет, пьет кофей, играет в домино и карты, лают под ногами собаки, и отдельные беседы совершенно заглушены шумом и гамом. Едва слышен бывает звон колокола, возвещающий о конце приемных часов.

Мы говорили с Терцой о старости. Признаться, разговор довольно неподходящий, да его, в сущности, и не было. Не успел я разинуть рот, как моя подруга хлопнула меня по губам веером и суеверно сказала:

— Что за разговор, сердечко? Мы состаримся, когда умрем. Понимаешь? Когда умрем, не раньше. Разве ты видел в Венеции старых людей?

Но, очевидно, разговор этот запал ей в память, потому что в монастыре уже она сама начала.

Эспер с Антонией переговаривались через решетку около нас, не обращая внимания на народ.

— Видишь ли, Тивуртик... ты говоришь, старость... это вздор, немецкий вздор! Никакой старости нет! Вообще все немцы—смешные люди! Я знала двух братьев, они были близнецы... Ты не думай чего-нибудь дурного... Я просто была знакома с ними... была еще девчуркой... И потом они были так похожи друг на друга, что мне было бы неловко, я

бы никогда не знала, которого я люблю. Я удивляюсь, почему они не пошли в актеры. Знаешь, такие пьесы, где путаница, одного принимают за другого, они были бы неопределимы. К тому же они так любили друг друга, так ухаживали один за другим, что всем было смешно и даже не узнавали, есть ли у которого-нибудь из них любовница. Но это все не то, что я хотела сказать. Я знаю много про них историй, но о такой братской любви я не слыхала и не читала. Хотя я вообще мало читаю. Разве газеты. И знаешь, почему? Выходит слишком много новых книг, все равно, всего не перечитаешь. Не правда ли?

Синьора прервала свою речь, так как ей подали мороженое. Я заметил, что уже несколько минут Антония больше прислушивалась к рассказу Терцины, чем к словам Эспера, что-то взволнованно толковавшему ей громким шопотом. Когда подруга моя замолчала, Антония приняла вид, будто и не интересовалась несколько нашей беседой. Напротив какой-то господин в темном кафтане, все прохаживавшийся мимо нас, выразил явное нетерпение узнать о дальнейшей судьбе близнецов. Приподняв шляпу, он сказал:

— Простите, сударыня...

— Чем могу служить?

— Я слышал... случайно... так... Не делайте выводов. Но мне страшно интересно что же случилось с этими близнецами?

Терца не обиделась; рассмеявшись, она продолжала:

— Случилось то, что, вероятно, случится со всеми нами, увя! Один из них умер.

— Вот так история!—чмокнул губами незнакомец.

— Истории никакой не было, а если и была, то после смерти. Я это совсем не к тому говорю, что они были близнецами и красавцы оба, и пример братской любви... Я рассказывала синьору по поводу старости, к примеру...

— По поводу старости! Скажите пожалуйста!—соболезнующе протянул темный кафтан.

Терце он не нравился, повидимому. Проглотив последний кусок фисташкового мороженого, она сумрачно взглянула на нового знакомого и продолжала, обращаясь только ко мне:

— И вот, сердечко, один из мальчиков умирает. Они были еще молоденькие, почти мальчики и, действительно, прелесть какие хорошенькие. Брат чуть не сошел с ума. Во время болезни, тот был уже без памяти, он все его целовал, причесывал, тер руки, шептал что-то на ухо. Нужно было плакать, смотря на такую любовь! Но тот умер. Тогда его брат предался неопишуемой скорби и чудачествам: бился головой о стену, ложился спать в гроб с покойником, целовал его, тормошил, думал разбудить, бедняжка! Наконец причесал его, напудрил, накрутил, подвел глаза и брови, одел в лучший костюмчик и так отправил к Господу Богу. Я видела: покойник лежал, как картинка, так что который остался в живых, больше был похож на мертвеца. Да... Так вот этот немчик и в смерти не потерял молодости. Впрочем он и так был молод, так что моя история выходит совсем не к месту, но раз уж я ее рассказала, все равно, обратно не возьмешь.

Тереза помолчала и как-то все кругом умолкло. Но синьорина, разговорившись, не скоро могла остановиться.

— Странная вещь! Брат его от горя стал заниматься магией и вызывать умершего. Не знаю, являлся ли он к ним... Ведь это большой грех, Тивуртик, тревожить покойников! Но он пришел ко мне, хотя, клянусь Мадонной, я вовсе не занималась магией и не думала о нем. Я и о живых-то забываю. Говорят, что когда желудок не в порядке, то бывают галлюцинации, чаще всего видят котов и ещей под мебелью, но я была совершенно здорова, только дня два перед этим принимала слабительное... вдруг... Я спала. Просыпаюсь от треска, словно щелкнули табакеркой... В комнате горел ночник... Входит Ричардо (теперь я вспомнила, одного звали Ричардо, другого Эрнест) входит Ричардо, действительно нюхает табак, подходит прямо ко мне. Я подтянула одеяло, перекрестилась. Говорит

вежливо и тихо: «Простите, сударыня, что я вас беспокою. Передайте, прошу вас, Эрнесту, что я очень скучаю». Странный молодой человек! Какое же веселье на том свете! Потом тем же маршем идет обратно и уходит. Я не спала.

— Что же, ты передала Эрнесту его слова?

— Милый Тивуртик, ты меня считаешь за дурочку. Они же были меланхолики и чудаки, экстраваганты. Если бы я передала Эрнесту, что брат его скучает, тот застрелился бы.

— Для компании?

— Ну да. Нет, я не зла. Я утаила. Притом меня самое воспоминание об этом как-то расстраивает. Делается не по себе.

— А что же этот Эрнест счастливо жил после смерти брата?—раздался вдруг совсем близко голос Антонии. Она порозовела и словно слегка задыхалась. Рядом с ней, по другую сторону решетки, подвигался Эспер. Тереза подняла голову.

— Эрнест? не знаю... Нет, впрочем, знаю... он скоро умер, но не убил себя. Так, просто умер, от болезни.

Казалось, от жизни и смерти неизвестного ей Эрнеста зависело решение Антонии. Она торопливо как-то выслушала ответ Терезы и вдруг, откинув белые лопасти платья, протянула через решетку обе руки Эсперу, который прижался к ним губами и лбом.

Перед Тердиной, отступая задом, семенил господин в темном кафтане, не решаясь задать вопрос. Но она уже забыла, что сердилась на него, и улыбнулась. Тот, обрадовавшись, снял шляпу и, при каждом слове кланяясь и сгибаясь, заезжил.

— Сударыня, простите... не примите... пустое любопытство... О, нет! строгая наука... кто осудит? трое детей... ангелочки, если бы вы видели...

— В чем дело?—совсем развеселившись, спросила Тереза.

— Простите... нескромность... возраст.

— Чей?

— Тех молодых синьоров, несчастных братьев.

— Сколько им было лет?

— Да, если позволите.

— Двадцать.

— А другому?

— Они же были близнецами.

— Верно, верно! Распрекрасно! Дважды двадцать—сорок.

И он записал что-то карандашиком на клочке нотной бумаги.

Рассказ Терезы не выходил у меня из головы. Особенно я боялся, чтобы не раздался треск, как от табакерки.

Дома лежало письмо. Оскар фон-Риттих застрелился. Никто не знал, что его побудило к этому шагу. Никаких записок он не оставлял. Утром его будили, он не отворял дверей в свою комнату. Часа в три взломали двери. Он лежал с простреленной головой, на столе валялся роман Гете «Страдания юного Вертера».

Гете! виноват ли его роман в этой смерти? и как он сам принял бы подобное обвинение, если бы ему его пред'явили?

Я видел его года два тому назад, случайно. Какое прекрасное, какое мужественное лицо! богоподобный вид! Таков истинный гений! Конечно, никакое обвинение близоруких бюргеров не может его коснуться!

Но бедного Оскара жаль. Он принадлежал к породе мечтателей, которых Тереза называет меланхоликами и экстравагантами. В Генедии думать—значит быть грустным; задумчивость и печаль—одно и то же. В этом есть доля правды, разумеется.

Опять жирный Амур, теперь уже без парика и без колчана, без маски, подал мне письмо от Эспера. Без маски и в ливрее мальчишка не внушает мне ужаса, хотя при себе я бы не стал его держать. Оказывается, мне противны толстые затылки и пухлые руки, словно перетянутые ниткой.

Эспер ликует. Антония согласилась. Он приписывает эту перемену впечатлению от рассказа Терезины, и рассыпается в благодарностях, хотя помощь наша была невольной и бессознательной. Он все-таки, очевидно, не вполне уверен в прочности согласия, потому что поспешил увезти Антонию, теперь его невесту, к себе на родину. Он так торопился, что не успел даже зайти проститься. Тереза очень хвалится успешным окончанием этой истории, хотя в глубине, кажется, не понимает и не одобряет ни того, ни другую.

Ветер оборвал прозрачные лепестки букета и песет их по лестнице—тюльпаны, маки, розы и жасмины, сквозящие на косом вечернем солнце. И мой жасмин, Тереза, катилась вместе со всеми к зеленоватой воде. Крик гондольера, всплеск, и вся ватага, колыхаясь, как в дормёзе, отчаливает. Крики, смех, писк и пенье разносятся по каналу.

Я не могу теперь без трепета видеть вечернюю звезду,—все жду, когда она степенно поползет по серому картону небес, удивляясь, что не слышу высокого пения скрипок.

Я вздрагиваю всякий раз, когда щелкают при мне табакеркой.

Рассказ о близнецах все не дает мне покоя. Очевидно, я такой же экстравагант.

Не испытывая сильных чувств и страстей, я принужден заменять их количеством впечатлений, кучей пестрых, мелких, острых уколов, смеха и развлечения. Тереза в восторге и выдумала еще новое уменьшительное, ласкал меня. На утро мы оба его позабыли. А гондольер поет строфы Торквато Тассо, будто весть из другого мира. Впрочем рассказы о том, что гондольеры знают и распевают весь «Освобожденный Иерусалим», разумеется, преувеличены. Они помнят строфы три-четыре, всегда одни и те же. Мотив, надо признаться, величествен и патетичен, хотя не без монотонности.

Сегодня почти всю ночь играли в карты. Выиграли немного. Терезу радует это, как ребенка. После поехали кататься. Я вдруг вспомнил, словно это именно и мучило меня все время.

— Тереза, ангел мой, а помнишь того господина, который справлялся о возрасте немецких близнецов?

— Помню.

— Какая тайна! Что его с ними связывало? Подумала ли ты об этом?

Тереза пожала плечами.

— Что же тут думать! Я и тогда знала. Он—игрок: играет на лоттерее и хотел загадать счастливый номер. Вот и все.

Я же остался в меланхоликах и экстравагантах!

Всходило солнце. Оно так красно окрашивало воду, что плавающих апельсиновых корок не было видно, нельзя было заметить. Теплый, теплый ветер набегал упруго, будто тыкаешься в женскую грудь.

Двадцать на два—сорок. Для кого-то счастливый номер. Тереза спит, свернувшись в клубочек. Она такая коротенькая, вся в ямочках, розовая—где ей нести сильные страсти и прочие немецкие чудачества!

М. Кузмин.

1920 г. Май.

К ПСИХЕЕ.

Душа! Любовь моя! Ты дышешь
Такою чистой высотой,
Ты крылья тонкие колыхешь
В такой лазури, что порой,

Вдруг, не стерпя счастливой муки,
Лелея наш святой союз,
Я сам себе целую руки,
Сам на себя не нагляжусь.

И как мне не любить себя,
Сосуд непрочный, некрасивый,
Но драгоценный и счастливый
Тем, что вмещает он тебя.

Владислав Ходасевич.

АССИЗИ.

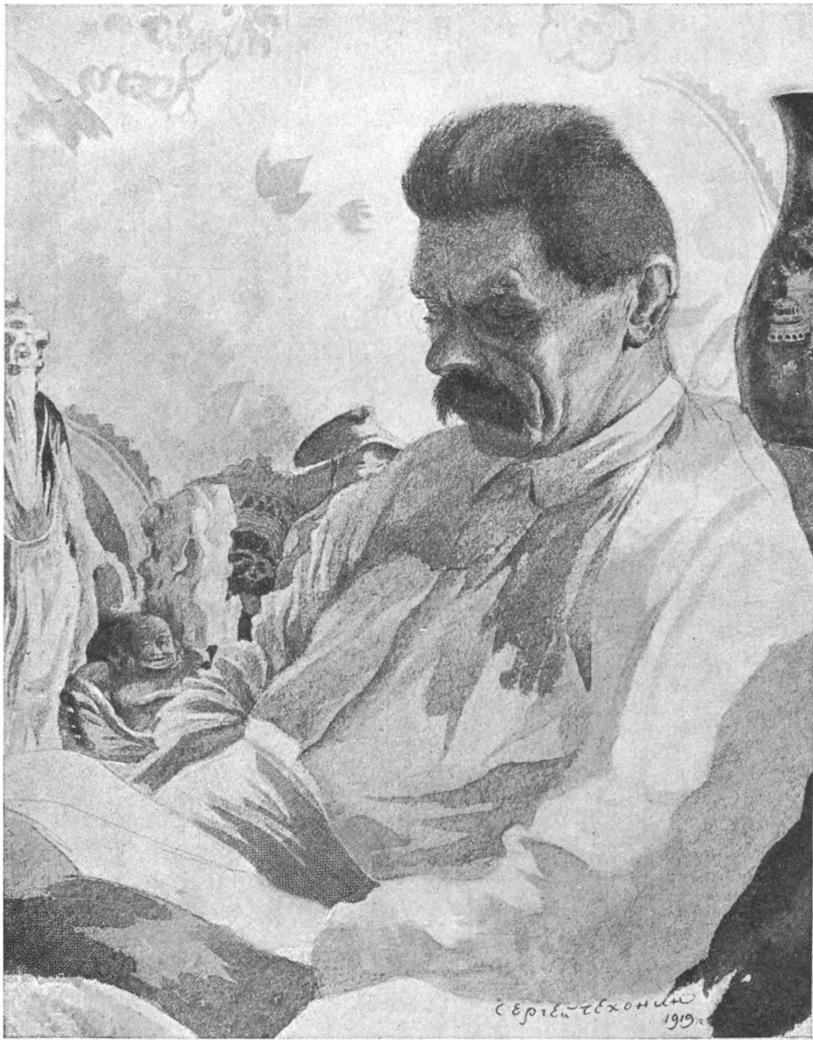
Месяц молочный спустился так низко,
Словно рукой его можно достать,
Цветики милые братца Франциска,
Где же вам иначе расцветать?
Умбрия, мать задумчивых далей,
Ангелы лучшей страны не видали!

В говоре птичьем—высокие вести,
В небе разводы павлинья пера,
Верится вновь вечеровой невесте
Тень благовещенья в те вечера.
Лепет легчайший Господня веленья
Льетса в разнеженном благоволеньи.

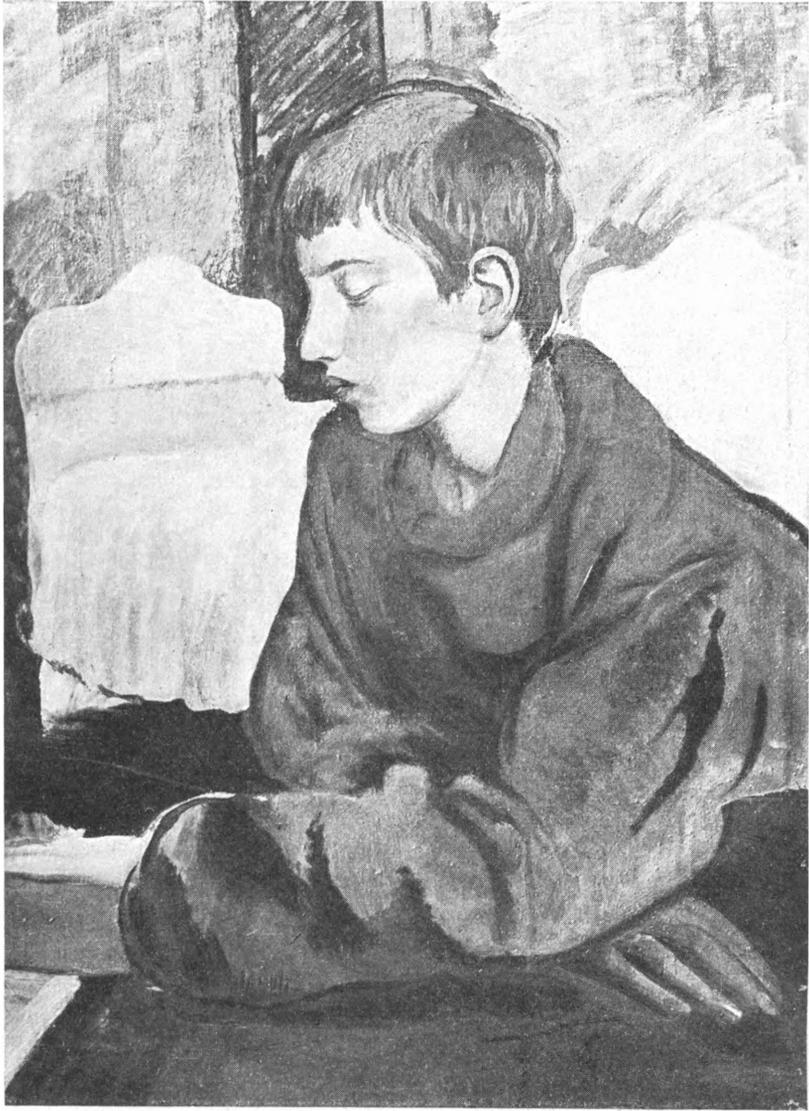
На ночь ларьки запирают торговцы,
Сонно трубит с холма пастух.
Блея, бредут запыленные овцы,
Розовый час, золотая, потух.
Тонко и редко поет колокольня:
«В небе привольнее, в небе безбольней».

Сестры серебристые, быстрые реки,
В лодке зеленой сестрица луна,
Кто вас узнал, не забудет во веки.
Вечным томленьем душа полна!
Сердцу приснилось преддверье рая,
Родина всем умиленным вторая!

М. Кузмин.



С. В. ЧЕХОНИН. М. Горький.



З. Е. СЕРЕБРЯКОВА. Портрет сына.

АХМАТОВА И МАЯКОВСКИЙ.

I.

Читая «Белую Стаю» Ахматовой,—вторую книгу ее стихов,—я думал: уже не постриглась ли Ахматова в монахини?

У первой книги было только название монашеское: «Четки», а вторая вся до последней страницы пропитана монастырской эстетикой. В облике Ахматовой означилась какая-то жесткая строгость, и, по ее же словам, губы у нее стали «надменные», глаза «пророческие», руки «восковые», «сухие». Я как вижу черный клобук над ее пророческим ликом.

Уж давно мои уста
Не целуют, а пророчат,—

говорит она своему прежнему милому, напоминая ему о грехе и о Боге. Бог теперь у нее на устах постоянно. В России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто.

Когда идет дождь, Ахматова говорит:

— Господь немилостив к жнецам и садоводам.

Когда жарко, она говорит:

— Стало солнце немилостью Божьей.

Увидев солнечный свет, говорит:

— Первый луч, благословенье Бога...

Увидев звезды, говорит:

— Звезд иглистые алмазы к Богу взнесены.

Вся природа у нее одеревеневшая. Даже озеро кажется ей похожим на церковь:

И озеро глубокое синело,
Крестителя нерукотворный храм.

Даже в описание зимы она вносит чисто-церковные образы: зима, по ее выражению, «белее сводов Смольного собора».

У всякого другого поэта эти метафоры показались бы манерной претензией, но у Ахматовой они до того гармонируют со всем ее монашеским обликом, что выходят живыми и подлинными.

Изображая Петербургскую осень, она говорит:

..воздух был совсем не паш,
А как подарок Божий, так чудесен,

и нет, кажется, такого предмета, которому она не придала бы эпитета: Божий. И солнце у нее «Божье», и мир «Божий», и щедрость «Божья», и воинство «Божье», и птицы

«Божья», и сад «Божий» и даже сирень «Божья». Церковные лица, дела и предметы все чаще появляются у нее на страницах: крестик, крест, икона, образок, литургия, Библия, епитрахиль, крестный ход, престол, солея, Магдалина, плащеница, апостол, Святая Евдокия, царь Давид, серафимы, архангелы, ангелы, исповедь, страстная неделя, вербная суббота, Духов день—это теперь у нее постоянно.

Не то, чтобы она стала клерикальным поэтом, поющим исключительно о церкви. Нет, о церкви у нее почти ни слова, она, всегда говорит о другом, но говоря о другом, пользуется при всякой возможности крестиками, плащеницами, Библиями. Изображая, на пример, свою предвесеннюю, предпасхальную радость, она говорит:

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Изображая свою печаль, говорит:

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Церковные имена и предметы почти никогда не служат ей главными темами, она лишь мимоходом упоминает о них, но они так пропитали всю ее духовную жизнь, что при их посредстве она лирически выражает самые разнообразные чувства. Церковное служит ей и для описания природы, и для любовных стихов. Любовные стихи в этой книге не часты, но все же они еще не совсем прекратились; в них та же монастырская окраска:

— Сколько поклонов в церквях положено за того, кто меня любил,—говорит она в одном стихотворении, и, когда в другом стихотворении ее возлюбленный упрекает ее, она по-монашески просит его о прощении:

— Прости меня теперь. Учил прощать Господь.

И ласкает его церковными ласками:

— За то, что всем я все простила, ты будешь Ангелом моим... Я у Бога вымолю прощенье и тебе, и всем, кого ты любишь.

В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует, и крестит. Но скоро поцелуюм конец, ибо во многих ее последних стихах говорится, что она как бы умерла для житейского, что погребенная заживо, она ждет Последнего Суда, что она стала бестелеснее усопших, что на ней почиет тишина, что из ее памяти,

Как груз, отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.

Так что если бы в ее последней книге не было ни ангелов, ни плащениц, ни крестов, если бы в ней не было ни слова о Боге, мы и тогда догадались бы, что они исходят из кельи, отрешенной от земных сует.

«Белую Стаю» характеризует именно отрешенность от мира: «по новому спокойно и сурово живу на диком берегу». В этой книге какая то посмертная умудренность и тихость преодолевшей земное, отстрадавшей души. Уйдя от прежней «легкости», которую Ахматова называет теперь проклятой, от легкости мыслей и чувств, она точно вся опрозрачнела, превратилась в икону, и часто кажется, что она написана Нестеровым (только более углубленным и вещим), изнеможенная, с огромными глазами, с язвами на руках и ногах,—

Уже привыкшая к высоким чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам.

Вообще ее православие нестеровское: не византийское, удушливо-жирное, а северное, грустное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику. Она последний и единственный поэт православия. Есть в ней что то старорусское, древнее. Легко представить себе новгородскую женщину XVI или XVII века, которая так же озарила бы всю свою жизнь церковно-православной эстетикой и смешивала бы поцелуй с акафистами. Ничего, что Ахматова иногда говорит о Париже, об автомобилях и литературных кафе, это лишь сильнее оттеняет ее подлинную старорусскую душу. В последнее время она говорит обо всем этом, как о давно прошедшем видении; так отрешившиеся от мира говорят о своей жизни в миру:

Да, я любила их, те сборища почные,
На маленьком столе стаканы ледяные.

Любила, но уже не любит и скоро забудет совсем. Теперь ее высшая улада—молитва. Странно, что никто до сих пор не заметил, как часто ее стихи стали превращаться в молитвы. «И жнищ ликующую рать благослови, о Боже!» молится она в одном стихотворении, а в другом она молится, чтобы Господь уничтожил ее бесславную славу; а в третьем—чтобы Господь возвратил ей утраченный песенный дар; а в четвертом «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей», а в пятом—«Господи Боже, прими раба твоего».

Все это пока незаметно, украдкой, потому что Ахматова вообще не выносит ничего демонстративного, назойливо-громкого. Она вся в намеках, в еле слышных словах, еле заметных подробностях, но я не удивился бы, если бы следующая книга Ахматовой оказалась откровенным молитвенником.

Тороплюсь предупредить недогадливых, что все сказанное о ее монашеской схиме есть только догадка, не больше. Я люблю конструировать личность поэта по еле-уловимым чертам его стиля, по его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих бессознательных навыках творчества сказывается подлинная личность поэта. Разве не показательно, например, для Ахматовой ее влечение к эпитетам: скудный, убогий и нищий. Разве это случайно, что ей нравится ощущать себя нищенкой, у которой пустая котомка:

Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра холод и напасть!

Она так и говорит своему милому: «зачем ты к нищ е й грешнице стучишься?» Свою душу она именует и нищей и скудной:

— Помолись о нищей, о потерянной, о моей живой душе.

— Как же мне душу скудную богатой тебе принести?

Без этого тяготения к нищете и убожеству разве была бы она христианнейшим лириком изо всех, созданный нашей эпохой? «Убогий мост, скривившийся немного», «Тверская скудная земля», вообще всякая скудость и слабость милы ее монашеской музе. Эту музу она кутает в нищенский дырявый платок—

И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.

Ее стихи насыщены вещами, но и здесь такое же тяготение к убожеству: кресла «истертые», коврик «протертый», колодез «ветхий», платок «дырявый», котомка «бедная», флаг «выцветший», башмаки «стоптанные», статуя—разбитая, поваленная. Все вещи оказались в умалении, в ущербе, но это то и дорого Ахматовой.

II.

Повторяю, если бы в своих книгах она ни разу не помянула о Боге, мы и тогда догадались бы, что она глубоко-религиозный поэт. Эта религиозность сказывается не в одних словах, но во всем.

Едва в самых ранних стихах у нее написано:

Слава тебе безысходная боль,

мы поняли, что это прославление боли тоже не случайная черта в ее творчестве. Она не была бы христианнейшим лириком, если бы не славилась болью. Вечный русский соблазн самозамаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старо-русской души. Когда в одном стихотворении ей сказали, что она будет больна, бесприютна, несчастна, она возрадовалась и запела веселую песню:

Верно слышал святитель из кельи,
Как я педа обратной дорогой
О моем несказанном весельи,
И дивясь и радуясь много,—

— радуясь своей будущей скорби. Счастье и слава человеческие не прельщают ее. Она знает, что «от счастья и славы безнадежно дрихлеют сердца». Она благословляет свою скорбь, ибо видит в ней руку Господню, указующую Ангельский свет:

— Отчего же Бог меня наказывал каждый день и каждый час? Или это Ангел мне указывал свет, невидимый для нас?

Такое христианское, евангельское, аскетическое настроение души заранее предрекало ее будущий путь. Уже из ее первой книги было видно, что она поэт сиротства и вдовства, что ее лирика питается чувством необладания, разлуки, утраты. Безголосый соловей, у которого отнята песня; и танцовщица, которую покинул любимый; и женщина, теряющая сына; и та, у которой умер сероглазый король; и та, у которой умер царевич—

Он никогда не придет за мною...
Умер сегодня мой царевич,—

и та, которой сказано в стихах: «вестей от него не получишь больше», и та, которая не может найти дорогой для нее белый дом, хотя ищет его всюду и знает, что он где то здесь,—все это осиротелые души, теряющее самое милое, и, полюбив эти осиротелые души, полюбив лирически переживать их сиротские потери, как свои, Ахматова именно из этих сиротских потерь создала свои лучшие песни:

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Эти песни так у нее и зовутся: «песенка о вечере разлук», «песня последней встречи», «песнь прощальной боли».

Быть сирой и слабой, не иметь ни сына, ни любовника, ни белого дома, ни Музы, [ибо «Муза ушла по дороге»], такова художническая прихоть Ахматовой. Из всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку безнадежной любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю,—это была главная ее специальность. В этой области с нею

еще не сравнялся никто. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной. Первые же стихи в ее «Четках» повествовали об этой унижительной боли. Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию.

