

МАКСИМИЛИАН  
ВОЛОШИН  
✦  
ЛИКИ  
ТВОРЧЕСТВА



М. А. Волошин. Фотоавтопортрет. Париж, 1905.



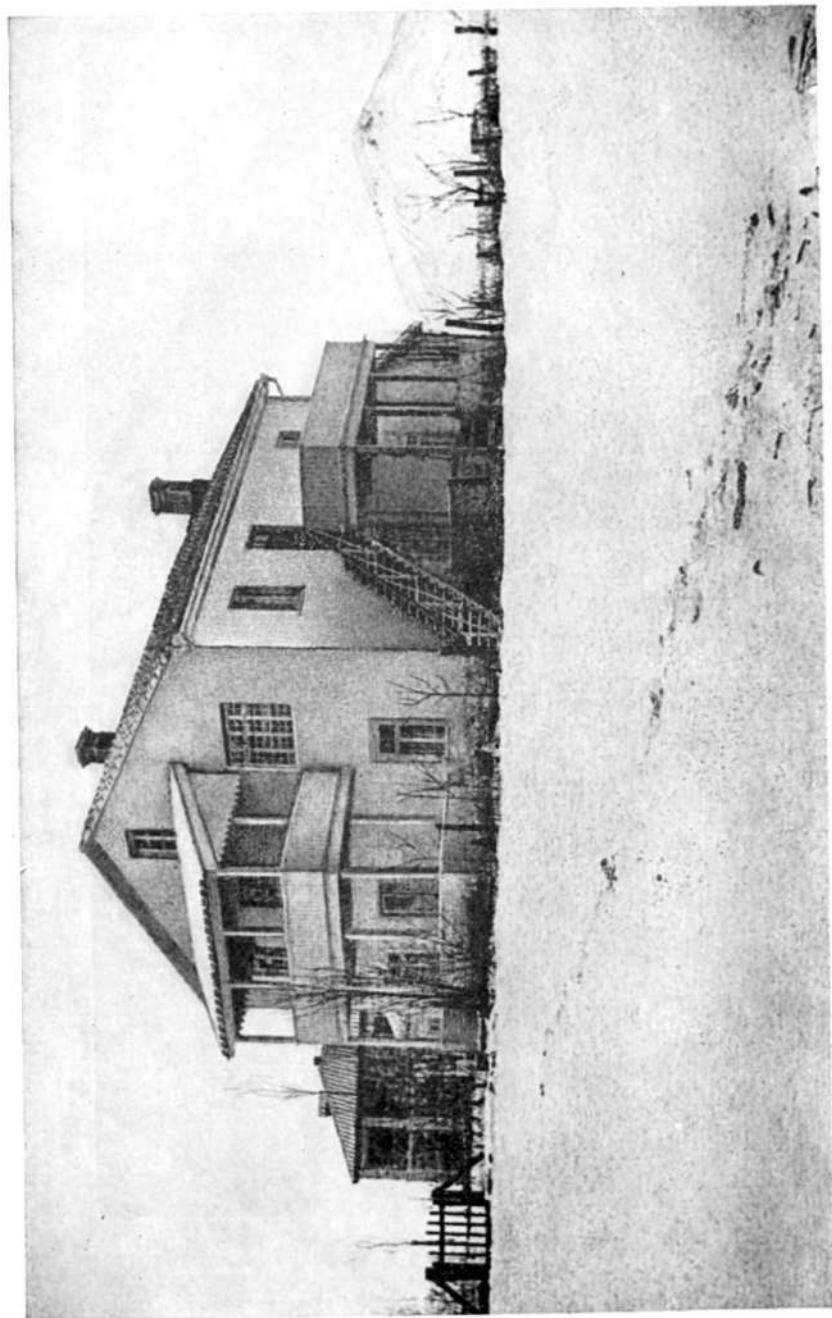
М. А. Волошин в своем ателье в Париже. 1905.



М. А. Волошин В путешествии по Сен-Готарду.



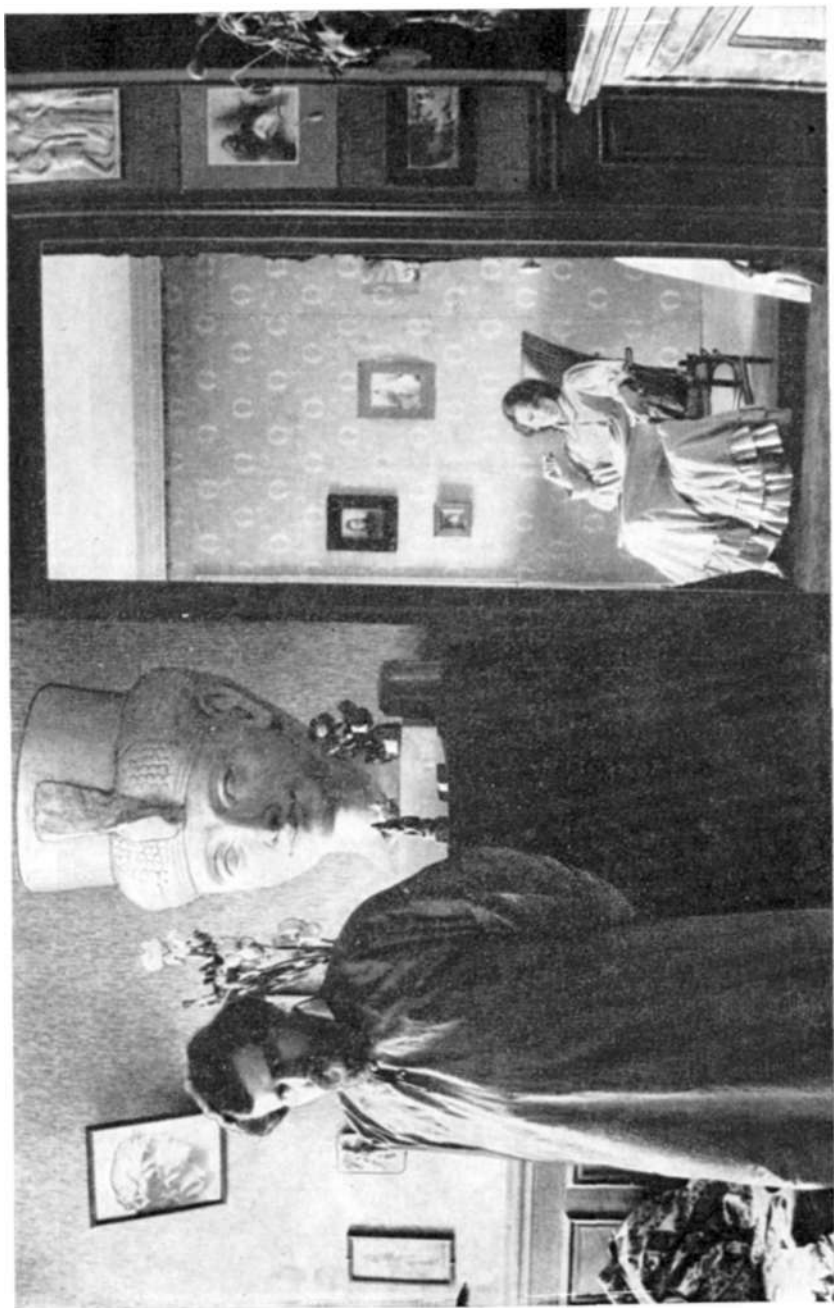
Е. О. Кириенко-Волошина и М. В. Сабашникова (Волошина).  
Коктебель.



Дом М. А. Волошина в Коктебеле.

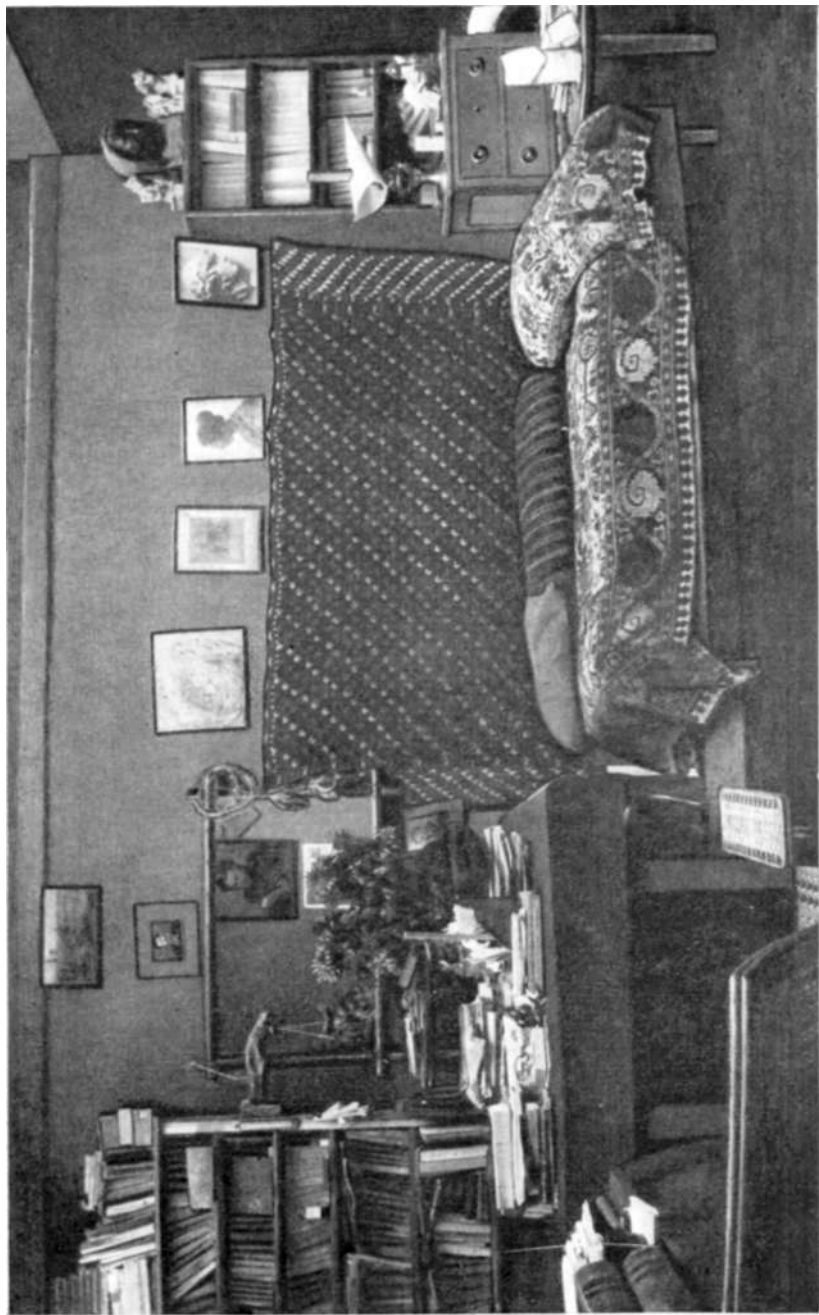


М. А. Волошин в своем доме в Коктебеле.

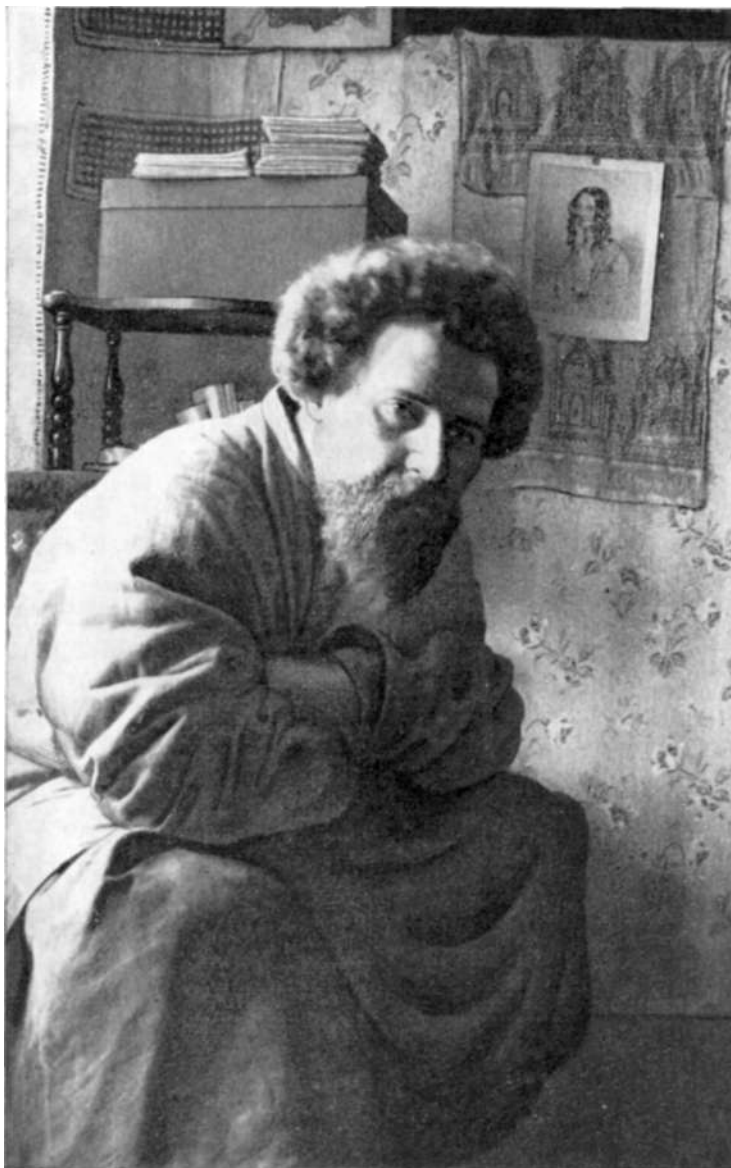


М. А. Волошин и М. В. Сабашникова в своей квартире на ул. Сэнже. Париж.





Ателье М. А. Волошина в Париже.



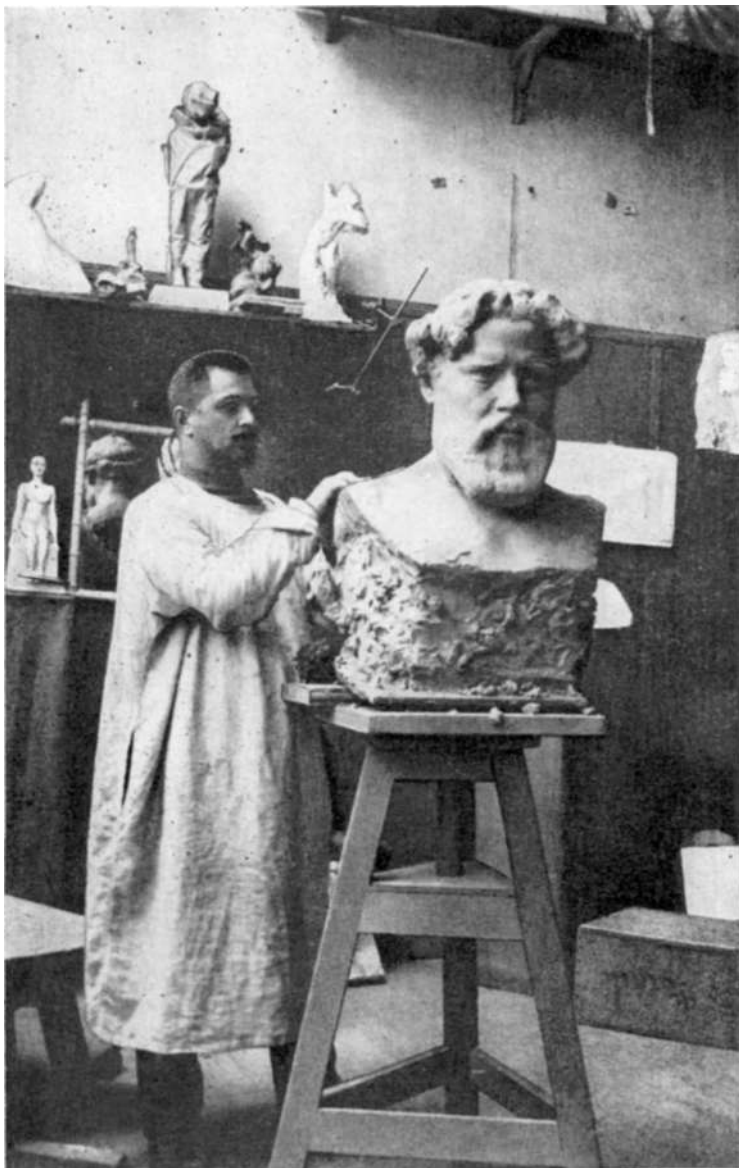
М. А. Волошин в Петербурге. 1908.



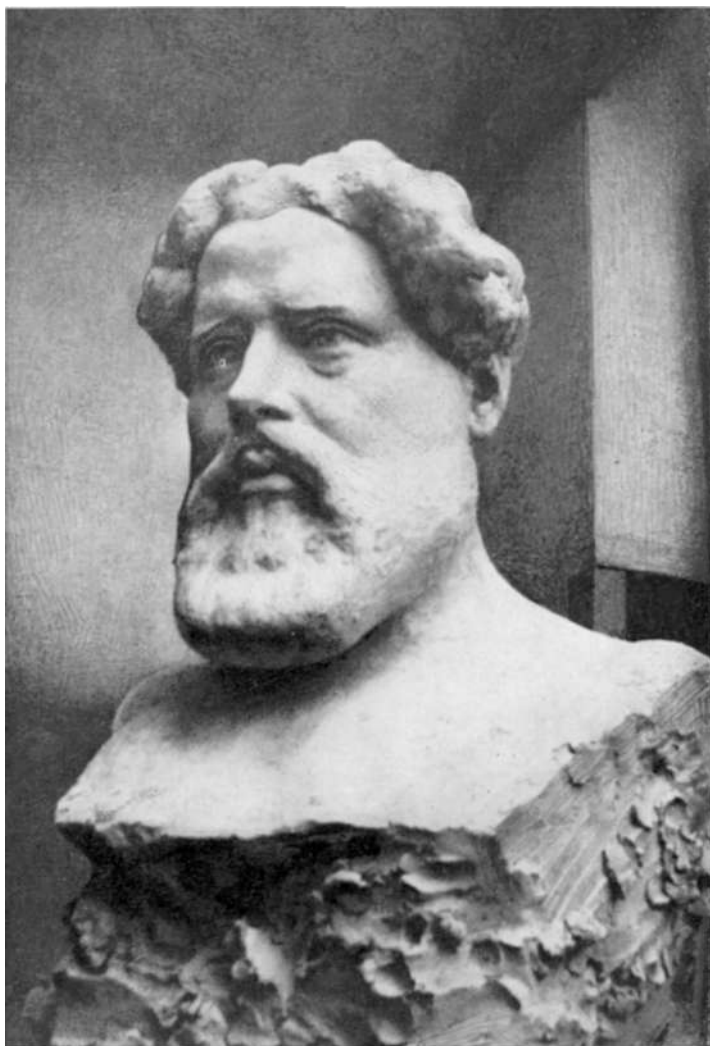
А. Н. Толстой, С. И. Дымшиц-Толстая (сидит), Е. И. Дмитриева (лежит на переднем плане), Е. О. Кириенко-Волошина (справа) в доме М. А. Волошина в Коктебеле. 1909.



М. А. Волошин в комнате своего дома в Коктебеле. 1910-е годы. Фото.



Эдвард Виттиг в работе над бюстом М. А. Волошина в своей мастерской. Париж, 1908.



Бюст М. А. Волошина работы Э. Виттига (в глине).  
Париж, 1908

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ







МАКСИМИЛИАН  
ВОЛОШИН

---

ЛИКИ  
ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАНИЕ ПОДГОТОВИЛИ

В. А. МАНУЙЛОВ, В. П. КУПЧЕНКО,  
А. В. ЛАВРОВ

ЛЕНИНГРАД  
«НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
1988

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ  
«ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ»

*Я. И. Балашов, Г. П. Бердников, И. С. Брагинский,  
М. Л. Гаспаров, А. Л. Грицунин, Л. А. Дмитриев, Н. Я. Дьяконова,  
Б. Ф. Егоров (заместитель председателя), Н. А. Жирмунская,  
Д. С. Лихачев (председатель), А. Д. Михайлов, Д. В. Ознобишин,  
Д. А. Ольдерогге, И. Г. Птушкина (ученый секретарь), Б. И. Пуришев,  
А. М. Самсонов (заместитель председателя), Г. В. Степанов, С. О. Шмидт*

Ответственные редакторы

*Б. Ф. ЕГОРОВ, В. А. МАНУЙЛОВ*

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Максимилиан Александрович Волошин (1877—1932) — человек многообразных дарований — поэт, художник, критик, исследователь, прочно вошел в историю отечественной культуры. Различные аспекты творческой деятельности Волошина взаимосвязаны: в его стихах — зоркость и наблюдательность живописца, в его пейзажах — раздумья поэта о судьбах родной страны. И не только родной, главным образом крымской земли! Для Волошина характерна ненасытная жажда познания окружающего мира:

Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,  
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,  
Пройти по всей земле горящими ступнями,  
Всё воспринять и снова воплотить.

В стихотворении «Четверть века» он подвел итоги трудного и богатого опыта своего времени, свидетелем и деятелем которого довелось ему стать

Было... всё было... так полно, так много...  
Больше, чем сердце может вместить:  
И золотые ковчеги религий,  
И сумасшедшие тромбы идей...  
Хмель городов, динамит библиотек,  
Книг и музеев отстоенный яд,  
Радость ракеты рассыпаться в искры,  
Воля бетона застыть, как базальт.  
Всё упоение ритма и слова,  
Весь Апокалипсис туч и зарниц,  
Пламя горячки и трепет озноба  
От надвигающихся катастроф.  
Я был свидетелем сдвигов сознания,  
Геологических оползней душ  
И лихорадочной перестройки  
Космоса в «двадцать вторых степенях»...

Эти стихи Волошина можно поставить в качестве эпитафии к сборнику его критических статей. За исключением ранних статей о Некрасове, об инсценировке «Братьев Карамазовых» Достоевского и одной из поздних статей «Судьба Л. Н. Толстого», Волошин не обращался к классике, хотя прекрасно знал ее. Он весь был в современности и охотно делился с читателем своими впечатлениями и размышлениями о событиях текущего дня в литературе, театре и изобразительном искусстве, о встречах с писателями, художниками, деятелями сцены. Он не считал себя историком искусства; один из самых одаренных критиков своего времени, он спешил познакомить читателей со всем значительным, что происходило в мире искусства, он был смелым открывателем новых имен.

Статьи Волошина стали для нас значительными свидетельствами наблюдательного современника, может быть, более ценными, чем мемуары о том времени. Историк литературы и искусства в наши дни не сможет пройти мимо многих портретных характеристик, наблюдений и суждений Волошина первой четверти XX в.

Волошин предпочитал писать о тех, кого он знал лично. Общение с художником слова или кисти открывало путь к подлинному пониманию личности художника, а значит, и его творений, ибо истинное искусство всегда неразрывно связано с его творцом. В нем — голос и выражение лица художника. Так полагал Волошин и всегда отстаивал этот принцип художественной критики. Каждая оценка, любое обобщение в его работах всегда возникают из конкретных впечатлений, отсюда их убедительность и достоверность. При этом Волошин никогда не был бескрылым фактографом. Его концепции возникали не в безвоздушном пространстве, они возникали в предгрозовой атмосфере 1903—1914 гг., обогащали впоследствии поэтическое творчество и проступали в акварелях киммерийских пейзажей.

Волошин удивлял современников разносторонностью интересов. Его увлекали астрономические и метеорологические наблюдения, геология, проблемы биологии. Он был одним из первых и самых осведомленных краеведов Крыма. Размышляя об архитектуре и ее связи с географическим ландшафтом, он предвосхитил идеи Корбюзье. Почти одновременно с Рене Гилем и Валерием Брюсовым Волошин внес заметный вклад в теоретическую разработку проблем научной поэзии. Немало его поэтических произведений, в том числе цикл поэм «Путями Каина», осуществили провозглашенные им принципы в этой области.

Место и значение Волошина в истории развития русского искусствоведения и художественной критики поныне оставались неясными и недооцененными. Только теперь началось собирание и осмысление его историко-теоретических работ с живописи и скульптуре, о художественных выставках, об отечественных и зарубежных мастерах изобразительного искусства, статей, затерянных в течение долгих лет в старых газетах и малодоступных журналах. Эти работы предназначались их автором для второго, третьего и четвертого томов «Ликов творчества», издание которых не удалось осуществить в годы первой мировой войны. К счастью, сохра-

нились различные варианты планов этих томов, продолжавших первый том, вышедший в свет в начале 1914 года.

Волошин — один из самых своеобразных критиков и исследователей в истории русского искусствознания первой трети нашего века. Более того, он талантливый деятель в художественной жизни того времени, содействовавший укреплению связей между русским и французским передовым искусством.

Глубокое проникновение в духовный мир художника, смелость и убедительность мысли, умение видеть в прекрасном его живую связь с эпохой, с землей, с людьми — все это пленяет непредубежденного читателя Волошина. Демократизм его мироощущения и мировоззрения берет начало в самых прогрессивных истоках русской культуры второй половины XIX в., в частности в творчестве Некрасова, поэзию которого Волошин высоко ценил с юных лет.

Конечно, современник писателей-символистов и художников «Мира искусства» не мог опираться на эстетику марксизма. Но Волошину были чужды вульгаризация и упрощения в изучении явлений искусства. При всем импрессионистическом субъективизме его суждений, он всегда оставался верен чувству истории и принципу историзма. Хорошо знакомый с идеалистическими философскими системами своего времени, Волошин был далек от ортодоксальной религиозности.

Волошин много странствовал по свету, «от гималайских ступеней до древних пристаней Европы», он подолгу жил и работал в Париже, первая мировая война настигла его в Швейцарии, затем он переехал в Париж. Как и Ромен Роллан, он решительно выступил против войны. Книга его антивоенных стихов вышла в Москве в 1916 г. Она называлась «Anno mundi ardentis» («В год пылающего мира»). В 1916 г. он возвратился в Россию и прочно обосновался на черноморском берегу Восточного Крыма в своем любимом Коктебеле.

«Вернувшись в Крым... — писал Волошин в автобиографии, — я уже более не покидаю его: ни от кого не спасаюсь, никуда не эмигрирую. И все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой. Стих остается для меня единственной возможностью выражения мыслей о современности. Но в 17 году я не мог написать ни одного стихотворения: дар речи мне возвращается только после Октября...».

Волошин не понял классового характера гражданской войны и, как в годы первой мировой империалистической войны, занял позицию «над схваткой». Однако он не только сознательно остался в Советской России, но и не оказался в рядах противников нового государственного строя. Его никогда не покидала вера в свою страну и в свой народ. Россия представляется ему неопалимой купиной, легендарным кустом, горящим, не сгорая. Поэта искренне восхищает то, что жаркие пламена перебрасываются на тех, кто пытается погасить неопалимую революционную Купину:

Помню квадратные спины и плечи  
Грузных германских солдат.  
Год... и в Германии русское вече, —  
Красные флаги кипят.