Она первая обнаружила, что быть нелюбимой поэтично, и, полюбив говорить от лица нелюбимых, создала целую вереницу страдающих, почерневших от неразделенной любви, смертельно тоскующих, которые то «бродят как потерянные», то заболевают от горя, то вешаются, то бросаются в воду. Порою они проклинают любимых, как своих врагов и мучителей:

...Ты наглый и злой...
...О как ты красив, проклятый...
...Ты виновник моего недуга...

но все же любят свою боль, упиваются ею, носят ее в себе, как святыню, набожно благословляют ее.

III.

Кроме дара музыкально-лирического у Ахматовой редкостный дар беллетриста. Ее стихи не только песни, но и повести. Возьмите рассказ Мопасана, сожмите его до предельной сгущенности, и вы получите стихотворение Ахматовой. Ее стихи о канатной плясуне, которую покинул любовник, о женщине, бросившейся в замерзающий пруд, о студенте, повесившемся от безнадежной любви, о рыбаке, в которого влюблена продавщица камсы,—все это новеллы Мопасана, сгущенные в тысячу раз и каким-то чудом преобразованные в песню. Я уже говорил, что ее творчество вещное, доверху наполнено вещами. Ее вещи—самые обыкновенные, не аллегории, не символы: юбка, муфта, устрицы, зонтик. Но эти мелкие, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она властно подчинила их лирике. Что такое, напр., перчатка?—а между тем вся Россия запомнила ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Замечательно, что среди вещей, изображенных Ахматовой, много построек и статуй. Архитектура и скульптура ей сродни. Часто она сама не столько поёт, сколько строит. Многие ее стихотворения—здания. Это обилие вещей отличает лирику Ахматовой от индифферентной лирики таких отвлеченных поэтов, как символисты Бальтрушайтис, Бальмонт или Гиппиус, у которых на протяжении десяти страниц не встретишь ни юбки, ни зонтика. Стихи Гиппиус рядом со стихами Ахматовой часто кажутся алгебраическими формулами, перечнем абстрактных категорий.

Есть у Ахматовой нечто такое, что даже выше ее дарования. Это неумолимый аскетический вкус. Пишет она осторожно и скупно, медлительно взвешивая каждое слово, добываясь той непростой простоты, которая доступна лишь большим мастерам; рядом с нею другие поэты кажутся напыщенными риториками. Я не знаю никого, кто был бы сильнее ее в композиции. Труднейшие задачи сочетания повести с лирикой блистательно разрешены в ее стихах. Ее ритмы многообразны и сложны. О ее пиррихиях и анакрузах можно бы написать статью. Цезурами она умеет пользоваться, как никто, кроме Блока: «затоптанные поля», «степь трогательно зелена», «а смертельные для меня»,

«на требовательное люблю», «отравительницы любви». Эта затруднительная дикция придает особенное значение словам. Ритмическое дыхание было сперва у нее очень короткое, его хватало лишь на две строки. Теперь она владеет им, как хочет. Прежде ее стихи были чуть-чуть мозаичны, склеены из нескольких кусков. Теперь она преодолела и это. Теперь ее имя одно из драгоценнейших в нашей словесности. Если бы у нас не было Анны Ахматовой, мы были бы гораздо беднее. Ее поэму «У самого моря» мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин. Каждая ее строчка отлично сработана, сделана раз навсегда. Ничего расплывчатого, вялого, каждое слово есть вещь: «на стволе корявой ели муравьиное шоссе». Всюду такое стремление к абсолютно-законченной, классической форме. Если бы она была английской писательницей, ее имя славилось бы на четырех континентах, ее стихи были бы переведены на все языки.

Но не забудем, что она монастырка, что мир у нее маленький и узенький,—прелестный, поэтический, но маленький, что чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках» такое:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки—для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл. У Ахматовой есть несколько стихотворений об этом легком прикосновении руки:

...Как непохожи на объятья прикосновенья этих рук.
...Прикосновение сквозь ткань руки рассеянно крестящей.
...Кто, беря цветы из рук несмелых, тронет теплую ладонь.

Какая нужна обостренная чуткость ко всему микроскопически-малому, чтобы еле заметное прикосновение руки приобрело столь великую роль. В эротике Ахматовой почти отсутствуют неистовые поцелуи и объятия, все свелось к этому еле заметному:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Вся поэзия Анны Ахматовой есть поэзия еле заметного, еле слышного, едва уловимого. Кто из других поэтов стал бы писать о своей еле заметной улыбке:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.

А она посвятила этому чуть видному движению губ одно из лучших своих восьми-стиший. Слова «еле слышный», «чуть слышный», «чуть видный»—суть ее любимые слова. — «Еле слышен тихий разговор... «И голос музы еле слышный»... «И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов»...

Тихие, еле слышные звуки имеют для нее неизреченную сладость. Главное очарование ее лирики не в том, что сказано, а в том, что не сказано. Она мастер умолчаний, намеков, многозначительных пауз. Ее умолчания говорят больше слов. Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти неприметными микроскопически-малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу. Читая у нее, напр., о какой то девушке, в косах которой таится «чуть слышный запах табака», мы, по этой еле заметной черте, догадываемся, что девушку целовал нелюбимый, оставивший у нее в волосах табачный запах своих поцелуев, что этот запах вызывает у нее гадливое чувство, что она поругана и безысходно несчастна. Так многоговорящи у Анны Ахматовой еле заметные звуки и запахи.

Ничего кричащего она не выносит. Слово тихий у нее всегда похвала. О возлюбленном у нее говорят:

Тихий, тихий, и ласки не просит...

«Тихий сад», «дыхание тихой земли», «тихий день апреля», «ты, тихая, сияешь надо мною»,—это у нее на каждом шагу...

И вдруг «в предвечерний тихий час», в эту монастырскую тишь, где «тихо плывут года», где «голос молящего тих», врывается неслыханный, пугающий визг,—какие то грохоты, топоты, вопли:

На улице тащите роля!
Барабан из окна багром!
Барабан, роля раскроя ли,
Но чтоб грохот был. Чтобы гром.

Это ворвался Маяковский, а вместе с ним и гром, и погром:

Орите в ружья! В пушки басите!
Мы сами себе и Христос и Спаситель!

И если Ахматова спросит:

— Зачем ты к нищей грешнице стучишься?

Он ответит непочтительно и странно:

— Эй ты! аллон занфан в воду.

Воображаю, какое было бы смятение в белом скиту у Ахматовой, если бы туда поступался этот вдохновенный громила. Только что там была тишина, и молитва, и святость— и вот:

Выньте гулящие руки из брюк,
Берите камень, нож или бомбу,
А если у которого нету рук,
Пришел чтоб и бил бы лбом бы.

Он не любит тишины и меланхолии:

Как вы смеее называться поэтом,
И, серенький, чирикать, как перепел?
Сегодня надо кастетом
Крошиться миру в черепе.

Всяческих буйных призывов у него великое множество; только что он кричал:

— Потащим мордами умных психиатров и бросим за решетки сумасшедших домов!

А через минуту кричит:

— Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых за ногу худую по камням бородой!

А через минуту другое:

— Идите, понедельник и вторник окрасим кровью в праздники!

Трудно представить себе двух человек столь непохожих один на другого, как Ахматова и Маяковский. Ахматова вся в тишине, в еле-сказанных, еле-слышных словах, Маяковский орет, как тысячеголосая площадь. «Сердце—наш барабан», заявляет он сам, и откройте любую его страницу, вы убедитесь, что это действительно так. Он не только не способен к тишине, он неспособен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует.

Ахматова благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее Ангелы, Богородица Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом:

Я тебя пропахшего ладном раскрою
Отсюда до Аляски.

С Богом у него старые счеты. Когда-то давно он явился к Богу, миролюбивый и кроткий, и сказал ему беззлобно, по приятельски:

— Послушайте, господин Бог... Давайте, знаете, устройте карусель на Дереве Изучения Добра и Зла. Вездесудный, ты будешь в каждом шкапу, и вина такие расставим по столу, чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу хмурому Петру Апостолу!

Бог почему то отказался от этих блаженств. Маяковский предложил другие:

— А в Рае опять поселим Евочек. Прикажи,—сегодня ж ночью со всех бульваров красивейших девочек я натащу тебе. Хочешь?

Бог замотал головою и насупил седую бровь. Тогда то Маяковский и кинулся на него с сапожным ножом. Богу он не нанес повреждений, но ангелам пришлось довольно плохо. Он обругал их крыластыми прохвостами и, кажется, изрядно поддипал. По крайней мере из других его стихов мы узнали, что он предлагает каким то дамам для украшения шляпок—«крылья лияющих ангелов». Порою на него нападают такие минуты, когда себя самого он не прочь провозгласить и ангелом, и апостолом, и Иисусом Христом—«оплеванным Голгофником», как он выражается,—и описывает в новом Евангелии свое Рождество, Вознесение, и утверждает, что прежние паломники отхлынут от Гроба Господня, чтобы поклониться ему. «Я может быть самый красивый изо всех твоих сыновей»—говорит он перед иконой Божьей Матери, и, как бы предвидя знаменитую поэму Блока о двадцати новых апостолах, именуется себя тринадцатым:

Я воспевающий машину в Англию
Может быть просто
В самом обыкновенном Евангелии
Тринадцатый апостол.

Войдя в церковь, он замазывает икону на царских воротах и мажует на ней Стеньку Разина:

Нам до Бога дело какое?
Сама со святыми своих упокоим.

И теперь чуть он появляется в небе, все боги бегут от него, как от дьявола:

— Где они, боги? Бежали! Все бежали, и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Иегова!

Конечно, легко сказать о нем: богохул, скандалист,—но попробуем его полюбить. Вначале это трудно, но попробуем. Особенно трудно тому, кто подобно мне, так благодарно любит поэзию Ахматовой. Уж очень различны эти два человека. Даже странно, что они живут в одну эпоху, и ходят по одной земле. В сущности они два полюса русской поэзии, и никогда еще в русской поэзии не было столь противоположных явлений. Как будто они на разных планетах, отделенные друг от друга веками. Но попробуем полюбить их обоих. Всмотримся в Маяковского безо всяких пристрастий—внимательно и добро-совестно.

IV.

Мы только что видели, что Ахматова—поэт микроскопических малостей. Чуть слышное, чуть видимое, еле заметное—вот материал ее творчества. Похоже, что и вправду она смотрит на мир в микроскоп и видит недоступное нашему глазу. У нее повышенная зоркость к пылинкам.

А Маяковский—поэт гигантист. Нет такой пылинки, которой он не превратил в Ара-рат. В своих стихах он оперирует такими громадностями, которые и не мерещались нашим

поэтам. Похоже, что он вечно глядит в телескоп. Даже слова он выбирает максимальные: разговорище, волнище, котелище, адище, шеища, шажище, Вавилонище, хвостище.

— Дайте мне, дайте стоверстый язычище,—требуется в его пьесе один персонаж, и кажется, что сам Маяковский уже обладает таким язычищем. Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова «тысяча», «миллион», «миллиард», у него самые обыкновенные слова. Если, напр., Наполеон прошел по одному-единственному Аркольскому мосту, то Маяковский (по его словам)—прошел «тысячу Аркольских мостов». Если Наполеон посетил пирамиды, то в сердце у Маяковского (по его же словам)—

есть тысяча тысяч пирамид.

«Вам идущие обедать миллионы». «Шаг миллионный печатай». «Миллион смертоносных осок». «Сто пятьдесят миллионов говорят губами моими».

...Сквозь жизнь я тащу миллионы огромных и чистых любовей
И миллион миллионов маленьких грязных любят.

Такой у него гиперболический стиль. Каждое его стихотворение есть огромная коллекция гипербол, без которых он не может обойтись ни минуты. Другие поэты сказали бы, что у них в сердце огонь: у него же, по его уверениям, в сердце грандиозный пожар, который он не мог потушить сороковедерными бочками слез (так и сказано—бочками слез)—и вот к нему прискакали пожарные и стали заливать его сердце, но поздно: у него уже загорелось лицо, воспламенился рот, раскололся раскалившийся череп, обуглились и рухнули ребра.

Этот пожар произошел от любви. Такова любовь у Маяковского. Пусть Ахматова, изображая любовь, описывает легкие прикосновения руки и чуть заметные движения губ,—Маяковскому нужно стоглазое зарево, стоверстный пожар.

И возможно ли, например, чтобы при таком гигантизме, он прямо сказал, что у него, как у всякого другого, взволнованы нервы? Нет, он должен сказать, что его нервы попрыгали на пол и заплясали на полу так отчаянно, что в нижнем этаже посыпалась с потолка штукатурка. Он так и говорит:

Рухнула штукатурка в нижнем этаже,
Нервы большие, маленькие, многие
Скачут бешеные, и уже
У нервов подкашиваются ноги.

Здесь рядом с гиперболизмом мы видим другой прием: конкретизацию всего отвлеченного. Пожар сердца из метафорического становится настоящим пожаром, таким, для которого существуют пожарные кишки и брандмейстеры. Иносказательно-танцующие нервы становятся заправскими танцорами. Этот прием у Маяковского весьма любопытен, но теперь мы говорим о гигантизме. Откуда у Маяковского это жадное стремление к огромностям? Почему даже себя самого он изображает многосаженным титаном, перед которым остальная двуногая тварь—мелкота? Как будто и на себя он глядит в телескоп. В его стихах мы постоянно читаем, что он Дон-Кихот, Голиаф, и что такое рядом с ним Наполеон?

— На цепочке Наполеона поведу, как мопса.

И в соответствии с этим такие же грандиозные жесты:

— Эй вы, небо, снимите шляпу: я иду... Тебе (солнце) я бросаю вызов...

Найдутся охотники смеяться над этим, но мы попробуем это понять. Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь. Со всех концов на арену

истории, вызванные войною, вышли такие несметные полчища людей, вещей, событий, слов, денег, смертей, биографий, что понадобилась новая, совсем другая арифметика, небывалые доселе масштабы. Не потому ли Маяковский поэт грандиозностей, что он так органически чувствует мировую толпу, чувствует эти тысячи народов, закопошившиеся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает о их бытии. «Парижи, Берлины, Вены» — так и мелькают у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, и Калифорния—вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то-есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим,—теперь, когда каждый на себе ощутил, что его судьба зависит и от Лондона и от Японии, и от какого нибудь малоизвестного города, о котором до вчерашнего дня даже не слышал никто; что стоит ударить по Киеву, и тотчас Москве станет больно; что вся жизнь нашей планеты—наша. Мысль у каждого выбилась из маленького круга и стала ширять по пространствам. Вот это-то повышенное ощущение огромных пространств свойственно в великой мере Маяковскому. Когда в поэме «Война и Мир» он изображает войну, он изображает не какой-нибудь отдельный участок войны, не какой-нибудь отдельный бой, а все грандиозное мировое побоище, тысячемильные морщины окопов, которые избороздили всю землю, грохот и гром миллиардных армий,—тут негры и арабы, тут Мюнхен, Константинополь, Марна,—«целая зажженная Европа», подвешенная люстрой в небеса. Такой уж у него телескоп, что, не видя никаких деталей и частных частей, он охватывает глазами огромные дали и, чтобы поведать о них, ему действительно нужен стоверстный язык.

— Утоп мой Китай... Моя Персия пошла на дно... Глядите, что это? что с Аляскою?.. Нет ее?.. нет! Прощай!

Откуда же при таких зрелищах взяться малостям, единицам, десяткам? Здесь одно мерило—миллион.

Ахматовой эти широкие планетарные чувства совершенно не свойственны. Недаром она монастырка, словно стеной ото всего отгорожена. В стихах у нее ни одного миллиона. Грандиозное ей не к лицу. Когда началась война, Ахматова не заметила ни мадьяров, ни негров, ни седоволосых океанов, ни Европы, горящей как люстра: она увидела одну лишь Россию, и в великолепных стихах стала самозабвенно молиться о пей, и чутко внимала пророчествам, обещающим, что—

Нашей земли не разделит
На потеху себе супостат,
Богородица белый расстелит
Над скорбями великими плат.

А Маяковский даже и понять не способен, что это такое: «наша земля». Чувства родины у него никакого:

— Я не твой, снеговая уродина,—выразился он, обращаясь к России в том же 1915 году, и через три года от лица своих любимых героев сказал:

— Мы никаких не наций. Труд наша родина!—что вполне естественно в устах человека, заменившего патриотизм вселенством, возвысившегося до планетарного чувства.

V

Но в чем же существо его творчества?

Он поэт катастроф и конвульсий. Все слова у него сногшибательные. Чтобы создать поэму, ему нужно сойти с ума. Лишь горячечные и сумасшедшие образы имеют

доступ к нему на страницы. Мозг у него «воспаленный», слова — «исступленные»; его лицо страшнее «святогаты», убийств и боен». Так говорит он сам. Стоит ему выйти на улицу, улица проваливается, как нос сифилитика, и по улице скачет обалделый собор, и обезумевший Бог выскакивает из церковной иконы и мчится по уличной слякоти, и шестиэтажные гигапты-дома кидаются в бешеный пляс:

Шестиэтажными фавнами кипулись в пляски
Публичный дом за публичным домом.

Даже трубы канканируют на крышах:

Везде по крышам танцовали трубы,
И каждая коленями выкидывала 44.

Все сорвалось с места, пошло ходуном, закружилось в катастрофическом смерче. Самые косные, грузные, от века неподвижные вещи прыгают в этих стихах, как безумные. Даже тысячепудовые памятники, и те срываются со своих пьедесталов. С вывесок соскакивают буквы:

— «Город вывернулся вдруг, пьяный на шляпы полез, вывески разинули испуг, выплевывая то О то S.»

Маяковский поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года, с самых первых его стихов—все куда то несется и скачет. Эта скачка массивных вещей—излюбленный прием у Маяковского. Все его образы стремятся к высшей моторности, к акции. Он положительно неспособен изобразить чтонибудь устойчивое, спокойное, тихое. Теперь у него на каждой странице:

— Париж был вырван и потоплен в бездне.

— Взъярился Нил и потопла в нем... Африка.

— Улицы льются, растопленный дом низвергается на дом... Весь мир льется сплошным водопадом.

Даже солнце, у него бегаёт по небу:

— Металось солнце, сумасшедший маляр.

Изображая это катастрофическое сотрясение вселенной, он естественно чувствует себя каким то безумцем, которого это зрелище доводит до транса:

— Я уже наполовину сумасшедший!—воскликает он в одном стихотворении.

— Это мысли сумасшедшей ворохи,—воскликает в другом.

— Уже сумасшествие! Ничего не будет!..

— Да здравствует мое сумасшествие!..

Как будто специально для него пачалась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак невозможно. Как же быть поэту катастроф—без катастроф? Весь его литературный организм приспособлен исключительно для этих сюжетов: как в тигре каждый дюйм—ловец и охотник, а в дождевом черве—землеед, так и в Маяковском нет ни единого свойства, ни одной самонаименованной черты, которые не создали бы из него поэта революций и войн. Именно для этих сюжетов нужен тот гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромностям, которые органически присущи ему. Для таких широких событий, творимых многомиллионными толпами, нужен и масштаб миллионный.

Во-вторых, как мы видели, он поэт грома и грохота, всяческих рёвов и визгов, неспособный ни к какой тишине. Это тоже в нем черта необходимая. Нельзя же делать революцию—шопотом. В нем уже загодя, за несколько лет были революционные крики, и характерно, что почти на каждой странице у него вырываются те нечеловеческие нечленораздельные стихийные звуки, которыми так богата революционная улица:

О-о-о-о! О-го-го! И И И И И! У У У У У! А А А А А! Эй! Эй!

В третьих, как мы только что видели, он поэт вихревого движения, катастрофического сотрясения вещей. Это качество в нем тоже нужнейшее. Что делать без этих движений поэту наших катастрофических дней?

Словом весь он с ног до головы был как бы специально изготовлен природой для воспевания войны и революции. Замечательно, что революция еще не наступила, а он уже предчувствовал ее, жил ею и бредил о ней. Еще в июне 1915 года, в самый разгар войны, я с изумлением прочитал у него:

— В терновом венце революций грядет шестнадцатый год... А я у вас его предтеча... Вижу грядущего через горы времени, которого не видит никто...

Тогда среди наших поэтов никто еще не чаял революции, а он, пророчествуя, даже год указал. Правда, в своем нетерпении он немного ошибся, революция случилась годом позже, но уж очень было велико нетерпение.

VI.

Ахматова в своих стихах не декламирует. Она просто говорит, еле слышно, безо всяких жестов и поз. Или молится—почти про себя. В той лучезарно-ясной атмосфере, которую создают ее книги, всякая декламация показалась бы неестественной фальшью. Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрийские стиха, столь чуждые всему ее творчеству:

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она, в своем тверском уединении, могла бы предоставить другим.

Я потому заговорил об этих строках, что они у нее исключение. Вообще же ее книгу нужно читать уединенно и тихо; от публичности она много теряет. А в Маяковском, каждый вершок—декламатор. Всякое его стихотворение для эстрады. У прежних писателей были читатели, а Маяковский, когда сочиняет стихи, воображает себя перед огромными толпами слушателей. По самому своему складу, его стихи суть взывания к толпе. Ему мерещится, что он колоссальный безумец, стоит на каких то колоссальных подмостках, один перед яростной или восторженной толпой и потрясает ее вдохновенными воплями:

— Идите сумасшедшие из России и Польши.

— Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников.

И заметьте: почти в каждом его стихотворении есть это ВЫ,—обращение к толпе:

— Эй, вы...—Вы, которые...—Вам ли понять...—Смотрите...—Слушайте...—Помните...

Он неистовствует, а она рыдает, лишь изредка восклицая в восторге: «Маяковский, браво», «Маяковский, здорово», «Какой прекрасный мерзавец». Иногда он поносит ее, называет ее «стоглавой вошью», «многохамой мордой», «массомясой оравой», иногда он плюет ей в лицо:

— Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам.

Но все его творчество приспособлено только к ней. Он угрождает только ее аппетитам, и это в нем самое главное. В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. Я говорю это отнюдь не в порицание. Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт,—это мне нравится в нем больше всего. Дико называть его писателем: он призван не писать, а вопить. Ему нужна не бумага, а глотка. Таков и должен быть поэт революции. Он Исаия в личине апаша. Из его глотки тысячеголоса

ревет современная революционная улица, и его ли вина, если порою он вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел. Улице нужен сногшибательный стиль бешено-скандальных сенсаций. Улица слушает только того, кто умеет ее ошарашивать. Улица требует бенгальских эффектов, чудовищно ошеломительных слов. Это-то в ней и отлично. Тем-то она и притягательна для современной души. Она деспотически предписывает искусству свои законы, небывалые, новые, и в этих законах есть такая же правда, какая когда-то была в законах, предписанных искусству салонами, усадьбами, феодальными замками...

Маяковский бессознательно—каждой своей строкой—служит этой новой эстетике: уличной:

Улицы наши кисти,
Площади наши палитры.

Про свою книгу он пишет, что она напечатана—
ротационкой шагов в булыжном верже площадей.

Недаром он играет ноктюрны на водосточной трубе. Он сам говорит, что до его появления улица была безъязыкая, что ей было нечем кричать и разговаривать, что только два слова жило в ней, жирея: «сволочь» и еще какое то, кажется—«борщ». Эта уличность сказалась раньше всего в его ритмике. Его стихи, за исключением очень немногих, ждутся не на тех формальных метрических схемах, которые так чужды современному уху, а на уличных, живых, разговорных. Он создал свои собственные ритмы, те самые, которые мы слышим на рынке, в трамвае, на митинге, ритмы криков, разговоров, речей, перебранок, агитаторских призывов, ругательств. Он только к тому и стремится, чтобы канонизировать, вопреки всяким законам просодии, эти созданные улицей ритмы. Когда мы читаем у него:

Ну как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?
И я отвечаю так же любезно:
Предестная бездна, бездна восторг.

Мы слышим здесь те же интонации, которые только что слышали на углу Бассейной и Литейного. Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй дороже самых изысканных метрических схем.

Книга Маяковского что площадь. Из нее ежеминутно доносится:

А этому взял бы и дал по роже:
Не нравится он мне очень.

Или:

Вы говорите глупости! Интеллигентные люди!
Право, как будто обидно!

Или:

Я живу на Большой Пресне. 36. 24.
Место спокойненькое, тиховькое, ну?
Кажется, какое мне дело, что где то в буре-мире
Взяли и выдумали войну.

Эти уличные разговорные ритмы так же правомочны в поэзии, как и всякие другие, зарегистрированные в учебных руководствах. Многие поэты аристократически гнушаются ими, как в XVIII веке гнушались самобытными ритмами простонародных песен и былин, именуя их подлыми, не допуская их в свою парадную словесность. Маяковский же именно тем и хорош, что он безбоязненно воспроизводит в стихах эти уличные, хлесткие, энергические, вульгарные ритмы, созданные митинговыми речами, выкриками газетчиков, возгласами драк и скандалов:

— Возражений нет? Принимаются доводы?.. Товарищи, это нож в спину.

— Я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

— Алло, кто говорит? Мама? мама.

— Аделину Патти знаете? Тоже тут!

Эти ритмы самодержавны. Их не для чего вымеривать стопами. Они сами для себя закон. И я думаю, что в ближайшие годы вся наша поэзия устремится именно по этому пути: от песни к разговорному речитативу, от метра к эмоциональному ритму. Маяковский может сказать о себе, как некогда его предтеча Василий Кириллович:

— Довольно с нас и сия великия славы, что мы начинаем.

Многих отталкивает язык Маяковского, те часто неуклюжие неологизмы, которые он в таком количестве вводит в свою поэтическую речь. И действительно, вначале, пока не привыкнешь, его стихотворения почти непонятны, как будто написаны на чужом языке. А если и понятны, то коробят. Ну что такое значит декабрь, именинник, любёночек, косноязычь, хлебиться, испешеходить, разнебеситься, омиллионить, иудить, талмудить, обезночить? Можно ли так спирепо коверкать наш патриархальный язык? Я уже доказывал, что можно. В своей давнишней статье о футуристах я говорил, что это неизбежный закон, что наш язык при всех своих великих достоинствах есть все еще язык деревенский, лесной и степной, медленный, протяжный, ленивый, сильно отставший от того темпа, которым живут города *). Я предсказывала тогда, на основании наблюдений над эволюцией английских и американских слов, то неизбежное убыстрение речи, которое впоследствии и принесла революция, давшая нам такие слова, как совнархоз, райлеском, домкомбед. Все мои предсказания сбылись и поэтому я позволю себе с большей уверенностью сказать, что слова иудить, июлить, миллионить и вихрить, равно, как и сверянинские — окалошить, опроборить, осупружиться, омолоить, вскоре станут полноправны и законны, ибо производство глаголов от имен существительных есть настоящая потребность нашей речи, с каждым днем ощущаемая все более настойчиво. Если маленькие дети, столь утонченно чувствующие стихию своего родного языка, вечно оглаголивают имена существительные и говорят:

— Козлик рогаётся.

— Елка обсвечкана.

— Бумага откнопкалась

— Замолоточь этот гвоздь,

если Гоголь мог говорить «обиностранились», «обравнодушили», «омноголюднили», если Достоевский мог говорить на фонзонил [от фамилии Фон Зон], наафонил [от слова Афон], лимонничать [от слова лимон], джентльменничать [от слова джентльмен] если у Короленко есть волгарить [от Волга] а у Чехова—драконить, тараканить, почему же Маяковскому нельзя миллионить и вихрить? Если у Жуковского есть обезмышить, а у Языкова беззвучить, почему же Маяковскому нельзя обезночить? Герцен говорил магдалиниться, разрешим же Маяковскому иудить. Я отнюдь не говорю, что все неологизмы Маяковского будут канонизированы русским народом и войдут в обиход нашей речи. «Выщепиниться», «испавлиниться», «выфрантить», «выгрустить»,—быть может так и умрут в его книге, но самый принцип не умрет, принцип оглаголивания имен существительных. Почему

*) Как мне уже случалось доказывать в моих статьях «Техника Некрасовской лирики» и «История дактилического окончания» эстетика русской речи требовала до самого недавнего времени сильнейшего удлинения, растяжения слов, что, напр., в поэзии Некрасова достигалось при помощи целой системы ласкательных и уменьшительных суффиксов.

англичанин от слова бумага свободно производит бумажить [т. е. завернуть в бумагу, to paper], от имени Ирод—продить, [перепродить Ирода, to outherod Herod] от фамилии Босвелл—босвеллить, [to boswellize], а мы не можем ни фразиться, ни молоточить, ни афонить? Чем больше будет сгущаться, ускоряться, сжиматься наша заходустная речь, тем нужнее нам будут эти слова,—и не столько слова, сколько право создавать их в любую минуту. Роль Маяковского именно в том, что он исподволь приучает к этим процессам и формам наше языковое мышление, делая наши слова более податливыми, плавкими, ковкими, мягкими, выводя их из окостенения и застылости. Имена существительные он плавит не только в глаголы, но и в имена прилагательные. У него есть и поэтико сердце, и вещины губы, и скрипкина речь, и бисмарочья головка и даже именино вымя. Столь же дерзок он в употреблении предлогов:

— Смяли и скакали через...

— И за, и над, и под, и пред...

Все эти формы имеют одну цель—экономия художественных средств, достижение максимальной выразительности при минимуме словесных усилий. Вообще эти новшества законны и ценны, но конечно столь же законны и ценны те хулы и проклятья, которыми встречают их ревнители старозаветного слова. Нет никакого сомнения, что скоро в литературе проявится бурное идейное движение для защиты языка от вредоносных воздействий современной эпохи: вскоре мы услышим испуганные плачи о том, что наш правдивый, могучий и еще какой-то язык, язык Пушкина, Тургенева, Гоголя не сегодня-завтра погибнет, и что будто бы его надо спасать. Неизбежно возникнет благородная, но туповатая Шишковщина. Как и всякой Шишковщине ей суждено быть разбитой. Жизнь сильнее ее. Но и она принесет свою пользу, ибо только благодаря будущему компромиссу между ею и противоположным течением, разбушевавшееся русское слово будет введено в берега, всякая рухлядь и дрянь пропадет, а крепкое и нужное останется.

К такой же экономии речи Маяковский стремится и в постройке отдельных фраз. Он хочет синтаксически уплотнить свою фразу, выбрасывая предлоги, глаголы и проч. Порою это хорошо, порою плохо, но святотатственного здесь нет ничего. Думаю, что время оправдает и это. С нас же довольно и того, что Ахматова, свято соблюдая классические традиции русского слова, лучше отсечет себе правую руку, чем вступит на этот рискованный путь. Ей не нужно ни иудить, ни павлиниться, чтобы создавать прекрасные стихи. С нее достаточно и существующих слов.

VII.

Что хорошо у Маяковского, это те колкие и меткие метафоры, которые в таком огромном количестве рассыпаны у него по страницам. От них действительно пышет задорной веселостью улицы, хлесткостью базара, бравой находчивостью площадной перебранки.

В своих сравнениях Маяковский смел и удачлив. Помню, мне очень понравилось, когда я прочитал у него:

— Женщина истрепанная, как пословица.

— Я летел, как ругань.

— Я дарю вам стихи веселые, как би-ба-бо, острые и нужные, как зубочистки.

— Улыбка растет широка и нагла, рот до ушей разросся, будто у него на роже спектакль-галла затеяла труппа малороссов.

Вообще все эти как и будто сильны у Маяковского чрезвычайной своей неожиданностью.

Спокоен, как пульс у покойника.—Упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного.—Ночь черная, как Азеф.—С неба смотрела какая то дрянь величественно, как Лев Толстой.—Камни острые, как глаза ораторов.—Женщина губы спокойно перелистывает, как кухарка страниды повареной книги—и так дальше, и так дальше, и так дальше. К сожалению, нельзя не отметить, что этих как у него слишком много: как, как, как, как. Сперва это нравится, но скоро наскучивает. Нельзя же строить все стихотворение на таких ошеломительных как. Нужны какие-нибудь другие ресурсы. Но в том то и беда Маяковского, что никаких ресурсов у него порой не случается. Либо ошеломительная гиппербола, либо столь же ошеломительная метафора. Возьмите «Облако в штанах» или поэму «Человек» или поэму «Война и мир», едва ли там отыщется страница, свободная от этих фигур. Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, словно завиток на обоях. Убожество литературных приемов не свидетельствует ли о психологическом убожестве автора, за элементарностью стиля не скрывается ли элементарность души?

Если прибавить к этому, что почти каждое четверостишие Маяковского построено с тем расчетом, чтобы главный эффект сосредоточивался в двух последних строках, так что две первые строки всегда приносятся в жертву этим двум последним—бедность и однообразие его литературных приемов станут еще очевиднее. Для того, чтобы усилить вторые пары строк, он систематически обескровливает первые.

Вообще быть Маяковским очень трудно. Ежедневно создавать диковинное, поразительное, эксцентрическое, сенсационное—не хватит никак человеческих сил. Конечно уличному поэту иначе нельзя, но легко ли изо дня в день изумлять, поражать, ошарашивать? Не только не легко, но и рискованно. Это опаснейшее дело в искусстве. Вначале еще ничего, но чуть это становится постоянной профессией—тут никакого таланта не хватит.

В одном стихотворении Маяковского мы читаем, что он лижет раскаленную жаровню в другом, что он глотает горящий булыжник, в третьем, что он завязывает узлом свой язык, в четвертом, что он вынимает у себя из спины позвоночник и играет на нем как на флейте:

Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.

Всё это эксцентричные поступки и жесты, способные ошеломить и потрясти. Но когда на дальнейших страницах он отрубает хвосты у комет, выдергивает у себя живые нервы и мастерит из них сетку для бабочек, когда он делает себе из солнца монобль и вставляет его в широко растопыренный глаз, мы уже почти не удивляемся. Тотчас же вслед за этим он наряжает облако в штаны, целуется с деревянной скрипкой и объявляет ее своей невестой, а потом выворачивает себя на изнанку и спрашивает с жестами профессора магии:

Вот—
Хотите,
Из правого глаза
Выну
Целую цветущую рошу?

А нам уже решительно все равно. Хочешь—вынимай, хочешь—нет, нас уже ничем не проймешь. Мы одеревятели от скуки. Кого не убаюкает такое монотонное мельканье невероятных, эксцентрических образов? Мы уже дошли до такого бесчувствия, что хоть голову себе откуси, никто не шевельнется на стуле. Нельзя же без конца ошарашивать.

Способность удивляться одна из самых скоропроходящих способностей. Долговременное удивление утомляет. Мы учтиво и благовоспитанно позевываем. Нет ли у него какихнибудь других номеров? Есть или нет, не знаю. Это покажет будущее. Надеюсь, что скоро ему самому станет скучно строить всю лирику на сенсационных эффектах, горячечно-головокружительных образах. «Экстра-монстра-гала-представление!!! Слабонервных просят не являться!!!»,—все это хорошо год или два, а на всю жизнь не хватит. Тем более, что где-то под спудом есть у Маяковского и юмор и грусть. Он может не только ошеломлять, но и забавлять и печалить. Его поэма «Сто пятьдесят миллионов»—хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от этих опостылевших форм. Чувствуется, что Маяковскому и самому надоел Маяковский. «Только перешагнув через себя, выпущу новую книгу»,—обещал он в предисловии к своим сочинениям. И вот прежний трагический тон сменился в новой поэме размашистым, благодушным, камаринским, лукаво-простедким:

Город там стоит
На одном винте
Весь электро-динамо-механический

В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых бурных трагедий Маяковского: смех. Маяковский, как и все эксцентрики, комик. Мы видели, что, как бы ни был ошеломителен тот или иной его образ, этот образ раньше всего—карикатурно-забавен. Стихия улицы—каламбур, гротеск и буффонада. И ритм здесь новый, Маяковским непробованный: частушечный анапест борется с разговорными ритмами, иногда сбиваясь на речитатив раешников. Поэт, действительно, перешагнул через себя.

VIII

Он, как и многие другие из его поколения, вступил в литературу нигилистом и циником, с какою то зловещею дырою в душе:

Надо всем, что сделано
Я ставлю nihil

и сам кричал, что у него не душа, а какая то прорва:

— Милостивые государи, заштопайте мне душу, пустота сочиться не могла бы... Я сухой, как каменная баба... Я знаю, я скоро сохну...

Тогда-то, в эту несчастную пору своего бытия, он присвоил себе личину хулигана-апаши, в которой и выступил на литературное поприще:

— «Я площадной сутенер и карточный шуллер!» вызывающе заявил он тогда.—Я «выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни».

И заговорил о своем сапожном ноже, о своих ночевках в канаве, о сволочи, о спирте, о трактирах, о бульварных девочках и публичных домах, о сифилитиках и криворотом мятеже, и, по своему обычаю, доводя эту свою хулиганскую ипостась до грандиозных размеров, воскликнул:

Меня одного сквозь горящие здания
Проститутки, как святыню, на руках понесут,
И покажут Богу в свое оправдание.

И вообразив себя Исаией публичных домов, златоустейшим апостолом безносых, потребовал себе от них божеских почестей:

Как пророку цветами устелят мне след.
Все эти провалившиеся носами знают:
Я ваш поэт.

И действительно, как мы видели, обнаружил незаурядный талант к звериному и хулиганскому рывканию, к употреблению бомбы, ножа и кастета. Мы помним, что при всех столкновениях с Богом он выдерживал такую же роль—Прометея-поножовщика, богоборца-бандита.

Но, во-первых, это было давно. А, во-вторых, и тогда, уже в «Облаке в Штанах» и в «Трагедии» слышалась какая-то стыдливо спрятанная, даже чуть-чуть сентиментальная боль. «Облако в штанах» это монолог о любви.

Мальчик сказал мне: как это больно,
И мальчика очень жаль,

написано об этом у Ахматовой. Маяковский, в сущности, пишет о том же:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
Сделал, чтоб у каждого есть голова,
Отчего ты не выдумал чтоб было без мук
Целовать, целовать, целовать?!

Отсюда его первая обида на Бога. Оказалось, что любовь это боль, и в «Облаке» пусть преувеличенно, пусть экстравагантно именно эта боль и сказалась:

Больше не хочу дарить кобылам
Из севрской муки извапанных ваз,—

всхлипывает он надменно и беспомощно—«и мальчика очень жаль». В трагедии «Владимир Маяковский», при всей ее очаровательной сумбурности, чувствуется другая—всемирная боль, какая-то тоска о человечестве: «а с неба на вой человеческой орды глядит обезумевший Бог»... «а тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки»... «говорят где-то, кажется в Бразилии—есть один счастливый человек».. «Милые. Не лейте кровь! Дорогие, не надо костра!»—тут то самое традиционное сострадание к страждущим, которого, казалось бы, что же и ждать от апаша!

Творишь просветленных страданием слов
Нечеловечья магия.

Когда Маяковский говорит о себе, что он распял себя на каждой капле человеческих слез; что он везде, где боль; что он весь—боль и ушиб, то это не покажется риторикой если вспомнить, что, например, во время войны, в своей поэме «Война и Мир» он изобразил мировую войну именно как мировое страдание, ощутил ее не в ее нарядной картинности, а в ее крови и боли.

— «На сажень человеческого мяса нашинковано»... «в гниющем вагоне на сорок человек четыре ноги»... «выбежала смерть и затанцовала на падали, балета скелетов безногая Тальони».

Он чувствовал себя носителем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною и обьявлял, что каждое его четверостишие есть:

Всеми пиками истыканная грудь,
Всеми газами свороченное лицо.

И вот тут-то, ища утешения этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за «социалистов великую ересь», которой и заштопал свою душу. С этих пор и начались его

утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья, которое он изображает так умиленно и празднично.

— День открылся такой, что сказки Андерсена щенками ползали у него в ногах,— пророчествует он о блаженстве всеобщего рая:

Губ не хватает улыбке столицой.
Все из квартир на площади—вон!
Серебряными мячами от столицы к столице
Раскинем веселье, смех, звон.
Не поймешь, это воздух, цветок ли, птица ль!
И поет, и благоухает, и пестрое сразу,
Но от этого костром разгораются лица
И сладчайшим вином пьянеет разум.

Вот это опьянение от будущего неотвратимого счастья людей—становится основным его чувством с первого же дня революции. Он пророчествует, что скоро наступит пора, когда семь тысяч цветов засияет из тысячи радуг, и железные цепи заменятся цепью любящих рук.

Славься, человек! Во веки веков живи и славься.
Всякому живущему на земле слава, слава, слава!

XI.

Похоже, что вся Россия раскололась теперь на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетия. И одни ненавидят других.

Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их. Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Бора-тыпский, и Анненский. В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных традиций. А Маяковский в каждой своей строке, в каждой букве есть порождение нынешней революционной эпохи, в нем ее верования, крики, провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем силен, то потомками. За нею многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее. У нее издревле сбереженная старо-русская вера в Бога. Он, как и подобает революционному барду, богохуль и кощунник. Для нее высшая святыня—Россия, родина, «наша земля». Он, как и подобает революционному барду, интернационалист, гражданин всей вселенной, равнодушен к «снеговой уродине», родине, а любит всю созданную нами планету, весь мир. Она—удивленная молчаливица, вечно в затворе, в тиши:

Как хорошо в моем затворе тесном.

Он—площадной, митинговый, весь в толпе, сам—толпа. И если Ахматова знает только местоимение ты, обращаемое женщиной к возлюбленному, и еще другое ты, обращенное к Богу, то Маяковский непрестанно горланит «эй вы,» «вы, которые» «вы, вы, вы...» всеми глотками обращается к многомордым оравам и скопам.

Она, как и подобает наследнице высокой и старой культуры, чутка ко всему еле-слышному, к еле-уловимым ощущениям и мыслям. Он видит только грандиозности и множества, глухой ко всякому шопоту, шороху, слепой к всему нестоверстному.

Во всем у нее пушкинская мера. Ее коробит всякая гипербола. Он без гипербол не может ни минуты. Каждая его буква гипербола.

Словом, тут не случайное различие двух—плохих или хороших—поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил,—и пусть каждый по своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить.

Я же могу сказать о себе, что, проверив себя до конца, отдав себе ясный отчет во всех своих литературных и не-литературных симпатиях, я, к своему удивлению, одинаково люблю их обоих: и Ахматову и Маяковского, для меня они оба свои. Для меня не существует вопроса: Ахматова или Маяковский? Мне мила и та культурная, тихая, старая, Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, буйная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский. Для меня эти две стихии не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно.

Мне кажется, настало время синтеза этих обеих стихий. Если из русского прошлого могла возникнуть поэзия Ахматовой, значит оно живо и сейчас, значит, лучшее, духовнейшее в нем сохранилось для искусства незыблемо. Не все же в маяковщине хаос и тьма. Там есть свои боли, молитвы и правды. Этот синтез давно предугазан историей, и, чем скорее он осуществится, тем лучше... Вся Россия стосковалась по нем. Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет.

К. Чуковский.



Я БОЮСЬ.

Я боюсь, что мы слишком бережно и слишком многое храним из того, что нам досталось в наследие от дворцов. Вот все эти золоченые кресла—да, их надо сберечь: они так грациозны и так нежно лобызуют любое седалище. И пусть бесспорно, что придворные поэты грацией и нежностью похожи на прелестные золоченые кресла. Но не ошибка ли, что институт придворных поэтов мы сохраняем не менее заботливо, чем золоченые кресла? Ведь остались только дворцы, но двора уже нет.

Я боюсь, что мы слишком уж добродушны, и что французская революция в разрушении всего придворного была беспощадней. В 1794 году 11 мессидора Пэйан, председатель комиссии по Народному Просвещению, издал декрет—и вот что, между прочим, говорилось в этом декрете:

«Есть множество юрких авторов», постоянно следящих за злобой дня; они знают моду и окраску данного сезона; знают, когда надо надеть красный колпак и когда скинуть... В итоге они лишь развращают вкус и принижают искусство. Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха»...

Этим презрительным декретом—французская революция гильотинировала переряженных придворных поэтов. А мы—своих «юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда скинуть», когда петь сретение царя и когда молот и серп—мы их преподносим народу, как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монопольное право писания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию. Я боюсь—Пэйан прав: это лишь развращает и принижает искусство. И я боюсь, что если так будет и дальше, то весь последний период русской литературы войдет в историю под именем юркой школы, ибо неюркие вот уже два года молчат.

Что же внесли в литературу те, которые не молчали?

Наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты—они об'явили, что придворная школа—это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их желтых, зеленых и малиновых торжествующих кликов. Но сочетание красного санкюлотского колпака с желтой кофтой и с нестертым еще вчерашним голубым цветочком на щеке—слишком кощунственно резало глаз даже неприхотливый: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул. И попрежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк—Маяковский. Потому что он—не из юрких: он цел революцию еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего «Я» и «Простого, как мычание». В «Героях и жертвах ре-

волюции», в «Бубликах», в стихах о бабе у Врангеля—уже не прежний Маяковский, Эдиссон, пионер, каждый шаг которого—просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдиссон тоже усовершенствовал изобретение Грэхэма Белла.

Лошадизм московских имажинистов—слишком явно придавлен чугушной тенью Малковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить—им не перепахнуть и не перевопить Маяковского. Имажинистская Америка, к сожалению, давненько открыта. И еще в эпоху Серафино один считавший себя величайшим поэт писал: «Если бы я не боялся смутить воздух вашей скромности золотым облаком почестей, я не мог бы удержаться от того, чтобы не убрать окна здания славы теми светлыми одеждами, которыми руки похвалы украшают спину имен, даруемых созданиям превосходным»... (из письма Пиетро Аретино к герцогине Урбинской). «Руки похвалы» и «спина имен»—это ли не имажинизм? Отличное и острое средство—image—стало целью, телега потащила коня.

Пролетарские писатели и поэты—усердно пытаются быть автоторами, оседлав паровоз. Паровоз пытит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (вроде Михаила Волкова в московской «Кузнице»)—у всех пролеткультцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма. Пролеткультское искусство—пока шаг назад, к шестидесятым годам. И я боюсь—аэропланы, из числа юрких, всегда будут обгонять честные паровозы и «притаившись под эгидой свободы, похищать ее именем мимолетное торжество».

К счастью, у масс—чутье тоньше, чем думают. И поэтому торжество юрких—только мимолетно. Так мимолетно было торжество футуристов. Так же мимолетно проторжествовал Клюев, после патриотических стихов о подлеме Вильгельме—восторгавшийся «окриком в декретах» и пулеметом (восхитительная рифма: пулемет—мед!) И, кажется, не торжествовал даже мимолетно Городецкий: на вечере в Думском зале он был принят холодно, а на его вечер в Доме Искусства—не пришло и десяти человек.

А неюркие молчат. Два года тому назад пробило «Двенадцать» Блока—и с последним, двенадцатым, ударом Блок замолчал. Еле замеченные—давно уже—промчались по темным, бестрамвайным улицам «Скифы». Одиноким белеют в темном вчера прошлогодние «Записки мечтателей» Алкноста. И мы слышим, как жалуется там Андрей Белый: «Обстоятельства жизни—рвут на части; автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, т. е. нужен ли «Петербург», «Серебряный Голубь»? Может быть, автор нужен, как учитель «стиховедения»? Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнашивать свою душу суррогатами литературной деятельности»...

Да, это одна из причин молчания подлинной литературы. Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни—в театральном отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной Литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить,—жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей—Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре «Ревизора», Тургеневу каждые два месяца по трое «Отцов и детей», Чехову—в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие дыфры. Труд художника слова, медленно и мучительно-радостно «воплощающего свои замыслы в бронзе», и труд словоблуда, работа Чехова и работа Брешко-Брепковского—теперь расцениваются одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем—выбор: или

стать Брешко-Брешковским—или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего—выбор ясен.

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли. И не в бумаге дело: главная причина молчания—не хлебная и не бумажная, а гораздо тяжелее, прочнее, железней. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правоверным, должен быть сегодня-полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатолий Франс—тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло.

Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру—часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная. Но не надо забывать, что афинская ἀγορά—афинский народ—умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший «Работяга Словотеков» Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмысленныша—демос российский!

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь—я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое

Евг. Замлин.



НОВОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ТЕОРИИ.

«Без особых предлогов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предложения».

Худ. Казимир Малевич. „От Сезанна до Супрематизма“.
Изд. Отд. Изобр. Иск. Наркомпроса.

I.

Тот факт, что во главе отдела изобразительных искусств в настоящее время стоит группа молодых людей, отрицающих за искусством «изобразительность», наводит не чуждого логике гражданина на мысли о некоторой ненормальности положения.

Крайние левые группы художников, так называемые футуристы, испытывают сейчас, как руководители художественной жизнью Республики, несомненную неловкость и неуверенность. Оно и понятно. Ведь единственным потребителем футуризма в до-революционную эпоху был тот окончательно пресытившийся художественными впечатлениями, развращенный класс общества, из среды которого вышел и первый изобретатель итальянского футуризма—Маринетти.

Ради этого зрителя, ради щекотания его притупленных нервов, надевались желтые кофты, размалевавались пейзажами физиономии и практиковался эстетический садизм, выражавшийся в площадной ругани и кощунствованиях с эстрады.

Футуризм, говоря языком современных художественных теоретиков, был искусством классовым, и все черты, свойственные такого рода искусству, присущи в интенсивнейшей степени и ему. Быть может такое утверждение покажется парадоксальным тому, кто смущен этой новой формой классового искусства, удовлетворявшей эстетическому любопытству буржуазии, так сказать, «от противного». Но такая неожиданность формы не должна пугать исследователя. Наоборот, в этом вырождении, может быть в самом сконцентрированном виде, проявляются типичные черты явления. Ведь бывает же «сухая» форма холеры, на первый взгляд тоже как будто противоречащая обычному представлению о данной болезни.

В доказательство классового характера футуризма, сошлемся на «кастовую замкнутость жрецов искусства», на деятельность, направленную к «пропагандированию великих идей», на стремление к острой индивидуализации и другие черты, которыми характеризуют буржуазное искусство О. М. Брик и Н. Н. Пунин в своих, ниже мной цитируемых статьях.

Находясь в зависимости от определенного класса, художник естественно выработал и определенный подход к теоретическим вопросам искусства, применяясь к своей роли в данном обществе.

В изъяснение своего художественного credo он мог сообщить на заумном языке:—«макака», а на вопрос, почему к картине приклеен окурок, ответить:—«А это—четвертое измерение».

Со времени рабоче-крестьянской революции положение изменилось круто. Ни жрецы, ни дармоеды, согласно свидетельства Брика, коммуне не нужны. Каста творцов, занимавшихся «пропагандированием великих идей», оказалась за бортом. Кроме того, рабочий и крестьянин не позволяют говорить с собой на заумном языке, так как не причисляют это занятие к «деятельности общественно полезной». И к четвертому измерению пролетарий, привыкший «измерять пространство приводными ремнями», не питает безусловного доверия.

Пролетарий требует определенной работы и определенных объяснений.

Удовлетворить этим требованиям, не изменив в корне своего отношения к искусству, оказалось трудным. Некоторая часть футуристов, слишком тесно связанная с своим прошлым, сочла за лучшее продолжать служение буржуазии за пределами Республики. Работа других, как свидетельствуют некоторые случаи с постановкой памятников, не встретила сочувствия; третьи, наконец, по большей части из примкнувших к крайней группе впоследствии, работают в добрых старых измерениях, находя для выражения своих мыслей язык вполне вразумительный. Примеров этому много, особенно в творчестве плакатов последнего времени.

Что касается объяснений, то здесь положение оказалось особенно затруднительным. Так как революция, по наблюдениям худ. Малевича, «без особых предлогов не происходит», то разум теоретиков, естественно, начал выводить «всевозможные предложения». На этих предложениях, которым посвящен ряд изданий Отдела Изобразительных Искусств, мы и хотим остановиться, ибо они не только заслуживают, но и требуют нашего внимания, обращаясь непосредственно к нам, ко мне, т. е. к людям в достаточной мере искушенным в разговорах на отвлеченные темы искусства. Ведь не для рабочих же и крестьян издан в ограниченном количестве экземпляров на прекрасной меловой бумаге этот изящный журнал, обложка которого аллегорически изображает стремительное падение «изобразительного» на фоне выброшенных за ненадобностью предметов реального мира и торжественное возвышение «искусства» на пустом фоне отвлеченных теорий! И не для рабочих, конечно, пишутся рассуждения о «конденсировании энергии для пассивного восприятия, обусловленного наличием эстетических эмоций», о нормативных эстетических ценностях или канонах красоты. Боюсь также, что и очень интеллигентный и серьезный крестьянин не оценит в полной мере рассуждений Малевича в его очерке «от Сезанна до Супрематизма», вроде следующих: «Будучи монументальным—конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, композиция изображения зависит от основания, и от обоих—завершается верх построения произведения» (стр. 11; сохраняю знаки препинания автора).

А поскольку обращаются ко мне, я считал бы невежливым не отвечать.

II.

Из этой литературы об искусстве, остановимся, во-первых, на статье О. М. Брика «Художник и коммуна», так как заглавие ее дает нам надежду выяснить положение нового художника в новом государстве.

Правда, напечатано в «Изобразительном Искусстве», повидимому, лишь начало статьи, но этого достаточно, чтобы разочаровать того, кто хотел бы слышать о новом искусстве. Ведь, вот какие художники нужны коммуне: те, что «умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготавливать

статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело; исполняют «реальную работу, требующую особых способностей, особого умения». Художники должны объединиться в новую трудовую группу. Работа прежде всего, «остальное приложится, искусство будет таким, каким оно должно быть». «Лишние разговоры мешают делу». Мысли чрезвычайно здоровые, я побоялся бы назвать их новыми. Не вспоминал ли сам автор о средневековых цехах или о мастерских времен Возрождения и не имел ли он в виду своей характеристикой труда художника уязвить своих прежних товарищей по искусству?

Остальные соображения О. М. Брика, направленные против буржуазного художника, менее убедительны, ибо основаны на явном недоразумении.

«Сапожник делает сапоги» etc... «А что делает художник?»—спрашивает Брик:—«он ничего не делает; он «творит». «Неясно и подозрительно».

Неясность действительно существует, но подозревать следует не художника, а самой постановку вопроса.

Ведь для того, чтобы получить конкретный ответ, следует и вопрос ставить в более конкретной форме.

Под термином «художник» понимаются люди столь различных профессий, что исчерпывающее перечисление всех видов этого рода деятельности не достигается и цитованным мною выше определением труда художника.

Если же спросить, что делают такие-то художники или художники такой-то профессии, то от собеседника можно ждать и вполне определенного ответа, напр: такие-то пишут стихи, такие-то делают портреты, А—сочиняет доносы, Б—расписывает на своей левой щеке трехмачтовое судно etc...

И если, на основании такого ответа, о ком-нибудь из них и можно сказать, что они не делают «общественно-полезное дело» и не исполняют «реальной работы, требующей особых способностей», то разве о художниках последней категории.

Умелые и работающие художники найдут себе место в коммуне, художникам неумелым и пеработающим там места не должно быть. Это—исчерпывающий итог статьи Брика. О новом искусстве или о новом художнике здесь нет ни слова.

Наоборот, действительный футурист Малевич в своих статьях и брошюрах разрабатывает вплотную вопросы нового искусства.