Кто там? Французы? Не суйся, товарищ,  
В русскую водоверть,  
Не прикасайся до наших пожариц,  
Прикосновение — смерть!

Конец германской и французской интервенции в 1918—1919 гг. нарисован здесь с впечатляющей силой. В реальном крымском бытии большим подспорьем была дружба с писателем В. В. Вересаевым и профессором Н. А. Марксом, людьми прочной советской ориентации, а также заботливое внимание А. В. Луначарского. Сохранилась охранный грамота, свидетельствующая, что Волошин находится под особым покровительством Советской власти, а его дом в Коктебеле и мастерская с пенной библиотекой неприкосновенны.

Нам памятни благородные поступки поэта в годы гражданской войны. Он рисковал жизнью, когда в его доме скрывались коммунисты-подпольщики, он ходатайствовал и добивался освобождения людей, заподозренных в большевизме, с энтузиазмом поддерживал начинания Советской власти, когда она утвердилась в Крыму. С ноября 1920 г. Волошин принимал деятельное участие в культурно-просветительной работе и охране библиотек и памятников искусства, был уполномоченным Центральной комиссии по улучшению быта ученых, объединял крымских художников и скульпторов, всячески помогал им, в различных аудиториях читал лекции и выступал на литературных вечерах.

Через Дом поэта, построенный по чертежам Волошина в Коктебеле у самого моря, прошли сотни его друзей — поэтов, художников, музыкантов, ученых. Это был гостеприимный, своеобразный дом творчества, коммуна художественной интеллигенции. В мастерской или на вышке, увенчивающей здание, по вечерам читали стихи, слушали доклады на разные темы, спорили. «Дом Волошина, — как утверждал Андрей Белый, — был одним из культурнейших центров не только России, но и Европы».

Не случайно Дом поэта был завещан его создателем Союзу писателей СССР. Так было положено начало одному из первых и особенно посещаемых домов творчества Литфонда. «И снова человеческий поток, — говоря словами поэта, — течет, не иссякая».

Без творческого наследия Волошина нельзя представить себе русскую поэзию и художественную критику первой трети XX в. Его киммерийские циклы стихов и акварельные пейзажи навсегда запечатлели многовековую историю и живописные ландшафты Крыма. Наследие Максимилиана Александровича Волошина — поэта, художника, критика — принадлежит нам. Дальнейшее изучение его наследия обогатит наше представление о дореволюционной русской культуре и о возникновении советского искусства и художественной критики после Великой Октябрьской революции, критически освоившей, как учил В. И. Ленин, все лучшее и наиболее ценное, что не отошло в прошлое, но живет и принадлежит будущему.

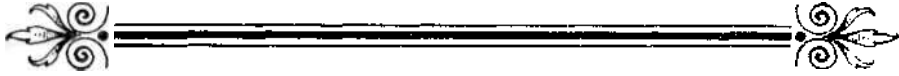
# ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

## КНИГА ПЕРВАЯ









## АПОФЕОЗ МЕЧТЫ

(ТРАГЕДИЯ ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАНА «АКСЕЛЬ»  
И ТРАГЕДИЯ ЕГО СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ)

Жизнеописание Вилье де Лиль-Адана, составляющее вторую часть этой статьи, сплавлено из реальностей и легенд. Поэтому предпосылаю список точных хронологических дат и событий его жизни.

Жан-Мария-Матиас-Филипп-Август граф Вилье де Лиль-Адан родился 7 ноября 1838 года в Сен-Бриё, умер 19 августа 1889 года<sup>1</sup> в Париже в госпитале Странноприимных Братьев St.-Jean-de-Dieu, на улице Удино. Годы ученья его прошли в Сен-Бриё и в Ренне. Семнадцати лет, в 1855 г., он написал драму «Моргана» (напечатана в 1866 г.). В 1857 г. с семьей переехал в Париж. В 1858 г. он появляется в кружках молодых парнасцев и печатает первый и единственный сборник стихов «Deux essais de Poésie». \* В это же время он встречается с Вагнером, личность и музыка которого имеют на него громадное влияние. Музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление и были отмечены печатью Вагнера. Бодлэр посвящает его в мир Эдгара По. С 1859 по 1862 г. Вилье живет в Бретани с Гиацинтом де Понтависом, изучая оккультные науки,<sup>2</sup> а конец 1862 г. — в бенедиктинском Солемском аббатстве,<sup>3</sup> где, под влиянием восстановителя ордена Дом Геранжера, проникается католицизмом. В 1862 г. он печатает первую часть романа «Isis», \*\* оставшегося неоконченным, так как рукопись второй его части была потеряна, в 1865 г. — драму «Elèn». \*\*\* Этим кончается его романтический период. В 1867 г.: «Claire Lenoir» \*\*\*\* и «Inter-signe» \*\*\*\*\* — произведения, в которых сказывается уже созревший гений Вилье и его сарказм. В 1868 и 1870 годах Вилье совершает две поездки в Германию к Вагнеру<sup>4</sup> в Трибшен и в Мюнхен. В 1870 г. он ставит в «Воде-

---

\* «Два этюда о поэзии» (франц.).

\*\* «Изида» (франц.).

\*\*\* «Элен» (франц.).

\*\*\*\* «Клер Ленуар» (франц.).

\*\*\*\*\* «Знамение» (франц.).

виле» пьесу «La Révolte» \* — прообраз «Норы» — и пишет «L'Evasion». \*\* Годы, следующие за 1870 г., являются самыми тяжелыми в жизни Вилье. К 72-му году он заканчивает первый вариант трех действий «Акселя». С 1872 по 1881 г. написаны почти все «Contes cruels» \*\*\* — они появляются отдельной книгой в 1883 г. В 1880 г. — трагедия «Le nouveau Monde». \*\*\*\* Все его время занято в эти годы процессом против авторов драмы «Перрине Леклерк»,<sup>5</sup> оскорбивших ею память его предка Жана Вилье де Лиль-Адана. В 1879 г. он редактирует журнал «La Croix et L'Épée». В этом же году у него возникает первая идея романа «L'Eve future». \*\*\*\*\* В начале 80-х годов материальное положение его так плохо, что он дает уроки бокса<sup>6</sup> и ездит с матримониальным агентом в Англию. За восьмидесятые годы им написаны рассказы, составляющие книги: «L'amour suprême», «Chez les passants», «Histoires insolites». \*\*\*\*\* В 1885 г. умирает его отец. В 1886 г. в «La jeune France» появляются первые три части «Акселя» и выходит отдельной книгой «L'Eve future» и рассказ «Akédysséril». \*\*\*\*\* В 1887 г. — «Tribulat Bonhomet». \*\*\*\*\* В 1888 г. — «Histoires insolites», «Les Nouveaux contes cruels». \*\*\*\*\* Смерть застает его за окончательными корректурами «Акселя».

Лучшие книги о Вилье де Лиль-Адане<sup>7</sup> написаны Маллармэ, Ружемонном, Понтависом де Гессей и Кремером<sup>7</sup> (по-шведски).

## I

В маленькой, посвященной анализу понятий вдохновения и восторга заметке Пушкин определяет так эти понятия: «Вдохновение — говорит он — нужно в геометрии, как и в поэзии.<sup>8</sup> Единый план Дантова „Ада“ есть уже плод высокого гения». Восторг же «не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому». Восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного»<sup>9</sup> (Бодлэрово: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes») \*\*\*\*\*.<sup>10</sup>

Вдохновение предполагает заранее начерченный архитектурный план, осуществление которого, подобно постройкам средневековых соборов, может растянуться на несколько веков. Драматическое произведение более, чем всякое другое, предполагает в основании своем необходимость такого размеренного плана.

Замысел трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель» отличается готической сложностью и пышностью орнаментов и в то же время стройным равновесием и символическим распределением масс, отличающими произ-

\* «Бунт» (франц.).

\*\* «Побег» (франц.).

\*\*\* «Жестокие рассказы» (франц.).

\*\*\*\* «Новый Свет» (франц.).

\*\*\*\*\* «Ева будущего» (франц.).

\*\*\*\*\* «Высокая страсть», «У прохожих», «Необычайные истории» (франц.).

\*\*\*\*\* «Акедиссериль» (франц.).

\*\*\*\*\* «Трибула Бономе» (франц.).

\*\*\*\*\* «Новые жестокие рассказы» (франц.).

\*\*\*\*\* Я ненавижу движение, которое смещает линии (франц.).

ведения мировые. И подобно готическим соборам, трагедия эта остается незаконченной, что не мешает ни стройности ее частей, ни крылатому порыву ее башен.

Когдаходишь в нее, то видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшениях отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом великолепном камне: драматическое действие ведет от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза ее символов.

Поэтому для того, чтобы сразу ввести мысль читателя в грандиозный замысел «Акселя», мы попытаемся раньше дать его архитектурный чертеж: развернуть драматическое действие в обратном порядке, начиная со святой святых храма.

В одной из точек возможного должна быть утверждена власть нового знака: человечество должно преодолеть двойную иллюзию золота и любви.

Таков замысел мастера Януса, одного из великих адептов, устроителей земли, правящих тайными путями человеческого духа. В нем воплощена судьба трагедии. Уже много столетий тому назад им были избраны в Европе два рода для того, чтобы в лице Акселя и Сары, их последних представителей, принявших в себя все вековые силы и богатства древнего духа, было совершено преодоление. Но двойная иллюзия золота и любви, правящая всеми устремлениями людей, должна быть побеждена без посторонней помощи, без сверхъестественного вмешательства «простою и девственной человечностью».<sup>11</sup>

Для этого оба героя, возведенные историческою судьбой своих родов на высочайшие вершины духа, должны отказаться от последних свершений ради сладости земной жизни и затем уже, никем не руководимые, сами вольною волей сердца преодолеть в себе призрак жизни. Оба они, таким образом, должны пройти через отступничество: Сара, через отречение от идеала Божественного, отступничество от Христа; Аксель, через отречение от высшего посвящения, отступничество от святого Духа — и то и другое ради земного *Золота*, которое им обещано. После этого они встретятся, и, испытав соблазн любви, должны преодолеть свободным выбором, вольным порывом сознания и чувства обе эти иллюзии.

Таким образом, хотя в трагедию входит элемент сверхъестественного воздействия, но входит лишь в качестве древнего Рока, все же развитие действия происходит в области свободных человеческих волений.

Замена слепого рока сознательным планом тайных устроителей человеческих судеб вполне согласуется с тем высоким порядком идей, который раскрывает философская часть «Акселя».

## II

Трагедия делится на четыре части: «Мир религиозный» — искушение католичеством, «Мир трагический» — искушение возможностями жизни, «Мир оккультный» — искушение истиной и «Мир страстной» — искушение любовью.

Подобно многим другим и при том, быть может, самым совершенным произведениям драматической литературы, «Аксель» совершенно не приспособлен к осуществлению на сцене. Он создает слишком большую зрительную полноту для того, чтобы оставалось еще что-нибудь, что могла бы дополнить сцена. В сценичности его есть та законченность, которая создает то, что всякое его театральное воплощение станет лишь ослабленным повторением тех иллюзий, которые текст произведения дает в идеальной полноте. Те же сцены, действие которых совершается в глубине духа, а не в зрачке глаза, хотя в них заключается весь пафос трагедии, станут, благодаря органической неспособности актеров к передаче отвлеченной мысли, невыносимы своими длиннотами.

Первая часть «Акселя» может служить образцом драматического построения.

Героиня — Сара с самого начала и до конца акта находится на сцене; все, что совершается, совершается о ней, все, что говорится, — говорится для нее или обращено к ней, но сама она произносит только одно слово, в котором сосредоточивается вся сила драматического действия и весь философский смысл этого акта. Можно представить себе, какое нечеловеческое сосредоточие воли несет в себе это «нет» Сары, венчающее последним камнем вершину пирамиды, в основание которой заложены циклопические глыбы всей веры, всей истории старой Европы. Эта часть сжимает в нескольких огнедышащих страницах все мировое значение католицизма, и по громадному историческому захвату ее можно сопоставить только с «Легендой о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых».

Сопоставление этих двух произведений, весящих на весах совести душу исторического католицизма, столь много общего имеющих между собой, и в то же время, по историческим условиям их написания, стоящих вне каких бы то ни было подозрений во влиянии друг на друга<sup>12</sup> и сделанных при этом людьми глубоко религиозными, так как Вилье де Лиль-Адан был не менее искренним католиком, чем Достоевский — православным, представляет необыкновенный интерес для сравнения латинского гения с гением славянским.

Действие первого акта происходит в часовне женского монастыря Святой Аполлодоры в рождественскую ночь. Настоятельница монастыря решила принудить силою сироту знатного и богатого рода, воспитывающуюся в монастыре — Еву-Сару-Эммануилу де Моперс принять эту же ночью монашеское пострижение. Молча и равнодушно подписывает Сара акт отречения от своих наследственных имуществ в пользу монастыря, но эта девушка, в которой живет «душа старых мечей»,<sup>13</sup> непонятна и страшна слепой, до иступления честной и жестокой вере Настоятельницы. Сомнения ее усилены еще тем, что она знает, что Сара изучала старые рукописи, оставленные в монастыре розенкрейцерами, которые некогда владели им, и она просит Архидиакона обращаться к Саре в своем последнем слове перед пострижением так, «как если бы надо было поразить мысль и сердце в известном смысле неверующей. Ее мысль представляется мне одной из наиболее отвлеченных и глубоких. Мое стадо чистых душ не поймет вас, и ничего предосудительного не произойдет. Она одна

последует за вами в эти бездны духовных исследований, которые ей слишком знакомы. Я ее считаю одаренной страшным даром понимания».

— «Тогда горе ей, если она не станет святой, — отвечает Архидиакон. — Истошив круг ученых текстов священной схоластики, я дерзну сам в качестве риторы побороть их греховные неточности...»

Во время заупокойной обедни над Сарой, распростертой посреди церкви под покрывалом, которым прикрывают покойников, прерываемой время от времени ударами погребального колокола, Архидиакон произносит речь; в ней Вилье де Лиль-Адан с необозримой, чисто католической диалектикой собрал самые неотразимые доводы надежды и раскрыл страшные бездны умной и жестокой веры, одушевлявшей римскую церковь.

Он начинает со священного значения жертвы самоотречения, которую она приносит:

«Добровольно, любви ради к Господу, восходя на костер, ты станешь собственной воплощенной любовью, ибо вечность, как превосходно говорил св. Фома, не что иное, как полное познание самого себя в единое мгновение... Вера — это самая сущность того, на что должно надеяться... Верой ты воскреснешь, преображенная в свое собственное словословие, ибо бессмертный человек — прекрасный гимн Богу... Единственное, что ты должна ненавидеть — это всякую препону на пути твоём к Господу. Но не забывай, что ты никогда не будешь чистым духом, потому что душа твоя состоит прежде всего из материи. И если вне повиновения церкви ты мыслишь искать спасение иными путями, то повтори себе это смущенное признание языческого риторика: „таковы нищета и бессилие человеческого разума, что он не может даже постигнуть Бога,<sup>14</sup> которому хотел стать подобным“... Умей же обуздать гордыню своего самонадеянного разума. Верить — не значит ли отдаться предмету своей веры и в нем осуществить самого себя? Когда ты вчера еще не существовала, Господь глубоко верил в тебя, потому что вот ты здесь. Теперь твой черед поверить в него...».

Здесь Вилье подходит к идее, проходящей красной нитью по всему «Акселю», о мечте, создающей и утверждающей реальности. Тут она является в аспекте католическом, что служит лишь первым звеном целого ряда ее преображений и углублений.

Затем следует блестящая по диалектике апология — «Credo quia absurdum»: \* «Бессмысленность божественных догматов для человеческого познания — единственная сияющая черта, которая делает их доступными нашей логике одного дня, под условием веры... Мир смотрит на нас, как на безумцев, которые обольщены призраками до того, что жизнью своей жертвуют для детской грезы, для какого-то выдуманного неба... А кто из людей, когда придет его час, не признает, что он жизнь свою расточил в бесплодных мечтах?...».

Речь Архидиакона подымается в этом месте до сатанинской высоты логики:

---

\* Верю, ибо абсурдно (лат.).

«Иллюзия за иллюзией! А мы сохраним иллюзию Бога... Сомневающийся возвращается к небытию, которое отныне не может уже называться иначе, чем Адом, ибо уже навсегда слишком поздно *не быть*. Наше бытие непреложно. Вера покрывает нас, и вселенная только символ ее... *Надо мыслить. Надо действовать*. Но мы не покоримся этому рабству *мыслить*. Сомневаться, это значит тоже повиноваться Ему. Теперь принесите же свободно величайшие обеты, которые свяжут вашу душу, вашу кровь, ваше существо в том и в этом мире».

Пока звучит этот человеческий голос католичества и вырастает из-за него лик божественной Иронии, возникающей при столкновении вечных истин с земными их *применениями*, слова латинских гимнов зауспокойной обедни служат как бы трагическим хором, который судит каждое слово, произносимое Архидиаконом.

На вопрос: «Принимаешь ли ты свет, надежду и жизнь?» Сара отвечает внятными и серьезным голосом свое «нет».

Здесь драматическое мастерство Вилье достигает высших пределов. Действие сливается в музыкально-трагического симфонию. В этот миг зауспокойная обедня должна перейти в радостное торжество о рождении Христа, и в то время, когда внизу вокруг отрешившейся Сары смятение и ужас, гаснут светильники, и священник роняет св. чашу, на хорах монахини, в порыве мистической и материнской радости, ликуют о явлении Младенца. Настоятельница стучит посохом и кричит: «Замолчите!», но в ответ загадочному еще «нет» Сары, в котором уже написана вся трагедия, звучат слова гимна: «Ныне ногою Девы попрана глава древнего змея», предупреждая зрителя о священном значении ее отступничества.

Но крики и смута земли достигают до неба: благовествующие голоса замолкают. Земля не дала родиться Младенцу, и Архидиакон, со вздохом облегчения, восклицает: «Наконец!».

Архидиакон и Сара остаются в пустой церкви одни, лицом к лицу. Только что его устами говорила церковь убеждающая, теперь говорит католицизм карающий и отлучающий:

«Имя тебе Лазарь, и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебе выйти из гроба. Ты не приняла своего места на пире, и это передо мной, чей долг принудить тебя сесть за трапезу. Не мыслишь ли ты себя свободной перед нами, которые научили людей распоряжаться их силою, которые одни знают сущность права?»

Здесь начинается головокружительное сходство с великим инквизитором.

Вилье де Лиль-Адан находит слова и формулы, которые как бы сосредоточивают в себе возбужденную и отрывистую речь Достоевского, растекшуюся на многих страницах.

«Ты посмеешь произнести пред нами слово Свобода, как будто мы не сами свобода? Наша справедливость и наше право не зависят от законов человеческих. Это мы для их спасения в сознании их братоубийственном в самой сущности (...потому что малосильны, порочны, ничтожны

и бунтовщики... принесут свою свободу к ногам нашим и скажут: «лучше поработите, но накормите нас...») <sup>16</sup> зажгли эти правящие идеи. Наше преобладание на земле единственная санкция для какого бы то ни было закона. («Они будут считать нас за богов, за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу»). <sup>17</sup> Они забыли это — я знаю. Но всякий человек — раб или царь — может нас упрекать за нашу пищу лишь с куском нашего хлеба во рту («...без нас самые хлебы, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни, а когда они воротились к нам, то самые камни обратились в руках их в хлебы...»). <sup>18</sup> Пусть бьют нас, пусть оставляют, пусть забудут, пусть нас ненавидят и презирают, пусть нас мучают и убивают — все суета, бесплодный мятеж».

И Достоевский, продолжая, оканчивает ту же фразу: «Они отыщут нас тогда опять под землей в катакомбах, скрывающимися (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы), найдут нас и возопиют к нам: накормите нас, ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали».

Затем слова Архидиакона принимают характер дьявольского сарказма: нежность и жестокость переплетаются в его словах, как в иступлениях чувственности, как в приговорах инквизиции: «Ты будешь нашей святой, нашей сестрой, нашим ребенком», и, приподымая крышку sklepa, в котором находится могила Святой Аполлодоры, он продолжает:

«Это дверь, через которую я имею право принудить вас вступить в жизнь. Ибо написано: „И принудьте их в о й т и . . . Приблизьтесь, моя милая дочь, дочь моя возлюбленная! Спуститесь сюда! Будьте счастливы. Благословите свое испытание и в свой черед (смиренно склоняясь перед Сарой) помолитесь за меня!».

Этим последним штрихом Вилье де Лиль-Адан заканчивает фигуру Архидиакона, который имеет над «великим инквизитором» художественное преимущество реалистической сжатости и конкретности характера. Для Достоевского великий инквизитор лишь грандиозный и далекий символ, носитель его слова, а в лице Архидиакона встает весь исторический, почти бытовой, тип римского священника, и все великие символы, которые мы старались выявить в нашем анализе, скрыты под самыми реальными психологическими чертами.

### III

Таково первое из искушений вечными истинами, через которые Вилье де Лиль-Адан проводит человеческую душу: искушение истиной католицизма. Сара, преодолев этот соблазн легкого вечного спасения, убегает из монастыря и в снежную вьюгу в поле встречает мистическую Розу, «образ, определенный единственным словом, в которое она воплотила себя часом раньше». Крестообразный кинжал, который она еще держит зажатым, и роза, сорванная ею в снегу, составляют в ее руках тот символ, который сокрыт в самом сердце трагедии.

Тайные указания, заранее сообщенные ей доктором Янусом, ведут ее в глубину Шварцвальдских лесов, в замок Акселя Ауерсперга, где скрыто «золото», ради которого она покинула монастырь.

Следующая часть: «Мир трагический», — искушение жизнью. Командор Каспар Ауерсперг, тоже привлеченный в замок Акселя притяжением золота, искушает Акселя. Непреклонный своей строгой юностью, Аксель убивает искушителя. Пары крови смягчают его существо, до тех пор недоступное соблазнам. Он созревает этим действием для высшего испытания истиной оккультной. Он прорвал тот покров неведения желаний, которым он был защищен от мира. Он становится как бы наследником страстей того человека, которого убил, он чувствует, точно проснулся от чистого и бледного сновидения, которое он грезил в отливах бриллианта. Совершилось его воплощение в мире тесных человеческих страстей. Недавние истины кажутся ему сомнительными. Он знает, что путь власти идет через отрешение от желаний, так как человек владеет реальною сущностью всех вещей в чистой своей воле и стоит ему перестать ограничивать возможности внутри себя, то есть перестать желать, и желаемое придет к нему, как вода, которая сама течет во впадину ладони ей раскрытой. Но такое владение кажется ему призрачным, и великое сомнение подымается в нем.

«Боги те, которые не сомневаются», — говорит мастер Янус и, внезапно освещая новым светом те же истины, что были Архидиаконом поведаны Саре, продолжает:

«Подобно им, уходи верой в несозданное. Стань цветком самого себя». Для католической мысли грань между человеком и Богом непереходима. Веру надо возместить Богу, который верой же призвал мир к бытию. Оккультная истина остается в том же порядке идей, только говорит человеку: «Ты — бог. Твори мир своей верой. Себя самого создай своей верой. Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным.<sup>20</sup> Все мгновения, от которых ты отрекся, тебе останутся, то есть станут самим тобою». В этом действии все те слова, которые звучали диaboлическим сарказмом в устах священника, становятся высшим утверждением и обетованием. Отец лжи — Дьявол преобразается в Люцифера — светодателя.

«Разве не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сияет по ту сторону всех сомнений, всех ночей? Умей же еще здесь стать тем, что угрожает тебе там: будь подобен лавине, которая есть только то, что она уносит с собою. Одухотвори свою плоть... возвеликолепись!».

Если Архидиакон является носителем принципа великого инквизитора, то мастер Янус является выразителем тех идей божественной свободы, которые несет Христос в поэме Ивана Карамазова. То, что Достоевский не захотел выразить словом, а вложил в молчаливый поцелуй Христа инквизитору (поцелуй Иуды, возвращенный через пятнадцать веков!), то Вилье де Лиль-Адан дерзнул воплотить в слове.

Имя Христа не упоминается ни разу в словах Януса, но все его речи являются как бы развитием текста «*Omnis Christianus Cristus est*», \* уроненного как бы мимоходом в первом действии. Слова Януса для призванных и избранных:

---

\* «*Всякий христианин — Христос*» (лат.).



«Если ты не понимаешь смысла известных слов, то ты погибнешь в атмосфере, окружающей меня: твои легкие не выдержат ее удушающего бремени. Я не учу — я пробуждаю».

«Познание — это воспоминание. Человек не учится — он только находит потерянное: вселенная лишь предлог для развития этого всезнания. Закон — это энергия существ, это свободное, глубинное знание, которое мятежит, одухотворяет, останавливает и претворяет совокупности возможного в мирах чувственного и невидимого. Все трепещет им. Существовать — значит ослаблять или усиливать его в себе, с каждым мгновением осуществляя себя в результате свершенного выбора...».<sup>21</sup>

Здесь уже приподымается завеса над смыслом тех отречений и отступничества, через которые должны быть проведены Аксель и Сара. И новое преобразование слов Архидиакона:

«Влекомый магнитами желаний, ты уплотняешь узы, охватывающие тебя. Каждый раз, поскольку ты любишь — ты умираешь... Разве тот, кто может выбирать, свободен? Свободен лишь тот, кто, избрав безвозвратно, этим поборол все сомнения. Свобода на самом деле только освобождение.<sup>22</sup> Твоя личность — это долг, который должен быть уплачен до последнего волокна, до последнего ощущения, если ты хочешь обрести самого себя в неизмеримой нищете становления».

Все эти идеи ведут лишь к высшему искушению, где предел головокружения, где мысль повисает одиноко в мировом пространстве без точки опоры, без устремления, без притяжения иного, чем в глубину своего собственного «я».

«Мир никогда не будет иметь для тебя смысла иного, чем ты сам дашь ему. Возвеличь же себя под его покровами, сообщая ему тот высший смысл, который освободит тебя. И так как никогда ты не сможешь стать вне той иллюзии, которую ты сам себе создал о вселенной, то избери же себе наиболее божественную».

Но Аксель не слышит слов учителя. Его душа полна сомнением во всех истинах. Ему ясна относительность всего, его дух, охваченный головокружением, шатается и ищет опоры в конкретном. Ему остается выход Фауста — выход к действительной жизни: «Я хочу жить! Хочу не знать больше! Области священного избранничества, так как вы только возможны — прощайте!».

И на слова: «принимаешь ли ты Свет, Надежду и Жизнь?» он, как и Сара, отвечает безымянное «нет».

Священное, потому что они отреклись от истины объективной, от догмата истины, ради бессознательного, слепого, но личного пути к ней. Теперь они готовы для встречи друг с другом.

#### IV

Они встречаются в подземелье замка Акселя. Замок Акселя, лес, в котором он стоит, история происхождения «Золота», описание сокровищ — все это обдуманно Вилье де Лиль-Аданом с величайшей романтической тщательностью и обработано во всех подробностях с великолепием

деталей иезуитского барокко. Это те одежды, в которых должны явиться миру идеи Вилье, и он сделал их великолепными и царственными, достойными коронования своей мысли. Их расшитые парчевые шлейфы наполняют целые десятки страниц «Акселя» своим шелестом и орнаментами фантастических тканей. Но так как наша задача — дать логический чертёж трагедии, то мы совершенно не станем касаться этой обстановочной стороны произведения, которая встанет с несравненно большею убедительностью из текста «Акселя».

*Золото*, которое Вилье де Лиль-Адан бросает на пути Сары, как искушение более трудное, чем искушение *догматами*, не просто деньги, не просто богатство, не просто возможности жизни.

Он делает его символом несравненно более глубоким. Ключ его лежит, быть может, в том рассказе его, где он повествует о своем предке, открывшем сокровища индусских царей.

«Я унаследовал только пламенность мечты великого воина и его надежды. Я люблю смотреть, как вечера торжественной осени пылают на очервлененных вершинах окрестных лесов. Посреди сверканий росы я брожу одиноко, как бродил мой предок под криптами блистающих гробниц. По тайному инстинкту, как он, я избегаю, сам не знаю почему, враждебного сияния луны и опасного приближения человека. И я чувствую тогда, что в душе моей таятся отсветы бесплодных богатств, погребенных в гробнице забытых царей».<sup>23</sup>

Это *золото*, которое Вилье носит скрытым в глубине души, звучит и сверкает на каждой странице, им написанной, это неистощимые сокровища, это вся полнота жизни и власти, это величие деяния, это Слава, это скиптр всемирной империи, это *мечта* — геральдическое солнце вселенной, восходящее над развалинами реального мира.

Сара, не подозревая присутствия Акселя, скрывающегося в подземелье, упирая лезвие кинжала между глазниц Мертвой Головы, высеченной в гербе Ауерспергов, произносит заклинательный девиз свой: «*Macte animo, ultima perfulget sola!*» \*, и из стены, разверзающейся перед ней, проливается лавина сокровищ.

Теперь они одни лицом к лицу друг с другом и перед лицом этого *золота* — утерянного скиптра мировой власти. Все страсти человечества пробуждаются в них. И ненависть, и гордыня, и борьба, и благородство, и любовь сжаты на нескольких страницах головокружительной быстроты действия.

Мгновение высшего счастья, высшей власти, высшей свободы выбора, подготовлявшееся в течение стольких веков, свершилось. Достигнуто единственное по своей полноте в истории земли сочетание возможностей: гениальный юноша и гениальная девушка, владеющие всей полнотой любви, всеми богатствами воли, знаний и свершений, стоят здесь в подземелье, переполненном днами золота и драгоценных камней, среди могил десятков поколений носителей креста и розы, которые жили только для того, чтобы подготовить их существование.

---

\* «Радуйся в душе, одна только последняя сияет!» (лат.).

Голосом сомнамбулы Сара возглашает одно за другим имена всех стран, всех городов земли, с которыми связана человеческая мечта, и они звучат, как нескончаемая литания всех святых. В этот миг, когда все возможности осуществления лучатся из их воли, ставшей единой, они должны называть всю землю, как Адам и Ева животных, должны перечислить все имена, имеющие заклинательную власть над душой человека. И еще не кончена литания старой планеты, как имена слабеют, и последние слова Сары стекают каплями, потерявшими смысл, и в душе Акселя созревает решимость последнего выбора.

«К чему осуществлять их? Они так прекрасны? Опустить эту завесу, мне довольно солнца...». И еще звучат бессильные слова, зовущие жить. «Жить? Нет! Наше бытие переполнено, мы истощили будущее. Стоит ли по примеру малодушных людей, наших старших братьев, перечеканивать в монету эту золотую драхму с ликом мечты, — обол Стикса,<sup>24</sup> — который еще сияет в наших торжествующих руках. Я слишком много мыслил, чтобы снизить до действия. Жить? Наши слуги сделают это за нас...».

В этих словах в третий раз в окончательном синтезе индивидуального порыва повторяется то, что было высказано догматически в налагающих католических текстах и в освобождающих эзотерических откровениях Януса. Вилье строит правильную диалектическую триаду: католичество и оккультизм прямо противоположны друг другу в своем отношении к индивидуальности, и обе истины получают синтез в страстном порыве человеческого я.

Догматизм, холодная объективность истины, требующая веры в себя — ложь для души ищущей, но еще не нашедшей себя в ней.

Правда только то, что вырастает из глубин духа, как подводное растение. Аксель и Сара отказались от принятия «Света, Надежды и Жизни», потому что это были свет не их веры, надежда не их сердца, жизнь не их духа, для того, чтобы та же самая истина выросла из самых глубин их сознания, потрясенного любовью и радостью, и этим стала личной и безусловной. Архидиакон говорил о греховности плоти, Янус — о цепях желаний, сковывающих дух, но они все же ушли, влекомые магнитами земных притяжений, и на вершине возможностей внешний мир явился им старым рабом, прикованным к их ногам, который предлагает ключи волшебных замков, а сам прячет в зажатой руке горсть пепла. Единственный выход, единственное желание, которое подобает им на этой последней ступени счастья, — смерть.

И снова третьим отголоском повторяются в устах Акселя слова: «Человек уносит с собою в смерть лишь то, от обладания чего он добровольно отказался при жизни. То, что составляет ценность этих сокровищ, заключено в нас самих. Ветхая земля! Я не построю замка мечты своей на твоей неблагодарной почве!»

Сара колеблется еще несколько мгновений и бессильно пытается защитить жизнь. Но слова Акселя звучат неотвратимо и окончательно:

«Ты мыслила эти великолепия! Так довольно. Не гляди на них. Земля вздула, как блестящий мыльный пузырь, ничтою и ложью, и, дочь пер-

вичного ничто, она лопается при малейшем дыхании тех, Сара, кто приближается к ней. Удалимся же от нее совсем! Сразу!

Священным порывом! Хочешь? Это не безумие: все боги, которым поклонялось человечество, свершили это до нас, уверенные в Небе, в небе собственного бытия! И я по их примеру нахожу, что нам больше нечего делать здесь».

## V

Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!»,<sup>25</sup> вкладывая в этот древний, но литературою ныне истертый символ, наивный порыв своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево: «мне довольно солнца...» звучит глубже, тверже, благороднее и правдивее, потому что это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира.

Аксель один из гнезда Прометеев, Каинов,<sup>26</sup> великих инквизиторов и Фаустов. Но его победа все же иная, чем их, и если искать во всемирной литературе выхода, сходного с выходом Акселя, то надо опять вернуться к Достоевскому. Самоубийство Акселя по своему внутреннему смыслу подобно самоубийству Кириллова.

«На земле был один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того верил, что сказал другому: „Сегодня будешь со мною а раю!“. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Слушай, этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета без этого человека одно сумасшествие. А если так, если закон природы не пожалел и этого, а заставил его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь, и состоит из лжи и глупой насмешки. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль».<sup>27</sup>

Славянин с варварской душой, открытой буйному дыханию всей розы ветров нравственности, не имеющий достаточной уверенности ни в бытии Божьем, ни в пути, который ведет его к познанию, что дано Акселю поколениями самознающей веры предков, Кириллов ложью называет то самое, чему Аксель дает царственное имя мечты. Мысль о собственной своей божественности бродит в нем тревожно и смутно. Его дух, еще не прокаленный насквозь логическим сознанием, не постиг, что человеческое я есть единственный путь к Богу, который поэтому ведет всегда внутрь, а не вовне. Его мысли текут смутно и перебивают сами себя:

«Сознать, что нет Бога, и не сознать в тот же раз, что сам Богом стал — есть нелепость. Иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь — ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе. Но один — тот, кто первый, — должен убить себя непременно, иначе кто же начнет и докажет? Я еще только бог поневоле и я несчастен, ибо обязан заявить свое своеволие. Это все, чем я могу в главном пункте показать свою непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я начну и кончу, и дверь отворю, и спасу».<sup>28</sup>

Смутным и сбивчивым лепетом кажутся эти слова Кириллова рядом с великолепными, точными, божественно ясными формулами Акселя.

Но Аксель — это Кириллов, преображенный на Фаворе человечества.<sup>28</sup> Это осуществленная греза Кириллова, который сам, по трогательному выражению своему, был «богом поневоле».

В этом соответствии Кириллова и Акселя таится много предопределений для русского духа. Кириллов — это первый младенческий лепет сознания, Аксель же завершение, увенчание огромной исторической культуры, расцветший цветок целой расы, последний удар ступни, которым человечество, заканчивая свой танец, отталкивает ненужную больше землю.

Но Кириллов реальный и живой человек, один из живущих ликов русской жизни, Аксель — герой, отвлечение, идеал — только символ. По отношению к Кириллову он такое же отвлечение, как великий инквизитор есть тоже только отвлечение по сравнению с Архидиаконом. Но если мы станем искать в жизни прототипа Акселя, то это будет, конечно, сам Вилье де Лиль-Адан. Трагедия эта — и автобиография и исповедь, несмотря на глубокую бездну, отделяющую героическое самоубийство Акселя от нищенской жизни Вилье, которого не миновало ни одно унижение, ни одно поругание.

Аксель и его автор разошлись в конечном выборе.

«Сара! Слушай! — говорит Аксель. — Ты сама решишь после: зачем пытаться воскресить одно за другим все опьянения, которыми мы насладились в идеальной полноте, и желать преклонить наши столь царственные желания перед компромиссами всех мгновений, в которых их собственная сущность, ослабленная, завтра же исчезнет совершенно. Хочешь ты принять, вместе с нам подобными, все горести, которые готовит нам завтра, все пресыщения, все болезни, разочарования, старость и еще дать жизнь существам, обреченным на скуку продолжения?».

Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни, и потому Вилье де Лиль-Адан, избрав путь поэта, этим самым обрек себя на компромиссы всех мгновений, на все пресыщения и разочарования.

И когда Вилье де Лиль-Адан, умирая на койке госпиталя St. Jean de Dieu, исправлял последние листы «Акселя», он должен был думать, созерцая эту невозможную возможность своей жизни, о том, что он сам избрал выход не менее героический, но более трудный.

## VI

Жизнь Вилье — это возможное продолжение «Акселя» при условии иного выбора, и потому ее уместно рассказать здесь.

Точно так же, как и в фабуле «Акселя», — тайными руководителями человеческих судеб еще во времена крестовых походов был избран великий исторический род, который через пять веков существования должен был дать Европе гениальную и трагическую фигуру великого поэта в лице

своего последнего представителя Матиаса-Филиппа-Августа графа Вилье де Лиль-Адана. Нужна была древняя и густая кровь благородной кельтской семьи, на средневековых вершинах которой стоят Иоанн Вилье де Лиль-Адан, штурмом бравший Париж в 1418 году, истребитель Арманьяков,<sup>30</sup> и Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний великий магистр Ордена Иоаннитов, геройский защитник Родоса против Солимана Великолепного,<sup>31</sup> и, после падения его, основатель Мальтийского ордена, нужны были все десятки поколений этого рода, пронизавшего своєю волей историю старой Франции, чтобы на самой вершине своей пирамиды в середине девятнадцатого века воздвигнуть одного поэта. Герб Вилье де Лиль-Аданов, подобно гербам Ауерспергов и Моперсов, тоже несет в себе пророчество и указание: это лазурная голова с такою же десницей на золотом поле, овитом складками горностаевой порфиры и девиз: «*Va oultre!*» \* — герб, подобающий поэту, главными чертами которого были: царственное утверждение лазурной мечты, греза о золоте, которой жила его фантазия, устремление к запредельному и мстительный сарказм.

Вилье родился 7-го ноября 1838 года в Сен-Бриё, глухом уголке Бретани, в затишье небогатой семьи, отстаивавшей здесь уже в течение ряда поколений ту историческую волю, которая должна была возродиться как мысль.

Все обстоятельства детства слагались так, что указывали ему на его предназначение. Ему было семь лет, когда нянька потеряла его во время прогулки и группа странствующих скоморохов подобрала его и увела с собой. Лишь через две недели маркиз-отец нашел его в Бресте, в ярмарочном балагане, окруженного нежностью и любовью всей труппы. Так казалось со стороны, но мечта ребенка пережила за это время два года, которые он провел вместе с цыганами, странствуя по Италии, Германии, Тиролю и Венгрии, и после был возвращен семье красавицей-цыганкой.<sup>32</sup> Его память сохранила все подробности, имена, события и пейзажи этих стран, точно эти две недели были таинственным посвящением его детской души в мир тех образов, которые ему было суждено закрепить.

В своей мечте он воспитывался у бенедиктинцев в Солемском аббатстве. Монахи глядели на него как на предназначенного, и в религиозных процессиях он, как потомок хоругвеносцев Франции, носил орифламму св. Бенедикта,<sup>33</sup> а знаменитый восстановитель ордена, Дом-Геранжер, при первом причащении Вилье, для того чтобы отметить особое положение его в христианском мире, служил сам торжественную мессу отдельно для него одного.

Когда Вилье минуло двадцать лет, его родители, нисколько не сомневаясь, что Матиасу суждено своей мыслью и пером вновь завоевать те богатства и ту славу, которую их предки завоевали мечом и кровью, и убежденные, что Париж — единственная достойная его арена и что долг их в том, чтобы пожертвовать всем ради развития его гения, продали старый дом и землю в Сен-Бриё, бросили свои дела и переселились вместе с ним в Париж.

---

\* «Иди до предела!» (франц.).

Первое появление его в литературе среди молодых в то время парнасцев было блистательно. Никто из узнавших его в ту эпоху не мог выразить своего впечатления иначе чем словом «гений».

Маллармэ впоследствии в таких словах вспоминал это первое его появление в Париже:<sup>34</sup>

«Никто, сколько я помню, входивший к нам с широким жестом, говорившим: „вот я!“, не был кинут ветром иллюзии, затаившимся в невидимых складках, порывом столь буйным и необычайным, как некогда этот юноша; никто не явил в это мгновение юности, мгновение, в котором взгораются молнии судьбы не его только, но возможной Человека, то сверкающие мысли, которое навсегда отмечает грудь бриллиантом Ордена Единочества. То, чего хотел действительно этот пришелец, было, я серьезно думаю это: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатуре на свободный престол, — то был престол Греции, — не посмел ли он предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственных своих предков? Легенда, но правдоподобная, и заинтересованная она никогда не была опровергнута. И этот претендент на все царственные венцы не избрал ли, прежде всего, своего престола между поэтами? На этот раз, определив судьбу свою, прозорливо решил он: „вместе с гордостью к доблести рода моего присоединить единственно благородную славу нашего времени, она же — великого писателя“. Девиз был избран.

Ничто не замутит во мне, ни в памяти многих поэтов, ныне рассеявшихся, видение его — приходящего.

Молнией, да! — воспоминание это будет светиться в памяти каждого, неправда ли, вы, знавшие его? Коппэ, Дьеркс, Эредиа, Катюль Мандэс — вы помните?

Гений! — мы так поняли его.

Я вижу его. Его предки были в этом привычном ему движении головы назад, в прошлое, когда он откидывал свои длинные, неопределенно пепельные волосы, с видом: „пусть они остаются там, я же знаю, что делать, хотя теперь подвиги гораздо труднее“. И мы не сомневались, что его бледно-голубые глаза, отразившие в себе не прошлое, а иное небо, следят грядущие пути сознания, о которых нам еще и не грезились».

Не превосходит ли все это соединение обстоятельств, то, которое Вилье создал для Акселя? И гений, который так мог потрясти четкий, лишь к бриллиантово точным критическим взвешиваниям способный ум Маллармэ, не был ли еще более ослепителен, чем сокровища германских королевств, сверкающей лавиной рухнувшие к ногам Акселя, не скрывал ли он в себе скипетра власти, еще более осязаемого, чем это золото Черного Леса?

В юности Вилье де Лиль-Адана было такое мгновение, сосредоточие всех возможностей, роза всех путей, которое было равно царственному мигу последнего акта «Акселя».

Там, где Аксель выбрал смерть, Вилье выбрал жизнь, и этот выбор был более трагичен, чем выбор Акселя.

## VII

Царственные сокровища Вилье в реальной, литературной жизни Парижа были подобны тем заговореннымкладам, которые, раскрытые в полночь, ослепляют кладоискателя блеском золотых монет, а днем оказываются черепками битой посуды.

Это было у него в семье. Его отец маркиз Жозеф Вилье де Лиль-Адан, живший мечтой о миллионах, для которой у него не было выхода в творчестве, был фантастическим дельцом.

Сухой, высокий, чопорный, он был одарен всепожирающей энергией и тратил ее в осуществлениях химерических предприятий. То он вел дела о наследствах, конфискованных во время Великой революции, то мечтал найти утерянные богатства рода Вилье, раскапывал старый их замок в Кентене, чертил планы его подземелий, исчислял ценности кладов, а позже в Париже истратил остаток своего состояния в финансовых операциях, и, умирая в грязной комнатке третьеразрядного отеля, говорил: «Я умираю спокойно. Я осуществил мечту моей жизни. Я оставляю Маттасу состояние, равное любому из богатейших царствующих домов Европы».

Сокровища, которые Вилье-поэт нес с собою в жизнь, имели ценность вечную и реальнейшую, но они не были обменной монетой того дня, в который он вступил в жизнь, и спустя немного он увидел себя кинутым, как Иов,<sup>36</sup> в помойную яму Всемирного Города, и железная нищета в лохмотьях со всеми унижениями голода и грязи стала у его изголовья и не отходила в течение тридцати лет.

Это была не беззаботная бедность веселой богемы, не тесная мещанская скудость средств, обрекшая Маллармэ на уроки английского языка и на ограничения духовного комфорта, это была эпическая нищета большого города, которая «заставляет ночевать на лавках скверов, делает лицо серо-бледным, глаза стеклянными, а спине дает смиренную осунутость того, кто просит милостыню».<sup>36</sup>

Тридцать лет он бродил по Парижу, не имея ни крова, ни очага, в грязном белье и в обшмыганном черном сюртуке, тридцать лет он проводил ночи в кафе и отравлял свой сияющий мозг всеми тусклыми ядами кабацкого алкоголя. У него не бывало письменного стола, и он писал лежа на полу; у него не бывало бумаги, и он записывал свои мысли на папиросных бумажках. Иногда литература давала ему так мало, что он добывал себе средства для жизни уроками бокса и фехтования. Он прошел через все невероятные профессии Парижа, вплоть до того, что был одно время манекеном у врача-психиатра:<sup>37</sup> изображал для рекламы в его приемной выздоравливающего больного.

Его гений, такой неудобный в своей ослепительности, такой непонятный в своей идейной утонченности, неподкупный в своей неуклонной цельности, никому не был нужен, и только литературные мародеры ходили за ним по ночным кафе, подбирая гениальные слова и мысли, которые он кидал без счета в своих импровизациях, и на следующее утро они расточались в газетных фельетонах и реализовались в звонкую монету.



Но свойство тех сокровищ, которые носил в своей душе Вилье де Лиль-Адан, было таково, что он не замечал своей бедности, которая заслонялась от него мечтой о золоте.

Анатоль Франс писал после его смерти: <sup>38</sup>

«Не знаю, следовало ли его жалеть или завидовать ему. Он ничего не знал о своей нищете. Он умер от нее, но ни разу не почувствовал ее. Своею мечтой он жил непрестанно в зачарованных парках, в чудесных дворцах, в подземельях, переполненных сокровищами Азии, где переливались сияния царственных сапфиров и сверкали гиератические девы. Этот нищий жил в счастливых краях, о которых счастливыцы этого мира не имеют никакого понятия. Это был провидец: его тусклые глаза созерцали внутри ослепительные зрелища. Он прошел через этот мир как сомнамбула, не заметив ничего из того, что видим мы, и созерцая то, что нам недозволено видеть. Так взвесивши все, мы не имеем права сожалеть о нем. Из банального сна жизни он сумел создать для себя вечно новые экстазы. По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он расточал потоки пурпура и золота. Нет, нам не дозволено жалеть его. Мне кажется, что я слышу его слова:

„Завидуйте мне и не жалейте меня. Жалеть о тех, кто владел красотой, — кощунство. А я носил ее в себе и созерцал только ее, внешний мир не существовал для меня, и я никогда не удостоил взглянуть на него. Моя душа была полна уединенных замков на берегу озер, где луна серебрит очарованных лебедей. Прочтите моего «Акселя», которого я не успел закончить и который останется моим шедевром. Вы увидите там два прекрасных создания божьих: юношу и девушку, которые ищут сокровища и, увы! — находят их. Когда же они овладели ими, они обрекают себя на смерть, сознавая, что есть лишь одно сокровище, воистину достойное обладания, — божественная бесконечность.

Отвратительная каморка, в которой я грезил, играя Парсифаля <sup>39</sup> на разбитом пианино, в действительности была пышнее, чем Лувр. Прочтите афоризмы Шопенгауэра и найдите то место, где он восклицает: «Какой дворец, какой Эскуриал, <sup>40</sup> какая Альгамбра <sup>41</sup> сравнятся когда-нибудь в великолепии с тою темницей, в которой Сервантес писал своего Дон-Кихота?». <sup>42</sup> Он сам, Шопенгауэр, в своей скромной комнате имел Золотого Будду для напоминания о том, что нет в мире богатства иного, чем отказ от богатства. Я получил все удовлетворения, которые могут искушать сильных земли. Я был в глубине души великим Магистром Мальтийского ордена и королем Греции. Я сам создал свою легенду и возбуждал при жизни еще такое же удивление, как император Барбаросса целое столетие после своей смерти. И моя мечта так стерла реальность, что даже вы, знавший меня лично, не сможете отделить существования моего от тех сказок, которыми я великолепно украсил его. Прощайте, я прожил свою жизнь самым богатым, самым великолепным из всех людей!"».

## VIII

Не бедность составляла трагедию жизни Вилье. Эта антитеза золотой мечты и нищеты слишком примитивна в своей геометричности, чтобы его мысль могла на ней останавливаться. Если нищета не доходила до его сознания, то главным образом потому, что он не считал ее явлением достаточно сложным и интересным, чтобы на нем останавливаться. Его библейская бедность скорее была благодеянием судьбы, которая устранила этим с его дороги те компромиссы, разочарования и узы, которые повлекли бы за собою относительное богатство, она только помогла ему донести до конца мечту о золоте неосуществленной.

Но он вовсе не был настолько болен мечтой и опьянен гашишем своей фантазии, чтобы не видеть и не понимать реальностей внешнего мира, без чего произведения его лишились бы того едкого сарказма, который проникает их. Реальности внешнего мира он видел и понимал так же широко и глубоко, как реальности мира внутреннего, и всегда умел найти для них наименования подобающей глубины и силы. «Грядущая Ева»<sup>43</sup> и «Трибула Бономэ», и «Машина славы» свидетельствуют об этом. Он зачертил и выявил лик Хама европейской мысли в масках, законченных и непреходящих. Увы! Внешний мир не только существовал для него, но был ему понятен в самых глубинных и непреходящих устоях своих, потому что гениальность его мечты зиждилась на страшной и беспощадной силе разложения и анализа.

«Почтение перед тем, что думают все, — говорил он, — перед тем „здравым смыслом“, который меняет свои мнения каждое столетие, который ненавидит понятие духа вплоть до самого его имени. Прославим же в „просвещенных людях“ этот здравый смысл, который проходит, оскорбляя дух, и, тем не менее, следуя теми путями, которые дух намечает для него. К счастью, дух не обращает внимания на оскорбления здравого смысла больше, чем пастух на рев стада, которое он гонит к тихому месту смерти или ночного отдыха».

Среди полужурнальной, полулитературной богемы Парижа, даже среди поэтов, семивековой аристократ Вилье, связанный каждой частицей своей гениальной души с героическим прошлым Франции, казался неуклюж и смешон, как бодлэровский Альбатрос,<sup>44</sup> упавший на палубу корабля, над которым издеваются грубые матросы: «Один дымит ему в нос своею трубкой, другой передразнивает его походку» — его гигантские крылья мешали ему ходить.

«Воистину я ношу имя, которое все делает трудным», — восклицал он иногда и прибавлял таинственно: — «На нем проклятие, потому что один из моих предков осмелился добиваться любви Иоанны Д'Арк».

Жизнь Вилье должна быть написана так, чтобы каждая страница делилась на два столбца с заголовками: на одном — «Реальности духа», на другом — «Реальности здравого смысла», и они шли бы, не прерываясь и не сливаясь до последней минуты его существования. Вот какой вид представляли бы некоторые страницы этой биографии.

Реальности духа. С эпиграфом из Маллармэ:

«Вилье жил в Париже в гордой, несуществующей развалине, со взглядом, устремленным на закат геральдического солнца».

Как мы уже знаем, Вилье был потомком славного основателя Мальтийского ордена (историческая точность его генеалогии была, между прочим, официально засвидетельствована на суде по делу о драме «Перринэ Леклерк», в которой Вилье усмотрел оскорбление своего рода) и, как таковой, он имел права на титул почетного Гросмейстера ордена и на знаки отличия к сему причитавшиеся. Он не задумался в юности написать королеве Виктории письмо, требуя возврата острова Мальты, а после выставить свою кандидатуру на греческий престол, как потомок последнего из независимых государей Греции. Известно, что он имел по этому вопросу аудиенцию у Наполеона III, но что говорилось между ними, он удержал в тайне.

«А что бы вы сделали, Вилье, — спросил его однажды Маллармэ, — если бы вы были, действительно, избраны королем эллинов?».

— О, я бы устроил торжественный въезд: цветы.. фанфары... В великолепном царском облачении я вхожу во дворец... и затем выхожу к народу на балкон — один, совсем нагой. Я показался бы так на мгновение и затем скрылся в своем дворце. Больше они бы не видели меня никогда. Я бы правил невидимый.

На другой стороне страницы:

«Реальности здравого смысла»:

«В то время, когда открылась кандидатура на эллинский престол, — рассказывает кузен поэта Понтавис де Гессей, — и Наполеон III медлил высказать свое мнение, в одной из газет появилась такая заметка: „Из достоверного источника мы узнали о новой кандидатуре на престол Греции. Кандидат на этот раз французский аристократ, хорошо известный всему Парижу: граф Матиас-Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний потомок царственного рода, к которому принадлежал героический защитник Родоса. На последнем частном приеме на вопрос одного из приближенных об этой кандидатуре его величество изволил загадочно улыбнуться. Все наши пожелания этому новому кандидату»».