Впечатление некоторого трагизма выносишь из чтения его статьи «Наша задача» («Изобр. Иск.»). Трагична—не только явно непосильная борьба художника с языком, но и ощущаемые конвульсивные попытки утвердиться во что бы то ни стало в позе, устойчивость которой возбуждает сомнения. Ряд боевых лозунгов, открывающий статью, намечает тактику, но не говорит ничего о сущности нового искусствовопонимания. Сама же статья содержит истерические выкрики по отношению к старому искусству, вроде: «Нужно поступить со старым—больше чем навсегда похоронить его на кладбище, необходимо очистить их сходство с лица своего»; и соображения по поводу музея новых течений в искусстве.

Что касается новаторства, то обосновывается оно все тем же классическим силлогизмом: критика всегда поносила гениальных художников, пока их искусство было ново; критика поносит нас, пока наше искусство ново; следовательно—мы гениальные художники. Ссылка на учебник логики в этих случаях заменяет полемику. Я позволил бы себе по поводу Малевича ссылку также и на другие учебники. Не считает ли отдел целесообразным, проведя борьбу с индивидуализмом, подвергнуть и индивидуальный стиль Малевича некоторой корректуре в смысле приближения его к требованиям внеклассовой грамотности?

Попытку говорить о новом искусстве по существу делает Малевич в своем очерке от «Сезанна до Супрематизма», на котором я остановлюсь подробнее, из боязни, что не

всякий найдет в себе силу разобраться во «всевозможных предложениях» автора. Этим предложениям свойственна одна черта—сравнительная элементарность мысли при чрезвычайной запутанности формы. Поставим, как рекомендует Малевич в своем эпитафическом контроле «экономии» «все творческие изобретения систем» и не будем растрчивать энергию на расшифровку таких пассажей: «Кубизм время развития движения статической медлительности, но так как сам по себе основан на статике, то система его определена известной границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так как границы его определяются основанием фундамента конструкций и согласием противоречий».

Не имея сил достичь «согласия противоречий», попробуем просто разобраться в сути дела. Вопрос—в эстетическом обосновании беспредметного творчества.

Искусство за последнее десятилетие эволюционировало от изобразительности к выявлению чисто живописных («декоративных» в широком понимании термина) ценностей. Суть в том, может ли искусство, отказавшись от всяких предметных, вернее образных ассоциаций, путем комбинирования отвлеченных пространственных форм на плоскости или в пространстве, отвлеченных красочных пятен или материальных поверхностей (фактур), или наконец комбинированием всех этих элементов создать эстетическую ценность, способную вызвать в зрителе переживание специфическое и понятное, т. е. уясняющее тот принцип комбинирования, который руководил автором в его «познающей», «уясняющей» мир (согласно словам Н. Н. Пунина) художественной деятельности. Малевич предполагает, что это возможно, я считаю это маловероятным и на основании тех примеров беспредметного творчества, которые репродуцированы в «Изобр. Иск.», и на основании опыта другого искусства,—поэзии, которая в лице даровитейших футуристов ведь решительно уже отказалась от безобразного творчества, не довольствуясь комбинированием словесного материала, но наоборот решительно перейдя к сильнейшей интенсификации образности, как свидетельствуют прекраснейшие произведения Маяковского.

III.

С гораздо большим вниманием следует отнести к статьям Н. Н. Пунина, не только потому, что они вполне ясны по форме, но и потому, что содержание их серьезно и продуманно. Н. Н. Пунин знает искусство и любит искусство, поэтому он избегает безответственных слов, он обосновывает то, что надо и можно обосновать, и предположения высказывает в качестве предположений.

Опуская полемические места, мы можем резюмировать содержание его статьи «Искусство и пролетариат» следующим образом. Искусство не погибнет при коммунальном строе, оно будет существовать, но видоизмененным, ибо каждая социальная эпоха имеет свое искусство,—правда, стоящее в связи с искусствами прежних эпох (ссылки на Рембрандта, Эль Греко, Моралеса для современного искусства), но тем не менее новое.

Художественный памятник—свидетельство определенного классового сознания, но во всех прекрасных художественных произведениях (даже «Леда» Корреджо), есть нечто, что «носит в себе следы глубочайшей человечности», а следовательно покрывает собой черты классового сознания. Отрицая эстетическую эмоцию, как основу художественного восприятия, Пунин считает последнее основанным на познавательном процессе и определяет его следующим образом:

«В момент художественного восприятия»..... «все сомнения, самые сложные, самые серьезные противоречия, безысходные и глубокие, наше непонимание самих себя или окружающего на мгновение исчезают; и мир, и мы становимся абсолютно ясными», etc... «этот острый момент интуиции» и т. д. (стр. 20—21).

Познавание мира происходит в художнике и в зрителе через все те средства, которые свойственны именно данному роду искусства, поэтому изучение свойств этих средств, (так—стихий живописи для живописного искусства) и даже профессиональное их изучение,

необходимо для развития искусства, очищенного от привнесенных классовым сознанием вне-художественных элементов. Искусство пролетариата—искусство внеклассовое, поэтому оно с наибольшей серьезностью отнесется к этому моменту.

Эти мысли следует только приветствовать; они в одинаковой степени направлены и против прежней, «широкой публики», искавшей в искусстве вне-художественных ассоциаций, и против тех новаторов, которые забывают, что искусство не может быть ограничено игрой материалами, а путем организации материала должно вести к познанию мира.

К сожалению, Пунин не ограничивается этим. В его статье и в его лекциях встречаются места, которые несколько противоречат логичности всего остального. Таковы доказательства жизненности искусства и его процветания во внеклассовом обществе, положения, которые, ввиду отмечаемой Пуниным «глубочайшей человечности» искусства и пр., казалось бы и не требуют дальнейшего обоснования. Между тем полемика автора с другими теоретиками социализма основана на ошибке, тем более досадной, что сама исходная точка полемики компрометирует учение социализма.

Пунин опровергает мысль, что «трудовая, голодная демократия», «пролетарий, привыкший измерять пространство приводными ремнями» отвергнет искусство, оттолкнет его как времяпровождение, доступное только тем, кто в силу тех или иных причин может позволить себе такую роскошь, как «конденсированье свободной энергии для такого пассивного восприятия, какое обуславливается наличием эстетической эмоции».

Но разве обновленный социализмом мир будет дарством голода и притупляющего безысходного труда?

Мне вспоминаются злейшие враги социализма, которые все человечество будущего представляют себе как заводский комитет, а всю духовную жизнь, как какое-то сплошное заседание тарифной комиссии союза металлистов. В стране свободного труда возможность «конденсирования свободной энергии» будет доступна каждому, каждый будет в состоянии пользоваться плодами культуры и жизни.

Те чрезвычайно «консервативные», безобидные выводы, к которым приходит Н. Н. Пунин, рассуждая об искусстве, иногда повидимому тревожат его.

Этим объясняю я его протесты, направленные против понятия эстетической эмоции, и выдвигаемый им познавательный принцип творчества. Хотя указания на то, что всякое творчество познавательно, мало убедительны, но пусть так! Что изменилось от того, что художественная деятельность и художественное восприятие причислены к актам познавательным?

Ведь все равно и Пунину приходится характеризовать художественную деятельность еще и по другим признакам,—как творчество, не имеющее утилитарного значения. Ведь все равно этого рода познавательная деятельность и для Пунина остается специфической, и различия между научным и художественным познанием пребывают в силе.

Не всякое познание есть акт художественной деятельности. Следовательно, встает вопрос, чем характеризовать этого рода познание? Ведь не материалом же? Иначе познание чертежника и рисующего художника было бы тем же самым.

Вопрос передвинут в сторону. Новый термин (б. м. чрезвычайно ценный) водружен на место свергнутого, но все равно зияет загадочная пустота, которую приходится заткнуть чем-то очень близко напоминающим прежнее, «эстетическое».

Искусство, как деятельность уясняющая мир—это прекрасное определение, обнимающее собой все творчество. Или почти все. Труднее всего применить его к творчеству беспредметному; неправда ли?

Это чувствует и Пунин, и он старается выйти из этого положения, или указать на пути к выходу, использовать которые до конца ему мешает его добросовестность теоретика. Этот несколько софистический выход намечается в статье.

Искусство познает мир, к которому принадлежит, ведь, и сам материал искусства. Итак, познание мира может происходить через познание самих средств познания. Искусство, другими словами, в этом определении становится деятельностью уже гносеологической.

Я думаю, Пунин прав, воздерживаясь от этого окончательного вывода, но не сделав его, он не сделал ничего для обоснования беспредметного творчества в качестве деятельности не только экспериментирующей, подготовляющей.

Хорошие художники всех времен и народов и в глазах Пунина остаются хорошими художниками. Искусство и для него остается тем же вечным (не будем бояться этого наивного слова), единым искусством. Эксперименты научные делаются таковыми, только если они ведутся не ощупью и не случайно; и в искусстве «изобретения» будут художественными, только подчиняясь все тем же извечным законам, заключенным в творческом инстинкте человека.

Быть может следует в эпохи искания новых ценностей поощрять даже эксперименты без осознанной цели, даже изобретения ради изобретения.

Но определяя художника прежде всего как изобретателя, не боится ли Пунин вопросов своего пытливого товарища по журналу: «Что делает художник?—Он ничего не делает; он изобретает. Неясно и подозрительно».

Н. Радлов.



«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА.

(Речь к актерам Большого Драматического Театра).

1.

Справедливы слова одного английского критика о том, что в трагедии «Король Лир» Шекспира «всюду для читателя расставлены западни». Трагедии Ромео, Отелло, даже Макбета и Гамлета могут показаться детскими рядом с этой.

Здесь простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном, о чем и говорить страшно, о том, что доступно, в сущности, очень зрелым и уже много пережившим людям.

Все в этой трагедии темно и мрачно, или, как говорит Кент:

не может быть
Здесь радости: все горько и печально.

Чем же она нас очищает? Она очищает нас именно этой горечью. Горечь облагораживает, горечь пробуждает в нас новое знание жизни.

План постановки «Короля Лира» на сцене Большого Драматического театра можно, по моему, определить так: мы не хотим «раздирать страсть в клочки», мы не полагаем своей задачей прежде всего ставить зрителя над бездной ужасов, злодеяний и горя. Эта бездна откроется в трагедии без нашей помощи и будет говорить сама за себя; мы же не хотим подчеркивать таких сцен, как вырывание глаз у связанного старика, как ряд убийств и самоубийств в последнем акте; мы не хотим разрисовывать исключительно черными красками людей, которые не кажутся нам закоренелыми злодеями.

Но, соблюдая меру, мы должны соблюсти ее до конца; мы обязаны и не затушевывать основного замысла трагедии, зная, что ряд ужасных сцен создан Шекспиром вовсе не для театральных эффектов, а во имя высшей правды, ему открывшейся. Пусть зритель увидит отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошрое, что есть в трагедии, что есть и в жизни.

В самом деле, обратите ваше внимание на то, как сухо и горько в сердцах у всех действующих лиц. Исключений нет, горечи довольно во всех, только в немногих она разбавлена другими душевными свойствами; однако, лишь разбавлена, а не уничтожена. Это—сердца ожесточенные. Одних сделал такими век, других—положение, третьих—возраст. И мало в этих сердцах живой, связующей, об'емлющей влаги.

Должно быть, в жизни самого Шекспира, в жизни Елизаветинской Англии, в жизни всего мира, быть может, была в начале XVII столетия какая-то мрачная полоса. Она заставила гений поэта вспомнить об отдаленном веке, о времени темном, не освещенном

лучами надежды, не согретом сладкими слезами и молодым смехом. Слезы в трагедии—горькие, смех—старый, а не молодой. Шекспир передал нам это воспоминание, как может передать только гений; он нигде и ни в чем не нарушил своего горького замысла.

2.

Обратимся сначала к молодому поколению трагедии, к самым светлым, к тем, кто, казалось бы, составляет исключение, кого, на первый взгляд, невозможно назвать сухим. Вот Корделия, любимая королевская дочь. Она—плоть от плоти старого Лира; она унаследовала от отца свое упрямство, свою гордость, не знающую предела, свою страшную неуступчивость—страшную потому, что неуступчивость эта дала внешний толчок к развитию целого клубка несчастий, который покятился, разматываясь с головокружительной быстротой. Корделию часто сравнивают с Дездемоной; но где же в ней та влажность, которая составляет сущность женственной души Дездемоны? И вот, еще чаще, Корделию сравнивают с Антигоной, в которой есть вовсе не женские черты, не женская воля, вселившаяся в женственный образ.

После Корделии—всех светлее среди молодежи—Эдгар. Эдгар есть жертва и возмездие; Эдгар искупает слабость отца своею силой. Каким же сиянием должно быть окружено это мужественное, честное и светлое сердце! Посмотрите однако: Эдгар прежде всего опрометью бежит от гнева родного и любящего отца, на слово веря обманщику брату, не пытаясь даже проверить истину его наветов. Разве Эдгар трус? Нет, он не трус и докажет это впоследствии. Но, верно, в жестокий век нельзя мешкать и рассуждать: надо просто выйти из сферы опасности, пока есть время, как вышли из нее дети короля Дункана в Макбете; иначе—пропадешь бесследно и ни за что. Посмотрите дальше, сколько сухих масок должен сменить Эдгар, как ему приходится притворствоваться, с каким трудом и как прозаически, сказал бы я, пробивает он себе дорогу.—Наконец, Эдгар победил, он является мстителем за неправые дела; но и тут он не светел и не окружен сиянием: он—только неизвестный черный рыцарь.

Рядом с Корделией и Эдгаром—нас поражает юношеский пыл, наивная непосредственность и легкость Французского короля. Он кажется выходцем из другого мира, да так оно и есть на самом деле; в том мире все как-то проще и легче, люди доверчивей, человек обращается к человеку без задней мысли, не ожидая встретить в нем тайного врага.

Если в сердцах Корделии и Эдгара есть многое, кроме сухости и тяжести, то о других лицах сказать этого нельзя. Брат Эдгара—Эдмунд—вовсе не закоренелый злодей. Его сравнивают с Яго, но он вовсе не такой прирожденный дьявол, как тот. Время и воспитание—жестокий век и отвратительное чувство несправности, незаконнорожденности, в которой виноват не он, а его легкомысленный отец,—сделали из Эдмунда цинического вольнодумца, человека, лишённого нравственных устоев и неразборчивого в средствах.

Следующее за молодым поколением тоже—не из одних темных людей. Здесь на первом плане стоит милый и несчастный королевский шут, который так любит своего хозяина и так отравляет труднейшие минуты его жизни своими горькими шутками. К тому же поколению принадлежит и мягкий герцог Альбанский. Далее следует отвратительный злодей—Корнуэльский герцог и старшие дочери Лира, разницу между которыми превосходно описал Гервинус: «Старшая, Гонерилья, с волчьим лицом, мужеобразная женщина, исполненная самостоятельных козней и планов, между тем как Регана—более женственная; она пассивнее и зависит от Гонерильи, которая ее подстрекает». Сходство между этими сестрами заключается в том, что обе они—пошлячки; в обеих

умерло человеческое и остались одни низменные инстинкты. В другую эпоху они были бы злые сплетницы, в тот век они—мрачные преступницы.—Что касается слуги старшей дочери, дворецкого Освальда, то в сознании этого подлого раба сама смерть не пробуждает ни единого светлого луча.

Третье поколение ближе всех стоит к Лиру; оно тоже не отличается мягкостью. В старом Глостере можно отметить не мягкость, а размягченность, дряблость характера, неприятную непрозорливость. Поэтому мы не умеем сочувствовать ему в меру поистине неслыханных мучений, которым он подвергся, когда совершил действительно прекрасный и, может быть, первый в жизни мужественный поступок.

Благородство и неподкупность Кента могут вызвать слезы. Но и Кент не светел. Он похож на большого пса с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса—лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке; его доброе сердце ожесточено. Цепной пес с воспаленными красными глазами, стерегущий хозяина даже во сне, готовый вцепиться в постороннего и растерзать его,—не даст себя ни приласкать, ни погладить.

Все эти жестокие сердца увенчаны великим сердцем короля Лира. В этом старом сердце тоже сухо и горько; в нем нет уже той животворной влаги, которая омывает всякое горе, увлажняет страдание, сглаживает острые углы, затягивает края раны, пылающей огнем.

Вот почему трудно толковать трагедию Шекспира своими словами. Есть творения молодые, где слова многозначнее, где их можно повернуть так и сяк. Здесь—не то. Даже самые слова—зрелы, сухи, горьки, и нет им никакой замены.

Постараемся же передать эту особенную сухость и скудость в речах и поведении действующих лиц, эту единственную в своем роде опаленность их крыльев. Передать это вдохновение не сухо и не скудно,—вот задача, достойная артиста. Ибо нет у Шекспира трагедии более зрелой, чем эта сухая и горькая трагедия;—я без конца твержу эти слова, потому что, мне кажется, в них заключается правда.

3.

Центральное положение в трагедии занимает сам король Лир. Здесь нет такого треугольника из действующих лиц, который строится, например, в «Отелло». Первое место принадлежит решительно Лиру.

Если мы начнем перебирать в памяти образы родного прошлого, нам легко представить себе образ большого барина, в каждом движении которого видна порода. Его нрав слагается из черт определенных и жестких, как резьба по слоновой кости; он милостив и добр к добрым, беспощаден и суров к злым; его личное мужество не знает колебаний; отсутствие каких бы то ни было сомнений в правильности своего пути укреплено в нем годами счастливой и самовластной жизни; и все это венчается естественной гордостью, которая росла медленно, незаметно и величаво, как пышная крона столетнего дерева, раскинувшего листья в лазури.

Дерево безошибочно знает о приближении осени и не теряет своей красоты, когда его влага начинает постепенно возвращаться в землю, из которой она поднималась весной и летом. Оно не боится даже неожиданного и долгого северного ветра, разлития дождей, внезапных крутых морозов, которые в одну ночь сожгут уже готовую умереть листву.

Дерево, как все в природе, никогда не знает об одном: что буря может вырвать его из земли, или чужая рука может спилить его. Если вам случалось спилить большое дерево, еще полное сил, вас удивляли в первую минуту громадность упавшего дерева и

шумный шелест в его живых еще листьях,—точно они все сразу узнали о гибели и шлют свой шелест в лазурь прежде, чем лететь вниз, разрываясь и частью зарываясь в землю, ведомую до сих пор одним корням.

Таким горделиво растущим деревом было сердце короля Лира. Он не был королем в нашем смысле; он—большой помещик, и его королевство—не королевство, а поместье с «стенистым лесом», полным зверей, трав и ягод, с необъятными сенокосами, с реками, где водится в изобилии рыба. Подданные короля Лира привыкли жить долгие годы под его славным скипетром; они любят его за милость и доброту и боятся его крутого и запальчивого нрава. Ни в ком нет ненависти к нему, потому что в этом «короле от головы до ног» слишком много добродетели и правды.

В течение долгих годов славного царствования, неомраченного неудачей, сердце короля Лира исполнилось гордостью, размеров которой он сам не знал; никто не посягал на эту гордость, потому что она была естественна.

И вот, старый король почувал приближение осени. Он мудр, как сама природа, и знает, что осени не остановить, но он и не мудр, как та же самая природа, и он не знает, что вместе с осенью может придти нечто неожиданное и ужасное.

Король Лир понял, что кровь уже убывает в его жилах, что ему пора передать бремя власти другим; но он не предвидел того, что люди, которым он передаст это бремя, не таковы, какими он их себе представляет.

Король неторопливо делит свое поместье, в котором ему знаком каждый дуг и каждая роща, так справедливо, что никто из наследников «не сумел бы выбрать себе лучшей части». Начинается торжественный обряд передачи. Король, находящийся на вершине власти, взял от жизни, кажется, все, что хотел. Двух старших дочерей он давно уже выдал замуж, их судьба обеспечена, он почти потерял их из виду; осталась любимая младшая дочь, предмет нежных забот. Два знатных иностранца добиваются ее руки. Сегодня, передавая власть, он передаст одному из них и любимую дочь. В эту торжественную минуту старик полон двойной гордости—королевской и отцовской, и он заранее предвкушает церемонию, величия которой ничто не нарушит. После нее ему остается одно—мирно угаснуть, или, как он сам говорит,—«без ноши на плечах плестись ко гробу».

Таким видим мы старого Лира лишь несколько минут. Равновесие нарушается, гордость короля и отца оскорблена, и он впадает в гневное смятение. Так падает старое дерево, посылая смятенный ропот листьев в лазурь. Корделия и Кент, которых Лир гонит прочь от себя,—оба говорят ему о его гордыне. С этих пор старое сердце уже не находит покоя, его напряжение растет под градом новых и новых ударов.

Прогнав единственную достойную власти, он думал, что отдал власть другим. Но власть осталась при нем; на нём, на горе ему, почиет «признак власти»; он «чувствует, понимает, видит», что он—король. Только под влиянием оскорблений Гонерильи, он сознает, что «извратил свою природу» и «выпустил разум». Тогда он начинает оглядываться на себя и сдерживаться. От этого только жарче «зажигается его гордый гнев», и он в дикой степи отдает свою власть и гордость стихиям, которых не может «укорить в жестокости»—они «не дочери его». Это третий акт трагедии, вторая вершина, на которой мы видим короля Лира.

Ум короля помутился. Лир пребывает в затмении, как бы во сне и в бреду, когда разражаются самые кровавые события в обеих семьях, и когда уже приближается новый свет—надежда на спасение. В этом затмении Лира

правда светлая слилася с бредом,
Рассудок с помешательством ума.

Порок отомщен, или мстит сам за себя, тьма не торжествует; но свет приходит слишком поздно. Старик обретает дочь лишь для того, что бы быть свидетелем ее гибели. Перенеся столько страданий, сам он может только умереть над ее бездыханным телом. В последний раз раздаются его проклятия, которые разрешаются страшным укором природе:

Зачем живут собака, лошадь, крыса,—
В тебе-ж дыханья нет?

Потом минутное возбуждение сменяется горькой, детской растерянностью, и Лир умирает.

Во имя чего все это создано? Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но, раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно,— значит надо искать другой жизни, более совершенной?

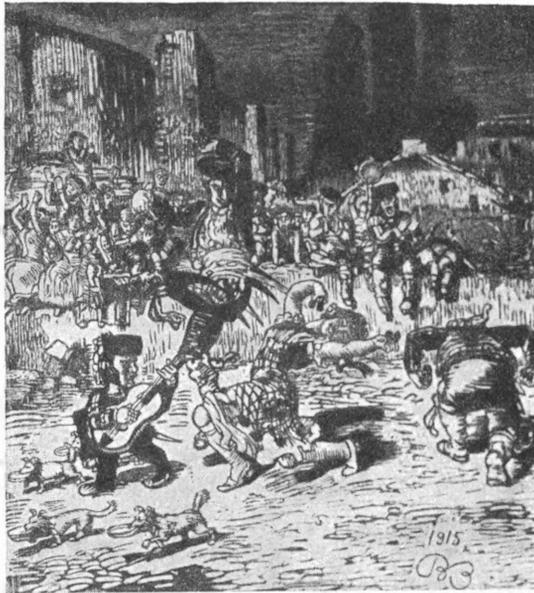
Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая «смириться перед тяжкою годиною». Он ведь художник, а не священник, и как бы повторяет древние слова: «Страданием учись».

Александр Блок.

31 июля 1920 г.



В. Д. ЗАМИРАЙЛО. Эскиз декорации к «Демону».



В. А. ЗАМИРАЙЛО. Испанский танец.
(гравюра на линолеуме).



Выставка Б. М. Кустодиева в «Юме Искусств».

О «ПЕТРУШКЕ» БЕНУА.

У критики и публики Александр Бенуа прочно слывет «стилистом». Иными словами—художником, изощренно обрабатывающим материалы мертвых эпох и сгинувших культур, хлопотливо собирающим мед чужих ульев.

Но так ли это? Едва ли часто мотивы сценического убранства бывали переживаемы более лично, чем это имеет место у Александра Бенуа по отношению к Старому Петербургу или Версалию.

Все это принадлежит ему кровно—и вопреки грандиозному масштабу и искусственным условиям театральной живописи—делает его вещи интимными, пронизывает их теплотой.

Такие работы его, как балет «Павильон Армиды» или «Потешные сцены» Петрушки—а особенно последние—это развернутые перед нами страницы биографии художника.

В «Петрушке» Александру Бенуа принадлежит не одна лишь декорация: тесная площадка, заключенная в ярко-синий с красными глухими окнами портал; двух-ярусный с галлереей фасад балагана налево, досчатая стена другого—направо, подвижная ткань палатки и на срезанном зданием фоне серого неба снующий силуэт качелей; Бенуа—автор не только этой декорации—он также и сочинитель всех петрушкиных злоклучений.

И весь «Петрушка» в целом—не есть ли поздняя дань памяти прошлого, самым заповедным воспоминаниям детства?

Этой театральной затеей зрелый художник Александр Бенуа как бы отчитался перед тем мальчиком Бенуа, который когда-то бегал на Царицын луг, к Егареву или Лейферту—«на балаганы». За эти былые радости памятный мастер с лихвою заплатил полновесной монетой искусства. Как Гетевский Вильгельм Мейстер впервые ощутил свое театральное призвание перед фантошами своей кукольной сцены, так Бенуа был навсегда околдован театром, благодаря простодушным лицедеям петербургских сатурналий.

Этот-то волшебный мираж детства и уплотнился, мне кажется, в замечательное зрелище «Петрушки».

Театр нашего времени не создавал ничего более «петербургского», чем эта масляничная небылица. Искони изобразители русского быта тяготели к Москве: от Замоскворечья Островского до Тверского бульвара Леонида Андреева; был этот чаровал или потешал петербургского зрителя, как экзотическая невидаль. Пантомима же Бенуа—вымысел насквозь петербургский, подобно «Пиковой даме» Пушкина, подобно «Невскому проспекту» Гоголя, подобно трагическому приключению Раскольникова. Петербург в Петрограде—вот формула того впечатления, которое заставило в вечер 20-го ноября встрепенуться нас, петербуржцев.

Толпа зевак, в продуманном и невидимо направляемом беспорядке заполняющая тесную площадь, разноголосый хор этой кукольной трагедии, воспроизводят людей старого Петер-

бурга с доподлинной, вещественной точностью. Лица и одежды обособляются, заостряются в типы.

Еще лет пятнадцать назад Лев Бакст в прологе своей «Фей кукол», смело по тому времени, наметил такое же задание. Но он воспринял раннюю Николаевскую эпоху через условное ее толкование в фарфоровых фигурках Попова и Гарднера. Бенуа же исходил не от жеманной стилизации фарфора, а от детальной достоверности графического документа, от литографий Щедровского и Колемана, от Плюшаровых альбомов, от бойкости и наблюдательности российских Гаварни. А ведь эстампы и «деревяшки» тех дней полны скрытой сценической жизни; в их трезвой и фамильярной правде—какой источник выразительного движения и картинного жеста! Эти-то воспоминания о былом, окропленные живой водой музыки Стравинского и очнувшиеся на подмостках Мариинского театра, образуют первый «натуральный» план замысла Бенуа.

План такой характерный для нашего художника! «Люблю ваш земной реализм» мог бы сказать вместе с чортом Ивана Карамазова этот «стилист», влюбленный на самом деле в материальный облик вещей, искатель в них «бесконечно-малых» черт, бросающих нечаянный свет на всю картину. Движение этой толпы слагает он не в симметричный ансамбль балета, а разбивает на цветные осколки бесчисленных эпизодов. Отсюда: красноносая уличная танцовщица, сморкающаяся в горсть, мальчуган, ворующий у разносчика вязку баранок, выкинутый лорнет щеголихи.

Ритмический регулятор этого разброда, этой подвижной разноголосицы—музыка. Сплошная, как толпа, и текучая, как толпа, масса звучностей. Местами в антрактах между картинами—лишь глухое и дробное отбиванье такта литаврами. Но чуть только из потока шумов выделяется намеренно неверный и фальшивый рисунок мелодии, шутивно деформированной композитором, как тотчас же движение на сцене перестраивается в танец.

Вместе с тем обозначается второй план замысла: гротеск. Пляски уличных танцовщиц и заводных кукол пародистичны, не менее чем аккомпанемент. Площадная «классика» уличной танцовщицы, расхлябанно выбрасывающей ноги под дребезжание песенки: «Il avait une jambe en bois», механическая артикуляция пляса «балерины» в первой картине—смешны именно, как нарочитое искажение высокой формы танца. В последней картине, в пародию преобразуется уже этнографический материал, мотивы народных плясок. Таковы угрюмо-сосредоточенный топот, угрожающе-грузный размах рук у бородачей-кучеров, плывущих бочком вокруг помавающей ладонями кормилицы, пьеретты русского карнавала. Пародию подчеркивает комически-упрошенная мелодика плясовой и преувеличенные акценты аккомпанеента.

В закулисной трагикомедии кукол с ее развязкой среди буйного вихря ряженных на площади—раскрывается третий план представления: символический, призрачный.

Метафизика куклы, символика личины—давние приемы романтического творчества от Коппелиуса Э. А. Т. Гоффмана до «Балаганчика» Александра Блока. Двойное бытие маски или марионетки, ироническая видимость, за которой скрывается идеальная сущность—вот тема художника романтического типа.

Здесь кроется оригинальность концепции Бенуа. Его Петрушка, балерина, арап—не идеи в масках. То именно куклы, наделенные неполной, зачаточной, едва «оболваненной» человечностью, эманацией их механического строения. И это «едва»—так тонко, что даже хозяин балагана, восточный человек, не подозревает о человечности своих кукол. Подобные же полудуши имеют тени гомеровских героев, сошедших в Аид,—или мерещатся нам у животных.

У самого Петрушки кукольная душа не вмещается уже в грубое обличье кустарной марионетки. В этом обрубке бродит дух Ромео и Прометея: он бунтарь и влюбленный. Но

выражение его чувств роковым образом вписано в амплитуду механического движения, он в плену у жалкого своего искусственного тела, и даже разрушение этой оболочки из холста и стружки не освободит петрушкиной души.

Так возникло видимое единство «потешных сцен» Бенуа—возникло, слитое из трех стихий: воскрешения давнего Петербургского быта в его живой, густой, пахучей действительности; извлечения из традиционных мотивов народной пляски элементов пародии и гротеска; фантастической игры частично-оживленными куклами, двигающимися на пружинах музыкального ритма.

Все это сочетается в целое, которое нельзя приурочить ни к одному из предустановленных театральных жанров. И когда прерывистое и насыщенное действие завершено, зритель остается озадаченным: такое впечатление ему случилось испытать впервые.

Так толкую я ту сосредоточенную, приподнятую праздничность, которой отлично было первое представление пьесы Бенуа.

Андрей Лесинсон.



МОЛОДАЯ РУССКАЯ МУЗЫКА.

Я буду говорить не о личностях, но о существе их музыки, способах воплощения и методах мышления в связи с современными проблемами музыкального творчества.

Говорить об индивидуальных чертах молодых композиторов пока преждевременно. Правда, есть среди них натуры яркие, почти определившиеся, с буйным темпераментом, но их творческие задания и пути все еще не вполне характерны, ясны и отчетливы: воображение воспроизводящее преобладает над сочетающим, схема—над живым организующим сознанием, а свойства свои растворяются среди чужих и даже чуждых данной личности навыков и приемов, рождая причудливые смеси стилей. Можно упомянуть поименно только двоих: Сергея Каменского и Виктора Схоля, как людей, уже завершивших свое жизненное призвание. Оба они умерли в периоде нежного весеннего цветения молодой жизни. Но хотя они и подавали светлые надежды, упомянуть о них здесь можно лишь потому, что по воле судьбы все немногое, что робко сказано ими в звуках, высказано бесповоротно и предстает перед нами уже как наследие прошлого.

Итак, прежде всего о сущности музыки, о том, что ее питает и движет вперед: об изобретении, о богатстве вымысла и воображения. Невольно возникает вопрос о звуковом материале, на котором базируется молодежь. Наибольшую роль конечно играет скрябинское наследие: у более сильных натур ощущается материал среднего и отчасти последнего периода скрябинского творчества, у слабых—первого периода, а вернее—как общий налет скрябинских настроений: совершенно так же одно время в русской музыке долго и устойчиво держалось влияние Чайковского. Дальше Скрябина по скрябинскому пути никто не идет, но попытки мыслить по-своему на основе скрябинского материала уже вырисовываются. Это течение очень ценно, тогда как необдуманное следование формулам скрябинской схематики и квадратности его периодов—грозит сгубить многих его последователей, обещая нескончаемое умножение прелюдов, прелюдов в квадрате и в кубе, и пьес со скрябинскими настроениями, с обязательным нонаккордом, занявшим теперь то почетное положение, которое принадлежало со времен не столь давних уменьшенному септаккорду. Поток этот (или стиль) уже самоопределился: по существу это прежнесклонение тоникодоминантовых соотношений, сдобренное изрядной гармонической неурядицей.

Далее, сильнее всего заметно влияние Римского-Корсакова и Вагнера или совместно вагнеро-корсаковское. Замечается странное несоответствие: мелодика вагнеровского склада сопрягается с гармоническими оборотами Римского-Корсакова. Но дальнейшего развития гармонии Р. Корсакова я не наблюдал. Заметно ослабело влияние Глазунова, в крупных формах. Резко сказывается воздействие французов: можно говорить не только о подражании им, но о воспитательном влиянии, заставляющем сознательно относиться к выбору материала и к его свойствам. Но, конечно, о превосходстве над Стравинским в этой сфере преломления его таланта—пока речи быть не может. Что касается ярко и нарочито национального материала (использование народного творчества), то волна эта окончательно

схлынула, так же, как и прямое влияние Глинки, Даргомыжского и Бородина (за ничтожными исключениями). Также миновало и влияние Чайковского, и это безусловно к лучшему: надо, чтобы восприятие и оценка его творчества пошли в ином направлении, чем до сих пор. Тогда откроются иные перспективы.

Как общий вывод в отношении музыкального материала скажу: доминирует попрежнему неразборчивое стремление выбрасывать груды обще-использованных мест. Сильным дарованиям это не очень вредит («выпишутся»), а нежные силы губит. Школа, как и прежде, о материале и его ценности не говорит ничего, предпочитая базироваться на каких-то абстрактных, бесплотных звучаниях. Новый материал и сознательное к нему отношение даны лишь в опытах у двух-трех самостоятельно разрабатывающих эту проблему композиторов.

Если обратиться к области технических изобретений, то с изумлением разочаровываешься. Подлинное мастерство у нашей молодежи отсутствует—как у тех, кто усвоил лишь школьную премудрость, так и у тех, кто пробивает самостоятельную дорогу. Последние будут мастерами, если хватит силы воли. Первым труднее, ибо их уже отравили схематическими выкладками, не раскрыв живых основ техники. Нечего и думать о мастерстве Римского-Корсакова, Глазунова; а о достижениях С. Танеева в сфере контрапункта даже и говорить не приходится: попрежнему базой остается гармоническая ткань. Среди же тех, кто интересовался контрапунктом и работал над ним, мне пришлось наблюдать не живое сочетающее воображение, а лишь воспроизводящее: в виде сухих безжизненных выкладок. Мастерства нет! Из существенных факторов творческого воображения, комбинирующих материал и направляющих операции над ним, выделяется попрежнему фактор эмоциональный. Сочетания по контрасту (сопоставления, противопоставления) преобладают заметно над мышлением по аналогии, над синтетическими сочетаниями, над соподчинением тематического материала. Отсюда господство сонатной формы, драматической (эмоциональной) по своему существу и очень удобной, в качестве схемы для вмещения каких угодно идей и нагнетания аффектов. Благодаря такому складу воображения молодых русских музыкантов, в их среде только еле-еле начинают расцветать идеи об органическом понимании формы, как синтеза, неизбежно зависящего от свойств материала; о развивающейся в музыкальном движении энергии, данный материал преобразующей; о динамике и статике в музыке; о законах мелодики; о длительности звучания, как существе музыкального восприятия или пребывания в музыке; о сочетании звуковых образов, как явлении аналогичном химической реакции, в итоге чего возникают новые виды энергии и т. д. Инстинктивные попытки в этом направлении имеются. В произведениях одного из композиторов, у которого преобладает пока скрябинский материал, мне слышится на эмоциональной основе подлинно музыкальный инструментально-динамический драматизм: в основе музыки лежит принцип прогрессии (нагнетания) и взрывчатости (срыва вслед за точкой высшего напряжения). Это уже далеко отстоит от наивных росказней об обязательном противопоставлении тем на основе их поэтических настроений, а не на сущности заключенных в них звуковых потенциалов.

Новые предвосхищения в области формы на основе принципов чистого движения даны были уже С. М. Танеевым. И Р.-Корсаков предчувствовал их, пользуясь ритмически-тональными сопоставлениями, но в несколько абстрагированном от материала виде: схемы тональных сопоставлений бывают у него нарочито преднамеренными, обусловленными литературным сюжетом или театральными описательными заданиями. Стравинский пошел дальше: в «Петрушке» он комбинирует инструментальный материал под очарованием самого звучания, ритмуя нюансы звукописи с неподражаемым остроумием; в «Весне Священной» он сопоставляет и сочетает линии, плоскости, звуковые слои, причем в заклю-

чительном танце жертвы «обреченной» он объединяет на основе динамического ритма (последования вдоха и выдоха, напряжения порыва и падения, силы и слабости) своего рода ритмо-мелодии, мелодии-формулы, так сказать ритмические невмы. Идеи Стравинского разрабатываются уже сознательно передовыми его восприимчивыми. В некоторых их сочинениях можно наблюдать уже развитие или претворение (даже преодоление) материала не по схемам традиционных воззрений, навязанных музыке от поэзии и от архитектуры, не на основе отвлеченно схоластических домыслов, а по принципам непосредственного осязания звучащего материала: сопоставление не отдельных безразличных звуков, а компактных звуковых масс, раздробляемых на слои и частицы под воздействием ритма творческой мысли, сочетающей и объединяющей их в едином порыве. Трудно объяснить и выразить на словах сущность этого движения и передать впечатление радостной новизны и свежести, рождающейся в процессе освобождения музыки от пут, чуждых ей, и в итоге приведения ее к законам, лежащим в основе мироздания, ибо музыка ближе всех искусств стоит к силам управляющим и созидующим жизнь в ее длительности и непрерывности.

Залог будущего русской музыки в решении проблемы музыкальной формы как явления, постигаемого в длящемся соотношении частей, где каждый момент органически рождаемый из предыдущего в свою очередь содействует возникновению новых сочетаний (реакций), объединяя в себе все предыдущее движение и в свою очередь объединяемый единой творческой идеей. Это инстинктивно предвидел Глинка, создавая своего гениального «Руслана», оперу столь безразличную в отношении логики, сюжета и театральной драматичности, но столь ценную глубиной внутренних музыкальных импульсов, далеких от воздействий житейской обыденности. Идея монизма (господствующего над частицами мертвого материала сознания) ярко проявилась в любимой им вариационной форме, столь органической, что после него все написанные русскими музыкантами вариации кажутся пиесами или техническими фигурационными упражнениями. После же Глинки русская музыка чаровала скорее бившим из здоровых эмоциональных источников материалом, чем глубиной музыкального мышления (исключение: С. Танеев).

Чего ждать дальше в отношении основы творчества, т. е. изобретения и работы сочетающего воображения? В стране столь богатой дарованиями естественно ждать скорее нового изобильного урожая звучаний, чем новых откровений-сочетаний его, ибо музыкальная мысль до сих пор почти не была уделом нашего звукового искусства. Пионеры нового движения слишком обособлены в своем развитии; волна новых лиц и дарований, из среды еще не дифференцировавшейся, вряд ли поймет иные стремления, чем эмоциональное восприятие звуков, если только наперекор развитию, на пороге приближающейся творческой эры не восстанет новый Глинка. Русской культурой управляет неведомое начало, которое предстает одним как чудо, другим как случай, а для большинства как «авось!»

Теперь несколько слов о мелосе русской музыки, но не с точки зрения творческого изображения и изобретения, а о средствах его воплощения и видимом аспекте. Существо русской музыки скорее песенное, чем инструментальное. Но русская музыкальная педагогика, воспользовавшись западными теориями и методами, убила в песенной стране песенное начало или изуродовала его. За одной единственной талантливой попыткой создать в наше время чистую кантату, встреченную озлоблением, а в лучшем случае недоумением, я про света не вижу, ибо один из талантливейших старых композиторов в сфере чистой песенности сейчас бездействует. Господствует инструментальный стиль. Конечно, не тот, чистый, что сохранился еще кое-где в народных импровизациях, пленял у Гайдна, недавно же остроумно с имитирован Стравинским в «Петрушке»; но безличный, фортепианно-виртуозный или тот, где инструментовку понимают как переложение на оркестр пиесы, написанной неизвестно для чего (словом там, где «инструментуют», а не сочиняют). Фортепиано

помимо своего специфического пианизма, как известно, отличается именно тем, что позволяет исполнять с помощью своих молоточков какую угодно музыку и даже написанную ни для чего, вне представления о тембре и красках какогонибудь инструмента. При наличии пристрастия к фортепианному творчеству это поветрие сгубило и сгубит многих.

Но есть и обратное явление: вокальный стиль обращать в инструментальный, т. е. любовно изучать свойства инструментов, а для человеческого голоса писать в абсолютном неведении того, что значит петь и что такое песенность. Растут вокальные пиесы, где голос блуждает без связи, без цели, без дыхания или же где звучат отличные кларнетные, гобойные или скрипичные фразы, но отнюдь не песенные, не напевные. А между тем законы песенности—законы дыхания, а последние—основы ритма, ибо они—основы жизни. Строение любой формы обусловлено ритмом, а ритм по существу есть биение пульса и чередование вдоха и выдоха: заблуждение столь основного принципа одинаково вредно отражается и на инструментальной и на вокальной музыке. Музыка, если она не дышит, мертва есть, и недаром искусство это живет лишь в воспроизведении, т. е. когда исполняется.

Итак, по существу, в русской современной музыке преобладает инструментализм. Высшая точка его, данная в балетной музыке Стравинского, не превзойдена, но в области симфонической музыки и в камерной—надежды светлеют: среди многих сонат, симфоний и камерных ансамблей выделяются два-три произведения, базирующиеся на динамике звучаний и на принципе чистой инструментальной импровизации. Попытка идти в этом направлении кажется слишком смелой, чтобы не вызвать...холодного презрения.

В общем размах творческой воли и мысли теперь невелик. Преобладают всетаки мелкие формы, особенно прелюдийного толка: большей частью это мертвые застывшие статико-гармонические последования—моменты. До существа прелюдии, данной у Баха и остро преломленной Шопеном, им далеко. Даже с образцами истинной прелюдийности, достигнутой Скрябиным в последнемopus'e, никто справиться не может, и неизвестно еще, что будет с выдвинутыми им гармоническими принципами: не окажутся ли они мертворожденными?

Пышнее всего цветет ритм в облике своеобразной смены длительностей (силлабический) и смены ударений (тонический). Ярче всего эти свойства проявлялись у С. Прокофьева, в сочинениях которого смена звуков-бисений (пульсаций) достигало поразительных, жутких эффектов. Слышалась дикая степная воля, ниспровергавшая житейское во имя жизненного. У молодых эти свойства не проявляются в столь ярком освещении, что вполне понятно в силу исторических условий. Свершилось то, что должно было свершиться, и усталость берет свое...

Таковы впечатления от современной русской музыки и мысли о путях ее. Если они недостаточно оптимистичны, то вина лежит быть может в моей точке зрения, и в моем стремлении рассматривать русскую музыку, прилагая к ней тот масштаб, какого она заслуживает после эры блестящего развития: пора ей выйти из пеленок наивной учебы и периода детских забав! Конечно, если бы я стал рассказывать просто о талантах и дарованиях, впечатление было бы радостнее: их как всегда много—много и теперь.

Игорь Глебов.

С. А. ВЕНГЕРОВ.

Семен Афанасьевич отдыхал в своей жизни только три дня.

— Я помню только три дня, когда я чувствовал себя свободным,—вспоминал он.

Эти три дня, проведенные в курорте на берегу Средиземного моря, так и остались единственными днями его отдыха. Остальные дни были полны напряженного труда. Всем, имеющим прикосновение к литературе, знаком полутемный кабинет в большом доме на Загородном проспекте. По стенам—от пола до потолка—книги. Книги на полках, книги на длинном столе посреди комнаты, книги на этажерках. В глубине, у окна, письменный стол, заваленный бумагами, корректурами и раскрытыми для работы книгами, опять книгами. В кожаном кресле перед столом крупная фигура человека, без которого немислимо представить себе этот кабинет, эту квартиру в большом доме на Загородном проспекте. Книгам уже нет места в кабинете, даже квартира мала, нужна другая квартира—в верхнем этаже. Это не простое коллекционерство. Каждая полка, каждый корешок с номерным значком—знак труда, шаг на трудовом пути ученого и писателя.

20-летним юношей С. А. Венгеров, готовя книгу о Тургеневе, обратился к автору «Записок охотника» с вопросом,—отпустил ли тот крепостных после «Хоря и Калиныча». Уже тогда Семен Афанасьевич мыслил писателя главным образом как учителя жизни. В продолжение всей своей литературной деятельности он остался верен этой идее, позднее, уже в 90-х годах, получившей более определенную форму в статье «Героический характер русской литературы», и в книгах «Великое сердце», «Писатель-гражданин» и др. Незадолго до смерти Семен Афанасьевич читал в «Вольной философской ассоциации» лекцию «Евгений Онегин—декабрист», в которой проводил ту же идею общественного служения русской литературы. Он хотел повторить эту лекцию в расширенном виде в «Доме Искусства» 20 сентября. 14 сентября он скончался.

С. А. Венгеров никогда не был фанатиком. Он не отрекся от враждебных теорий, но внимательно прислушивался к ним. Он даже любил своих литературных врагов, если слова их были искренни и убеждены. Последние годы формальный метод исследования литературы, полярный методу С. А. Венгерова, привлекал молодых ученых, в том числе и учеников профессора. Семен Афанасьевич читал статьи и книги, трактующие о формальном методе, ходил на диспуты и говорил только:

— Ведь так анатомировать художественное произведение—это все равно, что лишать цветок аромата. Нельзя вынимать из художественного произведения душу.

Это свое мнение он никому не навязывал. Он считал, впрочем, что героический период русской литературы кончился 27 февраля 1917 года.

В последней своей лекции «Евгений Онегин—декабрист» Венгеров вернулся к любимому поэту, которым занимался вплотную с 1906 года. Всем известно превосходное по

исчерпывающему количеству материала собрание сочинений Пушкина, вышедшее в издании Брокгауза и Эфрона под редакцией С. А. Университетская молодежь последних лет проходила через созданный Семеном Афанасьевичем Пушкинский семинарий, и количество участников семинария достигало даже в прошлом году ста человек—цифра редкая, особенно в наше время. Мечтой Венгерова было создание Пушкинского Словаря, к составлению которого он привлекал своих слушателей. Этот Словарь ко дню смерти профессора был уже почти закончен.

Для Семена Афанасьевича русская литература была, как женщина, «очаровательна». «В чем очарование русской литературы?»—так назвал он свою последнюю книгу. Он любил русскую литературу не отвлеченно, не разумом, а всей душой, как другие могут любить только женщину.

Где нибудь в провинциальной газете кто-то что-то напечатал, чья-то фамилия отпечатана в нескольких тысячах экземпляров под какой-то незначительной статьей:—Семен Афанасьевич, сидя у себя на Загородном проспекте перед большим письменным столом, уже любит провинциального автора. Из письменного стола вынимается особая карточка. И на эту карточку рука ученого заносит неизвестную фамилию. И Семен Афанасьевич уже хочет знать, где автор родился, сколько ему лет,—и автор уже не может быть совсем забыт, потому что есть Венгеров, есть Критико-биографический словарь. Автор зарегистрирован любящей и внимательной рукой. А если фамилия все чаще и чаще появляется в газетах и журналах, Семен Афанасьевич уже хочет получить автобиографию и бережно приобщает ее к своему Архиву, заключающему огромное количество ценных автографов, портретов, вырезок из газет и журналов.

Естественно, что этот человек, так любивший литературу и литераторов, был председателем Литературного Фонда, вечно готовым прийти на помощь нуждающемуся собрату.

«Русская поэзия XVIII века»; книги о Тургеневе, Гоголе, Аксакове и других писателях XIX века; издания Белинского, Пушкина, Шекспира, Шиллера, Мольера, Байрона; библиотека «Светоч»; «Критико-биографический Словарь», «Русская Литература XX века»; многочисленные статьи и рецензии в журналах, газетах, энциклопедических словарях—от одной работы к другой, неустанно—и только три дня отдыха, о которых осталось воспоминание на всю жизнь.

Литературный критик, профессор, доктор русской литературы *honoris causa*, библиограф, общественный деятель,—для отдыха времени нет.

Нужны деньги. Нет хлеба, масла, сахара. Семен Афанасьевич подходит к полкам, где стоит Шекспировская коллекция. Нужно продать это собрание литературы о Шекспире. Эти книги уже не нужны—уже полное собрание сочинений Шекспира под редакцией профессора С. А. Венгерова вышло в издании Брокгауза и Эфрона. Но эти книги, русские, английские, немецкие, французские,—ведь они воспоминание о двух годах усидчивой и радостной работы! Семен Афанасьевич, глядя на полку, видит, что тут нет некоторых книг, которыми он пользовался при работе в русских и зарубежных библиотеках. Ему уже хочется, чтобы и эти книги были на полках, как полное и цельное воспоминание о прошлом труде. Ему хочется уже не продать, а купить книги. И Семен Афанасьевич уходит от полок, забыв о первоначальной мысли заменить маслом и сахаром эти практически-ненужные знаки человеческого труда.

Убили на войне старшего сына, умерла жена, умерла дочь. Большая семья Семена Афанасьевича поредела. Ученый начал прихварывать. Организм не переносил тяготей современной петербургской жизни. Но Семен Афанасьевич пешком с Загородного проспекта ходит по разрыхленным улицам через Неву в университет. Ходит в Книжную Палату. Ходит в Дом Литераторов. Ходит в Дом Искусств. Читает лекции матросам в Балтфлоте.

Поздним вечером, оставшись один в полутемном кабинете, берет с полки первую попавшуюся книгу. Начинается запойное чтение, как называл это сам Семен Афанасьевич. В последние недели своей жизни он читал запоем и с удивлением говорил при встречах:

— Ты знаешь, я за неделю всего Чехова прочел.

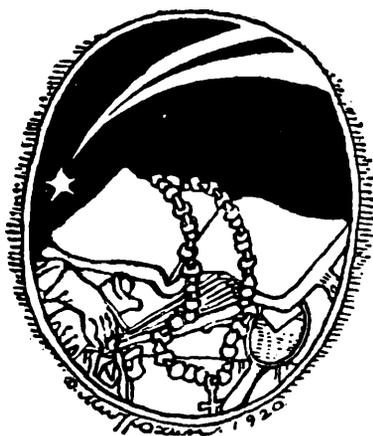
Читал подряд—беллетристику, историю литературы, поэтов. А каждая книга, каждый корешок с номерным значком—символ когда-то, в один из периодов жизни, произведенного труда.

Заболел и умер в больнице от дизинтерии 23-летний сын Сергей.

Через неделю, 65 лет от роду, скончался от той же болезни Семен Афанасьевич, не зная о последнем постигшем его горе.

Я и не пытался охарактеризовать ученую и литературную деятельность профессора С. А. Венгерова, мне хотелось только обрисовать редкостную личность человека, для которого жизнь была невысказана без труда.

Мих. Слонимский.



О КОЛЛЕКТИВНОМ ПЕРЕВОДЕ СТИХОВ.

Пусть невоплотима мечта о соборном поэтическом творчестве, пусть поэт обречен на одинокое подвижничество; все же, в искусстве слова есть область, где совместная, хоровая работа не только желанна, но и достижима и плодотворна. Это — наиболее бесстрастная область словесного искусства, та, где музыку должно размышлять, как труп, где должно алгеброй поверять гармонию, — область стихотворного перевода.

Воплощая поэтическую идею в слова, чужеземный поэт использовал наилучшим способом средства своего языка; содержание и форма стали единой сущностью, и изменение хотя бы одного слова искажает идею; данная форма является для данного содержания как бы предустановленной. Всякий иной язык может ту же поэтическую идею воплотить, равным образом, только одним, наилучшим, как бы предустановленным способом. Перевод не будет равен оригиналу, но наилучшее использование средств данного языка для передачи чужеземного стихотворения возможно только одно; задача перевода допускает только одно правильное решение, исключаящее остальные. Это решение и стремятся отыскать поэты-переводчики в своих неустанных попытках опять и по новому передать на родном языке одно и то же чужеземное стихотворение, пользуясь как ошибками, так и достижениями своих предшественников.

Замена таких разрозненных, разновременных поисков коллективным, одновременным трудом может быть только плодотворной. При совместной работе нескольких поэтов над переводом иностранного текста, во много раз увеличивается число возникающих в сознании сочетаний, и при правильном использовании получаемых вариантов приближение к идеальному решению будет во много раз ближе, чем при переводе единоличном, когда поэт, ограниченный своими только силами и опытом, принужден орудовать меньшим количеством комбинаций и в меньшей мере располагает средствами родного языка.

Ниже мы печатаем несколько образцов таких совместных переводов. Они сделаны группой молодых поэтов под руководством М. Лозинского в

образованном им при Литературной Студии Дома Искусств семинарии по переводу стихов.

Переводы эти в полном смысле слова коллективны. Они созданы не отдельными участниками порознь, не путем соединения заранее исполненных проектов; каждый перевод возник и завершился в стенах самого семинария объединенными усилиями нескольких авторов, при ближайшем участии руководителя. Роль последнего не может, конечно, не быть в значительной мере активной. Являясь как бы дирижером оркестра, где каждый участник призван быть импровизатором, он должен сосредоточивать в своих руках все нити, руководить как построением основной схемы стихотворения, так и разработкой подробностей, располагающихся сложными системами вариантов, тем более многочисленных, чем обильнее количество находимых схем и их разветвлений; ему же приходится производить окончательный выбор основной схемы и решать вопрос о наилучших вариантах отдельных элементов перевода.

Разумеется, в работе над тем или иным стихотворением не все сотрудники участвовали в равной степени, но в целом, уже по самому способу их создания, переводы эти коллективны и не могут быть отнесены ни к чьему авторству.

Поэты, сообща создававшие эти переводы, далеки от мысли считать их наилучшим решением стоявшей перед ними задачи и вполне сознают их недостатки, но им хотелось бы думать, что и другие последуют их примеру и докажут, быть может, лучше, чем они, что действительно обильный плод приносит творческая работа, когда она становится соборной.

Ниже мы приводим коллективный перевод двух сонетов Эредиа.

LE VIEIL ORFÈVRE.

Mieux qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise,
Qu'il ait nom Ruyz, Arphé, Ximeniz, Becerril,
J'ai serti le rubis, la perle et le béryl,
Tordu l'anse d'un vase et martelé sa frise.
Dans l'argent, sur l'émail où le paillon s'irise,
J'ai peint et j'ai sculpté, mettant l'âme en péril
Au lieu de Christ en croix et du Saint sur le gril,
O honte! Bacchus ivre ou Danaé surprise.
J'ai de plus d'un estoc damasquiné le fer
Et, pour le vain orgueil de ces oeuvres d'Enfer,

Aventuré ma part de l'éternelle Vie.
Aussi, voyant mon âge incliner vers le soir,
Je veux, ainsi que fit Fray Juan de Ségovie,
Mourir en ciselant dans l'or un ostensor.

СТАРЫЙ РЕЗЧИК.