Эта мистификация была месть одного его приятеля-врага (Катюлля Мандэса), оскорбленного когда-то его сарказмами. Для публики в этом известии не было ничего невероятного. Невероятность начиналась лишь для тех, кто знали короля и короля-отца. На семью Вилье эта заметка произвела впечатление потрясающее. Они уже видели их Матиаса совершающим свой въезд в Афины, облаченным в черный бархат, на белой лошади, окруженным великолепными паликарами; сам же Матиас отнесся к этому весьма серьезно, но несколько сомневался в конечном пункте.

«Ваше величество! — серьезно сказал старый маркиз, величественно застегивая свой черный, побелевший на швах сюртук: — вам не хватает денег: отец вашего величества сумеет их достать. До свиданья. Я ухожу в поиски за Ротшильдом». Он ушел и исчез на восемь дней. Вилье написал просьбу об аудиенции. Через несколько дней великолепный императорский курьер передал ошеломленному консьержу пакет с императорским гербом с приглашением на аудиенцию. Поэт в первый раз в жизни нашел

портного, который открыл ему кредит. В то время он писал «Изиду». и ум его был переполнен дворцовыми интригами XVI века. Он думал лишь о западнях и о потаенных дверях, Тюильери представлялся ему оборудованным в этом роде. Что было в Тюильери — никто не мог узнать никогда. Он виделся с маркизом Бассано, тогда великим дворцовым шамбеланом. Вилье представил себе, что он играет роль в одной из мрачных дворцовых интриг XVI века. Он отказывался говорить, с оскорбительными предосторожностями ставил ноги, холодно отвечал на любезные слова своего собеседника, кинул ему несколько выразительных взглядов и улыбок, в которых тот ничего не понял. Наконец, вежливо, но энергично заявил, что согласен говорить лишь с самим императором лично. «Тогда вам придется приехать в другой раз, граф, — сказал Бассано: — потому что его величество занят и уполномочил меня принять вас». Вилье рассказывал, что его провели через целый ряд апартаментов, между двух слуг, мускулистых и мрачных. «Я с самого начала заметил, что Бассано был клеветником сына короля датского и что целью его было избавиться от опасного и неудобного соперника. Но моя холодность, манеры, мое достоинство и умеренность моих слов, без сомнения, произвели впечатление на наемных убийц. И меня отпустили с миром».<sup>45</sup>

Но Понтавис де Гессей, как друг и родственник, может быть еще заподозрен в отступлениях от «здорового смысла» и в смягчении фактов. Поэтому вот свидетельство непогрешимого «здорового смысла» Фернанда Кальметта,<sup>46</sup> редактора «Фигаро», который не только ценил талант Вилье, но даже покровительствовал ему и печатал иногда его рассказы в фельетонах «Фигаро». Кажется, будто это сам бессмертный представитель «здорового смысла» Трибюла Бономэ повествует о своем создателе.\*

На одном из собраний у Арсена Гуссей Вилье прогуливался, опирая край своего шапо-клака, украшенного его изумительными гербами, на левый отворот фрака, чтобы обратить внимание на широкую черную муаровую розетку в петлице — розетку почетных командоров Мальтийского ордена. Барракан, этот превосходнейший Барракан, о котором я еще буду много говорить, встречает Вилье и спрашивает насмешливо и игриво: «Браво! Откуда достают такие хорошенькие штучки?».

— Это я даю их, — ответил Вилье, который в память своего предка сам пожаловал себя в великие магистры Мальтийского ордена. И пусть не считают эти претензии Вилье мимолетной забавой. Это была у него какая-то мономания, непреодолимое стремление приписывать себе разные титулы и присваивать, вполне невинно, впрочем, знаки отличия.

На свадьбе Катюлля Мандэса с Жюдит Готье он был шафером вместе с Леконтом де Лилем. По исключительной случайности, которые иногда повторялись у него в жизни, у него в это время были деньги, и когда он заехал за мэтром, который уже ждал его одетый, он остановил его на площадке лестницы и, распахнув пальто, показал на своей груди крест командора и все папские ордена. Он выбрал самые крупные образцы, которые вывешиваются только в витринах, чтобы ослеплять глаза прохожих,

\* F. Calmettes. Leconte de Lisle et ses amis.

Леконт де Лиль не мог удержаться от громкого взрыва хохота: «Но у вас вид окошка орденского магазина, мой дорогой друг. Знаете, снимите-ка это, а то мне придется оставить вас в какой-нибудь витрине». И он сделал вид, что не хочет ехать. Это был уже не первый опыт Вилье. Уже не раз, остановив посреди бульваров знакомого, он расстегивал свое пальто и кидал самодовольным тоном свой призыв к удивлению: «Смотри!». Но приятель, взглянув на эти бутафорские драгоценности, пожимал плечами и шел своей дорогой. Но ни презрение, ни насмешки не могли исправить Вилье. Наконец, устав от фиктивных знаков отличия, Вилье захотел обладать хотя бы одним настоящим. Академические пальмы раздавались в то время башмачникам (я выражаюсь не фигурально). Вилье подумал, что достаточно попросить их, чтобы получить. Его друзья напрасно пытались отговорить его от этого шага, который казался им недостойным такого писателя, как он.

Он покрыл своими титулами четыре страницы бумаги большого формата, где были перечислены все произведения, им написанные, и все задуманные, последние столь многочисленные, что двух человеческих жизней не хватило бы на их осуществление. Но бюро Министерства народного просвещения «не знало даже самого имени Вилье, о чем свидетельствует пометка на его прошении: неизвестен». Это очень обескуражило бедного Вилье.

## IX

Перевернем еще несколько страниц этой двойной биографии Вилье. На левой стороне, в столбце «реальностей духа» мы прочтем такой эпизод:

Когда появилась несправедливая, но талантливая книга Дрюмона: «La France — juive», \* послужившая основанием французскому антисемитизму, редакция одной большой еврейской газеты, зная о бедственном положении Вилье де Лиль-Адана, направила к нему одного из членов редакции с предложением написать ответ Дрюмону. Журналист нашел Вилье в комнате грязного отеля, где он писал, лежа на полу. Вилье выслушал все предложения и пояснения молча, и когда журналист заключил свою речь словами: «Что же касается цены, то вы можете назначить какую вам угодно», он ответил: «Цена уже установлена: тридцать серебреников».

На правой стороне:

Реальности «здравого смысла».

Рассказывает тот же Кальметт:

Он выдернул себе свои скверные зубы и вставил искусственные для того, чтобы иметь возможность устроить выгодную женитьбу с приданым. Он скомбинировал около тридцати возможных женитьб, основанных на значении его имени. На словах он был заранее готов на всякие уступки. На самом же деле он не мог себя принудить ни к одной. Так же, как он, объявляя, что готов на какие угодно жертвы, чтобы достать три франка,

---

\* «Франция — еврейка» (франц.).

не мог доставить к субботе статьи, за которые он получал триста франков, точно так же при мысли о возможных детях он отвергал всех невест. Большинство в это время были еврейки. Он никогда не мог допустить мысли, что ему может быть предложен брак с одной из них. Он вскопчил, как ужаленный, когда ему предложили одну. Ярость его была лучше обоснована, когда ему предложили очень красивую девушку, которая была любовницей одного принца царской крови при второй Империи и, еще молодая, обладала рентой в сто тридцать тысяч. Идея, что потомок самых гордых опор церкви и престола может явиться продолжателем своего рода с придворной парвеню, заставила его удрать к антиподам. Но мысль, что он может смешать свою кровь с еврейкой, приводила его в еще больший ужас. Очень довольный своим успехом у одной модной в то время гетеры с довольно чистым еврейским типом, скрывая тщеславное удовлетворение этой победой под видом глубокого чувства, он сказал одному из своих друзей, отрывисто, по обыкновению: «Вулканическая страсть... Великолепная женщина...» Его друг представился, что он одурачен и действительно верит серьезному чувству.

— Ах! Ах! Такая красивая. И ты ее любишь так же, как она тебя?

— Почти что... очень.

— Несмотря на то, что она еврейка?

— О, мимолетные связи...

— Но если она окажется беременной от тебя?

Вилье не предвидел этой возможности. Он выпучил глаза. Больше он уже не видал свое прекрасное дитя Израиля.

Вилье не мог бы принять даже женщины, которая не любила бы литературы.

Один агент по брачным делам предложил ему невесту из очень богатой промышленной семьи. Очень любезный с женщинами, он понравился юной девушке, которой он принес одну из своих книг, «Isis». Она сказала ему: «Человеку вашего происхождения вовсе не нужно писать». Он откланялся и больше не появлялся.

Из уст одного поэта, лично знавшего Вилье де Лиль-Адана, мне пришлось слышать рассказ о том, как он ездил в Англию вместе с агентом по брачным делам. Это было в период глубочайшей нищеты Вилье. Брачный агент экипировал его на свой счет, но, когда брак в конце концов не состоялся, имел жестокость отнять у него шитое на его счет платье и отправил с билетом III класса в Париж.

## X

Последнюю пощечину жизни Вилье получил за несколько дней до смерти, когда он лежал уже в госпитале St. Jean de Dieu, с окнами в тот самый сад, на который глядел умирающий Барбэ д'Оревильи из своей комнаты на улице Русселе. Гюисманс и Маллармэ в силу каких-то практических и моральных соображений сочли необходимым уговорить его обвенчаться с одной женщиной, от которой у него был сын. Вот что рассказывает сам Гюисманс об этом в одном письме:

«... Сюда относится до слез надрывающий эпизод с его женитьбой. Из-за многих причин, которых он не высказывал, Вилье колебался, уклонялся и не отвечал, когда, после долгих ораторских вступлений, мы говорили ему о его маленьком сыне и уговаривали, для того чтобы узаконить его, обвенчаться с его матерью, с которой он уже давно жил вместе. Убежденный тем доводом, что после его смерти министр народного просвещения может дать пенсию ребенку, который будет носить его имя, Вилье, наконец, сказал „да“, но, когда надо было назначить день и собрать бумаги, он медлил и замыкался в такую безучастность, что мы должны были молчать. Мне пришла мысль обратиться к Reverend Père Sylvestre, \* тому самому, который присутствовал при смерти Барбэ д'Оревиля.

После нескольких часов беседы наедине ему удалось уговорить его... Венчание происходило в комнате больного. Здесь я колеблюсь даже сказать всю правду. Но думаю, что раз дело идет о страданиях такого человека, как Вилье, она должна быть сказана до конца. В тот момент, когда надо было подписывать акт венчания, жена заявила, что она не умеет писать. Наступило жуткое молчание. Вилье агонизировал с закрытыми глазами. А! ничто не миновало его! Он испыл все унижения и насытился горечью. И в это время, как мы, ошеломленные, смотрели друг на друга, женщина добавила: „Я могу поставить крест, как при венчании со своим первым мужем“». <sup>47</sup>

Когда Вилье подписал коченеющей рукой свое имя, он сломал перо и, оттолкнув от себя вековые пергаменты и грамоты своего рода, пробормотал: «Eh, le comte, va!» \*\*

Теперь чаша пресыщений, разочарований и оскорблений была переполнена, он получил право на смерть.

Он прожил еще два дня. За несколько часов до смерти, глядя на свои руки, лежащие на одеяле, которыми он уже не мог шевельнуть, он сказал одному из друзей:

«Смотри: мое тело уже созрело для могилы!»

Этими словами кончается трагедия «Акселя», который выбрал не божественный выход смерти, а человеческий и долгий путь жизни.

---

\* преподобному отцу Сильвестру (франц.).

\*\* Ну, граф, отправляйся! (франц.).





## БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

### I. ЖИЗНЬ

Жюль Амедей Барбэ д'Оревильи родился в маленьком нормандском городке Sauveur-le-Vicomte 2 ноября 1808 года, в день «Всех мертвых».

«В этот мир я вошел в зимний, ледяной, сумрачный день, в день слез и вздыханий, день, который Мертвые, чье имя он носит, осеменили пророчественным прахом. Я всегда верил, что этот день должен был оказать темное влияние на мою жизнь и мою мысль», — говорил он про себя.

Как о произведениях д'Оревильи нельзя судить, не касаясь его личности, так нельзя говорить о нем самом, не вызывая теней его предков. Он хотел быть и был голосом своей земли и своих отцов.

Род Барбэ — одна из старых крестьянских фамилии Нормандии, с полуострова Контантена, с берегов Ламанша, где раскинулись самые тучные, самые зеленые луга Франции.

Имя д'Оревильи не было дворянским титулом — так по именам своих поместий различались отдельные ветви рода. Лишь в 1765 году, перед революцией, дед поэта Феликс Барбэ купил себе дворянский титул. Теофиль, младший из сыновей его, глубочайшим несчастьем жизни которого было то, что, будучи ребенком, он не мог принять участие в героической борьбе шуанов,<sup>2</sup> в которой участвовали его старшие братья, был отцом поэта. Осужденный на вынужденное бездействие, он оставался всю жизнь непримиримым монархистом и отказывался признавать законными владыками реставрированных Бурбонов, так как даровав Хартию<sup>3</sup> они как бы признали этим дело Революции. Не нашедшая себе выхода политическая страсть оледенила его волю и сделала из него самовластного и жесткого хозяина своей семьи.

«Вы провели свою благородную жизнь в уединении полном достоинства, как древний *pater families*, верный своим убеждениям, которые не торжествовали, потому что война шуанов угасла в военном великолепии Империи и в наполеоновской славе. Мне же не была дана эта спокойная и мощная судьба. Вместо того чтобы, как вы, оставаться сильным и, как дуб, вросшим в родную землю, беспокойный духом, ушел я вдаль, безумно отдавшись тому ветру, о котором говорится в Писании и который, увы! всюду вьется меж пальцев человека».<sup>4</sup> В таких выражениях Жюль



Барбэ д'Оревилли посвящал отцу свой лучший роман «Le Chevalier des Touches» \* — трагический эпизод шуанского восстания.

Мать поэта была из старой нормандской аристократии из рода Анго, получившего свой герб при Франциске I. В числе ее предков был знаменитый корсар Анго, который самовольно правил берегами Атлантики, объявлял войну португальскому королю и заключал договоры с соседними державами. Дед же ее Луи Анго был незаконным сыном Людовика XV.

«Вот разнообразная генеалогия, — восклицает Реми де Гурмон, — солидные нормандские мужики и контантенские аристократы, оружейники из Дьепа и Бурбоны. Неужели такая смесь была необходима, чтобы создать одного Барбэ д'Оревилли? Вероятно... Чистые расы дают плоды более цельные».<sup>5</sup>

И в творчестве и в личности Барбэ д'Оревилли кипит вся эта смесь терпких токов старой французской крови. Он проходит через современную литературу, пьяный этим тройным хмелем — дерзостью корсаров, католицизмом шуанов и гордостью Бурбонов, справедливо заслужившим ему имена «Великого Коннетабля французской словесности»,<sup>6</sup> «Видама Франции»,<sup>7</sup> «Последнего шуана», «Герцога Гиза литературы»,<sup>8</sup> «Тамерлана пера»,<sup>9</sup> «Мушкатера», «Крестоносца»,<sup>10</sup> — имена, которыми он был увенчан как друзьями, так и врагами.

Раннее детство Барбэ д'Оревилли прошло под трубные звуки наполеоновских побед и под вечерние рассказы у камина про дерзкие предприятия шуанов, которые еще продолжали на Контантене безумную, героическую и напрасную борьбу против Империи.

Первые книги его были: Шатобриан, Вальтер Скотт, Байрон и Бёрнс. Ребенком он мечтал о войне. Но вместе с Реставрацией над героической Францией легла великая тишина мещанства. Школьные годы он провел в суровом средневековом городе Valognes. Ему было 15 лет, когда при вести о греческом восстании он написал свое первое произведение: оду «Героям Фермопил», посвященную Казимиру Делавиню, который отнесся к ней одобрительно. В 1827 году его отправили в Париж в Collège Stanislas готовиться к бакалавреату.<sup>11</sup> Там подружился он с Морисом Гереном, рано умершим талантливым поэтом, который был одним из двух людей, имевших для него наибольшее значение в первую половину жизни. Вторым был Требуьен, библиограф, ориенталист и библиотекарь в городе Саен, куда после бакалавреата Барбэ д'Оревилли был направлен отцом для поступления на юридический факультет. В это время начинается распря между ним и отцом, который приказывает ему, как старшему сыну, согласно традициям рода, заниматься землей. Период революционных увлечений, совпавший с июльской революцией, совместное с Требуьеном издание «Revue de Saen», проповедь крайних республиканских идей привели к полному разрыву с отцом. Он оставляет на много лет Нормандию и уезжает в Париж, «эту приемную родину для всех, кто порвал связь с семьей и оставил родную землю». Лишь дружба Требуьена, который

\* «Шевалье де Туш» (франц.).

становится на всю жизнь его верным издателем, поддерживает в эту эпоху его связь с Нормандией. В Париже он отдается байроническому романтизму Ролла и Чаттертона.<sup>12</sup> Он пишет свой первый роман «Ce qui ne meurt pas» \* — роман, которому суждено было увидеть свет лишь в 1884 году,<sup>13</sup> когда ему уже было семьдесят шесть лет. Точно так же и поэма в прозе «Amaidée», \*\* написанная в ту же эпоху вдохновенных бесед с Гереном, появилась лишь в 1889 году, в год его смерти. Недаром на печати его стоял грустный и гордый девиз «Too late»<sup>14</sup> — «Слишком поздно», в котором — тайная история его сердца. Главным документом, освещающим кризис его романтической разочарованности, является дневник его «Premier Memorandum». \*\*\* Первые книги его, появившиеся в печати, были роман «L'Amour impossible», \*\*\*\* и «Bague d'Hannibal», \*\*\*\*\* которые он до этого тщетно старался поместить в «Revue des deux mondes». Эти книги не имеют успеха и отмечены лишь немногими уточненными ценителями. Зато в свете он одерживает победы. Это время его дендизма. Он красив, изыскан, блестящ, едок, изящно одет, производит неотразимое впечатление на женщин и скрывает боль души за маской надменности.

Недостаток материальных средств заставляет его взяться за журнализм. «Газеты мне отвратительны», — восклицает он. И несколько месяцев спустя: «Я проглотил свою жабу». Он пишет в «Nouvelliste», в «Le Globe», в «Le moniteur de la mode» и уже показывает в критике свои львиные когти, свою «furia francese». \*\*\*\*\* Он начинает свой большой роман «La vieille maî tresse» \*\*\*\*\* и заканчивает «Du dandisme et de G. Brummel» \*\*\*\*\* — блестящую, глубокую и парадоксальную книгу, которая появляется в «Débats». Но светская жизнь без цели, без веры и без идеалов становится невыносима его воинствующему и устремленному сердцу. В 1846 году он переживает глубокий духовный и религиозный переворот и возвращается к католицизму, к земле, к традициям рода.

На время он оставляет литературу. Он хочет практически работать в пользу церкви, и, романтик, он организует «Католическое общество» по образцу бальзаковского «Общества тринадцати». <sup>15</sup> Это общество в его планах должно было создать во Франции нечто подобное движению в Англии, вызванному Рескином: <sup>16</sup> символику средневековья поставить вновь на место мещанских стилей. Барбэ д'Оревильи собирается конкурировать с магазинами церковной утвари квартала Святого Сульпиция. Общество в кругу своих предприятий должно охватывать «бронзы, кованые железные украшения, церковные облачения, покровы для алтарей, вышивки, образа, гравюры, книги, церковные библиотеки, молитвенники, музыку, живопись и скульптуру, посвященные церковным целям, орнаменты,

\* «То, что не умирает» (франц.).

\*\* «Амедя» (франц.).

\*\*\* «Первая записная книжка» (франц.).

\*\*\*\* «Запретная любовь» (франц.).

\*\*\*\*\* «Перстень Ганнибала» (франц.).

\*\*\*\*\* французскую ярость (итал.).

\*\*\*\*\* «Старая любовница» (франц.).

\*\*\*\*\* «О дендизме и Джордже Бреммеле» (франц.).

стекла, кафедры, алтари, исповедальни, ковры, стулья, решетки, органы и т. д. и т. д...».

Он путешествует по Франции, устраивая дела «Католического общества тринадцати пожирателей»,<sup>17</sup> и печатает в «Débats» после «Дендизма» статью об Иннокентии III.<sup>18</sup> Джордж Брёммель и Иннокентий III, модные хроники и статьи по истории церкви — это было слишком трудно приемлемо для его современников. В «Revue du monde catholique», которую основывает в 1847 году Католическое общество, он печатает яростно патетические статьи в защиту церкви, статьи, дышащие пламенем инквизиционных костров и гремящие отлучениями, блестящие апологии иезуитского ордена и одновременно помещает сверкающие остроумием светские хроники под вызывающим женским псевдонимом Maximilienne de Sygène.<sup>19</sup>

В 1848 году на несколько мгновений Барбэ д'Оревильи присоединяется к революции как председатель клуба «Смоковниц св. Павла» в Сент-Антуанском предместье, клуба, состоявшего из двух тысяч рабочих католиков. На первое заседание его он явился в сопровождении двух ассистентов священников. Члены клуба встретили их восторженными криками «долой иезуитов». В первый вечер Барбэ был сдержан и терпелив. На второй тоже. На третий он не вынес и, войдя на трибуну, объявил:

«Господа! Я очень жалею, что у меня, как у Кромвеля, нет военной силы, чтобы заставить вас замолчать. Но я не хочу, чтобы болтовня и крики остались здесь победителями. Поэтому я объявляю клуб распущенным. Мы выйдем вместе. За помещение заплачено за триместр вперед. Ключ я прячу в свой карман для того, чтобы оно не служило отхожим местом для кабацких трибунов». «И, как испанский гранд в присутствии короля, президент клуба Смоковниц св. Павла, взяв свою широкополую шляпу, надел ее перед лицом народа. Ошеломленная толпа застыла на месте»<sup>20</sup>

Когда во время наступившей реакции Католическое общество распалось и орган его был закрыт,<sup>21</sup> Барбэ возвратился снова к работе над своим романом «Une vieille maîtresse». Именно в это время он возвращается мысленно к родине своей, Нормандии, и задумывает создание цикла нормандских романов, героическую эпопею своей земли во время революции. Первым опытом «нормандского романа» был рассказ «Le dessous des cartes d'une partie de whist», \*<sup>22</sup> который потом вошел в книгу «Les Diaboliques». \*\*

В 1849 году в «Opinion publique», органе роялистов и легитимистов, он печатает два серьезных и глубоких эпюда о Жозефе де Местре и Бональде,<sup>23</sup> проникнутых непримиримым католицизмом. Они легли в основу его книги «Les prophètes du passé». \*\*\*

С 1850 года он пишет в журнале «La Mode», органе легитимистов, основанном его другом герцогом де Ровиго. В вечерней газете «Le Pub-

\* «Изнанка одной партии в вист» (франц.).

\*\* «Дьявольские лики» (франц.).

\*\*\* «Пророки былых времен» (франц.).

lis» он ведет политический фельетон и поддерживает Наполеона III. Благодаря этому он после переворота входит в редакцию правительственного органа «Le Pays».

В это время, в начале Империи, им написан роман «L'ensorcelée» \* и одна из лучших поэм его «La maîtresse rousse». \*\* Он издает «Reliquiae Eugénie Guégin» \*\*\* — дневники и записки сестры его друга Мориса Герена, мистическую и обаятельную книгу, которая возродилась в недавние дни.<sup>24</sup>

В 1856 году он примиряется со своим отцом и после двадцати пяти лет отсутствия возвращается в Valogne. В 1860 году он замыслил объединить все свои критические статьи в одном громадном издании, «основать свой собственный дом», и начинает выпускать сериями «XIX siècle. Les œuvres et les hommes» \*\*\*\* — свой страшный и несправедливый суд над людьми и произведениями девятнадцатого века.

Его положение в правительственном органе «Le Pays» колеблется, и он находит себе почетное место и полную свободу в «Nain jaune», издаваемом Аврелианом Шоллем. Отсюда он подвергает жесточайшему обстрелу Французскую Академию. Его «Les quarante médailles de l'Académie Française» \*\*\*\*\* — образцовый памфлет, шедевр гнева и злости. Лишь перед трупом в эти дни умершего Альфреда де Виньи он с глубоким почтением склоняет свое копые и относительно щадит Виктора Гюго, Ламартина и Сент-Бева. В 1863 году он ведет бешеную атаку против «La revue des deux mondes», и Бюлоз преследует его судом за диффамацию. Несмотря на то, что Барбэ д'Оревилли защищает Гамбетта, суд тем не менее приговаривает его к штрафу в 2000 франков.<sup>25</sup>

В 1864 и в 1865 годах он издает два лучших своих романа: «Le Chevalier des Touches» — героический эпизод шуанского мятежа, в котором он достигает полного мастерства разработки драматических положений, и «Un prêtre marié» \*\*\*\*\* — роман, изданный католическим издательством и вслед затем занесенный в Index и изъятый из продажи<sup>26</sup> распоряжением Парижского архиепископа.

Он ведет, как всегда, несправедливые и великолепные кампании против парнасцев, хлещет Золя и Валлеса. В 1870 году, во время осады, он несет службу солдата. В 70-х и 80-х годах он пишет последовательно в «Figaro», в «Gaulois», в «Constitutionnel», в «Жиль Блазе», в «Трибуле».

В 1874 году появляются его «Diaboliques».

Из его последних книг надо отметить «Goethe et Diderot» \*\*\*\*\* (1880). «Une histoire sans nom» \*\*\*\*\* (1882), «Les vieilles actrices. Le musée des

\* «Околдованная» (франц.).

\*\* «Рыжая любовница» (франц.).

\*\*\* «Reliquiae Эжени Герен» (франц.).

\*\*\*\* «XIX век. Произведения и люди» (франц.).

\*\*\*\*\* «Сорок медальонов Французской академии» (франц.).

\*\*\*\*\* «Женатый священник» (франц.).

\*\*\*\*\* «Гете и Дидро» (франц.).

\*\*\*\*\* «Повесть без названия» (франц.).

antiques» \* (1884), «Une page d'histoire» \*\* (1886). Последней книгой, изданной им при жизни, была его юношеская поэма «Amidée».