Искусней мастеров Дамаска и Тавриза,
Верней, чем Руйс, Арфе, Хименис, Бесеррид,
Я оправлял рубин, и жемчуг, и берил,
На вазах выбивал узор колец и фриза.

Эмаль, чья радугой сквозит живая риза,
Играя гибелью, я краскам покорил,
Где не Христос в крови, не Марк и не Кирилл,
А пьяный Вах, о стыд! — или нагая Хриза.

Я не один клинок в огонь и чернь одел.
И ради суеты богопротивных дел
Я душу отлучал от ангельской стихии.
И вот, когда близка последняя заря,
Я умереть хочу, как Хуан из Сеговии,
Чеканя в золоте ковчег для алтаря.

ARMOR.

Pour me conduire au Raz, j'avais pris à Trogor
Un berger chevelu comme un ancien Evhage;
Et nous foulions, humant son arôme sauvage,
L'âpre terre kymrique où croît le genêt d'or.

Le couchant rougissait et nous marchions encor,
Lorsque le souffle amer me fouetta le visage,
Et l'homme, par delà le morne paysage
Etendant un long bras, me dit: Senèz Ar-mor!

Et je vis, me dressant sur la bruyère rose,
L'Océan qui, splendide et monstrueux, arrose
Du sel vert de ses eaux les caps de granit noir;
Et mon cœur savoura, devant l'horizon vide
Que reculait vers l'Ouest l'ombre immense du soir
L'ivresse de l'espace et du vent intrépide.

АРМОР.

Чтобы дойти до Ра, дорогой на Трогор
Меня повел пастух, как древний бард, лохматый,
И мы сухой земли вдыхали ароматы
В полях, где стелет дрок желтеющий ковер.

Мы шли; уже закат свой пурпур распростер,
Когда в мое лицо хлестнул порыв крылатый,
И спутник, оглянув улыбые раскаты,
Сказал с протянутой рукой: Senèz Ar-mor!

И я увидел, там, за вересковой чащей,
Огромный Океан, весь в бурунах, кропящий
Зеленой солью вод граниты черных скал;
И сердце поняло, в пустынном кругозоре,
Который к Западу пред ночью отступал,
Безумье пустоты и ветра на просторе.

ДОМ ИСКУССТВ.

События последних лет разрушили прежние формы литературной и художественной жизни, уничтожили прежние группировки вокруг журналов и обществ. Литературные и художественные органы, вследствие технических и иных препятствий, прекратили свое существование. Материальная нужда заставила писателей и художников бросить свое основное дело и заняться побочными работами. Между тем никогда еще не ощущалось такой острой потребности в культурных работниках, и главным образом в работниках искусств, как теперь.

Идея об организации «Дома Искусств» естественно вытекала из этого ненормального положения вещей. «Дом Искусств» взял на себя задачу объединения, учета литературных и художественных сил Петрограда с целью использования их для планомерной культурно-просветительной работы. В задачи «Дома Искусств» входило также оказание социальной помощи деятелям искусств, чтобы тем самым возратить их к основной их профессии, в которой они, являясь специалистами, могут принести государству наибольшую пользу.

Основание «Дома Искусств» относится к осени прошлого года, когда у группы писателей и художников возникла мысль о создании филиального отделения Московского «Дворца Искусств», которое, объединив деятелей искусств всех направлений, явилось бы центром литературно-художественной жизни Петрограда. Идея эта могла осуществиться, благодаря поддержке К. Н. П., при котором состоит «Дом Искусств», выросший вскоре в самостоятельный Институт, независимый от Московского «Дворца Искусств». Во главе вновь возникшего учреждения встал М. Горький, в Совет «Дома Искусств» вошли по художественному отделу Александр Бенуа, Альберт Бенуа, М. В. Добужинский, Н. И. Альтман, Ю. П. Анненков, П. И. Нерадовский, Ф. Ф. Нотгафт, К. С. Петров-Водкин, С. Н. Тройницкий, В. А. Шуко, В. М. Ходасевич, по литературному — Александр Блок, Н. Гумилев, Евг. Замятин, В. А. Азов, А. Е. Кауфман, А. Я. Левинсон, Вас. Немирович-Данченко, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Тихонов, К. И. Чуковский. Заведывание хозяйственным отделом поручено было П. В. Сазонову.

Открытие «Дома Искусств» состоялось 19 декабря 1919 года интимным вечером членов его, на котором после вступительной речи А. Н. Тихонова и баллотировки новых членов К. И. Чуковский прочел свою новую статью «О Маяковском». Интимные вечера по пятницам происходили регулярно: на следующей пятнице Евг. За-

мятин читал свой рассказ «Ловец человек», в дальнейшем же содержание пятниц составляли концерты, о которых в одном из ближайших выпусков нашего журнала будет дан подробный отчет.

С конца декабря «Дом Искусств» приступил к организации публичных литературных вечеров и лекций по понедельникам. Понедельники «Дома Искусств» открылись вечером, посвященным памяти Леонида Андреева. Вечере приняли участие М. Горький, К. И. Чуковский и Евг. Замятин, прочитавшие свои воспоминания о покойном писателе. М. Горький читал в один из январских понедельников свои «Воспоминания о Толстом», вышедшие впоследствии в издании З. И. Гржебина. В том же месяце состоялась лекция К. И. Чуковского о творчестве Некрасова, составившая отрывок большой работы о поэте. В последнем вечере приняла участие и сестра Некрасова, поделившаяся воспоминаниями о брате. 11 февраля была устроена лекция К. И. Чуковского «Последние произведения Горького». Б. М. Эйхенбаум прочел лекцию о творчестве Льва Толстого («Молодой Толстой»), в которой подверг художественное творчество великого писателя анализу с точки зрения формальной критики. Лекция эта стоит в связи с книгой о Льве Толстом, которую пишет Б. М. Эйхенбаум. В марте состоялся доклад И. И. Лапшина «Эстетика Достоевского»; в апреле доклад В. М. Жирмунского «Современная поэзия». Валериан Чудовский взял темой своей речи на одном из следующих понедельников вопрос о художественных формах Петрограда («Красив ли Петроград?»), и иллюстрацией к докладу Чудовского послужила прочитанная М. Л. Лозинским антология: «Петербург в поэзии»,—в которой М. Л. Лозинский показал в наиболее характерных образцах отражение художественного облика Петербурга в творчестве наших поэтов, начиная со времен Ломоносова.

Воспоминания А. Ф. Кони о Тургеневе, Толстом и Достоевском послужили темой двух вечеров, устроенных в мае и собравших большое количество публики. В этом же месяце К. И. Чуковский читал новую главу из своей книги о Некрасове — «Жена поэта». Лекцией А. В. Амфиатрова о жизни и творчестве Салтыкова-Щедрина закончился на летнее время цикл историко-литературных докладов.

Параллельно устраивались по понедельникам же вечера, посвященные современной поэзии. Первый вечер поэтов состоялся в январе, в нем приняли участие Александр Блок, Н. Гумилев, Георгий Иванов, М. Кузмин, Вл. Пяст, Н. Оцуп и Вс. Рождественский. Во втором вечере поэт участвовал прибывший из Москвы Андрей Белый. Несколько вечеров посвящено было твор-

честву отдельных поэтов. Состоялись (в марте и августе) два вечера Н. Гумилева, читавшего новые свои стихи. Андрей Белый на двух вечерах (в феврале) посвященных его творчеству, читал отрывки из своего романа «Записки чудака», предпослав чтению краткое вступительное слово о современной поэзии и отражении в ней событий последних лет. В июне состоялись два вечера Александра Блока; читал Блок и артистка Л. Д. Басаргина-Блок (поэму «Двенадцать»). В июне состоялся вечер Алексея Ремизова. Кроме того, «Дом Искусств» организовал в Тенишевском училище семь лекций А. Ф. Кони: о Гончарове и Апухтине, Некрасове и Майкове, Каролине Павловой, а также на темы: «Русский язык и Тургенев», «Тургенев, как психопатолог», «Памяти внимание», «Старый Петербург».

Весной возникла мысль об устройстве по средам публичных диспутов. Диспуты открылись докладом Вик. Шкловского о формальном методе исследования в литературе. Вик. Шкловский прочел свою работу о Лорене Стерне, составляющую часть законченной им книги по теории сюжетосложения. Доклад вызвал оживленные прения. Состоялись также диспуты на темы: «Поэт и чтец» («Трубадур и Жонглер») — докладчик Вл. Пяст; «Перелом в современной поэзии» — докладчик Н. Оцуп; «Пути народного театра» — докладчик С. Радлов.

В понедельниках принял участие и Художественный Отдел Дома Искусств, устроивший вечер, посвященный памяти П. Чистякова и лекцию К. С. Петрова-Водкина «Искусство видеть».

Главным же образом работа Художественного Отдела Дома Искусств выразилась в устройстве выставок произведений современных художников. Были последовательно устроены выставки произведений В. Д. Замирайло (с 18/1 по 16/II), Альб. Н. Бенуа (с 15/II по 7/III), М. В. Добужинского (с 21/III по 18/IV), Б. М. Кустодиева (с 16/IV по 13/V), К. С. Петрова-Водкина (с 18/VII по 15/VIII), членов «Дома Искусств» и экспонентов (с 9/V по 27/VI), при чем экскурсии и организации посещения выставки бесплатно.

По поручению «Дома Искусств» члены его читали лекции в районах и в провинции.

В мае в Тенишевском зале под руководством К. И. Чуковского и Ю. П. Анненкова поставлена была сказка Андерсена «Дюймовочка» в исполнении детей.

В феврале возникла музыкальная секция «Дома Искусств». В помещении «Дома Искусств» были, сверх музыкальных вечеров по пятницам, перенесены камерные концерты консерватории (по вторникам).

Помещением «Дома Искусств» пользовались и другие организации: «Вольная философская ассоциация», устроившая в «Доме Искусств» ряд дис-

путов и лекций, Союз переводчиков и переводчиц, организовавший лекцию З. А. Венгеровой «Жизнь на Западе» (по новейшим источникам).—В «Доме Искусств» работало также «Общество изучения поэтического языка» (под председательством Вик. Шкловского), члены которого диспутировали по вопросам методологии русской литературы.

19 сентября публичные вечера «Дома Искусств» открылись после летнего перерыва докладом Н. Н. Евреинова «Театр и Эшафот». Через неделю Н. Н. Евреинов читал доклад «Театр для себя». В ноябре состоялись две лекции, посвященные театру—А. Амфитеатрова «Великие трагики» (Росси и Сальвини) и К. Миклашевского «Конкуренция или синтез искусств в театре».

Цикл литературных вечеров открылся 20 сентября лекцией К. И. Чуковского «Две России» (Ахматова и Маяковский). Через неделю А. Ф. Кони читал свои воспоминания о Гончарове и Писемском. В октябре состоялась его же лекция «Школа и Жизнь». В ноябре К. И. Чуковский читал главу из своей книги о Некрасове «Поэт и Палач» (Некрасов и Муравьев-Вешатель). Андрей Левинсон в один из понедельников говорил о последних литературных новинках на Западе («Западная литература наших дней».—1919—20 гг.).

7 октября был устроен вечер «Журнала Дома Искусств» при участии Александра Блока (статья «Король Лир»), Евг. Замятина (рассказ «Детская»), Алексея Ремизова («О человеке, свинье и звездах»), К. И. Чуковского («Неизвестные страницы Достоевского») и Мих. Слонимского («Искусство на Западе»). В том же месяце состоялся литературный вечер Алкноста (из содержания № 2 «Записок Мечтателей») при участии Александра Блока, Н. Клюева, Н. Павловича, Н. Шапошникова (стихи), Евг. Замятина (рассказ «Мамай» и памфлет «Послание епископа Обезьянского», Ал. Ремизова (три новых рассказа) и С. Капуна (памфлет «Просители»).

В октябре состоялся вечер, посвященный поэзии Федора Сологуба, в ноябре — вечер поэзии Осипа Мандельштама, на котором вступительное слово говорил В. М. Жирмунский. 4 декабря Вл. Маяковский читал новую поэму «150.000.000». 8 декабря А. С. Грин прочел новую повесть «Алые Паруса».

В одну из сред состоялся диспут на тему «Надпись или узор»—докладчик Вик. Шкловский.

Осенью художественный отдел «Дома Искусств» основал «Живописную Студию» под руководством П. И. Нерадовского.

Музыкальный отдел возобновил с конца ноября концерты по пятницам. Концерты эти открыты не только для членов «Дома Искусств» и гостей по рекомендации, как в прошлом году, но для всех желающих. Совет «Дома Искусств» по музыкальному отделу вошли: С. В. Акимова, И. В.

Ершов, Ю. Л. Карнович, Н. М. Стрельников В. А. Чудовский и В. В. Щербачев.

10 октября «Дом Искусств» устроил вечер памяти проф. С. А. Венгерова. На вечере этом произнесли речи С. Ф. Ольденбург, Б. М. Энгельгардт, Ю. Н. Тынянов, Н. О. Лернер и дочь покойного Е. С. Венгерова.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТУДИЯ ДОМА ИСКУССТВ.

Литературная Студия, существующая со дня основания Дома Искусств, находится в преемственной связи с аналогичной Студией при издательстве «Всемирная Литература». Весной 1919 г. по мысли поэта Н. Гумилева была организована при издательстве Студия, имевшая целью подготовить необходимых для «Всемирной Литературы» переводчиков и попутно дать литературное образование молодым поэтам и беллетристам. Четырехмесячные работы этой Студии протекли очень успешно, но показали, что интересы молодежи направлены, главным образом, на самостоятельную, а не переводческую работу.

Поэтому, немедленно по организации «Дома Искусств», при нем была открыта Литературная Студия с более широкими задачами. В новую Студию вошло большинство преподавателей Студии «Всемирной Литературы». Общее руководство было поручено К. И. Чуковскому.

В Студии читались и читаются следующие курсы: Н. Гумилев—«Драматургия»; Андрей Белый—«Ритмика»; А. З. Штейнберг—«Эстетика»; В. М. Жирмунский — «Теория Поэзии»; Виктор Шкловский—«Теория Сюжета»; К. И. Чуковский—«История современной английской литературы»; А. В. Амфитеатров—«История итальянской литературы»; Б. М. Эйхенбаум—«Толстой»; при Студии организованы также занятия по изучению новых языков (С. К. Болюс и М. И. Бенкендорф—Английский язык; Г. Л. Лозинский — Итальянский язык). С другой стороны прямой задачей Литературной Студии является помощь начинающим писателям: разбор и критика их произведений, указания и советы, касающиеся техники стихов, рассказов и проч. С этой целью при Студии ведутся практические занятия по «Технике художественной прозы» — Евг. Замятин; «Практические занятия по поэтике»—Н. Гумилев; «Перевод стихов»—М. Л. Лозинский; «Перевод прозы»—А. Я. Левинсон и др. Работы в некоторых из перечисленных семинариев дали хорошие результаты*).

* В втором № журнала «Дом Искусств» печатается ряд прозаических и стихотворных работ слушателей Студии.

Образцы переводов, сделанных в семинарии М. Л. Лозинского, приводятся выше.

Несмотря на трудные условия жизни, отраившиеся на занятиях всех петербургских учебных заведений, работы в Студии протекали непрерывно, при чем посещаемость лекций и семинариев не падала. Учащиеся Студии устраивают каждую неделю литературные собрания, в которых, кроме студистов, участвуют писатели.

В октябре 1920 г. занятия возобновились. В виду значительного прилива слушателей на новый семестр (записано свыше 350 человек), программа Студии расширена. Кроме перечисленных выше лекторов, в Студии начали читать несколько новых, а именно: Н. Н. Евреинов—Философия театра; Н. Н. Шульговский—Основные вопросы изучения поэзии; Ю. Тынянов — Пародия в литературе; Н. О. Лернер—Семинарий по Толстому.

В новом семестре продолжают также клубные вечера Студии.

ДОМ ЛИТЕРАТОРОВ.

Дом Литераторов возник осенью 1918 года, когда непрактичные и неумевшие приспособляться к новым условиям жизни литературные работники были оторваны от привычного дела. Нужда среди литераторов была тогда невероятная. Многие умирали с голоду.

Первоначально организаторы Дома ограничились устройством столовой. Но впоследствии, когда пришли холода, Дом стал предоставлять посетителям сравнительно теплое и светлое помещение, читальню, а также рабочую комнату, где можно было заниматься.

Начало культурной деятельности Дома Литераторов было положено 22 января 1920 г., когда был устроен вечер, посвященный памяти жертв 9 января и Герцену. С этого времени в Доме стали регулярно устраиваться литературные вечера, лекции, доклады и концерты. Так, был прочитан цикл докладов (9) по истории революционного движения в России; 30 литературных лекций (о Пушкине, Тургеневе, Достоевском, Лескове, Горьком, Толстом, Горбунове, д'Аннунцио, Некрасове, Писемском, Одоевском, Выспяском, Арсеньеве, Анне Ахматовой, Маяковском, Андрееве и т. п.); 27 лекций были посвящены вопросам философии, истории и социологии, с участием в качестве лекторов: А. Ф. Кони, В. В. Святловского, Е. В. Тарле, П. Сорокина, И. М. Гревса, С. Ф. Платонова, Л. П. Карсавина, Н. Котляревского, П. К. Губера, П. Е. Щеголева, Н. Лернера, Э. Радлова и др.

Три литературных вечера посвящены были Ф. Сологубу, Алексею Ремизову и М. Кузмину, причем выступали сами авторы. Далее сама

жизнь выдвинула организацию «Живых Альманахов»—литературных вечеров, на которых авторы выступают со своими стихами, рассказами, критическими статьями, научными фельетонами и даже библиографическими заметками. Таких «Альманахов» состоялось 12. Участниками их были: В. Азов, А. Амфитеатров, А. Блок, А. Ганзен, С. Городецкий, А. Горнфельд, Н. Грушко, П. Губер, Н. Гумилев, Евг. Замятин, А. Измайлов, В. Ирецкий, Л. Карсавин, А. Кауфман, А. Кугель, М. Кузмин, Андр. Левинсон, Я. Перельман, В. Пяст, Алексей Ремизов, Ф. Сологуб, Б. Эйхенбаум, В. Ховин, М. Тумповская, К. Чуковский, Г. Чулков, В. Шишков и др.

Кроме того, под руководством Е. М. Браудо, было устроено 50 концертов русской и иностранной музыки, с участием лучших петербургских исполнителей, а также композиторов, в том числе А. К. Глазунова.

Всего до 15-го января состоялось 207 вечеров. Из других мероприятий Дома следует отметить литературную студию для молодежи, а также книжный киоск, где покупателями и продавцами являются исключительно постоянные посетители Дома.

Во главе Дома Литераторов стоит Комитет, в состав которого входит 20 человек (В. Азов, А. Амфитеатров, А. Блок, Б. Бентовин, Н. Волковский, А. Ганзен, И. Гиллер, Н. Гумилев, Ф. Зелинский, В. Ирецкий, Е. Карпов, А. Кауфман, А. Кони, Н. Котляревский, Е. Леткова-Султанова, В. Немирович-Данченко, В. Петрищев, Алексей Ремизов, А. Релько и Б. Харитон). Исполнительная же часть находится в руках небольшой, но тесно спаянной коллегии из 6 лиц.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА».

«Всемирная Литература» возникла по инициативе М. Горького в конце 1918 г., как автономная организация при Комиссариате Народного Просвещения. Цель ее—издать на русском языке все выдающиеся художественные произведения западно-европейских и восточных литератур. Работа Изд—ва ведется по программе, изложенной в каталогах. В программу западного отдела входят избранные произведения французской, немецкой, английской, итальянской, испанской, португальской, шведской, датской, норвежской и голландской литературы, за период времени от середины XVIII века до наших дней, всего около 700 авторов и около 4.000 произведений. Каталог восточных литератур включает в себе литературные памятники древних египтян, финикийцев, вавилонян, ассирийцев, евреев, а также избран-

ные сочинения индусской, китайской, японской, арабской, турецкой, грузинской, армянской, сирийской, коптской, абиссинской, монгольской литературы и образцы народной словесности индонезийских и палеоазиатских (восточно-сибирских) племен.

Редакционной работой Изд—ва руководит Коллегия экспертов, куда входят по отделу Запада: А. А. Блок, проф. Ф. А. Браун, проф. Е. М. Браудо, А. Л. Вольнский, М. Горький, Н. С. Гумилев, Е. И. Замятин, проф. А. Я. Левинсон, Г. Л. Лозинский, проф. Б. П. Сильберман, А. Н. Тихонов, К. И. Чуковский; по восточному отделу: проф. В. М. Алексеев, проф. Б. Я. Владимирцев, М. Горький, проф. И. Ю. Крачковский, академик С. Ф. Ольденбург и А. Н. Тихонов.

В Изд—ве принимают участие около 200 петроградских и московских сотрудников—переводчиков и редакторов.

Сдаваемые в Изд—во переводы поступают на просмотр особого для каждого автора редактора, который, сверив их с оригиналом, снабжает книгу предисловием и примечаниями. Переводы стихов редактируются специальной Коллегией, состоящей из А. А. Блока, Н. С. Гумилева и М. Л. Лозинского.

Изд—во выпустило в свет 16 книг основной серии и 36 народной серии. Кроме того, в распоряжении Изд—ва имеется около 7000 печ. листов готового материала, который, за недостатком бумаги, остается пока не напечатанным.

Для создания кадра опытных переводчиков «Всемирной Литературой» была организована студия переводов (ныне Литературная Студия «Дома Искусств»), где под руководством члена Редакционной Коллегии разрабатывались вопросы, связанные с теорией и практикой художественного перевода. Этой же задаче посвящена выпущенная Изд—вом брошюра «Принципы художественного перевода».

Деятельность «Всемирной Литературы» нашла отклик за границей, где ей посвящен ряд отзывов в газетах и журналах. Из иностранных писателей к работе в Изд—ве привлечены: Беннет, Т. Гарди, Кнут Гамсун, Ромэн Роллан, Д. Г. Уэллс, Ан. Франс и другие. Некоторые из них прислали в Изд—во свои статьи и предисловия к русскому изданию их сочинений.

Помимо издания переводов «Всемирная Литература» устраивает серию публичных лекций, посвященных иностранным писателям: Р. Вагнеру, Г. Гейне, Фр. Ницше, У. Уитмэну, Г. Уэллсу и др., а также приступает к изданию специального журнала «Вестник Всемирной Литературы», где будут печататься отчеты о работах Редакционной Коллегии и ряд научных статей по истории и теории мировой литературы.

ИЗДАТЕЛЬСТВО Э. И. ГРЖЕБИНА.

Издательство Э. И. Гржебина возникло весной 1919 года. Цель его—издание книг по всем отраслям науки и искусства для читателей, стоящих на самых различных ступенях развития, начиная от малограмотных и кончая получившими высшее образование.

Работа издательства ведется по восьми отделам: отдел естествознания и техники (редактор—проф. А. П. Пинкевич); отдел гуманитарных наук (редактор акад. С. Ф. Ольденбург); отдел искусства (редактор—Александр Бенуа), с подотделами—музыкальным (заведующий—Игорь Глебов) и театральным (заведующий—А. Я. Левинсон); отдел русских классиков (редактор—М. Горький); отдел биографических; отдел педагогический (редакционная комиссия—Б. Е. Райков, В. А. Десницкий-Строев и проф. Н. М. Соколов); отдел детский (заведующий—К. И. Чуковский) и отдел справочников и словарей.

В первую очередь печатаются и готовятся к печати учебники для трудовых школ всех ступеней и высшей школы, а также книги научно-популярные.

Издательство работает под общей редакцией Максима Горького, Александра Бенуа, акад. С. Ф. Ольденбурга и проф. А. П. Пинкевича. К участию в редакционных совещаниях по отделам приглашен ряд видных петербургских ученых и писателей: по отделу естествознания и техники—проф. А. А. Иванов, проф. Н. М. Книпович, проф. С. П. Костычев, проф. П. С. Осадчий, акад. А. Е. Ферсман, проф. Ю. А. Филипченко, проф. О. Д. Хвольсон, проф. Л. А. Чугаев и проф. В. М. Шимкевич; по отделу гуманитарных наук—Л. С. Берг, проф. И. М. Гревс, проф. О. В. Добыш-Рождественская, проф. С. А. Жебелев, Б. Л. Молзалецкий, акад. С. Ф. Платонов, проф. Э. Л. Радлов и С. Н. Тройницкий; ныне покойный акад. А. А. Шахматов принимал также ближайшее участие в редакционных совещаниях по этому отделу; по отделу изобразительных искусств—О. Ф. Вальдгауэр, П. П. Вейнер, Б. Р. Виппер, И. Э. Грабарь, Б. А. Грифцов, М. В. Добужинский, А. Н. Кубэ, Э. К. Липгардт, Е. Г. Лисенков, В. К. Макаров, Л. А. Мацулевич, П. П. Муратов, П. И. Нерадовский, А. А. Радаков, Н. Э. Радлов, В. В. Струве, Н. П. Сычев, С. Н. Тройницкий, Б. В. Формаковский, Д. А. Шмидт, Н. М. Щекотов, С. Р. Эрнст, А. М. Эфрос и С. П. Яремич; по отделу русской литературы—Александр Блок, Н. С. Гумилев, В. А. Десницкий-Строев, Евг. Замятин, Н. О. Лернер, К. И. Чуковский, Б. М. Эйхенбаум и др.

Готово к печати более 200 книг различного содержания. До сих пор вышли в свет:—Александр

Блок, «За гранью прошлых дней». — М. Горький, «Воспоминания о Толстом». — Его же. «Дети». — Его же. «Рождение человека» и «Легенда об Агасфере». — Поэмы Шубарга, Ленау и Беранже со вступительной статьей М. Горького. — А. Куприн. «Свадьба». — Его же. «Изумруд». — А. Луначарский. «Великий переворот». — В. Строев. «Максим Горький» (к 50-летию со дня рождения). — Ник. Суханов. «Записки о революции». Книга 1-я.

Из этих книг «Воспоминания о Толстом» М. Горького уже переведены на английский и немецкий языки и вызвали огромный интерес как в России, так и за границей. Английская критика заговорила о «новом образе Толстого», созданном в этих «Воспоминаниях». В скором времени выйдет 2-ое, исправленное и дополненное издание этой книги.

В самом ближайшем времени выйдет в свет около 60 книг. Из них: «Избранные произведения» М. Горького, Достоевского (под ред. Б. М. Эйхенбаума), Лермонтова (под ред. Александра Блока), Некрасова (под ред. К. И. Чуковского), А. Л. Толстого (под ред. Н. С. Гумилева), Н. Лескова (под ред. М. Горького и А. Амфитеатрова), М. Салтыкова-Щедрина (под ред. А. Амфитеатрова), Е. Боратынского (под ред. М. Л. Гофмана), А. П. Чехова (под ред. Евг. Замятина) и др.; Сказки и повести Андерсена, «Свинопас» Андерсена с иллюстрациями М. В. Добужинского, «Индийские сказки» в передаче С. Ф. Ольденбурга, «Кожаный чулок» Купера (под редакцией М. Горького), № 1 «Северного Альманаха» (М. Горький. «Старик», пьеса. — Стихи Кузмина, Блока, Сологуба. — Евг. Замятин. «Север», повесть. — А. Ремизов. «Жизнь бессмертная», повесть. — Вяч. Шишков. «Крокодил», рассказ, «Материалы для биографии М. Горького» Мих. Слонимского и др.

Большинство же книг, выходящих в свет, составляют учебные руководства, так, напр.: Г. Н. Боч. Растения. И. Вальтер. Первые шаги в науке о земле. С. Златогоров. Что такое холера? Н. М. Книпович. Каспийское море и его промыслы. С. П. Костычев. О появлении жизни на земле. В. Н. Тонков. Руководство анатомии человека. О. Д. Хвольсон. Курс физики и мн. др.

СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ.

Весною 1920 г. по инициативе группы петербургских писателей организован Петербургский Отдел Всероссийского Профессионального Союза писателей, незадолго до того основанного в Москве. На общем собрании членов-учредителей, состоявшемся 4-го июля, было решено внести некоторые поправки в устав Всероссийского Союза и подвергнуть серьезному изменению инструкцию Московского отдела в смысле расширения круга

литературных работников, имеющих право доступа в Союз. На этом же собрании было избрано временное, с полномочиями на 3 месяца, Правление в составе: А. Л. Волынского (председателя), Н. М. Волковысского, А. В. Ганзен (казначей), М. Горького, Л. Я. Гуревич, Евг. Замятина, В. Я. Ирцко (секретарь), Е. П. Карпова и К. И. Чуковского.

Тяжелое материальное положение многих членов Союза заставило Правление направить работу прежде всего в сторону улучшения быта писателей. Из Москвы было получено 25 академических пайков, предоставленных петербургским писателям. Из них 8, по распоряжению Компроса, были распределены между членами Союза Пролетарских писателей, остальные же 17 даны были П. О. Вс. Проф. С. П. Ходатайства об увеличении числа литературных пайков, равно как и ходатайство об освобождении членов Союза писателей от трудовой повинности не увенчались успехом.

На одном из октябрьских общих собраний избрано было постоянное (на год) Правление в составе: А. Л. Волынского (председатель), Н. М. Волковысского (товарищ председателя), В. Я. Ирцко (секретарь), А. В. Ганзен (казначей), А. А. Блока, М. Горького, Л. Я. Гуревич, Евг. Замятина, А. Н. Тихонова, К. И. Чуковского и Вяч. Шишкова. Кандидатами в члены Правления избраны были: П. К. Губер, В. А. Мазуркевич и Викт. Шкловский. В суд чести, образованный при Союзе вошли, А. А. Блок, А. Ф. Кони, В. С. Миролюбов и В. Д. Комарова (Влад. Каренин).

Правление поставило на очередь ряд вопросов, имеющих важное профессиональное значение: издание своей газеты, необходимость повышения ставок оплаты литературного труда, право получения писателями чернил, бумаги и перьев, освобождение членов Союза от трудовой повинности, улучшение продовольственного положения писателей и т. д. Правление вступило в переговоры с членами Московского Отдела Союза Писателей по поводу совместного выступления перед центральным правительством с декларацией о тяжелом положении писателей. Правление собрало фактический материал, иллюстрирующий быт русских писателей, оторванных от своей основной профессии и принужденных идти на чиновничью службу или, в лучшем случае, читать лекции в различных организациях.

Наконец, Правление организует литературные вечера в «Доме Литераторов», «Доме Искусств» и в ряде культурно-просветительных учреждений. Теперь, когда из-за отсутствия бумаги и по другим причинам писатели почти совершенно лишены возможности печатать свои произведения, такие устные выступления являются почти единственным способом проникновения литературы в широкие массы. Петр. Отдел

Союза Писателей насчитывает в настоящее время более 200 членов.

В ближайшем времени предполагается выпуск газеты, издаваемой Правлением Союза. В редакционную коллегия газет вошли А. Л. Волынский, Евг. Замятин, А. Н. Тихонов и К. И. Чуковский.

СОЮЗ ПОЭТОВ.

Мысль о «Союзе Поэтов», о своевременности и необходимости профессионального объединения, возникла уже давно, но петербургские поэты решили осуществить это объединение, конечно, не по шумному примеру московской «эстрады», а на особых, петербургских, началах; учредители хотели, помимо защиты профессиональных интересов, найти в стенах союза возможность говорить о стихах и читать стихи, чувствуя себя при этом свободными от требований литературной улиты.

В конце июня с. г. в помещении Вольной Философской Ассоциации впервые собралась организационная группа в составе: А. А. Блока (председатель), Андр. Белого, Н. С. Гумилева, М. Л. Лозинского, Н. А. Оцупа, Н. А. Павлович, Вс. А. Рождественского (секретарь) и К. А. Эрберга. По обсуждению некоторых принципиальных вопросов, определяющих юридическое положение Союза, Собрание постановило послать приглашения следующим петербургским поэтам:

Анне Ахматовой, Вере Аренс, Л. Берману, Вл. Гишпиусу, Нат. Грушко, Серг. Городецкому, Борису Евгеньеву, В. Зоргенфрею, Георгию Иванову, Влад. Княжнину, М. Кузмину, Вал. Кривичу, Дм. Крючкову, С. Нельдихену-Ауслендеру, Ирине Одоевцевой, Вл. Пясту, Анне Радловой, Ларисе Рейснер, Маргарите Тумповской, Александру Тамашеву, Дм. Цензору.

О пролетарских поэтах вопрос остался открытым, так как они профессионально и идейно уже были объединены Пролеткультом.

Для проверки литературного ценза вновь вступающих членов решено было учредить особую коллегия в составе А. Блока, Н. С. Гумилева, М. А. Кузмина и М. Л. Лозинского.

В течение следующего месяца Союз был официально утвержден как «Петербургское Отделение Всероссийского Профессионального Союза Поэтов».

Для публичных выступлений «Союз Поэтов» вошел в соглашение с «Домом Искусств», в залах которого состоялось пять вечеров стихов. Первый 4-го сентября—Ал. Блок.—«Возмездие» (поэма), В. Зоргенфрей, Н. Оцуп—«Александрина» (поэма), Всеволод Рождественский, Надежда Павлович—«Серафим», М. Шкапская—«Матер Dolorosa». Второй—11 сентября: Н. Гумилев, Георгий Ива-

нов, Наталия Грушко, Борис Евгеньев, Л. Берман, С. Нельдихен-Ауслендер, Ирина Одоевцева. Третий вечер: Вера Аренс, Дм. Крючков, М. Кузмин, О. Мандельштам, Анна Радлова, Дм. Цензор и т. д.

Свои выступления «Союз Поэтов» еще в августе начал вечером только что приехавшего тогда из Баку Сергея Городецкого. Вступительное слово произнесла Лариса Рейснер. Наиболее удачным из всех начинаний «Союза» следует считать юбилейное чествование М. А. Кузмина (пятнадцатилетие литературной деятельности), прошедшее с исключительным подъемом и успехом (29 сентября в «Доме Искусств»). Были оглашены приветствия: от «Союза Поэтов» (Ал. Блок), от издательства «Всемирная Литература» (Н. Гумилев), от изд.—ва «Алконост» (Алянский), от изд.—ва «Очарованный странник» (В. Р. Ховин), от «Дома Литераторов» (Б. М. Эйхенбаум), от «Общества Изучения Поэтического Языка» (Викт. Шкловский) от «Дома Искусств» (Вал. А. Чуловский), от Ал. М. Ремизова (жалованная грамота Кавалеру и Музыканту ордена Обезьяньего Знака) и др. В музыкальной части программы, составленной В. Г. Каратыгиным, приняли участие: А. М. Примо—«Александринские песни», В. Я. Хортик—«Духовные стихи», М. Я. Хортик—«С Волги», А. И. Мозжухин—«Пугачевщина» и «Турецкая застольная песня». О. А. Глебова-Судейкина прекрасно исполнила «Бисерные кошельки». М. А. Кузмин прочел новый рассказ и неизданные «Итальянские стихи». В фойе была выставка книг, рукописей, портретов и рисунков. В дальнейшем «Союз Поэтов» предполагает расширить деятельность и открыть для гостей двери своего клуба (Литейный, 30), где в настоящее время по четвергам происходят оживленные интимные собрания—чтения стихов и обмен мнений.

НЕНАПЕЧАТАННОЕ.

За последние два-три года в портфелях писателей скопился целый ряд ненапечатанных рукописей. При нынешнем состоянии путей сообщения и почты, когда каждый город—остров, нельзя было собрать исчерпывающие сведения. Некоторое представление дает печатаемый ниже материал, касающийся только петербургских писателей.

А. Амфитеатров—повесть «Зачарованная степь», роман «Сестры», пьеса «Васька Буслаев» (ставится в Больш. Драм. Т.). Пишет пьесу «Протопоп Аввакум».

Александр Блок—одноактная пьеса «Рамзес» (написана в 1919 году, приобретена книгоиздательством «Алконост»), статья о Вл. Соловьеве (печатается в № 2 «Записок Мечтателей»).

Андрей Белый—работает над романом «Эпопея», отрывки из которого напечатаны в № 1 «Записок Мечтателей».

Максим Горький—пьеса «Старик» (написана в 1915 году, печатается в № 1 «Северного Альманаха» изд.—ва З. И. Гржебина). Пишет продолжение повести «В людях»—«Казанская жизнь».

А. С. Грин—повесть «Алые паруса».

Н. С. Гумилев—поэма «Дракон»; пьесы: «Дитя Аллаха», «Отравленная туника», «Охота на носорога». Ряд новых стихотворений. Работает над исторической пьесой «Завоевание Мексики».

Евг. Замятин—повесть «Север» (печатается в № 1 «Северного Альманаха» изд. З. И. Гржебина). Закончена большая фантастическая повесть. Рассказы: «Ловед человеков» (из английской жизни), «Исцеление Еразма», «Пирог», «Детская» (печатается в альманахе «Творчество») и ряд рассказов из современной петерб. жизни («Пещера», «Дракон») и др. Пьеса из эпохи инквизиции «Огни св. Доминика».

В. И. Ирещик—роман в рассказах «Хладные сердца».

М. Кузмин—книги стихов: «Гонцы», «Нездешние вечера», «Плен». Романы: «Римские чудеса» «Пропавшая Вероника». Сборник рассказов «Шелковый дождь». Рассказы: «Вторник Мэри», «Две Ревекки», «Театр»—2 тома.

Осип Мандельштам—ряд новых стихотворений, которые войдут в книгу, издаваемую Петрополисом.

Вас. Немирович-Данченко—роман-трилогия: Жизнь до войны (1 часть), Во время войны (2 часть) и Революция (3 часть); 3 часть еще не закончена.

А. М. Ремизов—повесть «Ров львиный» (написана в 1914—17 гг.). Рассказ «Жизнь бессмертная» (написан в 1918 г., печатается в № 1 «Северного Альманаха» изд.—ва З. И. Гржебина). Цикл рассказов «Русский Декамерон» («Семидневце»). Работает над пьесой «Китоврас» и книгой рассказов о современном Петербурге под заглавием «Шумы города».

Федор Сологуб—2 часть романа «Заклинательница змей». Драматическая сказка в 5 действиях «Страж великого царя». Пьеса в 5 действиях и 7 картинах «Узор из роз». Ряд новых стихотворений.

К. И. Чуковский—Книга о Блоке. Книга «Некрасов, как человек и поэт».

Вяч. Шишков—рассказ «Крокодил» (печатается в № 1 «Северного Альманаха» изд.—ва З. И. Гржебина). Работает над романом из сибирского быта и несколькими небольшими пьесами из современного быта.

А. Чалыгин—повесть «На лебяжьих озерах» (1917 г.) и «Гореславич», драматич. действие в 10 картинах.

В скудных летописях сибирской культуры за 1917—1920 годы будущий историк встретит любопытное явление: участие иностранных художников, — главным образом австрийцев и венгров, — в художественной жизни русского захолустья. Распыленные по сибирским городам (Красноярск, Томск, Барнаул, Омск и пр.), заброшенные в глухие уездные города-деревушки (как, напр., Тара на Иртыше)—художники, музыканты и поэты Вены и Будапешта, заточенные в сибирских лагерях для военнопленных, не утратили своей энергии и деятельно занимались искусством, несмотря на ужасные условия тамошнего быта.

Они изобразили свою тяжелую сибирскую жизнь в рисунках, картинах, гравюрах на дереве и многочисленных литературных произведениях.

Мне пришлось видеть лишь часть огромного материала на выставках военнопленных художников, устранившихся неоднократно в Томске за последние три года, и на дому у самих художников. Лучшие работы принадлежали известным австрийским графикам Михелю и Лангу (Красноярск), но в Томске были и свежие молодые силы вроде Waeker'a и Soucor'a. Работы этих художников очень разнообразны: плакаты, акварели, рисунки, гравюры, декорации для лагерного театра, иллюстрации для книг, серии открыток с видами сибирских городов, художественные этикетки для всевозможных товаров, ex-libris, декоративные панно для рождественских и новогодних празднеств, справлявшихся в бараках и т. п. Странное впечатление производили виды глухих сибирских деревушек, украшенные именем венского художника, или огромные агитационные плакаты для «недели железа» или «транспорта», написанные иллюстраторами изданий Insel и Diederich's'a в Германии. Серии рисунков, посвященных воспроизведению жизни в лагерях, говорили о болезненных, мучительных чувствах: огромные сугробы снега с копошащимися около них людьми в диковинных лохмотьях, тесные каморки и низкие коридоры барakov, сказочные видения прежней жизни среди южной природы — таковы излюбленные мотивы в графике эпохи «сибирского пленения».

Особенно много энергии проявляли эти пленные художники, когда случай позволял им выступить публично. Весной 1918 года венгерскими артистами ставилась в Томске оперетка «Гюльбаба». И текст, и декорации, и музыка—все было создано специально для этого случая. Во всей постановке чувствовалась крепкая жизнеспособность, бодрая жизнерадостность и неиссякаемая творческая сила европейцев, героически идущая на перебор диким сибирским условиям. Да и в

лекциях, читанных на шестой год плена венскими писателями и критиками, слышалась преданная любовь к искусству и готовность служить ему, несмотря на все житейские тяготы.

* * *

Появлялись в Сибири и русские деятели искусства. В области литературы — единственным лицом «с именем» был Сергей Ауслендер: он был, правда, занят больше всего публицистикой, но все же сумел организовать литературно-художественный отдел одной омской газеты. Там печатался, между прочим, недавно умерший молодой поэт Г. Маслов. В Томске существовал кружок молодых поэтов, выпустивший в свет единственный, сколько мне известно, литературный журнал в Сибири («Елань»), — правда, только один номер. Изредка на страницах «Сиб. Жизни» появлялись стихи и статьи Юрия Н. Верховского, ныне занимающего кафедру русской литературы в Пермском Университете. Все попытки издать сборник стихов или организовать более солидный журнал — не приводили к желанным результатам.

В области театра — полная пустыня. Редкие гастроли второстепенных оперных певцов, да случайные любительские спектакли. Единственным серьезно работавшим театром был театр при драматической студии под руководством И. Калабухова (Москва), Э. Л. Шиловой и В. П. Редких (Пгр.), в настоящее время вошедших в состав Передвижного театра при Омской ж. д.

Изредка устраивались выставки местных томских художников, но их произведения не радовали. При этой общей скудости художественных сил, неудивительно, что приезд Давида Бурлюка мог произвести сенсацию. Об'езжая сибирские города вплоть до Владивостока, он всюду «дразнил буржуа» своими картинами, стихами Каменского и Маяковского и диспутами об искусстве.

А. Гвоздев.

ГЕРБЕРТ УЭЛС В ПЕТЕРБУРГЕ.

В октябре в Петербурге был Г. Дж. Уэлс. Он приехал сюда без всяких специальных полномочий — просто, как писатель. Жил он в квартире М. Горького, с которым давно знаком. Своё исключительное внимание к петербургским писателям и художникам он подчеркнул тем, что первый его визит в Петербурге — был визит «Дому Искусств». 30 октября «Дом Искусств» чествовал Уэлса обедом. Произнесен был ряд речей на русском и английском языках.

— В брюссельской «Art libre» опубликована интересная переписка Верхарна с Ромэном Ролланом, относящаяся к 1914 году. Переписка освещает с совершенно новой стороны чувства Верхарна к Германии. 24 октября 1914 года Верхарн пишет Роллану, что он полон печали и ненависти. «Последнего чувства, — пишет он, — я никогда еще не испытывал; но я не могу отделаться от него, хотя всегда считал себя человеком порядочным, для которого ненависть была слишком вульгарным чувством. О, какие ужасы мне рассказывали!» Ромэн Роллан отвечал: «Нет, бросьте ненависть! Ненависть не подобает нам, не подобает вам. Будем обороняться от ненависти больше, чем от злейших наших врагов». Верхарн отвечал с болью: «Насколько больше и выше вы, чем я! И каким примером должны вы мне служить!»... В одном письме по поводу одной из «военных» книг Верхарна, Роллан писал: «Я прочел вашу книгу... Сколько должны вы были выстрадать, мой великий и хороший, чтобы начать ненавидеть! Но я знаю, дорогой друг, вы не будете долго ненавидеть, — вы не сможете. Нет, вы не сможете. Такие души, как ваша, умирают в этой атмосфере... Не будем ослеплять себя, Верхарн. Будем вместе с угнетенными, со всеми угнетенными. Их много везде». В ответе Верхарна слышится отчаяние: «Если я ненавижу, то это потому, что все, что я чувствовал, читал, слышал, — все это ужасно... Я сознаюсь, что в пламени скорби и гнева, в котором я сейчас сгораю, я не могу быть справедливым. Я ведь не вблизи огня, я в самом огне, и я страдаю, и я кричу».

— Ромэн Роллан написал новую пьесу «Lilluli». В пьесе — ряд аллегорических действующих лиц: мэтр Ledieux (оказывающийся потом настоящим Dieux). Свобода (с кнутом в руках), Равенство (с ножницами), Братство (в виде антропофага), Истина (с завязанными глазами), Толстые и Тонкие (буржуа и пролетарии).

— Вышла новая книга Анри Барбюсса «Луч в бездне» (La lueur dans l'Abîme) под девизом: «Мы стремимся произвести революцию в умах». По мнению Барбюсса только моральная революция и существенна. Бездна — это мировая война; в критике страшного прошлого самая сильная часть книги.

— Вышедшее во Франции собрание сочинений Рабиндранат Тагора во французском переводе вызывает общий интерес; газеты и журналы помещают восторженные отзывы о поэте.

— В Париже была недавно произведена анкета на тему: «10 драматических шедевров». Анкета

дала интересные результаты: большинство голо-
совало за Ростана. В значительном меньшинстве
оказались Эсхил, Софокл, Шекспир, Расин,
Мольер, Корнель, Бомарше, Вагнер, Ибсен и т. д.

— В Париже вышла книга вдовы Альфонса
Доде «Семейный и военный дневник»; живые,
интимные страницы дневника осуждают войну.

— В Париже вышло факсимильное издание
экземпляра «La chartreuse de Parme» с собственно-
ручными поправками и примечаниями Стендаля.

— В Париже открыт памятник Стендалю; на
открытии присутствовали Пуанкаре, Баррес и др.;
речь произнес П. Бурже.

— Скопчался историк французской литературы
Лентильян. Его перу принадлежат «Этюды о Бо-
марше и Лесаже», «История французской лите-
ратуры» и «История французского театра».

— Образовался «Союз друзей Реми де-Гурмона»
(в который входят Альфред Валетт, Анри де-Ренье
и Жюль де-Готье) для опубликования многочис-
ленных неизданных произведений Реми де-Гур-
мона; предполагается издавать трехмесячный
журнал под названием «Печатня Гурмона»
(«Imprimerie Gourmontienne»), в котором будут
помещаться его посмертные произведения, пере-
писки, его полная библиография, а также статьи
и воспоминания, посвященные ему.

— В Париже выходит новый журнал «Живая
сила» (L'effort vivant), посвященный вопросам
искусства, литературы и философии. Журнал вы-
ходит под девизом «Искусство и мысль не знают
рубежей» и призывает к сотрудничеству писа-
телей всех стран и народов.

— Интерес к России на Западе не ослабевает;
на страницах газет и журналов мелькают пере-
воды из русских писателей. За последнее время
в «Humanité» напечатаны переводы: «Стан-
дционного зрителя» и «Дубровского» Пушкина
(последний с иллюстрациями), «Чужая жена и
муж под кроватью» Достоевского, «Attalea Prin-
cers» Гаршина; в «La vie ouvrière» — перевод
в стихах Жув и Висковато «Двенадцати» Блока; в
голландской «De Tribune» — «Повесть о том, как
поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоро-
вичем» Гоголя и «Мать» Горького; в берлинской
«Rote Fahne» — «Перед лицом жизни» Горького; в
швейцарской «Berger Tagwacht» — «Песнь о со-
коде» Горького; здесь же, в критической статье
«Новейшая русская революционная поэзия» по-
мещены переводы стихотворений Клюева и Есе-
нина.

— В Палату Депутатов внесен проект об
обложении псевдонимов. По мнению автора проекта,
депутата Жео-Жеральда, псевдонимы являются
раскошью.

— Главную литературную премию в Бельгии
получили в этом году Губерт Крэн и Альбер Мо-

кель. Первый — романист, автор романа «Черный
хлеб», второй — лирический поэт символист.

— Г. Дж. Уэлсом за последние годы напи-
сано четыре новых романа: «The Soul of a
Bishop», «Research Marnificent», «The Undying
Fire» и «Joan and Peter». Второй из этих рома-
нов в Россию еще не попал. «The Soul of a
Bishop» и «The Undying Fire» — намечают чрезвы-
чайно интересный поворот в Уэлсе: оба романа
трактуют вопрос о Боге, о религии. «Joan and
Peter» — широкая картина жизни в Англии до
войны и психологического переворота, происшед-
шего с началом войны. Два последних романа
переводятся для изд-ва «Всемирная Литера-
тура».

— Бернард Шоу закончил драматическую три-
логию; сюжет — история человека; в первой драме
действующими лицами являются Адам и Ева; вто-
рая — посвящена современности, третья — буду-
щему человечества.

— Вышел в свет новый роман Иоганесса Иен-
сена — «Det Tabe Land».

— Арнольд Беннет написал трехактную пьесу
«Judith».

— Вышли два новых романа Дж. Конрада:
«The Rescue» и «The Arrow of Gold».

— В начале 1920 г. вышли в свет новые ро-
маны Мориса Хьюллета — «The Outlaw» и Иден
Филпотса — «Evander». Первый роман воскрешает
эпоху норвежских викингов, второй — эпоху язы-
ческого Рима.

— Новый роман известного американского пи-
сателя Эптона Синклера «Джимми Хиггинс» пе-
реведен на немецкий и шведский языки. Герой
романа — социалист рабочий; роман посвящен его
приключениям во время войны. В результате
сложной интриги Джимми в качестве автомобили-
ста попадает с отрядом в Северную Россию;
побывав здесь, он проникается духом «восточного
социализма» и погибает, обвиненный в револю-
ционной пропаганде в войсках. Другой роман
Синклера «100%. История патриота» интересен в
общественном отношении, но большой художе-
ственной ценности не представляет.

— Всего за 1919 год в Соединенных Штатах
Северной Америки на книжном рынке появилось
7.625 новых книг (из них 914 беллетристических
произведений) и 969 новых изданий ранее вы-
шедших книг. Цифры эти, уступая несколько
цифрам 1918 года, ставят Соединенные Штаты
попрежнему на второе место после Англии, где
в том же году появилось на 28 книг больше
(«Жизнь», 1920, май. Берлин).

— В Англии и Америке большим успехом поль-
зуется книга Менкена — «Prejudices» — иронически-
философские очерки американской жизни.

— Автор книг о Шерлоке Холмсе, сэр Артур Конан Дойль, увлекается теперь спиритизмом и выступает повсюду с благовещием новой веры в загробную жизнь, проповедуя общение с умершими, как с живыми. Недавно он уехал вместе с женою в проповедническое турне по Австралии и Новой Зеландии; накануне его отъезда состоялся в Лондоне грандиозный прощальный завтрак, с чтением адреса от многотысячных английских спиритов; спириты приветствовали того, «кто применил к разбору «спиритических фотографий» изумительные методы Шерлока Холмса». Отвечая на приветствия, Конан-Дойль рассказывал о своих постоянных непринужденных беседах с целою дюжиною умерших друзей и предложил выяснить «путем вставания», кто из присутствующих имел непосредственное общение с умершими. Встало более 200 человек.

— В Дрездене основано русско-немецкое книгоиздательство «Восток» (Wostok), цель которого — содействовать духовному общению России с Германией. Книгоиздательством намечен для перевода ряд произведений современных немецких писателей, между прочим Гергардта Гауптмана (драма «Еретик из Соана»), Райнера Мариа Рильке («Мальте Лауриде Бригге»), Штера (роман «Последний ребенок»), Теодора Дейблера («Новый оплот»), Эрнста Блоха («Дух утопии»), Леонарда Нельсона («Так называемая проблема познания»), Фехнера («После смерти»), Кунова («Происхождение религии»), Генриха Манна («Власть и человек»); готовится антология «Немецкая душа» с отрывками из Шпенглера, Блоха, Германа Кайзерлинга, Эйштейна и Гильберта, а также сборник «Новая Германия», где будут помещены оригинальные статьи Дейблера, Вальцеля, Блоха, Бене, Нельсона, Бернштейна и др. Первым номером издательства вышла книга «Каталог произведений Сегая», посвященная произведениям молодого русского художника, живущего в Дрездене, Лазаря Сегая; текст Дейблера и Громана.

— Вильгельм Гердог в органе независим. социал-демократов «Das Forum» в статье о пребывании своем в России сочувственно отмечает деятельность русских народных театров.

— Среди молодых германских поэтов немецкая и английская критика выделяет Франца Верфель (книги «Ausgewählte Gedichte» и «Oden, Lieder, Gestalten»). И в отношении формы, и в отношении идеологии — Верфель идет по путям, проложенным Уотом Уитмэном.

— Гуго фон-Гофмансталь написал трехактную комедию «Несговорчивый».

— Карл Шенгерр закончил трагедию «Борьба» из жизни интеллигентных пролетариев.

— В Германии вышел (на немецком языке) роман Виктора Панина «Тяжелый час», посвященный современной русской жизни; роман шел в

виде фельетона в газете «Фрейхейт»; он вызывает высокую оценку в печати.

— К исполняющемуся 150-летию со дня рождения Гегеля выходит новое пятитомное издание его «философии истории» (Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte); текст заново установлен на основании неизданных рукописных материалов известным знатоком Гегеля Георгом Лассоном.

— Италия готовится к торжествам по случаю исполняющегося 14 сентября 1921 г. 600-летия со дня смерти Данте. Risorgimento grafico в Милане объявило конкурс гравюр и композиций, иллюстрирующих «Божественную Комедию».

— Нобелевская премия за 1920 год по литературе присуждена Кнуту Гамсуну. Вышел в свет новый роман Кнута Гамсуна «Segelfosby».

ЖИВОПИСЬ. АРХИТЕКТУРА. СКУЛЬПТУРА.

— В Берлинском собрании гравюр обнаружена неизвестная до сих пор юношеская работа Альбрехта Дюрера. Гравюра изображает старого царя, сидящего на троне, и коленопреклоненного юношу, и должна была, повидимому, служить титульным листом для какого-то издания. На гравюре монограмма Дюрера в форме, которую он употреблял только в молодости, непосредственно после итальянского путешествия. Гравюра имеет первостепенное значение для уяснения юношеской манеры Дюрера. Кроме того обнаружен еще один неизвестный рисунок Дюрера — эскиз для «Мучений св. Франца», относящийся к первым годам XVI столетия.

— Найдены две новые картины Лейбля: «Blonder Frauenkopf» и неоконченный intérieur.

— В журнале «Kunstblatt» напечатан ряд неизвестных до сих пор писем П. Гогена.

— Скончался немецкий художник Альберт Келлер.

— За последнее время в Германии получило окончательное признание новое направление в искусстве, основоположником которого считается Пикассо, — экспрессионизм. В новой национальной галерее, устроенной стараниями Юсти в бывшем дворце кронпринца и заключающей в себе художников XX столетия (старая галерея посвящена теперь исключительно XIX веку), представителям этой группы отведен весь третий этаж. Правда, ныне эта группа несколько расширилась, на ее сторону перешли те, которые считали себя футуристами и кубистами, но это произошло не механически, а в порядке эволюции и поглощения мелких явлений более крупными.