Это последнее тридцатилетие своей жизни он проводит в глубоком уединении в своей убогой квартире, состоявшей из одной комнаты, на улице Русселе. Он «знаменит и неизвестен». Оскорбления, наносимые критиком, мешают отдать справедливость поэту. Католики и легитимисты, за дело которых он борется, относятся к нему с еще большим опасением, чем его враги. Его зовут полусушутя, полусерьезно Barbemada de Torquevilly.<sup>27</sup>

Лишь небольшой круг избранных группируется около него в эти годы: Леон Блуа, Пеладан, Бурже, Октав Юзанн, Гюисманс, Коппэ, Рашильд.<sup>28</sup> Пеладан сохранил в нескольких строках его портрет в старости:

«Он жил на улице Русселе в доме для рабочих. Квартира состояла из одной комнаты, в ней он и умер. Считалось же, что он живет в Valogne, где он проводил пятнадцать дней в году. Дубовый аналой с его гербом был единственным украшением комнаты. Через окно были видны деревья монастыря St. Jean de Dieu. Ему прислуживала консьержа. Этот денди жил, как монах, проводя время в чтении и в размышлениях. Днем он казался стариком, но в сумерках совершалось превращение: старческое все сбегало с него, и час спустя в свете появлялся самый блестящий из кавалеров. В первые мгновения лета еще сказывались в известной оконченности; но как только разговор загорался, старый лев вновь обретал рыканья своего ума, которые никому не позволяли противостоять ему. Из года в год, каждый вечер боролся он против старости, как Геракл с Танатос,<sup>29</sup> и каждый вечер вырывал у него собственную молодость — Альцесту».

Он умер в этой же комнате в 1889 году,<sup>30</sup> восьмидесяти одного года от роду, умер так, как мечтал умереть: между священником и сестрой милосердия. Последние слова, написанные его рукой, были: Il n'y a pas d'amis: il y a des hommes sur lesquels on s'est mépris. \*\*\*

Неизвестный врач был призван констатировать его смерть. Ощупав остановившийся пульс, он попросил сказать ему по слогам трудное имя покойного и, записав, спросил:

«А его профессия?».

Ни у кого из присутствующих друзей не хватило духу ответить на этот вопрос, свидетельствующий о том, что «все мы умираем неизвестными — слава солнцу мертвых». А Шарль Бюэ, входивший в эту минуту в комнату, кинул ему:

«Он был продавец Славы!»<sup>31</sup>

А на другой день Жюль Леметр писал в некрологе:<sup>32</sup>

«Все мы умираем неизвестными, — говорил Бальзак. — Жюль Барбэ д'Оревилли отдал Богу свою благородную и полнозвучную душу — душу католика, душу шуана, душу денди, душу романтика, душу мушкетера.

\* «Старые актрисы. Музей древностей» (франц.).

\*\* «Страница истории» (франц.).

\*\*\* Друзей нет: существуют лишь люди, в которых заблуждался (франц.).

Он умер, написав по крайней мере сорок томов, — славный и неизвестный. Он умер непризнанным после полувека пеной кипящих разговоров.

Прежде всего, никто не узнает, каких лет он умер и родился ли он в 1808 или 1811 году. Потом никто никогда не узнает, что делал он в течение двадцати лет жизни с 1830 по 1850 год. Этого он не поведал никому. Некоторые утверждают, что в эту эпоху он держал магазин церковных украшений на улице St. Sulpice. Но доказательства этому отсутствуют. Наконец, никто никогда не узнает, играл ли этот таинственный человек всю свою жизнь лишь роль (весьма благородную и невинную) или он был искренен. И в какой мере игра смешивалась в нем с искренностью, или искренность с игрой. Все эти три тайны он унес с собой.

## II. ЛИЧНОСТЬ

Ламартин писал Барбэ д'Оревилю: «Как герцог Гиз — мертвый вы будете казаться больше, чем живой».

В 1908 году второго ноября исполнилось сто лет со дня рождения д'Оревилю. Предсказание Ламартина исполняется. Те, кто с трепетом проникают в великолепный саркофаг его творения, бывают потрясены гигантскими очертаниями мертвой фигуры этого нормандского воина. Но таких слишком немного.

У Жюль Барбэ д'Оревилю старые и запутанные счеты со своим веком. Он отказывался признать XIX век и судил его прозорливо, надменно, гневно и несправедливо. «Вопреки всем позитивизмам, им изобретенным, и всем его притязаниям, с обдуманной дерзостью я называю XIX век — веком абсолютного скептицизма, поверхностной философии, веком крушения всего от одного прикосновения его все трогавших пальцев.<sup>33</sup> Это время, когда душа отлетает от всех явлений, от всех вещей под напором ощущений, под напором надвигающейся материи».<sup>34</sup> Но зато он имел мужество пройти свой век из конца в конец, в течение восьмидесяти лет, следя за извилинами его мысли, и до самого последнего мгновения не выпуская из рук мстительного копья до безумия дерзостных критик, которыми из года в год, изо дня в день метил он и клеймил глупость, пошлость и безверие. Пророк прошлого, хранитель отжившего, страж отвергнутых верований, носитель осмеянных веком идей, он с глубоким сознанием своего назначения держал весы в своей руке, и когда чаши колебались, он, не задумываясь, кидал на одну из них свой победительный меч — меч Бренна.<sup>35</sup>

Это был Дон-Кихот критики. Но Дон-Кихот прекрасно вооруженный, зоркий и меткий. Он сражался с князем века сего, с сатаной, и преследовал беспощадно грех, считая глупость главным его проявлением.

«Св. Фома Аквинский в „Summa totius theologiae“ \* исследует вопрос: „Глупость есть ли грех?“ и после определений и оговорок, продиктованных ему его богословской осторожностью, отвечает на этот вопрос утвер-

\* «Сумма теологии» (лат.).

дительно Глупость является грехом оттого, говорит Doctor Angelicus, что ею затемнена духовная сторона. Этот вид глупости создан из ненависти, страха, низости и скуки: ненависти к Богу и к искуству, страха высшей истины, умственного бессилия и скуки жить замураванным без света и надежды. На борьбу с этим четверояким грехом Барбэ д'Ореви́льи употребил часть своей жизни; для этого он стал журналистом и полемистом. Одного за другим он брал людей своего времени, взвешивал их по частям и писал итоги. На этих листках часто приходится читать: „Глупость — сто на сто общего веса”<sup>36</sup> (Remy de Gourmont).

Зато и XIX век был не менее жесток и враждебен к Барбэ д'Ореви́льи, чем он к нему. Из всех уединенных умов он остался, быть может, наименее оцененным. Правда, его звучное нормандское имя, в первых слогах которого чувствуется исполинская земляная сила, в средних — холодный блеск и змеиный свист шпаги, и заключающееся шуршаньем кружев и шелестом шелкового шлейфа, это имя часто звенит на страницах текущей литературы, и пышные имена его героических романов знакомо звучат уху читателей. Но очень мало читавших хоть что-нибудь из его произведений, кроме «Les Diaboliques». «Он более знаменит, чем известен», говорит его биограф Греле.<sup>37</sup> Судьба, между тем, Барбэ д'Ореви́льи более благоприятствовала, чем другим «подземным классикам» французской литературы. В то время, когда многие и лучшие произведения хотя бы Вилье де Лиль-Адана или Поля де Сен-Виктора стали библиографической редкостью либо безвозвратно похоронены в глубочайших пластах старых газет и журналов, все строки Барбэ были собраны и собираются его преданными друзьями, которые, вопреки равнодушию публики, продолжают многотомное издание его критических статей «Люди и произведения XIX века» — его Страшный суд над современностью.

При жизни литература его затемнялась личностью. Фигура его была слишком необычайна, торжественна и архаична, чтобы современники могли это простить ему. Если существуют еще люди, которые готовы извинить оригинальность ума и парадоксальность речи, то таких, которые могли бы примириться с оригинальностью костюма, нет совершенно. «Великий Коннетабль французской словесности» пришел в восьмидесятые годы с другого конца столетия в живописном и романтическом костюме безукоризненного денди 30-х годов. Восьмидесятилетним старцем он появлялся на парижских бульварах в широкополой шляпе, подбитой красным бархатом, в романтическом плаще, в сюртуке, узко стягивавшем в талии его по-прежнему юношескую фигуру, и в белых панталонах с серебряными галунами. Это зрелище приводило в неистовство парижан, привыкших к успокоению глаза на однообразном разнообразии форм. И вполне естественно, что необычайность его костюма волновала его современников гораздо больше, чем его вызывающие парадоксы и удары хлыстом, которым он их стегал по лицу. Поэтому нет ни одного критика, который своей статьи о Барбэ д'Ореви́льи не начинал с описания сюртука и серебряного галуна на панталонах. «Для поверхностной т о л п ы, — говорит Октав Юзанн, — Барбэ д'Ореви́льи оставался всегда фигурой карикатурной и эксцентрической, чем-то вроде „Герцога Брунсвика” лите-

ратуры, старого денди, затянутого в корсет, набеленного, покрашенного, украшенного бриллиантами и кружевами. Все журнальные писаки, которые совсем не читали его произведений и не могли понять его идей, упражнялись в том, чтобы представить его смешным чудачком, паяцем, чей воинственно ирокезский вид был настолько же фальшив и старомоден, как его костюм. Легенда эта укоренилась и немало повредила славе удивительного писателя».<sup>38</sup>

«Разве можно рассчитывать выиграть процесс, когда вы носите такой костюм», — крикнул ему с негодованием директор «Le Pays» после того, как он проиграл дело, начатое против него Биолозом за диффамацию.

Но друзья видели его иначе. Вот в каких словах Жозефен Пеладан описывает его наружность:<sup>39</sup>

«Он гордо вздымался на дыбы, вытягивался в дугу, выставлял грудь и выгибался, как геральдический зверь. Грация мужественная и мощная, но в то же время гибкая, тонкая и нежная грация преображала этого корсара в изысканного царедворца. Глядя на его бронзовый бюст в Люксембургском музее, хочется сказать: „Вот голова, созданная для шлема“. Нет! Эта голова сама была шлемом, и это надменное, к устам от чела спускающееся презрение было подобно забралу, скрывающему от мира стыдливость раненой души. Оденьте его в кольчугу, и это будет второй Пандольфо Малатеста, один из кондотьеров диких и утонченных, которые резали без жалости и способны были от восторга плакать над чертежами Леоне Баттиста Альберти».

Обвинение в неискренности висело всю жизнь над Барбэ д'Оревилль; но понятие искренности одно из наименее точно определенных понятий нашего языка, и, обычно, мы делаем ошибку, смешивая его с понятием невинности. Твердо зная, что «невинность как василиск умирает, когда увидит себя в зеркале»,<sup>40</sup> свойство это мы бессознательно переносим на искренность, признавая вне подозрений искренними лишь те слова и жесты, которые совершены в самозабвенном порыве. Там же, где слову предшествует мечта о нем, а к жесту примешано созерцание его как исторического явления, там неизбежно является сомнение в искренности человека. Но у людей, живущих мечтой, мыслящих словом и чувствующих именами, корни реальностей чаще растут из фантазии, чем из действительности. В этом случае слова «искренность», «игра» не применимы совершенно. Барбэ д'Оревилль «создал поэму из своей личности».

Он познал конечные и несовместимые противоречия своей природы и принял их и обоготворил их в высшем слиянии, которое не было понятно случайным свидетелям отдельных миггов его бытия. Из глубоких исторических несовместимостей, таившихся у него в крови, он создал цельную и законченную жизнь. Верующий католик, он был непримиримым индивидуалистом, убежденный монархист, он пламенел всю жизнь духом мятежа, ожесточенный ненавистник революции, он обладал темпераментом истинного революционера. «Католицизм — это познание добра и зла. Будем же мощны, широко и щедры, как вечная истина». Таков был его католицизм, и думается, что ни Ницше, ни Бакунин не отказали бы подписаться под такой формулой.



«Нет свободы, — говорит Вилье де Лиль-Адан, — существует только освобождение». <sup>41</sup> Поэтому тот, кто рожден мятежником, всегда бунтует против торжествующей силы, какова бы она ни была. Если имя этой силе — Король, он бунтует против короля, а в эпохи владычества народа он бунтует против народа. В средние века он будет еретиком, а в век материализма станет католиком. Его девиз — «один против всех». Его борьба героична и напрасна. Он не пойдет туда, где он рискует быть увенчанным дешевыми лаврами площадного триумфа.

Таков был Барбэ. Пока его мир был заключен в родительском доме, он был республиканцем, когда же горизонт расширился и он понял, что торжествующая сила — материализм, то он вернулся к вере своих отцов — к королю и к церкви, в них познав истинных мятежников против века. В его груди жило «не сердце пошлого триумфатора с глазами, пламенеющими наглостью, а гордое сердце побежденного, переполненное пеплом печали».

Поэтому на печати своей он написал слова гордые и грустные: «Too late» — «Слишком поздно!», поэтому он любил повторять слова Моисея Альфреда де Виньи: «Господи! Ты создал меня сильным и одиноким!». <sup>42</sup>

Лишь в крайнем индивидуализме человек может найти ту точку равновесия своей души, которая примиряет противоречия его природы, не принося в жертву одно другому и не оскопляя своих страстей. Индивидуализм Барбэ д'Оревиля назывался «дендизмом». Парадоксальная и дерзкая книга его юности, посвященная Джорджу Брёммелю, королю дендизма, «qui fut le roi par la grâce de la Grâce», «королю милостью Грации», <sup>43</sup> дает ключ если не ко всей его жизни, то по крайней мере к той «поэме, которую он создал из своей личности», — поэме, так возмущавшей вкусы его современников.

Элегантная дерзость и презрение к общественному мнению — вот что больше всего чарует его в дендизме.

«Люди, которые рассматривают явления лишь с мелочной их стороны, выдумали, что дендизм — это искусство одеваться, удачная и смелая диктатура в области туалета и внешней элегантности. Это в нем есть, безусловно, но кроме того есть еще многое. Дендизм — явление человеческое, социальное и духовное. Это вовсе не платье, существующее как бы само по себе. Напротив, дендизм — это известная манера носить его. Можно быть одетым в лохмотья и оставаться денди... <sup>44</sup> Денди собственным, частным авторитетом ставит свой закон над теми законами, которые царят в кругах наиболее аристократических, наиболее приверженных традициям». Из последних слов явствует, что если Барбэ д'Оревиля избрал знамена католицизма и монархии, чтобы бороться против торжествующего материализма и демократии, то дендизм привлекал его как мятеж против аристократических косностей.

В какие элегантные парадоксы облекает он свою апологию *тщеславия*, лежащего в основе дендизма!

«Что такое тщеславие? Любовь это, дружба или гордость?»

Любовь говорит любимому существу: „Ты моя вселенная!“.

Дружба: „Ты мне подходишь“, но чаще: „Ты утешаешь меня“.

Гордость же молчалива. Она как король одинокий, праздный и слепой; корона закрывает ему глаза. Тщеславие владеет вселенной менее узкой, чем любовь. То, чего достаточно для дружбы, ее не удовлетворяет. Если гордость — король, то тщеславие — королева; она окружена, деятельна и прозорлива, и корона ее не на глазах, а там, где она красит ее красоту».<sup>45</sup>

У дендизма нет законов. Он весь в индивидуальности, в крайнем утверждении своей личности, на которое способны только англичане. Барбэ д'Оревилю проводит такую параллель между героями французской и английской эlegantности: между Джорджем Брёммелем и графом д'Орсэ:

«Д'Орсэ нравился всем настолько естественно и страстно, что даже мужчины носили медальоны с его портретом. Денди же нравятся только женщинам — нравятся, возбуждая ненависть. Д'Орсэ был королем любезного радушия. Радушные же относятся к чувствам, совершенно неизвестным денди. Подобно им, он владел искусством туалета, не блестящим, но глубоким, и потому, конечно, верхоглядые смотрели на него как на преемника Брёммеля. Но дендизм вовсе не грубое искусство завязывать галстук. Есть денди, которые никогда не носили его. Пример — лорд Байрон, у которого была такая прекрасная шея. Кроме того, д'Орсэ внушал страсть к себе, и долгую. Из них одна осталась исторической. Денди же любимы лишь спазмодически. Женщины, которые ненавидят их, тем не менее отдаются им и за то имеют счастье, которое дороже всего: ненависть свою сжимать в объятиях. Что же касается до очаровательной дуэли д'Орсэ, тарелкой швырнувшего в голову офицера, непочтительно отозвавшегося о св. Деве, и дравшегося за нее, потому что она была женщина, а он не мог допустить, чтобы оскорбляли даму в его присутствии, то что может быть более французского и менее денди?».<sup>46</sup>

Согласно этим идеалам созданы все герои романов Барбэ д'Оревилю, от виконта де Брассара<sup>47</sup> до графа Равила де Равилес,<sup>48</sup> от Кавалера де Туша<sup>49</sup> до аббата Жеозля де Круа-Жуган.<sup>50</sup>

И не был ли сам Барбэ д'Оревилю вполне достоин своих героев, когда на вызывающие слова Бодлэра: «В своей статье вы осмелились коснуться интимных сторон моей личности. Я поставил бы вас в довольно неловкое положение, если бы послал вам вызов, так как вы как католик, кажется, не признаете дуэли?» — он выпрямился и отвечал: «Страсти мои я ставлю всегда выше моих убеждений. Я к вашим услугам, милостивый государь».<sup>51</sup>

Обладая такими свойствами ума и души, Барбэ д'Оревилю не рискует стать писателем популярным, так как, чтобы полюбить его, надо дойти до той степени сознания, когда начинаешь любить человека лишь за непримиримость противоречий, в нем сочетавшихся, за широту размахов маятника, за величавую отдаленность морозных полюсов его души. Вся красота Барбэ в том, что он не боялся своих противоречий, а спокойно носил их в себе, зная, что между двумя противоположными остриями вспыхивают наиболее яркие молнии сознания.

Анатоль Франс едко замечает, что он был непримиримым католиком, но веру свою исповедовал предпочтительно в богохульствах. Но не надо

забывать, что католицизм был для него «познанием добра и зла», что уже само по себе отчасти богохульство. И потом ведь «если он мыслил как католик, то воображение его всегда оставалось языческим» (Греле).

Он сказал Анатолю Франсу: «Для Господа нашего Иисуса Христа было большим счастьем, что он был Богом. Как человеку ему не хватало характера». <sup>52</sup> Одному другу, который, встретив его однажды утром перетянутого, с вытянутой талией, сказал ему: «Черт побери, д'Оревилли, вы однако ловко затянуты в этот сюртук!», он отвечал: «Если бы я в настоящую минуту причастился святых тайн, я бы лопнул». <sup>53</sup> В таких словах нет богохульства, а есть известная фамильярность с Богом, свойственная умам гордым и верующим. С полным правом в ответ на эти обвинения Барбэ д'Оревилли мог бы повторить слова, которые он влагает в уста одного своего героя, аббата Перси: «Разве недостаточно много сражался я за честь Господа и его святой церкви, чтобы он милостиво простил мне дурные привычки, приобретенные на его службе, и не придирился к формальностям». <sup>54</sup> Когда после сражения при Мальплакэ Людовик XIV воскликнул: „Кажется я оказал Богу достаточно услуг, чтобы иметь право рассчитывать на лучшее отношение ко мне“, <sup>55</sup> то, конечно, он никогда не был лучшим христианином, как в это мгновение. Искренняя вера часто позволяет себе эти фамильярности с Богом, которые глупцы принимают за смешные непочтительности, а лакейские души и философы за гордость. Предоставим же болтать этим господам. Для нас же, которым уважение к королю никогда не мешало свободному обращению с ним, — это совсем иное». <sup>56</sup>

Рассказывая в романе «Chevalier des Touches» про роялистов, критиковавших Бурбонов, Барбэ замечает: «Они жаловались на Бурбонов, как жалуются на любовницу. А жаловаться на любовницу — это значит лишний раз свидетельствовать о степени своего обожания». <sup>57</sup>

Но все эти психологические утонченности не были оценены современниками Барбэ. «Во Франции оригинальность не имеет родины; ее ненавидят как призрак благородства. Посредственности всегда готовы того, кто не похож на них, укусить тем укусом десен, который не причиняет боли, но пачкает». <sup>58</sup> И, конечно, эти беззубые и пачкающие укусы были все-таки чувствительны Барбэ, гордившемуся тем, «что, проходя чрез много несчастий и испытаний жизни, он всегда сохранял чистыми свои белые перчатки». К таким пачкающим укусам он, без сомнения, относил и те недоразумения, которые постоянно возникали по поводу его романов и рассказов. Он был моралистом и боролся против Дьявола и его обольщений, а между тем его самого считали поэтом греха и извращенности; его наиболее католическое произведение — роман «Le prêtre marié» было изъято из продажи распоряжением Парижского архиепископа, а когда появились «Les Diaboliques», Барбэ д'Оревилли писал в одном из своих писем: «Само собою разумеется, что „Diaboliques“ с их заглавием не претендуют быть молитвенником или „Подражанием Христу“. Но они, тем не менее, написаны моралистом и христианином, который стремится к верности наблюдения, хотя бы и дерзкого, и верит, что сильные художники могут рисовать все и что живопись их всегда будет нравственна,

если только она трагична, если только она передает ужас тех явлений, которые они описывают. Лишь равнодушные и глумящиеся могут быть безнравственными. Автор же этой книги верит в Дьявола и в его власть над миром, поэтому он не насмехается и истории эти рассказывает вовсе не для того, чтобы напугать чистые души. Не думаю, чтобы тому, кто прочтет „Les Diaboliques“, захотелось бы в жизни повторить их. В этом мораль книги». <sup>59</sup> Но Барбэ д'Оревильи был слишком художник, чтобы не приходиться в восторг от удачных и законченных творений истонного врага своего, дьявола. Он был как тот французский инженер в «Гарасе Бульбе», который во время осады польского города казаками, видя их атаку, бросил заряжать свою пушку и стал им аплодировать и кричать «Bravo, messieurs zaporogui!». <sup>60</sup>

Однажды Барбэ рассказывал Пеладану содержание одной своей повести (это была последняя из «Diaboliques» — «Une histoire sans nom», <sup>61</sup> вышедшая отдельной книгой), «повести любви и счастья столь преступного, что одна лишь мысль о нем приводит в ужас и чарует (да простит нам Господь!) — чарует той чарой, что тот, кто испытывает ее, сам становится соучастником»... Когда Пеладан, придя в ужас от того наказания, которому Барбэ подверг своих героев, пытался оправдать их примерами истории и искусства, Барбэ д'Оревильи взял его за руки и сказал торжественно: «Дьявол — великий художник, и это Его вы слышали только что. Но не следует допускать, чтобы произведение, вами написанное, было освещено адскими огнями, когда вы имеете честь быть христианином». В этих словах высказался весь Барбэ-художник. <sup>62</sup>

И все-таки, несмотря на совершенство и необычайность своих произведений, несмотря на импонирующую красоту своей личности и своей литературной роли, Барбэ д'Оревильи навсегда останется лишь *подземным классиком*, лишь напрасным фейерверком ума, страсти и вдохновения.

### III. СОВРЕМЕННОКИ О БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

О Барбэ д'Оревильи существует довольно обширная литература. Ему посвящено несколько книг, из которых самая ценная и полная принадлежит перу Греле, и много десятков газетных статей. Наиболее беспристрастная из оценок его произведений была сделана Реми де Гурмоном <sup>63</sup> в большой статье, ему посвященной. Анатолий Франс после смерти его дал «Temps» блестящую характеристику <sup>64</sup> — тонкий, остроумный и убийственно злой портрет последнего шуана. Статья Жюля Леметра <sup>65</sup> интересна как документ отрицательного отношения к Барбэ. Поль де Сен-Виктор был один из первых, околдованных им, и слова его, приводимые здесь, взяты из статьи, появившейся в «La Presse» в конце 50-х годов. <sup>66</sup> Они подтверждают тот невероятный комплимент, который был сказан Виктором Гюго Сен-Виктору: «Стоит написать целую книгу лишь для того, чтобы вы написали об ней одну страницу». <sup>67</sup>

Пеладан был последним из сердец, завоеванных Барбэ: он его узнал лишь в старости. <sup>68</sup>

Отражение фигуры Барбэ д'Оревилли в этих четких и формулирующих умах, иных враждебных, иных сочувственных, может дать почувствовать живой трепет его личности.

Барбэ д'Оревилли, — говорит Реми де Гурмон, — это одна из самых оригинальных фигур в литературе XIX века. Весьма вероятно, что он еще долго будет вызывать любопытство и надолго останется одним из немногих как бы подземных классиков французской литературы. Алтари их в глубине крипт, но верные спускаются туда охотно, между тем как храмы великих святых к солнцу раскрывают свою пустоту и уныние. В области слова они немного то, что «любовники» в жизни. Семьи сторонятся от них, к ним боятся подойти, но на них смотрят и гордятся тем, что их видели. Они отнюдь не чудовища. Напротив, их находят слишком красивыми, слишком свободными. Медленно и с осторожностью священники и профессора изгоняют их из библиотек и прячут их в глубине шкапов: выставленные на свет, блещут мораль и разум. Но всегда существуют люди, которые смеются над моралью и не уважают разум. Те грешники, что сохранили нам Петрония и Марциала, в наши дни Ламартину предпочитают Бодлэра, Барбэ д'Оревилли — Жорж Занд, Вилье де Лиль-Адана — Додэ, Верлэна — Сюлли Прюдому. Из этого следует, что существует две литературы: одна, которая соответствует консервативным стремлениям человечества, а другая — разрушительным. Таким образом, ничто не может быть ни разрушено вполне, ни вполне сохранено. Каждый в свою очередь выигрывает в лотерее, и культурным людям это доставляет неистощимую тему для разногласия.

Барбэ д'Оревилли не из тех людей, которые предрасполагают к банальным восторгам. Он сложен и капризен. Одни смотрят на него, как на христианского публициста, как на Вейо-романтика, другие кричат о его безнравственности и о его сатанинской дерзновенности. И это все есть в нем: отсюда все противоречия, которые существовали в нем не только в сменах, но и одновременно. Сперва он был афеем и имморалистом; но когда духовный переворот кинул его обратно к религии, он остался таким же имморалистом, как вначале, и это казалось невероятным. Никто и даже он сам, быть может, не знал, соединялся ли его бодлерианский католицизм с истинной верой. Про Шатобриана говорили: «он верит в то, что он верит». Барбэ д'Оревилли, наоборот, был так уверен в своей вере, что позволял себе всякие вольности, даже свободу быть ей неверным. Отчасти это происходило и оттого, что он изучил историю церкви достаточно глубоко чтобы знать, что лучшие и наиболее ей пользы принесшие католики были в то же время великими язычниками. Как нормандец, он не способен на глубокую религиозность, но глубоко привязан к некоторым формам религиозных традиций. Он индивидуалист до скандала; авторитет он может выносить лишь в виде той идеи, которую он сам себе создал. Полный нежности к своей родной земле, он покидает ее без сожаления, чтобы позже опять вернуться к ней с любовью. Рожденный в среде, чья культура вся в традициях, он чувствует потребность в новых устоях и уходит на завоевание их с безоглядностью искателя приключе-

ний. Характер его лишен гибкости, и потому ему предстоит долгая борьба. Пятьдесят лет понадобится ему для того, чтобы дрожащей рукой прикоснуться к славе.<sup>69</sup>

Барбэ д'Оревилли обладает истинным характером романиста — редким характером. Он интересуется жизнью. Это связывает его с Бальзаком. Любовь людей, их слова, их жесты для него явления глубоко серьезные, даже когда они комичны. Он истинный социолог. Общество для него абсолютно. Флобер рядом с ним — физик, для которого жизнь безразлична: он взвешивает и измеряет вещество. Но воображения в Барбэ больше, чем наблюдения. Когда он внимательно всматривается в жизнь, он начинает там замечать вещи, видимые лишь для него одного. Другими словами, в тот самый момент, когда ему кажется, что он наблюдает, он фантазирует. Реальность для него только предлог, лишь исходный пункт. Это поэт, и как романист он может быть ближе к Теофилю Готье, чем к Бальзаку. Он любит слова ради их самих и складывает фразы лишь ради их звучности. Литературная чуткость его очень велика. Ему стоило многого простить неловкости стиля страстно им любимому Бальзаку. Красота формы сделала его снисходительным к тем идеям, которые вызвали бы его гнев, будучи выражены плохим языком.<sup>70</sup>

«Les Diaboliques» — это расцвет гения Барбэ д'Оревилли. Если бы эта книга принадлежала перу Бальзака, она была бы шедевром Бальзака. Страсть красноречивую, экспансивную мы находим повсюду у Барбэ д'Оревилли, но здесь страсть со сжатыми губами, страсть без жестов. Недостатки «Les Diaboliques» мы почувствовали лишь после Флобера. Отнесенные же к их настоящей эпохе, такие рассказы, как «Dessous de carte d'une partie de whist», не имеют иных несовершенств, чем те, что в настоящее время портят нам впечатление «El Verdugo» или «La Grande Bretèche».<sup>71</sup>

Анатоль Франс так писал о Барбэ д'Оревилли<sup>72</sup> после его смерти:

«Мне довольно трудно составить себе справедливое представление о характере Барбэ д'Оревилли. Я его видел всегда. Для меня это воспоминание детства, как статуи на Pont d'Iéna, у подножия которых я играл в серсо в те времена, когда на диких и цветущих склонах Трокадеро<sup>73</sup> еще можно было собирать кашки, клевер и кукушкины слезки.