Историко-психологическому истолкованию экспрессионизма и тому, откуда взялось такое название, посвящено не мало книг и статей. Наиболее видными истолкователями нового живописного течения являются Теодор Дайблер, автор книг «Der Neue Standpunkt» и «Im Kampf um die moderne Kunst», Г. Ландсберг («Impressionismus und Expressionismus»), В. Гаузенштейн («Expressionismus und Malerei»), Л. Вестгейм и др.

Напомним, кстати, что даже и в русском переводе успела выйти книга об экспрессионизме, хотя вряд ли кто знает ее в Петербурге: Людвиг Келлен, «Новая живопись»¹⁾.

В Дармштадте состоялась выставка «Немецкий экспрессионизм»; задуманная по широкому плану: представлено старшее течение, являющееся родоначальником экспрессионизма, и родственные иностранные течения. Из старших имеются: Нольде, Гекель, Кирхнер, Франц Марк; из французов: Руссо, Гляз, Пикассо, Бламинк, Дюфи и Лоранси. Из младших в особенности поражают богатством красок Шримпф и Сезарь Касйн; далее представлен Кандинский, Бауер, Швиттер (рядом симфоний и музыкальных фантазий). Отдельную группу составляют фантазии Пауля Клее, чисто-красочные произведения, порвавшие с «тираннией музыкальности» в живописи, Кампендонх со своими «звериными фантазиями», Альберт Блох, Мензес и Давринггаузен. Особняком стоит графика Макса Бекманна. Далее идут футуристы: Грос с его «страшными лицами», превосходный рисовальщик Мейднер с гротескной «Сектанткой», Дикс—самый левый из футуристов. Представлено и реакционное направление—«Новое назарейство», проповедующее возврат к Овербеку и Шнорру—Небель, Китш и др. Из скульпторов наиболее выдающимся показал себя недавно умерший Вильгельм Лембрук.

На следующей большой выставке в Дюссельдорфе, где экспонатов было 1800, около половины принадлежали экспрессионистам, и они, если судить по газетным отчетам, совершенно затмили остальных современных художников. Тут же была устроена посмертная выставка скульптуры Лембрука, несколько вещей которого, в том числе вызвавшую внимание критики «Голову мыслителя» и «Мать с ребенком», немедленно приобрела Национальная Галерея.

— Из прежних немецких художественных журналов уцелели «Sturm», «Weisse Blätter» и объявился новый, «Genius», в котором усматривают достойного преемника «Pan'a». В вопросах изобразительного искусства эти журналы почти всецело примыкают к экспрессионистам, хотя, «Genius» не прочь с любовью оглянуться назад. Особенно интересуют его средневековые примитивы.

¹⁾ Москва. Книгоиздательство «Ирис».

— Осенью и весной 1920 г. в Германии происходили частые распродажи художественных собраний, среди которых останавливали на себе внимание аукционы в Лейпциге, где пошли с молотка коллекция из 200 гравюр Альбрехта Дюрера и собрание гравюр на дереве Луки Краха. Аукцион дал 2½ миллиона марок.

Другой интересный аукцион происходил в Дрездене, где распродавались дублеты саксонского фарфора.

Много негодования вызвала в художественных кругах тайная продажа за границу собрания картин из галереи бывшего герцога Ольденбургского, в котором имелось несколько Рембрандтов и Рубенсов. К счастью, владельцы галереи всего переправить за границу (в Голландию) не успели, и ценного осталось вполне достаточно, чтобы герцогскую галерею обратить в государственную.

— В Мангейме в 1920 г. была художественная выставка «Гений ребенка»; первый отдел выставки под названием «Ребенок-художник», был посвящен детскому творчеству; второй—искусству, непосредственно окружающему ребенка дома и в школе, третий—художественному воспитанию детей.

— В Берлине вышла книга Ф. Эмке «Отто Спектер», посвященная творчеству великого иллюстратора; книга богато иллюстрирована.

— В Париже вышла книга Гюстава Коки «Независимые», посвященная истории новейшей французской живописи, — творчеству Сезанна, Лотрека, Ван-Гога, Сёра и др., начиная с 1884 г.—года основания союза «Независимых».

— В Бордо, на стене дома, в котором умер в 1828 г. Гойя, прибит в его память медальон работы испанского художника Мариано Беклеуре.

— Выставка гравюр Дебюкура прошла в Париже с большим успехом.

— Первый приз по скульптуре в 1920 г. получил в Париже Шарль Кассу.

— Скончался на 78 году от роду испанский художник Доминго Мартинес: ему принадлежит известная картина «Отдых в гостинице».

— Скончался венгерский исторический живописец Юлиус Бенезур.

— В Элевзине богатые результаты дали раскопки, произведенные Афинским Археологическим Общ.: открыт почти весь мощный двор Пропилеев и западная триумфальная арка; в Эпидавре, при раскопках храма Эскулапа, открыта статуя Гермеса. На о. Кефалонии при раскопках открыт храм Деметры и Коры с надписью, посвященной обоим божествам. В Микенах найден ряд ваз, гемм и т. д. При раскопках на Этейской вершине открыт храм «Костра Геракла» с алтарем. Из надписей обрабатывает особое

внимание надпись на базисе колонны, найденном в окрестностях Коринфа: «Здесь проходил Ирод»; рядом на стене—изображение Ирода Аттика.

ТЕАТР. МУЗЫКА.

— 31 июля в Париже начал функционировать театр на открытом воздухе — Théâtre Antique d'Orange. Первой постановкой—была «Федра» Расина, второй «La mort de Pompée» Корнеля; директором состоит Victor Magnat. Несколькими днями раньше, 25 июля, открылся «Андромахой» Расина другой подобный же театр, не работавший в течение всей войны—Théâtre de la nature de Canterets.

— Палата Депутатов ассигновала сто тысяч франков на организацию народного театра в Трокадеро. В Лондоне также организуется народный театр, но по иной схеме, автором которой является мисс Лена Эшуелл: специально организованная труппа будет играть каждый вечер поочередно в разных районах Лондона, в шести театрах, предоставленных для этой цели городом.

— До сих пор не решен вопрос о возвращении на французскую сцену Вагнера. Анкета среди французских композиторов по этому вопросу дала в большинстве отрицательный ответ; окончательное решение принадлежит директору Grand Opéra. В симфонических концертах в Париже произведения Вагнера уже исполняются, но в Виши попытка исполнить марш из Тангейзера окончилась неудачно, вызвав враждебную демонстрацию.

— В Париже ставится запрещенная во время войны пьеса Метерлинка «Le Bourgeois de Stilmonde».

— Сара Бернар для своего первого в сезоне выхода избрала «Daniel» Louis Verneuil. В одной из парижских газет печатается ее роман «La petite Idole».

— Скончался известный французский комик Дюмени (Камилл-Жорж Ришомм); покойный дебютировал в 1857 году в пьесе «Генриетта Марешаль» бр. Гонкур. В последнюю зиму он с большим успехом выступал в пьесе Анри Батайля «Animateur».

— Директором Парижской консерватории вместо ушедшего в отставку Габриэля Форе назначен Henri Rabaud, автор оперы «Magouf». Форе стоял во главе консерватории—28 лет.

— Во Франции сохраняется цензура кинематографов с целью недопущения германского влияния, противоправительственной пропаганды и нарушения правил морали.

— В Париж приехал из Америки Кубелик. Падеревский после шестилетнего перерыва дал в Париже концерт в пользу польских организаций.

— Дункан, в виду неудавшегося учреждения в

Париже школы в намеченных широких размерах, решила переехать в Америку.

— В Париж прибыл для переговоров об организации международного союза артистов председатель американского профессионального союза артистов Джон Эмерсон.

— Адам Дидур возвратился из Америки; он выступает с большим успехом в Кракове.

— В минувшем театральном сезоне в Берлине прошли следующие постановки Макса Рейнгардта: в Deutsches Theater — «Цимбелин» Шекспира, «Женщина Змея» Кальдерона, «Сон Иакова» Рихарда Беера, «А Пиппа танцует» Герг. Гауптмана, «Небо и Ад» Пауля Корифельда, «Кандида» Бернарда Шоу; в Kammerspiele — «Стелла» Гете, «Бегство Габриэля Шиллинга» Герг. Гауптмана, «Ничтожество» Германа Бара, «Иванов» А. Чехова, «Пост» и «Костер» Авг. Стриндберга, «Пожар в Опере» Георга Кайзера, «Ню» Осипа Дымова; в Schauspielhaus — «Орестей» Эсхила, «Гамлет» Шекспира, «Дантон» Ромэна Роллана, «Белый Спаситель» Герг. Гауптмана, «Антигона» Газенклевера, «Юлий Цезарь» Шекспира, «Лизистрата» Аристофана и «Эдип» Софокла.

Готовятся и частью поставлены в сезоне 1920—21 гг.: «Фауст» и «Клавиво» Гете, «Отелло», «Шейлок», «Как вам будет угодно» Шекспира, «Живой труп» и «Свет во тьме светит» Л. Толстого. «Минна фон Барнхельм» Лессинга, «Немецкие Коцебу», «Мария Магдалина» Геббеля, «Призраки» Ибсена, «Счастливый брак» Петера Хансена, «Соната призраков» Стриндберга, «Пробуждение весны» и «Ящик Пандоры» Ведекинда и «Дорогой» Т. Риттнера.

— В Берлине открыт новый театр Макса Рейнгардта—«Grosses Schauspielhaus». Под театр перестроено здание цирка Шумана. Места для зрителей—полукругом; в центре—«внешняя сцена». Эта сцена разделена на три секции, каждая из которых может быть поднята и опущена до желательной высоты. Позади «внешней сцены», в том месте, где в обычном театре помещается оркестр, передняя сцена, уровень которой—выше уровня «внешней сцены». «Передняя сцена» разделена на шесть секций, каждая из которых в свою очередь может быть опущена или поднята. «Внешняя сцена» используется для массовых движений, для хора, а главное действие драмы развивается на передней сцене. И, наконец, сзади и выше «передней сцены»—находится «верхняя сцена», которая отвечает положению обычной сцены в нормальном театре. Эта сцена отделена от зрительного зала занавесом и снабжена всеми последними техническими усовершенствованиями и, сверх того, уровень ее может меняться в пределах 4-х метров. Зрительный зал—на 3.100 человек. Применяется широкое пользование световыми эффектами (соответственные

аппараты—помещены в куполе театра). Для открытия театра была поставлена «Орестея» Эсхила.

— В Дрезденском художественном театре ма-рионеток, под управлением Лотара Диде, состоялось первое представление кукольной комедии «Вторая жизнь Дон-Жуана»; особенно удачна роль Касперелло, которая ведется на саксонском диалекте. Другая кукольная комедия «Итальянская Певца» идет в сопровождении граммофона.

— В начале сентября в Берлине открылся «Sturm-und-Drangbühne», под руководством Фрида Эберса. Первыми пьесами были «Pandemonium Germanicum» Якова Ленда и «Вольтер на вечере своего апофеоза» Леопольда Вагнера; намечены к постановке «Большой город» Э. Фровейна, пьесы Мессанма, Эйленбурга и др.

— В Уэльсе с большим подъемом прошли ежегодные музыкальные национально-уэльские празднества. При участии оркестров, детских хоров и солистов были исполнены произведения Эльгара, Дэвида Эванса, Томаса Моргана. Большое внимание в музыкальном мире вызвало присуждение первого приза за игру на органе (фуга Баха) молодой женщине—первой женщине-органистке, выступившей в Англии перед публикой—мисс Winifred Richards. Для празднеств будущего года намечены произведения Хольбрука, Кирилла Дженкинса, Мезфильда, Гренвилля Бантока, Юлиуса Харрисона и новое произведение Эльгара.

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ, ХУДОЖНИКИ И МУЗЫКАНТЫ ЗА ГРАНИЦЕЙ.

— Поток вольной и невольной эмиграции, который, все расширяясь, увлекал, в течение последних лет, русскую интеллигенцию на запад, захватил и широкие круги деятелей литературы, науки и искусства.

Поток этот постепенно стал оседать в разных местах, причем за последнее время центром русской эмиграции явно становится Париж. И в других местах—в Берлине, Лондоне, Праге, Белграде существуют русские кружки, театры, газеты и т. д., но только в Париже возникла русская газета, по своей литературности заслуживающая этого названия, только в Париже образовался союз литераторов, носящий характер действительно профессионального объединения, а не типичного интеллигентского кружка, как в других местах.

Газета эта («Последние Новости»), издающаяся под редакцией прис. пов. М. Л. Гольдштейна, является все же бледной тенью прежних русских литературно-политических газет. Направление у нее лево-кадетское, она старается привлечь видных литературных сотрудников.

Часто появляются фельетоны Тэффи и Яблоновского; был напечатан рассказ Ал. Толстого («Тетушка Марья Григорьевна») и бесцветные «Воспоминания о девице Монтино» П. Д. Боборыкина,—по поводу смерти императрицы Евгении; очень интересен был фельетон Н. М. Минского, посвященный «Памяти Владимира Соловьева».

Из недр этой газеты родилось и другое начинание общественно-литературного характера—«Союз русских литераторов и журналистов в Париже», первое организационное собрание которого состоялось 10 июля прошлого года.

Характерна вступительная речь председателя, выступавшего в собрании Гольдштейна, высказавшего мнение, что в России из литераторов остались только те, кто дал обет молчания, или те, которые лучше бы молчали.

Временное правление союза избрано в следующем составе: Алексей Н. Толстой, И. А. Бунин, М. Л. Гольдштейн, С. Л. Литовцев (Поляков), М. П. Мионов, Б. С. Мирский и П. Я. Рысс. В своем первом заседании правление избрало председателем Бунина, его товарищами Гольдштейна и Полякова, секретарем Мионова и казначеем Толстого.

— В Париже вышли первые книги русского ежемесячника «Грядущая Россия». Журнал редактируется Ал. Н. Толстым, Алдановым, Чайковским и Анри. Наиболее интересным художественным материалом первой книжки журнала является начало нового романа Ал. Н. Толстого (петербургская жизнь пред войной). Кроме того, в журнале напечатаны: рассказ Деренталя «Папаша» (из жизни террористов); стихи Рошшина, Набокова, Минского; «Новооткрытая страница из Пушкина» («Египетские ночи») с примеч. Онегина; статья Алданова о Ром. Роллане, Анатоле Франсе и Барбюсе; публицистические статьи Дионео, Львова и Алексинского; статья Анри о принципе относительности Эйнштейна. Вышло также несколько номеров журн. «Современные Записки».

— При участии сотрудников «Сатирикона» в Париже выходит иллюстрированный юмористический журнал «Бич».

— С 1 октября в Париже выходит двухнедельный иллюстрированный журнал для детей «Зеленая палочка»; издателем является «русское книгоиздательство в Париже Север», редактором А. П. Шполянский (Дон-Аминадо). Постоянное участие в журнале принимают: М. Я. Алданов, К. Д. Бальмонт, В. В. Барятинский, И. А. Бунин, И. М. Василевский (Не-Буква), М. Л. Гольдштейн, Дон Аминадо, Ал. Дроздов, Е. А. Зноско-Боровский, Нат. Инбер, Е. Э. Картавцев, А. А. Койранский, Н. Крандиевская, А. И. Куприн, Lolo (Л. Г. Мунштейн), Н. М. Минский, В. Н. Муромцева, М. К. Первухин, С. Л. Поляков (Литовцев), Н. В. Ре-Ми-

А. В. Руманов, Петр Рысс, С. Ю. Судейкин, Алексей Н. Толстой, Н. А. Тэффи, В. М. Шах, Саша Черный.

— В Париже «Русское издательство и книжный магазин I. Povolotsky Co» выпустило в свет поэму «Двенадцать» и «Скифы» А. Блока,—роскошное художественное издание с иллюстрациями Гончаровой и Ларионова. Ц. 30 фр.

— В Париже состоялось погребение скоропостижно скончавшейся поэтессы Людмилы Николаевны Вилькиной-Минской.

— Мать Марии Башкирцевой пожертвовала музею Массена в Ницце дневник дочери, ее портрет и одну картину.

— В Берлине образовалось с целью снабжения России произведениями русских классиков и современных авторов научными книгами и учебниками обладающее большими средствами и собственной огромной типографией, издательство «Слово». Директорами от русских пайщиков избраны И. В. Гессен и Б. И. Элькин, от немецких—главным пайщиком является издательство Ullstein—Фриц Росс; членом совета состоит А. И. Каминка.

Во главе другого русского книгоизд. «Русская Земля» стоят Ив. Бунин, Кузрин и Ал. Н. Толстой. Третье русское книгоиздательство «Культура» основано присяжным поверенным И. П. Кельбериним и инженерами И. Н. Вейнбаум и М. К. Леви. Цель его — издание избранных произведений русских классиков и новейшей литературы.

— В Берлине Комитетом Общества «Мир и Труд» издается на русском языке двухнедельный журнал «Жизнь». Политическая платформа журнала — невмешательство иностранцев в русские дела и изыскание мирных путей к установлению в России парламентски-демократического строя. Деятельное участие в журнале принимает Ставкевич, б. комиссар Временного Прав. при Главковерхе; печатаются отрывки из его воспоминаний о падении Ставки. В одном из номеров журнала напечатана статья Бор. Григорьева об искусстве и художниках в России.

— Осип Дымов работает в Нью-Йорке; недавно им там был организован благотворительный вечер в пользу русских литераторов.

— В Америке существует Комитет помощи нуждающимся русским литераторам; главою его является К. М. Оберучев.

— Боржомскую библиотеку б. вел. кн. Николая Михайловича предположено передать в библиотеку Грузинского Учредительного Собрания.

— Из русских художников в Париже находятся Гончарова, Ларионов, Судейкин, Ал. Яковлев, Реми, А. Федер.

— В Париже организовалась под назв. Arts

gisses художественная мастерская для изготовления кустарных изделий из дерева, игрушек и пр. Средства предоставлены о-вом помощи русским военнопленным во Франции с субсидией от Союза Городов; целью является дать заработок нуждающимся русским. Инициатор мастерской—председательница названного общества А. Полякова. Руководителями приглашены окончившие школу О-ва Поощрения Художеств в Петербурге: Меринов, Петров и Сорокин. Пока мастерская изготовляет деревянные коробки и статуетки, раскрашенные по заказам больших парижских магазинов, но предполагается открыть собственный магазин и ремесленно-художественную школу. Работающие в мастерской получают 15—25 фр. в день, более опытным работа дается и на дом.

— Парижской прессой отмечается успех выставки произведений молодого скульптора С. А. Юрьевича, готовившегося ранее к дипломатической карьере.

— Художник Борис Григорьев работает в настоящее время в Берлине; на выставке Сецессиона было несколько его картин, имевших большой успех. В Берлине также Ал. Явленский.

— В Брайтоне закрылась имевшая исключительный успех выставка картин Рериха; особенно отмечены прессой картины «Негоица», Ладога, Cor ardens, Хутор под горою, Волский погост.

— В Лондон прибыли с Юга России художник А. К. Шервашидзе и издательница Н. И. Бутковская.

— В Варне открылась выставка картин русских и болгарских художников. Из русских участвуют г-жи Разгонова, Паквален, гг. Коренев, Жуков, Муромцев.

— В сезон 1920 г. в «Théâtre des Champs Elysées» выступала Анна Павлова; партнером был Волошин; в настоящее время Павлова в Америке; там же Лопухова. В театре «Opéra» ряд балетных спектаклей был дан Карсавиной и Мосиным с труппой; ставилось, между прочим «La Boutique Fantastique».

— Дягилев с своей труппой до мая месяца, 1920 г. выступал в Лондоне, затем отправился в Париж — в театр «Opéra». Декорации к Дягилевским постановкам делались, между прочим, Ларионовым, Гончаровой, Пикассо.

— В книжках лондонского журнала «Drama» напечатан ряд статей Карсавиной по технике балета и Мосина—«Хореография и новая школа танда». В своей статье Мосин полемизирует с принципом, выдвинутым Фокиным и Нижинским—принципом полного параллелизма между музыкой и движениями танцоров.

— В Париже организована балетная школа Егоровой, в Лондоне — Новиковым, в Вене — Кякштом балетмейстером Венск. Королевск. Театра).

— На Ривьере живет М. Ф. Кшесинская; в Монте-Карло — В. Фокина.

— Балерина Павлова организует во Флоренции, при ближайшем участии режиссера Т. Кроля, театр пантомимы. Ведутся переговоры с В. В. Свободой.

— Антрепренер Наум Митник (Базель) организовал крупное предприятие «Современная русская опера и балет»; приглашены лучшие силы, в том числе: Лопухова, Нижинский, Дриго, режиссер Кроль и др. В качестве декораторов приглашены Гончарова и Марионов.

— Текущей зимой в Большом театре Елисейских полей предполагается ряд выступлений русских артистов по следующей программе: «Пиковая Дама» (2-й акт и отрывки)—режисс. Туржанский, Лиза—Кузнецова, Герман—Поземковский; «Призрак Розы» с уч. Л. Егоровой и П. Владимировой; «Prima Vega» в постановке Рутковской при уч. Дарской и Михайлова; «Этюд Шопена»—Дубровская и Владимиров; «Арабский танец»—М. К. Болдырева и П. Михайлов; «Лезгинка»—Кузнецова; «Moment musical»—Шуберта и «Индийский танец»—кордебалет. Во главе балета М. Ф. Рутковская.

— С декабря в Париже начала работать «Летучая мышь» Балиева.

— В Париже—С. С. Александрова-Голубь (Моск. драмат. театр), В. Н. Ильнарская (театр Корша), С. Дианина (Летучая мышь), Вавич, А. П. Акимов (Народного дома); Lolo—А. Т. Мунштейн—редактор «Рампа и Жизнь»; режиссер Невского театра К. Ландау, артистка Александринского театра Тыркова, Кшесинская (прибыла с Кавказа), Рощина-Инсарова, Д. А. Смирнов (приглашен в Монте-Карло).

— Режиссер С. Вермель открывает в Париже театр пантомимы при участии московской балерины Е. Ю. Андерсон и артиста Дягилевского балета Кочетовского. Е. Ю. Андерсон прибыла в Париж после успешного турне по Болгарии и Хорватии.

— В Париже дает спектакли еврейская труппа создателя нового еврейского театра Гросбарта и Блюменталь-Гросбарта.

— Л. Б. Яворская играет в Лондоне.

— В Чикаго гастролирует «Русская изба» С. Боровского и украинская труппа Медова.

— В Нью-Йорке играет совершенствующая турне по Америке труппа под управлением Троянского; в состав ее входят: Баталина, Евгеньева, Михайловская, Леглер, Левин, Покотилев. Репертуар: «Мечта любви», «Женитьба Белугина», «Бесприданница», «На дне».

— В Софии—значительная часть труппы Моск. Худож. Театра, в том числе Качалов, Книшпер, Германова. В Софии сейчас также и Пионтковская.

— В Белград прибыла и остановилась на гастроли по дороге из Константинополя в Париж труппа, в состав которой входят: Маршева (Летучая мышь), Мансветова, Сибирякова (Одесский театр), М. Я. Муратов (Моск. Малый театр), Путья (Синельникова).

— Клавдия Исаченко, основательница школы пластики в Петербурге, выступала в разных городах Сербии с большим успехом и приглашена руководить балетом и школой при Белградском театре.

— Директор Польского художественного театра в Варшаве, бывший сотрудник Московского художественного театра, Шифман, ставит с участием Татьяны Павловой «Даму с камелиями». На роль Армана приглашен И. И. Мозжухин. Там же идет «Мещанин во дворянстве» в постановке режиссера 1-й студии Художественного театра Р. Болеславского.

— В Берлине—Прохорова, А. Варягин, Ан. Линд.

— На о. Принкипе—П. М. Ярцев.

— Скончались: в Юго-Славии Н. А. Смурский (режиссер театра Соловцова), во Владивостоке драматическая артистка Анна Петровна Морозова.

— В Севастополе функционировало осенью 5 театров в том числе «товарищество артистов» (Кварталова, Вульф, Милич, Мичурин, Рейнгардт, Субботин) в театре на Приморском бульваре; труппа имела большой успех. Событием была постановка «Царя Эдипа», давшая сбора 3½ миллиона (из письма артиста М. И. Вавича). В другом театре играет В. А. Блюменталь-Тамарин.

— В Тифлисе—опера Старостина и Н. И. Панина.

— В Константинополе—режиссер Александринского театра Ю. Л. Ракитин, артистка Коршевского театра В. С. Чарова.

— Целый ряд русских музыкантов концертирует в Америке. С большим успехом выступает скрипач Яша Хейфец. Из пианистов наибольшим вниманием публики и прессы пользуются Иосиф Гофман и Рахманинов. Очень большое впечатление произвели концерты С. Прокофьева. В Берлине ряд концертов дал скрипач Мирон Полякин.

— На Ривьере—выступает певица Ван-Брандт. В Париж прибыл С. Кусевидский; там же находятся Бакланов и балалаечник В. Б. Абаза.

— В Константинополе состоялся ряд концертов певицы Воронцов. В Лондоне концертирует пианисты Василий Завадский и Иван Филипповский. В Берлинском Луна-Парке играет оркестр балалаечников под управлением Бориса Романова. В Чикаго—концерты «величайшей русской певицы» Нины Тарасовой.

— В Берлине сильно бедствует украинский хор Кошица; в его пользу группа немецких артистов

во главе с Максом Рейнгардтом устроила под-
писку.

— Во многих крупных европейских центрах для кинематографических фильм берут сюжеты из русской жизни или переделки из произведений русских авторов. В Риме инсценирован, при участии итальянского журналиста Армандо Занетти, прожившего несколько лет в России, приписываемый Ленину (!) рассказ из эпохи Александра III

под названием «Нигилисты». В Париже ставятся кинематографические картины «Воскресение» Толстого и «Пиковая дама»; И. Н. Ермолов собирается инсценировать для кино некоторые рассказы Куприна. Самым сенсационным известием в этой области является слух об организации в Константинополе акц. О-вом «Кинофильма», при ближайшем участии Качалова, Книппер и др., собственной кино-студии и кинотеатра.

Редакционная коллегия: *М. Горький, М. Добужинский, Евг. Замятин, Н. Радлов, К. Чуковский.*
Адрес редакции: *Петербург, Мойка, 59. Дом Искусств.*

Принятые статьи, по усмотрению редакции, сокращаются и исправляются.

СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. О человеке, свинье и звездах	1
АННА АХМАТОВА. Стихотворение	4
Н. ГУМИЛЕВ. Заблудившийся трамвай	5
ЕВГ. ЗАМЯТИН. Мамай	7
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ. Два стихотворения	12
М. КУЗМИН. Записки Тибурция Пенцля	14
ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. К Психее	21
М. КУЗМИН. Ассизи	22
К. И. ЧУКОВСКИЙ. Ахматова и Маяковский	23
ЕВГ. ЗАМЯТИН. Я боюсь	43
Н. РАДЛОВ. Новое искусство и его теории	46
АЛЕКСАНДР БЛОК. „Король Лир“ Шекспира	52
АНДРЕИ ЛЕВИНСОН. О „Петрушке“ Бенуа	57
ИГОРЬ ГЛЕБОВ. Молодая русская музыка	60
МИХ. СЛОНИМСКИЙ. С. А. Венгероv (+)	64
ХРОНИКА. — (О коллективных переводах стихов.— Дом Искусств.— Студия Дома Искусств.— Дом Литераторов.— Всемирная Литература.— Издательство Э. И. Гржебина.— Союз Писателей.— Союз Поэтов.— Ненапечатанное.— А. Гвоздев. Вести из Сибири.— Герберт Уэллс в Петербурге.— Иностранная хроника)	67

Репродукции картин и рисунков: Г. С. Верейского, М. В. Добужинского, [В. Д. Замирайло, Б. М. Кустодиева, Э. Е. Серебряковой и С. В. Чехонина.

Виньетки: В. Т. Верейского, М. К. Добужинского, Д. И. Митрохина и С. В. Чехонина.

Обложка раб. М. В. Добужинского.



Цена 650 р.