У меня не было никакого определенного мнения об этих статуях. Я смутно различал, что это были люди, которые за узду держали каменных лошадей. Не знаю, были ли они безобразны или красивы, но я чувствовал, что они были зачарованы, как свет солнца, который сладко купал меня, как свежие вздохи ветра, которые я вдыхал с радостью, как деревья пустынной набережной, как смеющиеся воды Сены, как весь мир. О, я это прекрасно чувствовал. Но я не знал, что колдовство было во мне и что это я сам, такой маленький, сияющий радостью, наполнял всю неизмеримую вселенную. В девять лет субъективность впечатлений окончательно ускользала от меня.

Первые встречи мои с г-ном д'Оревилли относятся к этой райской поре

моей жизни. Моя бабушка, которая его немного знала и которую он весьма удивлял, мне показывала его, как редкость, во время наших прогулок.

Этот господин в шляпе с полями из красного бархата, сдвинутой на ухо, с узко стянутой талией, в сюртуке, спадавшем широкой юбкой, который прогуливался, ударяя хлыстом по золотому галуну своих обтянутых панталон, не внушал мне никаких размышлений, так как моим естественным свойством было, — не искать причин явлений.

Я смотрел, и никакая мысль не смущала ясности моего взгляда. Я был лишь доволен тем, что существуют люди, которых легко узнать. Г-н д'Оревилли был, разумеется, из таких людей. И инстинктивно я чувствовал к нему дружбу. В моей симпатии я соединял его с инвалидом, который ходил на двух деревянных ногах, с двумя палками в обеих руках, с носом выпачканным в табаке и, встречаясь со мной, говорил мне: „Здравствуйте-с“; со старым учителем математики, одноруким, который красным лицом, украшенным бородой сатира, улыбался моей няньке, и с большим стариком, одетым в одежду из грубой парусины, со дня трагической смерти своего сына. Эти четыре лица имели для меня то преимущество над всеми остальными, что я легко мог их узнавать и рад был узнавать их. И еще в настоящее время я не вполне могу отделить г-на д'Оревилли в своих воспоминаниях от учителя математики, от инвалида и от сумасшедшего. Все четверо они для меня сливались с другими памятниками Парижа, подобно статуям на Иенском мосту. Была лишь та разница, что они двигались, в то время как статуи не двигались. Об остальном я не думал.

Двенадцать лет прошли незаметно, и однажды, зимнею ночью на улице du Вас я встретил случайно Барбэ д'Оревилли, который шел в сопровождении Теофиля Сильвестра. Я был с другом, который представил меня. Сильвестр защищал святого Августина, ругаясь при этом, как дьявол. Железным наконечником своей трости он бил о край тротуара

Барбэ, ударив тоже, высек искры и воскликнул:

„Мы циклопы мостовой!“.

Он сказал это своим голосом серьезным и глубоким. Уже потеряв свою первобытную чистоту, я очень желал понять; я искал смысла этих слов, не мог разгадать его и испытывал истинную боль.

Мне приходилось встречать Барбэ д'Оревилли во все эпохи моей жизни. Я имел честь сделать ему визит в его маленькой комнатке на улице Русселе, где тридцать лет прожил он в благородной бедности.

Барбэ д'Оревилли, одетый в красное, стоял гордый и великолепный в этой поблекшей и голой комнате. Надо было слышать, как произнес он эту трогательную ложь:

— Свою мебель и ковры я отправил в деревню.

Беседа его сверкала образами и неожиданными оборотами.

«Je tisonne dans vos souvenirs pour les ranimer... Vous regardez la lune, mademoiselle: c'est l'astre des polissons... Vous l'avez vu, terrible, la bouche ébréchée comme la gueule d'un vieux canon...\*»

---

\* Я мешаю уголья в ваших воспоминаниях, дабы их оживить... Вы смотрите на луну, мадемуазель. Это звезда распутников... Вы увидели ее страшную, с пастью, зияющей, словно жерло старой пушки (франц.).

...для Господа нашего Иисуса Христа большое счастье, что он был Богом; как человеку ему не хватало характера...".

Все это говорилось серьезным голосом, в котором, не знаю как, смешивались и ужасающе сатанинское, и очаровательно детское.

И это был старый господин лучшего тона, изысканно вежливый, с величественными манерами.

Без сомнения, он был необычаен. Но как Генрих IV на Pont-Neuf<sup>74</sup> или пальма на крыше купальни Самаритен, он больше не удивлял. Его кафтаны, подбитые красным бархатом, казались чем-то, не скажу обычным, но необходимым.

В сущности, и это делало его столь безусловно любезным, он не хотел никогда никого ни удивлять, ни забавлять. Это он делал лишь для самого себя. Лишь для самого себя он носил и кружевные галстуки и манжеты, как у мушкетеров. У него не было, как у Бодлэра, ужасного искушения изумлять, противоречить, вызывать антипатию.

Его странности никогда не носили характера враждебности. Он был естественно эксцентричен.

В жизни его есть темные периоды: про него утверждают, что в течение некоторого времени он был компаньоном торговца религиозными предметами в квартале Сен-Сюльпис. Не знаю, правда ли это. Но мне хотелось бы, чтобы это было так. Мне нравится, что этот тамплиер<sup>75</sup> продавал четки.

В этом я нахожу забавное возмездие условному со стороны реальности.

Однажды я видел старого трагика в Одеоне, который с челом, увенчанным царскою повязью, и со скипетром в руке изображал Агамемнона. Мысль о том, что этот царь царей женат на театральной уврезке,<sup>76</sup> наполнила меня извращенною радостью.

Представить себе Барбэ д'Оревилльи, принимающим заказы монастырского белья, — в этом есть удовольствие еще более изысканное.

Но если подумать, то самое удивительное совсем не то, что д'Оревилльи продавал стихари, а то, что он писал критические статьи. Однажды Бодлэр, которого он третировал в своей статье как преступника и великого поэта, подошел к нему и, скрывая свое глубокое удовольствие, сказал:

— Милостивый государь, вы посмели коснуться интимной стороны моего характера. Если бы я потребовал вас за это к ответу, я поставил бы вас в довольно затруднительное положение, так как, будучи католиком, вы не принимаете дуэли.

„Monsieur, — сказал Барбэ: — страсти свои я ставлю всегда выше своих убеждений. Я к вашим услугам“.

Он немного хвастался, говоря о своих страстях. Но, надо отдать ему справедливость, он никогда не колебался ставить свои фантазии выше здравого смысла. Двенадцать томов его критики — это самое своевольное, что было когда-либо вдохновлено капризом. Критика его полна гнева и бешенства, оскорблений, обвинений, богохульств и отлучений.

Она сыпет молнии и остается в то же время самым невинным созданием в мире. И здесь д'Оревилльи спасен своим гением своей счастливою ребяч-



ливостью. Он пишет, как ангел, как дьявол, но он сам не знает, что он говорит.

Что же касается до его романов, то они занимают место среди самых удивительных произведений нашего времени. Два из них, безусловно, шедевры в своем роде. Я говорю о „L'ensorcélée" и об „Chevalier des Touches".

Стиль Барбэ д'Оревилли — это то, что меня удивляет больше всего: он неистов и нежен, груб и изыскан. Сен-Виктор сравнивал его с теми колдовскими напитками, куда входят одновременно цветы, змеиная слюна, мед и кровь тигра. Это адское питье; но оно по крайней мере не пресно.

Что же касается до философии Барбэ, который был философом меньше, чем кто-либо из людей, то это приблизительно философия Жозефа де Местра. Он прибавил к ней лишь богохульства.

О своей вере он заявлял при каждом удобном случае, но предпочтительно он исповедовал ее в богохульствах. Кошунство для него было правой к вере. Как Бодлэр, он обожал грех.

Он знал лишь гримасу, лишь маску страсти. Он всегда впадал в кошунство, и ни один верующий не оскорблял Бога с таким усердием.

Не бойтесь. Этот великий богохульник будет спасен. В своей нечестивой дерзновенности тамбурмажора и романтика он сохранил божественную невинность, которая пред престолом вечной Мудрости заслужит ему прощение Св. Петр скажет, увидавши его:

„Вот Барбэ д'Оревилли. Он хотел обладать всеми пороками, но не мог, потому что это очень трудно и для этого необходимы естественные склонности. Он очень любил драпироваться в преступления, потому что преступление живописно. Он остался самым светским человеком в мире, и житие его было почти монастырское. Правда, он иногда говорил отвратительные вещи; но так как он и сам в них не верил и никого не мог заставить поверить, то это оставалось только литературой, что извинительно. Шатобриан, который тоже был на нашей стороне, своей жизнью издевался гораздо более серьезно над нами"».

Еще при жизни Барбэ д'Оревилли Жюль Леметр писал про него:

«Барбэ д'Оревилли меня изумляет... и кроме того... он меня снова изумляет. Мне цитируют его слова поразительного остроумия, героического полета, которые блеск образа соединяют с неожиданностью мысли. Мне говорят, что он говорит всегда так, что он шествует сквозь жизнь, облеченный в нарочитый костюм, затянутый, надушенный, застывший в позе вечного рыцарства, непрерывного дендизма, непроходящей молодости. Это мастер слова красноречивый, обильный, пышный, изысканный, с султаном на шляпе, до редкости лишенный простоты... Он внушает мне самое почтительное уважение, но в то же время он меня смущает, пугает, повергает в изумление.

Это не моя вина. Его высокомерные манеры, его громадные жесты, его своевольные пристрастия, его суеверные видения аристократизма, этот страх и любовь к сатане, этот католицизм, не прикрывающий никаких христианских добродетелей, эта выработанная несдержанность, эти вспышки

гнева и негодования, эта гордость... все это мне невыразимо трудно принять.

То, что делает душу Барбэ д'Ореви́льи столь мало приемлемой для моего радушия, это совсем не то, что он является аристократом в веке мещанства, абсолютистом во времена демократии, католиком в эпоху атеистического знания (все это я вполне допускаю), неприемлема та манера, с которой он осуществляет все это. Мне ведомо, что не все души принадлежат эпохе, их породившей, и что есть между нами люди средних веков и Возрождения.

Признаюсь, что я даже очарован тем, что Барбэ д'Ореви́льи в одно и то же время и крестоносец, и мушкатер, и шуан. Но он осуществляет все это с такой преувеличенной яростью, с таким явным выставленным самодовольством, что он не таков, как мы, с таким громогласным афишированием, в такой безнадежно театральной обстановке, что недоверие охватывает меня, что та нежная внимательность, которая приподымалась уже во мне навстречу этому вышлецу прошлых столетий, колеблется, смущается, переходит в удивление, и я вижу перед собой лишь напыщенного актера, опьяневшего от своей роли.

Самая великая и самая забавная из иллюзий Барбэ д'Ореви́льи — это, безусловно, его католицизм. Я думаю, что он действительно верит. По крайней мере, он громко исповедал все догматы и охотно изумляется „глубоким прозрением церкви“. Всякое иное учение, кроме католического, он признает отвратительным и извращенным. Наконец, он имеет претензию на целомудренность; в одном из своих романов он мужественно вычеркнул „три строчки неприличных подробностей“, представляя себе, вероятно, что других подобных строк нет в его произведениях.

Но я не знаю ничего менее христианского, чем католицизм Барбэ д'Ореви́льи. Он похож на перо на шляпе мушкатера. Я вижу, что г-н д'Ореви́льи носит Бога, как кокарду на своей шляпе. Но в сердце? Не знаю.

Все его творения проникнуты чувствами диаметрально противоположными тем, которые должен бы был испытывать истинный сын церкви. Грешники имеют всегда невыразимое очарование для Барбэ д'Ореви́льи. Он не допускает, чтобы грешник был ничтожеством. Он всегда снабжает их удивительными талантами. Он их видит грандиозными, он их любит, он удивляется им. Почти все герои романов, написанных этим христианином, — атеисты. Он созерцает их с ужасом, преисполненным тайной нежности. Он всегда очарован дьяволом.

Но если немного сомнения примешивается к его наивной и неуправляемой симпатии к грешникам, то уже с полной беззаветностью, беспримесной любовью любит он и славит знаменитых денди, великих светских людей, глубоких виверов, непостижимых Дон-Жуанов.

Идеал его жизни сплавлен из Бенвенуто Челлини, герцога Ришелье и Джорджа Брёммеля»."

Вот слова Поля де Сев-Виктора:

«Воинствующая церковь не имела борца более дерзновенного, чем этот Тамплиер пера, чья наступательная критика есть постоянный крестовый поход. Непобедимый полемист, он является в то же время писателем гор-

дым и оригинальным. Художника-крестоносца, изобретателя и стилиста в нем можно отделить от борца и метателя парадоксов. Французский язык еще никогда, быть может, не был доведен до столь надменной парадоксальности. Это слияние грубости с изысканностью, насильничества с деликатностью, горечи с утонченностью.

Это напоминает те колдовские напитки, которые изготовлялись из цветов и змеиной слюны, из крови тигрицы и меда).

«Вот писатель-воин, — говорит Пеладан, — которому консервативная партия отказалась дать войска. Без скипетра, без солдат, без одобрения короля и папы, в изгнании и в опале, этот католик с улицы Русселе был последним Хоругвеносцем церкви, последним великим видамом Франции.

Теоретик рухнувшей старины, естественному течению революции и ее завоеваниям противопоставил он свою бесполезную, но героическую смелость.

Творение д'Оревилли — это Роландов рог в Ронсевальской Долине монархии, но император с седой бородой не придет плакать над богатырями. Сломанный Дюрандаль достался сарацинам.

Да. Слабый луч славы, который освещает эту память, это — справедливость врагов, удивление перед искусством. Его смерть не тронула никого из католиков: потому что официальный католицизм не больше признает Савонаролла, чем д'Оревилли: пламя одного и гений другого пугают косность этих факиров, ищущих совершенства в отречении от индивидуальности.

Своим убеждением осужденный защищать тех, кто отрекался от него, он на своей печати написал роковой девиз: „Too late" — Слишком поздно.

В Италии времен Возрождения проходят, борются и умирают десятки фигур, достойных цезарского венца. — Пантеон побежденных, но XIX век имеет лишь одного человека, равного им по несчастью — великого и непризнанного.

Один лишь своим четверояким гением обличает неисцелимую глупость эпохи, которая устаивает славы лишь после долгого грохота рекламы. Единый испил чашу клеветы и непризнания, и то был — Барбэ д'Оревилли».<sup>78</sup>

Таковыми гранями отразилась личность Барбэ д'Оревилли, этого изгнанника прошлых веков в XIX веке, в понимании и восприятии своих современников. Лучи, ими отраженные, говорят о твердости и драгоценности камня.





## АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

### I

Анри-Франсуа-Жозеф де Ренье родился 28 декабря 1864 года в Гонфлере, старинном и живописном городке, расположенном амфитеатром на холмах около устьев Сены.

В настоящее время ему сорок пять лет. Он в полном расцвете своего творчества. На вид он моложе своих лет. Есть что-то усталое и юношеское в его высокой и худощавой фигуре. Его матово-бледное лицо, продолговато-овальное, с высоким, рано обнажившимся лбом, висячим тонким усом и сильным подбородком, по-девически краснеет при сильном впечатлении. У него бледные голубовато-серые глаза. Монокль придает его лицу строгость и некоторую торжественность.<sup>1</sup>

Во всех его движениях, в costume, в фигуре есть грустная эlegantность цветка, отяжелевшего в расцвете и склонившегося на вялом стебле. Задумчивая гармония, молчаливость и безукоризненная светскость отличают его среди говорливой толпы парижских вернисажей и первых представлений.

Его негромкий, слегка певучий, но гибкий и богатый оттенками голос говорит о замкнутых на дне души залах, о стыдливости духа и о многих непроизнесенных, затаенных навеки словах.

Такие слова придают поэзии сдержанную силу и гармонию.

Самый совершенный и пластический из поэтов Парнаса — Хозе-Мария Эредиа — выдал своих дочерей за двух поэтов: старшую за Пьера Луиса, младшую — за Анри де Ренье.<sup>2</sup>

Как стареющий Лир, он разделил свое царство в области поэзии между своими зятьями.

Если бы средневековый хронограф рассказывал об этом событии, то он прибавил бы, конечно, что одну из них звали «La Grèce antique», \* а другую — «La belle France». \*\*<sup>3</sup> Впрочем, быть может, он дал бы им иное символическое имя и одну назвал бы «Стилем», а другую — «Поэзией».

В этом бы он совпал с Морисом Баррэсом, который при вступлении

\* «Античная Греция» (франц.).

\*\* «Прекрасная Франция» (франц.).

своем в академию, заканчивая похвальное слово в честь Эредиа, сказал, намекая на младшую дочь Эредиа, ставшую женою Анри де Ренье:

«Хозе-Мария Эредиа оставил нам бессмертные произведения и целую семью поэтов, среди которой в чертах некоей юной смертной каждый мыслит видеть лик самой Поэзии».<sup>4</sup>

Нет сомнения, что если из поэтического наследия Эредиа проникновение в стиль и дух античного мира досталось создателю «Песен Билитис», то сама крылатая победа поэзии, осенившая такую аполлоническую четкостью сонеты Эредиа, посетила дом Анри де Ренье и избрала именно его среди современных поэтов Франции.

На долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля в искусстве: быть собирателем плодов, быть осуществителем упорных исканий, которым были отданы силы нескольких поколений французских поэтов. В нем рафаэлевская, в нем пушкинская прозрачность и легкость.

С законным правом он мог бы применить к себе стих Бальмонта: «Предмною другие поэты — предтечи».<sup>5</sup>

Как отражение в выгнутом зеркале, в стихе его соединились все завоевания, которые французская поэзия сделала за вторую половину XIX века. Парнасцы, Маллармэ, символисты приготовили ему путь. Сам он не искал новых путей. Он стал поэтом-завершителем.

Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам.

Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. Мрамор стал трепетной теплой плотью.

Маллармэ замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы. Ренье разбил их и сделал из рассыпавшихся драгоценных камней чувственные и сказочные украшения, подобные тем, которыми украшал наготу своей Саломеи Гюстав Моро.

Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость.

С Маллармэ Анри де Ренье связан тесными узами дружбы и преемственности. Он был постоянным посетителем вторников маленькой гостиной на Rue de Rome, где создалась и воспиталась школа поэтов девяностых годов. Там не бывало бесед — туда приходили слушать учителя. Лишь изредка, во время нечастых посещений Вилье де Лиль-Адана или Уистлера, слово переходило к ним. Обычно говорил один Маллармэ, стоя у камина с неизменной маленькой глиняной трубкой в руке. Ренье в этих случаях играл роль предводителя хора. Он сидел всегда на одном и том же месте — на диване по правую руку учителя, и когда речь Маллармэ иссякала, он подавал ему реплику: на угасающий жертвенник бросал несколько кусков сандалового дерева, и огонь пылал снова. Первое десятилетие его поэтического творчества прошло так у тайного родника поэтической мудрости, напоившего столько поэтов.

Это были отношения истинного ученичества. Ренье, уже слагавший «*Poèmes anciens et romanesques*». \* краснел от волнения, как мальчик, после похвалы учителя.

---

\* «Стихотворения в античном и рыцарском духе» (франц.).

## II

В первом сборнике своих стихов «Les Lendemain» \* (1885) Анри де Ренье определяет цель своей поэзии как желание воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения. Воспоминания! но они не воскреснут под его руками такими, как были. Воспоминание украшает, очищает, преувеличивает, обобщает прошлое<sup>6</sup> —

Я мечтал, что эти стихи будут подобны тем цветам,  
Которые рука искусного мастера обвивает  
Вокруг золотых ваз, идеально выгнутых.<sup>7</sup>

В этот период влияние Маллармэ чувствуется особенно в выборе символов и форм. Все любимые образы юношеской поэзии Ренье можно вывести из этих слов Иродиады Маллармэ:

... О зеркало, холодная вода!  
Кристалл уныния, застывший в льдистой раме.  
О, сколько раз в отчаяньи, часами,  
Усталая от снов и чая грез былых,  
Опавших, как листья, в провалы вод твоих,  
Сквозила из тебя я тенью одинокой.  
Но горе! В сумерки, в воде твоей глубокой<sup>8</sup>  
Постигла я тщету своей нагой мечты...

Двойственность зеркал, темные воды бассейнов, листья, опадающие на поверхность вод, усталость от снов, сумерки над лесными водоемами, «тщета нагой мечты» — эти образы повторяются и текут в юношеской поэзии Ренье.

«Я смотрел, как в воду бассейна падали листья один за другим. Не было ли ошибкой, что в моей жизни я имел занятие иное, чем этот грустный счет часов, лист за листом, над грустными и чуткими водами. Все чаще падают листья. По два сразу. Слабый ветер, поднявшись, осторожно качает — прежде чем уронить — их, усталые, напрасные. Те, что падают в бассейн, сперва плавают по поверхности, потом набухают, тяжелеют и тонут наполовину. Вчерашние погрузились уже, другие еще бродят по поверхности. Сквозь прозрачность холодной воды, ясной до самого дна, исчервленного бронзой, видны целые кучи их — потонувших... Лампа горит в углу большой залы, и я стою, лицом прижавшись к окну. Я уже не вижу, как падают листья, но чувствую, как внутри меня самого что-то обрывается и медленно падает. Мне кажется, что в молчании я слышу падение моих мыслей. Они падают с очень большой высоты, одна за другой, медленно осыпаясь, и я принимаю их всем прошлым, что живет во мне. Мертвенное и легкое их ниспадение не тяжелит отшедшими порывами жизни. Гор-

\* «Грядущие дни» (франц.).

дось осыпается, лепестки славы облетают». <sup>9</sup> (Manuscrit trouvé dans une armoire). \*

Все юношеские поэмы Ренье отличаются этой вечерней меланхолией — усталой и безнадежной.

Нет у меня ничего,  
 Кроме трех золотых листьев и посоха  
 Из ясеня,  
 Да немного земли на подошвах ног,  
 Да немного вечера в моих волосах,  
 Да бликов моря в зрачках...  
 Потому что я долго шел по дорогам  
 Лесным и прибрежным,  
 И срезал ветвь ясеня,  
 И у спящей осени взял мимоходом  
 Три золотых листа...  
 Прими их. Они желты и нежны  
 И пронизаны  
 Альми жилками.  
 В них запах славы и смерти.  
 Они трепетали под темным ветром судьбы.  
 Подержи их немного в своих нежных руках:  
 Они так легки, и помяни  
 Того, кто постучался в твою дверь вечером,  
 Того, кто сидел молча,  
 Того, кто уходя унес  
 Свой черный посох  
 И оставил тебе эти золотые листья  
 Цвета смерти и солнца...  
 Разожми руку, прикрой за собою дверь,  
 И пусть ветер подхватит их  
 И унесет... <sup>10</sup>

Все проходит, и в пожелтевших уборах пышной осени поэт чувствует «запах Славы и Смерти». И ту, которую он любит, он может попросить только о том, чтобы она подержала в руках «три золотых листа цвета Смерти и Солнца» и отпустила их по воле ветра.

Эта грусть характерна для юношеской поэзии Анри де Ренье. В эти годы он видел грустную девушку в барке, на темной реке, в вечерних сумерках. Он ее звал призывным и сладким именем Эвридики. Какие-то древние печали жили в глубине ее снов. Она сидела в лодке и плакала. А напротив сидел павлин, своим ослепительным хвостом наполняя всю ладью. Незапамятная грусть темнила ее глаза, и она говорила голосом древним и истинным, голосом столь тихим, точно он доносился с другого берега реки, с другого берега Судьбы.

---

\* «Рукопись, найденная в шкафу» (франц.).

«Это я однажды вечером на берегу реки моими чистыми и благоговейными руками подняла голову убитого Орфея, и много дней я несла ее, пока усталость не остановила меня.

На опушке тихой рощи, где белые павлины бродили в тени деревьев, я села и заснула, сквозь сон чувствуя с болью и с радостью бремя священной головы, которая покоилась на моих коленях.

Но, проснувшись, я увидела горестную голову, которая глядела на меня красными и пустыми глазницами. Жестокие птицы, которые выклевали ему глаза, склоняли вокруг меня свои гибкие шеи и гладили перья своими окровавленными клювами.

Я поднялась в ужасе от кошунства; от моего движения голова покати-лась между испуганных и молчащих павлинов, и они распускали свои хвосты, которые, о чудо! не были белыми, по с тех пор и навсегда носили на себе, подобно обличающим драгоценным камням, образ тех священных очей, чей смертный сон кошунственно осквернили они».<sup>11</sup>

И осенние листья, по которым поэт следит падение времени, и те три листа, в которых сохранился запах Славы и Смерти, и эта девушка с головой Орфея — все это строгие символы одной и той же усталой тоски, которую можно назвать дожившей, — это тоска предстоящих воплощений.

Линия развития таланта Анри де Ренье отличается правильностью, чистотой и прекрасной четкостью. Когда расходитесь белый предрассветный сумрак, наступает ясное и чуткое утро. Вот стихотворение, которым Ренье открывает свою книгу «Les médailles d'argile», \* отмечающую первую степень его художественной зрелости:

Снилось мне, что боги говорили со мною:  
 Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,  
 Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,  
 Другой крылатый,  
 Недоступный и прекрасный  
 В своей нагоде,  
 И другой с закрытым лицом,  
 И еще другой,  
 Который с песней срывает омег  
 И анютины глазки  
 И свой золотой тирс оплетает  
 Двумя змеями,  
 И еще другие...  
 Я сказал тогда: вот флейты и корзины —  
 Вкусите от моих плодов;  
 Слушайте пенье пчел  
 И смиренный шорох  
 Ивовых прутьев и тростников.  
 И я сказал еще: Прислушайся,  
 Прислушайся,

\* «Глиняные медали» (франц.).



Есть кто-то, кто говорит устами эхо,  
 Кто один стоит среди мировой жизни,  
 Кто держит двойной лук и двойной факел,  
 Тот, кто божественно есть —  
 Мы сами...  
 Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях  
 Из серебра нежного, как бледные зори,  
 Из золота знойного, как солнце,  
 Из меди суровой, как ночь;  
 Из всех металлов,  
 Которые звенят ясно, как радость,  
 Которые звучат глухо, как слава,  
 Как любовь, как смерть;  
 Но самые лучшие — я сделал из глины  
 Сухой и хрупкой...  
 С улыбкой вы будете считать их  
 Одну за другой,  
 И скажете: они искусно сделаны,  
 И с улыбкой пройдете мимо.  
 Значит, никто из нас не видел,  
 Что мои руки трепетали от нежности,  
 Что весь великий сон земли  
 Жил во мне, чтобы ожить в них?  
 Что из благочестивых металлов чеканил я  
 Моих богов,  
 И что они были живым ликом  
 Того, что мы чувствуем в розах,  
 В воде, в ветре,  
 В лесу, в море,  
 Во всех явлениях  
 И в нашем теле  
 И что они, божественно, — мы сами ...<sup>12</sup>

Это стихотворение раскрывает целое миросозерцание и основы поэтического метода. Кто-то с двойным луком и двойным факелом стоит один среди мировой жизни. Это тот, кто божественно — мы сами. Это сочетание Смерти и Эроса и отождествление их с внутренним сознанием своего «я» — ключ ко всем символам Анри де Ренье — разнообразным, но говорящим об одном. Это центр одного круга, который в каждом из отдельных произведений представлен лишь отрезком дуги. Все «медали» дают изображение «Лица Невидимого», и самые прекрасные из них те, которые сделаны «из глины сухой и хрупкой», потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолетностью всех явлений; «все проходящее есть символ».<sup>13</sup>

В этом понимании мира скрыта новая грань творчества Ренье. Перевернув несколько страниц «Медалей из глины», мы читаем такой сонет — «Пленница»:

«Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала. Рука моя знает вес твоей упругой груди,<sup>14</sup> вкус, и цвет, и линию, и извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится мое желание.

Ты поставила между нами ночь и лес; но наперекор тебе, верный твоей вероломной красоте, я обдумал твою форму, рассеявшуюся в глубокой тьме, и воссоздам ее такой же. Брезжит заря.

Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, в котором ты стояла обнаженная; пленная в косном веществе безвозвратно —

Будешь ты извиваться в нем, немая и гневная на то, что я связал тебя — живой и мертвой навсегда — в мраморе или в глинистой земле».

Вот скульптурная пластика образов. Вот строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов.

### III

Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример Анри де Ренье поможет нам разобратся во многом.

Этот неореализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма.

Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с микеланджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма. Это чистое противуположение классицизму — реакция в форме антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона в углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров. Путь, пройденный от «El Verdugo» до «Les illusions perdues»,<sup>15</sup> это путь разработки фона — не больше. Этот реализм, как противуположение быта — страсти для оттенения ее, еще нагляднее, чем у Бальзака, выражен в романах Барбэ д'Оревиля, который строил характеры более произвольно, более анекдотично.

Страсть Мериме, замкнутая сухостью внешних линий, взвивается на дыбы внутри самой себя. Страсть у Стендаля анатомически расчленена, разъята на основные побуждения, формулирована с точностью законодательного текста. Это уже фундамент психологического реализма.

Реализм второй половины девятнадцатого века, хотя учится у Бальзака и Стендаля, но основан на внутренней борьбе с идеалом театральной романтической страсти. Флобер наперекор всем своим вкусам замыкается в реалистической дисциплине «M-me Bovary». Мечта об оперных декора-

циях и театральных жестах сквозит сквозь строгую археологию Саламбо. Предтечи эстетства 90-х годов, Гонкуры всю изысканность своего стиля расточают на живопись помойных ям большого города, совершенную живопись обыденности, подставляя на место романтической тенденции безобразие — прекрасно». Романтизм чувства претворяется у них в трогательное», что так роднит «Жермини Ласерте» с русским романом. Благодаря нарочитой прудумьшенности своего натуралистического метода, Зола меньше, чем другие, сумел скрыть свой романтизм, перенеся движение романтической страсти с обезличенного человека на толпу, на машину, на стихийные отправления города.

Возникновение реализма на почве романтической идеи не есть исключительное свойство романтизма. Каждое художественное движение, которое исключительность своего устремления сосредоточивает на одной стороне искусства в ущерб другим, совершает этим переоценку ценностей и, отвлекая нас на время от старых форм, в конечном своем результате приводит к новой гармонической концепции реализма.

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма

Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его.

Отношение художника-символиста к миру реальностей точно определено словами Гете:

«Все преходящее есть только символ».

Символизм, окончательно принятый и преступивший грани литературной борьбы, становится всеобъемлющим: все в мире — символ, все явления только знаки, каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита. Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душою художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах: люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира.

«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолетна, как дыхание ветра и оттенки неба»<sup>16</sup> (А. де Ренье).

Приляг на отдели. Обими руками  
Горсть русого песку, зажженного лучами,  
Возьми... и дай ему меж пальцев тихо стечь.  
Потом закрой глаза и долго слушай речь  
Журчащих вод морских и ветра трепет пленный,  
И ты почувствуешь, как тает постепенно  
Песок в твоих руках... и вот они пусты.

Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты  
 Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных  
 Смешает как пески па отмелях прибрежных...<sup>17</sup>

(А. де Ренье)

Символизм символистов-декадентов был склонен к тому, чтобы принимать характер законченного образа, требующего своей разгадки. Символисты постоянно срывались в область построения более или менее сложных загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях. Тогда символизм, соседствуя с аллегорией, как бы противоречил самой идее реализма, основанной на анализе и наблюдении.

Но с того момента, когда *все преходящее* было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого определенного точного смысла; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки, видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами.

Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души.

Реализм был преимущественно изображением «nature morte». Даже характер человека часто изображался реалистами совершенно с той же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желанье спрятать самого себя в обилии вещей — вот черты реализма.

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.

Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое «я», но мировая первооснова человеческого самосознания, тот, кто у Анри де Ренье держит «двойной лук и двойной факел и кто есть божественно — мы сами».

Вот логический переход от Импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом.

«Все преходящее есть только символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному.

## IV

«Во мне есть двойственность, — признается Анри де Ренье, — я символист и реалист одновременно: я люблю и символы, и анекдоты, и стих Маллармэ, и мысль Шамфора».<sup>18</sup>

В годы юности, когда он в своем творчестве был еще всецело символистом, его привлекала аналитическая литература. Любимыми книгами, оказавшими решительное влияние на его творчество, были, как сообщает Поль Леото: «Liaisons dangereuses», «La chartreuse de Parme», «La Faustin», «Salammbô» и «M-me Bovary».<sup>19</sup>

Анекдот, в симпатии к которому признается А. де Ренье, не был в числе приемов недавнего реализма. Прошлая эпоха была склонна видеть в анекдоте нечто антихудожественное.

Между тем аналитическая литература моралистов XVII и XVIII веков любила анекдот, пользовалась им, черпала из него свои выводы, приводила его как иллюстрацию своих положений, собирала анекдоты как человеческие документы. Анекдот возник из притчи. Он вошел в литературу из разговора, как едкие зерна просыпанной в беседах соли и перца. Анекдот необходим тому, кто занят анализом характеров; анекдот — это характерная черта; то, что разнится с общим правилом. Недавний реализм, связанный с общими тенденциями научного исследования XIX века, искал законов, описывал, «как всегда бывает», и потому совершенно не нуждался в услугах анекдота; даже дискредитировал самое понятие его.

Для нео-реализма анекдот вновь получает значение. Художники начинают улавливать «преходящее», в котором сочетаются символизм с импрессионизмом. Для этого полезен анекдот — потому что это одна черта, один штрих, одно впечатление личности. Анекдот — это один из необходимых инструментов нового метода реализма.

Мы видели, как А. де Ренье хотел закрепить стихом ускользнувшее мгновение, запечатлеть «Лик Невидимый» в хрупких медальях из глины, заполнить камнем то пространство, в котором только что стояла обнаженная Нимфа, одним словом — наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение.

Но этот художественный порыв неосуществим. Что остается от прошлого? Вовсе не общая архитектура событий, которую воссоздает впоследствии историк, а мелкие детали, подробности, оставшиеся в памяти, часто имеющие самое отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но в них именно следует искать самого ценного, той «связи, которая, вопреки всему, существует между явлениями», того тайного трепета жизни, который отмечает прохождение явления, преломленного в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания. Умиравший граф Гермократ в рассказе Ренье того же имени говорит про себя:

«Можно было думать, что я — надменный старик — в уме перебираю снова планы кампаний и дипломатические ходы, и, когда палкой на песке аллея я чертил знаки и фигуры, все почтительно предполагали, что я раз-

влекаю свою память, вспоминая порядок маневров и шифры тайных корреспондентий. Но я не думал ни о войнах, ни о делах, ни о принцессах в зеркальных беседках. Мой сын, из великих войн я вспоминал иногда то какой-нибудь блик солнца на лезвии шпаги, то маленький цветок под копытом коня, то известный трепет, известный жест, ничтожные подробности, таинственно закрепленные в моей памяти. Я вспоминал закрытую дверь, шелест бумаги, улыбку чьих-то уст, влажность чьей-то кожи, запах букета — неуловимейшие оттенки; они то, что есть в нашей жизни самого мимолетного, самого беглого и потому воистину согласованного с нашей собственной прозрачностью».<sup>20</sup>

Эти слова, проникнутые грустью, характерной для Ренье-юноши, дают точный и верный анализ его собственной художественной памяти. Воспоминание встает для Ренье с массой мелких и четких деталей, в которых запах, цвет и осязание смешиваются тесно и неразрывно. Его изобразительный метод определяется этим характером его восприятий. Он не дает непрерывно связанной картины, а лишь отдельные блики и точки, которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную. В основу метода он кладет «несвязанность художественно необходимую». Несвязанность эта чисто логическая и внешняя, потому что в глубине ее всегда подразумевается единый центр, от которого и к которому стремятся все лучи, не связанные между собою только на видимой периферии. «Все имеет значение лишь в той перспективе, которая создается случаем». Метод, созданный для изображения впечатлений внешнего мира, приобретает еще более сосредоточенную силу, когда он применяется для обрисовки человеческих характеров.

«Человек, объясняющий свои поступки, уменьшает себя. Каждый для себя должен сохранить свою тайну. Всякая прекрасная жизнь слагается из отдельных моментов. Каждый бриллиант единственен, и грани его не совпадают ни с чем, кроме того сияния которое излучают они... Все имеет значение только в той перспективе, в которой случай располагает те осколки, в коих мы переживаем себя.

Судьба окутывает себя обстоятельствами, усвоенными ею. Есть некий тайный отбор между ветхим и вечным в нас самих... Все только перспектива, только эпизод...».<sup>21</sup>

Вот основа того метода, которым пользуется Ренье для изображения характеров, вот смысл той прерывности, которую он считает художественно необходимой. Прерывность лежит в самой основе наших восприятий жизни, и, перенесенная в искусство слова, она дает приблизительно те же самые эффекты, которых живописцы ищут в принципе разделения тонов. Теперь понятно, какое значение для изображения характеров при этом методе получает анекдот. И напомним, что Гонкуры, истинные предтечи нео-реализма, единственные из реалистов прошлой эпохи, широко пользовались анекдотом.

## V

Все приведенные цитаты, определяющие характер видения и метод изобразительности Анри де Ренье, взяты нами из первой его книги прозы «Яшмовая трость». В ней собраны три цикла рассказов, представляющих три ступени, определяющих высоту того фундамента, на котором построен весь *œuvre* Ренье. «Черный трилистник» — это лирическая проза, еще не различающаяся ничем от его стихов, «Сказки самому себе» несут в себе первые, еще не высвободившиеся из нутряных покровов символа, рассказы, «Истории о маркизе д'Амеркэр» — это уже побег тех широких и вольных эпическо-лирических повествований, которые нас пленяют в его романах.

Книга «Яшмовая трость», в которую входят эти отдельные циклы рассказов, является как бы музыкальной увертюрой или символическим порталом, вводящим в совокупность всего последующего творчества Ренье-романиста.

В символических барельефах, фризах и надписях, украшающих фронтон, карнизы и стены этого портала, можно уже прочесть все основные темы, черты и фигуры всех последующих произведений Ренье.

Это редкое, может быть единственное в истории литературы, явление, чтобы первая юношеская книга заключала в себе с такой исчерпывающей полнотой все лейт-мотивы, на которых напишется весь *œuvre* плодovitого и многообразного поэта. Причину этому нужно искать в гармоничности таланта А. де Ренье и в той необычайно четкой и простой линии, которую представляет развитие его творчества. То, что мы называли формулами его метода, на самом деле вовсе не формулы, а только символы и концентрации того, что потом растворится в широком и прозрачном реализме.

Вслед за «*La canne de jaspe*» \* (1897) вышел первый большой роман Ренье «*La double maî tresse*» \*\* (1900), кладущий основу тому интимно-историческому роману, который им создан и утверждён в «*Le bon plaisir*» \*\*\* (1902); но если «*Le bon plaisir*» даёт ещё некоторые исторические профили <sup>22</sup> — и Людовика XIV, и маршала Маниссара, осады Дортмута, то «*La double maî tresse*» точно так же, как и «*Les rencontres de M. de Bréot*» \*\*\*\* (1904), даёт только картины быта, характера и нравов конца XVII и начала XVIII веков. Сюда же относятся повести из книги «*Les amants singuliers*», \*\*\*\*\* из которых одну — «*La courte vie de Balthazare Aldramin, vénitien*», \*\*\*\*\* сам Ренье считает, вместе с историями о маркизе д'Амеркэр, лучшим, что было им написано. <sup>23</sup>

«*Le mariage de minuit*» \*\*\*\*\* (1903), «*Les vacances d'un jeune homme sage*» \*\*\*\*\* (1903), «*Le passé vivant*» \*\*\*\*\* (1905), «*La peur de*

\* «Яшмовая трость» (франц.).

\*\* «Двойная возлюбленная» (франц.).

\*\*\* «Прихоть» (франц.).

\*\*\*\* «Встречи господина де Брео» (франц.).

\*\*\*\*\* «Необыкновенные любовники» (франц.).

\*\*\*\*\* «Короткая жизнь Бальтазара Альдрамина, венецианца» (франц.).

\*\*\*\*\* «Полуночная свадьба» (франц.).

\*\*\*\*\* «Каникулы скромного молодого человека» (франц.).

\*\*\*\*\* «Живое прошлое» (франц.).

l'Amour» \* (1907), «La flambée» \*\* (1909), «L'Amphisbène» \*\*\* (1912) — шесть романов из современной жизни. Но XVIII век и Венеция всюду сквозят под этой прозрачной живописью текущей жизни, придавая всем фигурам и словам особенную прелесть и историческую глубину.

## VI

Анри де Ренье не бытописатель и не психолог — он изобразитель характеров, нравов, пейзажей и intérieur'ов.

Среда, которую он описывает, — это старое французское дворянство, помещичья аристократическая Франция замков, парков и строгих отелей. Восемнадцатый век, сказали мы, всюду сквозит под его масками текущей жизни и просвечивает сквозь узоры современности. Но на самом деле это вовсе не XVIII век, а старая культура Франции, то неизменно прекрасное, коренное, внутреннее, на чем держится все французское искусство. Это мы, определяющие стили по внешним их признакам, называем это XVIII веком, так как именно в XVIII больше всего и нагляднее выразилась душа старой Франции. Но для Анри де Ренье эта душа никогда не умирала. XVII век и его строгость, быть может, даже ему ближе, чем XVIII. Роман «Passé vivant» весь построен на эффекте этой двойственности, под всеми явлениями современности с ее автомобилями и электричеством он обнаруживает другие слои жизни и духа как историческую подкладку ее.

Мы, согласно эпохе действия, разделили его романы на исторические и современные. Это деление чисто условное. Ни в тоне, ни в характере описаний между ними нет разницы. Разница — в туалетах, в стиле обстановки, в укладе жизни. Он обладает такую уверенностью и убедительностью письма, что его исторические романы, несмотря на их историческую точность, кажутся нам современными, а современные имеют тот характер законченности и то чувство культуры, которые делают их историческими.

В романах Ренье, если не считать «Le bon plaisir», нет никаких намеков и указаний на политические события и принятые грани в истории. Прочтя все романы Ренье, можно не заметить, была ли великая революция, империя, республика, настолько исторический центр тяжести лежит не в событиях, а в характерах, настолько проникнуты они той внутренней, интимной жизнью Франции, на которой лишь слабо отражаются политические бури.

«XVIII siècle», \*\*\*\* который мы чувствуем у Ренье, — на самом деле основной фон всей французской культуры, не связанный ни с каким веком. Но в частности к веку Людовика XV и к Италии времен Казановы он питает глубокую любовь.

\* «Страх любви» (франц.).

\*\* «Первая страсть» (франц.).

\*\*\* «Амфисбена» (франц.).

\*\*\*\* «XVIII век» (франц.).



Если искать для Ренье сравнений и аналогий (которые бывают всегда весьма приблизительны и неверны), то его хотелось бы сопоставить с Тургеневым. Их объединяет аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским гнездам, прозрачная ясность видения жизни. Но если углубить это сравнение, то оно окажется не в пользу Тургенева. Тургенев своей артистической утонченности, которая ставит его так отдельно среди русской литературы, учился у французоз. Во французской школе письма он взял именно те черты, которые только теперь нашли свое окончательное воплощение, свой претворяющий синтез в прозе Ренье.

То, что у Анри де Ренье осуществлено окончательно в образах и формах, столь легких и прозрачных, что под ними не чувствуется ни творческого усилия, ни напряжения многих поколений, подготовивших эту свободную текучесть, то у Тургенева существует лишь как указание направления, лишь как обетование возможностей.

Реализм Тургенева, легкостью которого мы восхищаемся, все же гораздо тяжелее и плотнее, чем трепетные и сквозящие краски Ренье. И в то же время у Ренье больше жизненной полноты, так как по всем его произведениям разлита благоуханная и свежая чувственность, настоящее латинское чувство живой и влюбленной плоти, которого лишен стыдливо и мечтательно идеализирующий женщину славянин — Тургенев.

Анри де Ренье может давать уроки прекрасной и не ведающей стыда чувственности. Его гениальность вся в золотых пропорциях чувств, мыслей и образов.

Если среди современных французских романистов Анри де Ренье уступает в тонком и едком анализе современности Анатолу Франсу, Морису Баррэсу — в дерзком субъективизме и изощренности чувствований, Полю Адану — в эпической широте и мужественности замыслов, то как изобразитель характеров, как скульптор человеческих масок, как создатель лирического пейзажа, как чистый и беспримесный поэт современного романа Анри де Ренье не имеет равных.

В настоящее десятилетие Анри де Ренье принадлежит первенство во французской прозе настолько же, как и во французской поэзии. Это уже совершившийся факт, молчаливо признанный его современниками.

Признание его главой французской литературы еще не стало общим местом, но оно уже висит в воздухе. Еще какая-нибудь одна новая книга, еще одно движение в застывших струях общественного мнения, и его усталая аристократическая голова навсегда станет несвободной от тяжелого золотого венца.

## VII

Недавно Анри де Ренье избран во Французскую академию<sup>24</sup> на кресло Мельхиора де Вогюз, занявшего в свою очередь кресло Низара. В этом наследовании нет исторической преемственности настолько же, как ее не было при избрании Анатоля Франса, который, как известно, заступил место Фердинанда Лессеписа. В сущности, если бы академия заботилась о преемстве историческом, то А. де Ренье следовало бы стать преемником именно

Анатolia Франса; не потому чтобы он был его литературным продолжателем (этого в действительности нет; Анатолий Франс, кажется, даже не любит А. де Ренье как художника), а потому, что Ренье для поколения символистов является таким же характерным представителем чисто латинского гения, вне всяких иных культурных примесей, каким А. Франс являлся для поколения парнасцев. Так же, как и А. Франс среди парнасцев (напомним, что он был редактором сборников «Парнаса»), А. де Ренье стоит на одном из первых мест, но немного в стороне от своих сверстников. Он не переживал всех крайностей отрицаний и утверждений, которые отличали героев первых схваток за символизм. Будучи символистом, он всегда оставался «классиком» в самом лучшем и жизненном значении этого слова. Он не делал никогда неверных шагов в творчестве: произведения его первой юности отмечены тою же зрелой уравновешенностью и ясной мудростью, как и страницы, написанные теперь, в эпоху полного расцвета его таланта. Это свойство опять-таки роднит Ренье с Анатолем Франсом.

Но вместе с тем Ренье и Франс глубоко различны. А. Франс — великий художник мысли, в своем утонченном скептицизме достигший интимнейших оттенков лиризма; А. де Ренье совершенно чужд мысли; русский читатель, не воспринявший внутренних ритмов латинской культуры, прочтя романы Ренье, будет смущен этим отсутствием мысли: ни одного афоризма на всем пространстве его произведений. А. де Ренье говорит только формами, образами и оттенками. Он никогда не подчеркивает, нигде не подписывает пояснения. В то время как А. Франс является великим сизелером-чеканщиком афоризмов, Ренье — лирик действительности, настолько чуткий и стыдливый, что каждый прорыв образа в голую логическую формулу ему кажется бесстыдным и антихудожественным. Только кое-где в стихах, только кое-где в первой своей книге прозы «*La canne de jaspe*» Ренье иногда приподымает маску, вводя символы, которые наглядно символичны. Но он быстро отошел от наивного аллегорического символизма конца восьмидесятых годов. Он видит реальности жизни настолько опрозраченными и тонкими, настолько чувствует их непрерывную изменчивость, что каждый закристаллизованный символ кажется ему грубым и мертвым. Ренье не символист, он реалист, воспитанный в школе символизма. Под каждым образом реального мира для него таится символ, но не выявленный. Его стиль хочется сравнить с текучей водой, на поверхности которой ярко отражаются облака, деревья и синее небо, между тем как из глубины сквозят камни и травы, растущие на дне, и глаз воспринимает и образ внешнего мира, и образ мира внутреннего одновременно и в то же время не смешивает их никогда в одно зрительное впечатление. Это уподобление верно не только для поэзии Ренье, но и для его романов: под формами современной жизни для него сквозит прошлое Франции, под масками людей прошлых столетий угадываются лица современных людей; из глубины старых парков выходят фавны и кентавры, грусть затаена на дне радости, за радостной чувственностью прячется меланхолия, и прелесть Ренье в том, что он не разделяет и не смешивает их, а любит одинаково и с любовью воссоздает противоречия жизни, непримиренные и непримиримые, немного трагические, немного смешные и всегда радостные.

Особая светлая эlegantность отмечает каждую фразу, написанную А. де Ренье. Все в нем просто, ясно и прозрачно. Никакой сложности, никакой преднамеренности. И это делает то, что Ренье наверно останется одним из самых трудных писателей для понимания русского читателя. Я не думаю, что когда-нибудь его романы в русских переводах станут любимы русской публикой. В нем есть та беззаботная радость танца, которая неизбежно покажется нашему пониманию, воспитанному на произведениях, обремененных наглядностью мыслей, поверхностной и бессодержательной. Никто из привязанных к немецким классикам не оценит ни прекрасной чувственности его образов, ни чисто ронсаровского восприятия античного мира. Нам, славянам, так же как и немцам, вершины латинского гения доступны лишь до определенной высоты: выше разреженность прозрачного воздуха не дает нам возможности существовать. В то время как Анатолий Франс находится еще целиком в области нашего понимания, Анри де Ренье некоторыми пиками превышает его.

Избрание в академию А. де Ренье вскоре после избрания Баррэса знаменует моральную победу поколения символистов. Для символистов она наступила раньше, чем для парнасцев: когда из того поколения первым был избран Эредиа — Парнаса уже давно не существовало как группы. Между тем «символизм» существует и творчески, и жизненно.





## ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

### I. «МУЗЫ»

В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова.

Эта непризнанность не является ни случайностью, ни несправедливостью, ни неожиданностью.

Она истекает из основных свойств его творчества и личности.

О жизни его известно мало. Он родился во Франции в 1870 г.<sup>1</sup> Юношей посещал Маллармэ. Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай,<sup>2</sup> откуда он возвращался в Европу редко и на короткие сроки. Первые книги были изданы им в Китае и не поступали в продажу. Лишь совсем недавно в издании  *Mercure de France*  было собрано почти все, написанное им.

Это «*L'arbre*» — том, в котором собрано пять его драматических произведений.<sup>3</sup> (Теперь он переиздан в трех томах<sup>4</sup> с первыми вариантами каждой драмы).

Книга его философских статей — «*L'art poétique*».

«*Connaissance de l'Est*» — поэмы в прозе о Китае.<sup>5</sup> И «*Cinq grandes odes*»<sup>6</sup> (Ed. Occident).

Произведения Клоделя, по выражению Реми де Гурмона, являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени»,<sup>7</sup> а «Музы» — едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора.<sup>8</sup>

Появление «Муз» четыре года назад<sup>9</sup> прошло незамеченным во французской литературе, и только у очень немногих вырвались восклицания восторга.

«Я люблю, — писал тогда Вьеле-Гриффин, — опьянение этого танца слов, который широко и свободно бьет о землю подошвами сандалий и ступает по водам и по воздуху материальной стопой. Если мы прочтем эту оду без задней критической мысли и вновь перечтем ее, чтобы исследовать

строй ее красоты, то мы почувствуем себя обогащенными удивительным гимном, сильными новой уверенностью, и на языке нашем останется вкус сочных и здоровых плодов сада вечного». <sup>10</sup>

Питающий свою душу тремя подземными ключами: восточной сокровенной мудростью, католицизмом и эллинским архаизмом, воспитавший свою мысль на Эхсиле, Плотине и Лао-Тзе, в данном произведении Клодель являет себя исключительно ео стороны эллинства.

Свою ветвистую и широкошумную мысль он замыкает здесь строгой и сложной формулой Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренне к полнозвучному складу его ума, получает в руках его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу.

К «Музам» можно применить слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара: <sup>11</sup>

«Что сказать о планах этих поэм, подобных лабиринтам, где читатель, надеющийся ежеминутно найти нить, которая даст ему понимание произведения, видит каждое мгновение выход, замыкающийся перед ним? Начиная свою поэму, он весь переполнен высокой идеей о судьбе победителя; он чувствует себя ослепленным наплывом образов и мыслей, которые брызжут во все стороны. Он не пытается — что было бы мало поэтично — прямо выразить главную идею; он развертывает одну за другой, никогда не теряя из виду общего, отдельные системы тут же возникающих мыслей.

Так, развивая некоторое время один порядок мыслей и давая им то форму мифа, то форму поучения, он вдруг останавливается, хотя еще не дошел до точки, где применение сказанного к победителю становится ясно для читателя, и берет другую нить, которую он, быть может, оставит немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только в конце он собирает все эти различные нити и соединяет их в единую, из которой смысл всей поэмы встает для нас с полной ясностью. Переплетая с искусством различные порядки идей, Пиндар не позволяет своим поэмам разделяться на отдельные и независимые части, которые могли бы иметь значение сами по себе, и достигает того, что держит напряженным внимание читателя, который лишь в самом конце открывает ту цель, к которой вели все эти перепутанные дороги».

Сам Пиндар выражает это, говоря, что восхваляющие гимны перелезают, как пчела, от одной темы к другой, <sup>12</sup> и называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков. <sup>13</sup>

Заменяя нравственную дидактику Пиндара сложной и утонченной идеологией европейского ума, насыщенного всеми богатствами восточных религиозных построений, Клодель в законах древней лирики находит форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую к воплощению современной мысли.

Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль — образ.

Клодель взял у Пиндара метод его вдохновения и претворил в нем пламя новой европейской мысли. Из закона лирического разнообразия и краткости он создал совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей.

«О, грамматик! В стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия», — говорит он. Вот ключ его метода.

Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издалека и с другой стороны в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не достигающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослепленному сознанию уже не дорогами, а лучами срединного пламени.

Эти сложнейшие построения целой пиндаровской поэмы Клодель осуществляет иногда на пространстве одной строфы или одного периода, что придает его стилю необычайную краткость и энергию.

Возьмем как пример строфу «Муз», посвященную Клио. Срединная и конечная мысль такова: Клио — муза истории — записывает лишь ту тень, что человечество оставляет за собою. Первый радиус: Клио с пишущим острием в руке, подобная той, что ведет счеты. Затем огромный скачок — и путь с иной стороны: «Говорят, что тот пастух был первым живописцем, который, разглядывая на скосе скалы тень своего козла, углем обвел рогатое пятно». Но мозг читателя, уже вспомнивший грациозную и банальную легенду о возникновении живописи, снова обманут: для Клоделя важна сейчас не идея живописи, а идея тени. Это устремление прерывается поэтом вопросом: что же такое перо?.. — И здесь новый скачок, молниеносный полуответ на недоговоренный вопрос, заключенный в скобки: «Не подобно ли оно тени на солнечных часах?», который переносит нас на новый круг представлений о внутреннем времени, как бы о том, что лишь осознанное с пером в руках отмечает час в нашей душе, вне же этого нет представления о времени.

После скобок назревший вопрос о пере заканчивается: «Что такое перо, как не острие человеческой тени, движущееся по белой бумаге?».

Вставка в скобках обманула нас: она породила представление о солнечных часах, и этот подсознательный образ уже подхвачен и стал первенствующим; сам человек является тем медным треугольником, который отбрасывает тень на доске солнечных часов, и пишущее перо — лишь острие этой тени.

И мысль забегает вперед по намеченному пути и делает вывод: значит, не в человеке, а где-то за его спиной источник света, и лишь падающей тенью бытие его свидетельствуется на земле. Здесь вспоминается Платонова пещера и тени, видимые узниками на противоположной стене ее.<sup>14</sup>

Но пока читатель думает об этом, Клодель наносит два удара, один за другим, две мысли, неожиданные и в то же время мудро подготовленные всем предыдущим:

«Пиши, Клио, каждому явлению сообщай характер подлинности»; и за тем, без всякого перерыва, на той же строке: «Нет мысли, которой наша собственная непрозрачность не оставила бы возможности записи».

Теперь радиусы стремятся со всех сторон и определяют своими направлениями идеальную точку, находящуюся в их средоточии: «Ты — наблюдательница! Ты — руководительница! Ты, записывающая нашу тень!», и главная мысль встает, как солнце, в тяжелом золотом ореоле исходящих от нее идей. Этот же чисто логический, сложный и сосредоточенный метод творчества, выявленный нами на примере одной строфы, проходит через все произведение целиком, и все отдельные части Оды Музам находятся в таком же органическом и скрытом соответствии друг к другу и к целому, как эти отдельные части одного периода. Это создает, разумеется, большую сложность построения, для понимания которой необходима руководящая нить.

В заглавии, под именем «Музы» (Ода) значится: «Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр». Этот античный саркофаг, на одной стороне которого изображены девять Муз, а на других — Эрато, предлагающая вопрос Сократу, и Каллиопа, протягивающая восковые дощечки Гомеру, вакханки, сатиры, грифоны, играющие волчицы и маски по углам, — был найден в усыпальнице семьи Акцииев, находился сначала в Капитолийском музее, а затем Наполеоном Первым был перевезен во Францию.

Вместе с саркофагами, найденными на виллах Медичи и Пакко, этот луврский саркофаг, украшенный музами, является важнейшим археологическим документом для определения их свойств и взаимоотношения, превосходя при этом упомянутые совершенством исполнения и полнотой композиции.

Все девять муз встают на одной из сторон этого саркофага, каждая со своими атрибутами, каждая несущая в себе откровение своей мысли, и в то же время связанные в один порыв единством общего движения.

«Хочу рассказать, — восклицает Клодель, — в каком движении я увидел их остановившимися, и как они сплетались одна с другой и не только тем, что каждая рука сжимала протянутые к ней пальцы».

Ставя себе исключительно эту задачу — дать глубочайшую идею средоточия хоровода девяти Муз («Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!»), — Клодель не останавливается на археологических спорах об именах отдельных муз, возникших относительно этого саркофага, и в некоторых случаях, руководимый одной психологической правдой, называет их, совершенно произвольно, смешивая, например, Эрато с Эвтерпой. Но эти подробности могут быть уловимы лишь для тех, кто имеет этот саркофаг перед глазами.

Согласно именам, данным Клоделем, музы на луврском саркофаге встают в таком порядке слева направо: Клио, Талия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена.<sup>15</sup>

Весь стиль саркофага говорит о смешении Диониса и Аполлона, и музы являются мостом от одного к другому, что скрыто уже в самом происхождении корня их имени от  $\mu\omicron\mu\alpha$  — безумие или  $\mu\omicron\mu\tau\iota\varsigma$  — пророчество.

В первой же строке своего гимна Клодель отмечает и безумие и пророчественность, скрытую в музах:

«Девять муз и Терпсихора посередине! Узнаю тебя, Сивилла,<sup>16</sup> узнаю тебя, Мэнада!»<sup>17</sup> Обращение к Терпсихоре подчеркивает ту же мысль, ибо танцем Дионисово безумие превращается в Аполлонов строй, так как «что случилось бы с хором без танца? Кто иная созданием безвыходных фигур могла бы двинуть восемь неукротимых сестер вместе, чтобы собрать вино бьющего ключей гимна?».

Вся первая строфа оды проникнута дыханием дионисийской ярости, воплощенной в Терпсихоре, но ярости, уже преображенной и сдержанной: она вся порыв, ее лицо «пламенеет ликованием оркестра», но в ней то аполлоническое движение, которое «не нарушает гармонии линий»; ни одна складка ее одежды не дрогнет, и лишь приподнятая рука, «нетерпеливая ударить первую меру», приподымается и одна выдает то внутреннее волнение, которое сейчас прорвется звуком «тайной гласной», из которой рождается слово.

Безумие музы — это утрата земного и низшего разума ради утверждения в глубинах духа. Без этого безумия невозможно было бы то единство, которое заставляет Клоделя воскликнуть, охватив взглядом весь барельеф: «Девять муз, и ни одной нет лишней для меня». Напрасно он пытается назвать их по именам; их нельзя расчленить, как нельзя расчленить законченную вполне фразу, и надо всеми чувствами пока преобладает чувство безусловного единства. Этот «клубок живых женщин» является ему «глубочайшим механизмом речи» — «фразой матерью», в которой все держится и живет таким соответствием и равновесием частей: «Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Но творческий вопрос, обращенный поэтом к подсознательным своим безднам, вырвался, и его не вернуть: «Он навсегда доверил его вещему хору неугасимого эхо». Из чьих уст прозвучит ответ, кто первая проснется в глубине души? Полимния ли, пробуждающая вещи их именами? Урания — геометрическая мысль, схожая с Афродитой? Или Талия — охотница, наблюдательница жизни? В молчании молчания первым слышится вздох Мнемозины, ибо в памяти гнездятся творческие корни духа; память — отвес духа; «она — связь того, что вне времени, с временем, воплощенным в слове»; «она — соотношение, выраженное прекрасным числом».

«Тебе, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды!».

Этим восклицанием заканчивается вступительная часть, главная мысль которой — это тайна возникновения художественного произведения из творческого вопроса, брошенного в живой механизм Девяти.

Теперь произведение начинает рождаться: «из глубины ночи поэма бьет во все стороны сверкающими трезубцами молний». Но где вспыхнет она солнцем? О чем она будет говорить? Поэт не хочет связать себя никаким планом; его цель — отдаться вольному потоку всех девяти течений. Поэтому, едва он произносит имя Одиссея («Нам предстоит согласовать задачу более трудную, чем твой возврат, терпеливый Одиссей!»), как его мысль отвлечена в сторону стройными громадами трех величайших поэм, вдохновенных музами: Одиссеей, Энеидой и Божественной комедией,



которые он вызывает в нескольких ослепительных образах, и вновь возвращается к требованию безграничной лирической свободы: «Прочь все это: всякая указанная дорога скучна нам... Пусть не будет рабым мой стих, но таким, как морской орел, который ринулся на большую рыбу, и ничего не видно, кроме ослепительного вихря крыльев и ключев пены!»... Здесь пределы влияния «Нимф питающих и невидимых», муз, рождающих порыв к творчеству и жажду безграничной свободы. Начинается воплощение, и с ним первые узы: «Вы не покинете меня, умирающие Музы?»).

Вот первая из них, «подательница, неутомимая Талия», рыщущая в человеческих зарослях. Поэтому в одной руке у нее пастуший посох (pedum), а в другой — комическая маска, «рыло жизни» — «западная уподоблений» — «превращающая формула».

И рядом с нею Клио, «наблюдательница и руководительница», муза истории, «записывающая нашу тень».

После муз вдохновляющих черед муз вдохновенных — «работниц внутреннего звука».

Святая пламенница духа Эвтерпа подымает большую беззвучную лиру — сложный прибор пленения мысли, похожий на сручье ткача, — инструмент, который помогает произносить речи и составлять фразу, который помогает вдохновению и определяет соотношение и тождество.

Этот логический прибор приводит мысль к еще более простому и древнему инструменту мысли — к циркулю Урании.

Есть бездны, которых не осилить ни прыжку Терпсихоры, ни диалектике Эвтерпы, — «нужен угол, нужен циркуль, который властно раскрывает Урания», и нет такой системы мыслей, подобной группе отдаленнейших звезд, которую нельзя было бы измерить расходящимися ветвями циркуля, устремленными из одной точки, как протянутой рукой. Циркуль — знак числа, скипетр ритма: «и поэт не споет свою песню, если не будет в ней меры». «Ты, грамматик!» — восклицает в этом месте Клодель, обращаясь мысленно к своему творчеству, — «в стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия». Эта мысль (которую мы уже комментировали выше) вызывает образ Трагедии, являющейся средоточием путей, ведущих со всех концов мира. Клио, записывающая пути судьбы, стоит на одном конце хоровода; Мельпомена — преобразование судьбы в едином мгновении — на другом.

Трагедия — разрешение ряда судеб и случайностей в единой объединяющей формуле. Когда определен знак и час действия, «Парки во всех концах мира вербуют чрева, которые родят актеров, им нужных», и предназначенные судьбой актеры входят в мир «связанные с неизвестными фигурантами, которых они еще узнают и которых они не узнают никогда, с теми, которые выступят в прологе, и с теми, что явятся лишь в последнем акте». Создание поэмы подобно развитию трагического процесса в человеке: мысли ничего не знают друг о друге, но связаны тайными нитями, и поэт — предводитель хора — должен обучить их, как актеров, так, чтобы каждая появлялась и уходила, когда надо.

Так проходит перед слушателями весь хор муз: рождающая Мнемозина; выявляющая Терпсихора; наблюдательница Талия; записывающая Клио;

Эвтерпа, меряющая вселенную мыслью; Урания, измеряющая ее пропорции числом, и трагическое сосредоточие жизни — Мельпомена.

И вот наступает черед той, которая стоит в самой середине хора, обернутая с ног до головы покрывалом, как певица. Полимния — муза человеческого голоса. Когда человек сам становится инструментом и смычком, — «тело очищается от своей глухоты, и сознающий себя зверь звенит в переливах его крика». Песня этой музы голоса творит словом. Как Господь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: «да будет», так поэзия-Полимния говорит каждой вещи — «да пребывает», и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности.

Поэт должен уметь сказать то, что каждая вещь «хочет сказать».

«Есть неистощимое торжество жизни; есть целый мир, который должен быть восполнен; есть ненасытная поэма, которую суждено питать сборами всех жатв и всеми плодами.

— Земле я оставляю эту задачу; сам же улетаю к пространству, открытому и пустому».

Этими словами заканчивается повествовательно-философская часть оды, и под ногами читателя один за другим разверзаются два лирических провала.

Утомленная отвлечениями мысль возвращается к самой конкретной из муз — к Терпсихоре. Терпсихора безумна и пьяна не чистой водой и не воздухом вершин, а красным вином и алыми розами, липкими от меда. Вся горячая, вся умирающая, вся истомившаяся, она протягивает руку поэту. Муза становится женщиной. Только что отвлеченные функции муз объединялись найденным именем, звучавшим в голосе Полимнии; теперь совершается воплощение, более полное и совершенное: творчество становится женственностью, мрамор становится плотью, богиня шепчет слова страсти:

«Слишком, слишком долго ждать! Возьми меня! Разве ты не понимаешь, что желание мое от тебя? Возьми меня, потому что я не могу больше...».

Поэт чувствует физическое прикосновение ее руки к своей руке, и от этого прикосновения распадается видение; он остается один, отвергнутый, брошенный во вне — посредине мира.

Тогда в порыве тоски, охваченный одиночеством, он подымает последнюю завесу души. Срединное пламя страдания, к которому со всех сторон вели пути всех муз. И античный саркофаг, и сложный механизм творческого восторга, и ритмические соотношения одной музыки к другой — забыты. В ожившем мраморе Терпсихоры скользнуло нечто слишком личное, слишком интимное, слишком человеческое. Это уже не Терпсихора. В лике ее он узнал черты той, которая была с ним на корабле, когда он покидал Европу, и явилась ему «Музой в морском ветре, косматою мыслью на носу корабля».

Они были одни друг с другом, потерянные в чистом пространстве, где самая почва — свет. Они плыли на восток; а на западе, в той стороне, откуда они плыли, разгоралось каждый вечер «заревое, насыщенное всем настоящим, Троя реального мира, охваченная пламенем».

Эта смутная мысль о Европе, которую он покидает, как Эней, на корабле, «нагруженном грядущими судьбами Рима», вырывает у сдержанного и строгого Клоделя гордое самопризнание:

«Я — фитиль мины, тлеющий под землей. Этот тайный огонь, который меня точит, разве не запылает он в ветрах? Кто вместит великое человеческое пламя?»

Но экстаз любви вдруг прерывается словами: «О обида! О возмездие!». Что произошло? «Разве не чувствуешь ты моей руки на своей?» — И он, действительно, почувствовал ее руку на своей руке... И, обернувшись, увидел, что он отвергнутый, брошенный, один посредине мира.

«Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах»...

Имя Эрато произносится впервые в последних строках оды. Она изображена в хороводе Девяти, но Клодель намеренно ни разу не назвал ее; даже ее лиру он передал в руки Эвтерпы. Но на боковом рельефе саркофага есть отдельное изображение Эрато, о котором было упомянуто. Она стоит перед Сократом, опершись на алтарь; на голову ее закинут край одежды, и руки, и стан ее, и часть алтаря покрыты складками широкой хламиды. Сократ приподнял руку и как бы вопрошает ее. Она, обернувшись впол-оборота, пристально смотрит ему в глаза тем вопрошающим и упорным взглядом, в котором уже заключен ответ, — взглядом, пластически передающим тот внутренний и как бы чужой голос, который четко и ясно дает ответ в глубине души в то мгновение, когда вопрос осознан до конца.

Эрато — муза философии, но она же муза любви.

«Тебе судьба вручила жребий влюбленных, — говорит поэт Аполлоний, — твоими заботами смягчаются неукротимые души девственниц, от имени Эроты твое благозвучное имя»...<sup>18</sup>

Раскрываются три последние ступени творчества: слово, женственность, любовь.

Таким образом, вот порядок, в котором для Клоделя раскрывается тайна единства муз («Ничто не могло бы существовать, если бы вас не было девять!»):

Мнемозина — память; Талия — наблюдение; Клио — запись; Эвтерпа — диалектика; Урапия — ритм; Мельпомена — трагическое единство; Полигимния — поэзия; Терпсихора — женственность; Эрато — любовь. \*

---

\* Следует отметить, что в этой системе Клоделем совершенно упущено имя Каллиопы, музы эпической поэзии и старшей из муз для древнейших греческих поэтов. Клодель каллиопу заменил Мнемозиной и имел, думается, на это внутреннее право, так как в своем делении на место внешнего проявления муз он ставил повсюду их творческую сущность: хоровод девяти не мог бы представить для него совершенного единства, если бы в нем отсутствовала скорбная муза времени — Мнемозина.

## II. КЛОДЕЛЬ В КИТАЕ

## I

Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений — более терпких, более острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбудителем чувствительности, чем здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу.

Лишь с тропических пейзажей Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана,<sup>19</sup> с разымчивой чувственности креола Парни,<sup>20</sup> да с усталой улыбки островитянки Жозефины Богарнэ на портретах Приюдона,<sup>21</sup> начинается в искусстве то, что мы вправе назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам старым и настоящим. Источником его экзотизма послужил ближний Средиземноморский Восток: байроновская Турция, байроновская Греция.<sup>22</sup> Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго, увезший оттуда не знание страны, но память звучных имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе.<sup>23</sup> (Вспомните, что «Эрнани» — не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо—Мадрид).

Романтизм создал лжевосточный стиль — «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль видел Каир интимнее,<sup>24</sup> а Теофиль Готье — Константинополь<sup>25</sup> — реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа<sup>26</sup> соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана напоминали четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика, «Martyres» и «Itinéraires Шатобриана»<sup>27</sup> и «Путешествия» Ламартина.<sup>28</sup>

Второе поколение романтиков — реалисты и парнасцы — более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля,<sup>29</sup> Испания и славяне для Мериме<sup>30</sup> играли ту же роль, что Карфаген для Флобера<sup>31</sup> и Персия для Гобино.<sup>32</sup>

В тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа<sup>33</sup> романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их — патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти, который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара — и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, — это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром изобразительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство лучших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован, и, конечно, не Клоду Фарреру, пытающемуся придать ему остроту извращенного эстетства Ж. Лоррэна, — спасти его.

Экзотизм романтиков, который наполнил собою все девятнадцатое столетие от одного края до другого, был основан почти целиком на чувстве зрения. Для романтиков видимый мир со всеми своими оттенками и переживаниями начал существовать как бы впервые, и расцвет географического экзотизма был следствием этого открытия. Отсюда и эти постоянные соответствия литературы и живописи.

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны психологический русский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души — для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже<sup>34</sup> свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны открытие архаической Греции перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille vengeur» Сюареса<sup>35</sup> и «Музы» Клоделя свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру — Сюарес и Клодель — это начало новой эры классицизма. «Местный колорит» романтиков постепенно уступал документам национального стиля.

Вкус к дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии.<sup>36</sup> Жюдит Готье, обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотике,<sup>37</sup> основанной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.<sup>38</sup>

Символизм до известной степени был лишь реакцией против зрительной изобразительности, к которой привела «couleur locale» \* романтиков, зашедших в тупик театральными декорациями.

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артур Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото,<sup>39</sup> потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для того, чтобы искать его в далеких странах.

Во втором поколении символистов, одновременно и в литературе, и в живописи, возникают — два художника, которые, почти в одно и то же время, покидают Францию для поисков новой духовной родины и уезжают в противоположные стороны земного шара — Гоген на Таити, Клодель в Китай. Оба они едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а в поисках первобытной и здоровой человеческой пищи. Они не вернутся в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики, и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут *жить* в избранные ими страны.

Гоген и Клодель не схожи друг с другом, ни по своим задачам, ни по характеру таланта, — но тем ярче встает единство той новой ступени сознания, которую они означают.

Гоген — покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской», и уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать прощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических,<sup>40</sup> а не моральных, и что Толстому достаточно было выйти за ворота яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же — юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность без всяких мыслей об «прощении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствия между Робин-

---

\* местный колорит (франц.).

зоном, естественным человеком Руссо — с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена<sup>41</sup> — с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

Этот оборот спирали разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где восемнадцатый век видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянулся сотни веков до начала нашей всемирной истории.

Гоген — перед девочкой таитяжкой Теурой<sup>42</sup> и Клодель — перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...».<sup>43</sup> От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравнению с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель ушли искать человеческих первоисточков и окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), впрыснутая в жилы, и морфий — находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

## II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном,<sup>44</sup> представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона — социолога. Все черты — очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году, когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город», безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон писал о нем:

«Всегда существовали высшие люди, которые, не имея склонности направлять цивилизацию, предпочитали жить вдаль от нее. Этот, имя которого почти неизвестно, никогда не занимался расталкиванием своих собратьев. При первой возможности, обреченный и суровый, он уехал в отдаленное консульство. Там пещерой себе он избрал разрушенную пагоду и созерцает желтолицых муравьев, уверенный, что его души они не увидят. Но эти подробности не интересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят...».<sup>45</sup>

Что повлекло Клоделя в Китай?

Ключ к этому, равно как и ко всему его творчеству, мы найдем в одном символе, им излюбленном.

Когда свои пять трагедий он собрал в одну книгу, он назвал ее «Дерево» («L'arbre»). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево.

«Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их. Нагнувшись, я коснусь пальцем своей ноги»<sup>46</sup> («Отдых седьмого дня»).

В «Златоглаве», написанном до отъезда в Китай, мы находим такую страницу, которая может быть его личною исповедью:

«Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда приступы горькой и черной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым, и я задыхался в том воздухе, которым дышат все. Мне нужно было уединение, для того чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы все пройдем, — оно здесь, и мера времени для него иная. Сколько после-полудней я провел у его ног, опораживая свое сознание от всяких шумов.

Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе! Ты само — одно непрерывное напряжение, одна воля — высвободить свое тело из мертвого вещества. Как ты сосещь землю, внедряя и распростирая во все стороны свои сильные, свои пронизывающие корни! А небо! как ты воздымаешься в нем! Как напрягаешься — ты все — в своем дыхании — в своей листве — лике огня!

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, — вся земля и все небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, как и ты. Я не хочу утратить свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви, голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я пришел вопрошать вас, — глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которою вы питаетесь».<sup>47</sup>

Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве. Китай случайно оказался его путем. «Разве мне нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?» — говорит он устами того же Златоглава.<sup>48</sup>

Однако не без тайного смысла судьба связала его не с Индией, не с Персией, не с Сиамом — героическими странами легенд и богов, но с Китаем, где человек стоит на земле в свой естественный малый рост, в своей будничной и трудовой обстановке, где обыденные подробности жизни овеваны тысячелетиями устоявшейся земледельческой мудрости. Клодель, — утонченнейший представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли. В Китае, где все построено в точную меру человеческого роста, тем глубже для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере.<sup>49</sup> Он нашел в Китае «самого древнего человека», то «дерево», которое научило его воле и



мудрости. Одиноким между людей, Клодель неуклонно ищет общества деревьев, в каждом из них угадывая и точно отмечая вековое усилие воли, жест преодоления.

В «Познании Востока» он оставил страницу, раскрывающую на один момент его душу, в то время, как он ехал в Китай.

Во время остановки на Цейлоне, вечером, он ходил по отмели, о которую разбивалась пена «Львиного» Индийского океана. Виднелись пальмы, «похожие на скелеты барок и животных». Пустой, безлиственный лес казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся напитанная чистейшими лучами, бросала столб света на воды, как луна. Кокосовая пальма, «склоняясь над морем и звездой, делала жест, точно простирала свое сердце к небесному огню».<sup>50</sup>

Клодель, глядя на этих, еще невиданных, братьев своего духа, размышлял:

«У нас дерево растет прямо, как человек, только неподвижно; внедряя свои корни в землю, оно стоит простирая руки. Здесь же священный банан вырастает не из единой точки: с него свисают нити, которыми он возвращается искать грудь матери; он подобен храму, рождающему себя из себя. Но я хочу говорить о кокосовой пальме. У нее нет ветвей, и на вершине ствола она возносит султан листьев. Пальма — это образ триумфа. Она кидает ввысь пышную вершину и изнемогает от бремени своей свободы. В жаркие дни она раскрывает листья в экстазе счастья, и в том месте, где они расходятся, видны черепа кокосовых орехов, точно головы детей.

Кокосовая пальма делает жест, точно она раскрывает свое сердце».

«Я вспомню об этой ночи, когда буду возвращаться», — думал он.

### III

Ученые, размышляя о возможностях беседы с обитателями иных планет, не нашли способа общения иного, как посредством геометрических чертежей. Для того, кто в первый раз посещает чуждую страну, нет иного пути к познанию темного строя человеческого духа, как молитва и геометрический чертеж молитвы — архитектура храма.

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду.<sup>51</sup>

Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

Страшный нищий с одним глазом, полным крови и воды, обозначил начало его пути. Рот без губ, съеденных проказой, был открыт до корней зубов, желтых, как кости. От лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищих стояли по обеим сторонам дороги. самого старого звали королем нищих. Он был безумен со дня смерти своей матери и ее мумифицированную голову носил с собой под одеждой.<sup>52</sup> Две старухи пели нескончаемую жалобу с долгими замираниями и икотой, выражая отчаяние, согласно ритуалу бедных.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель пошел к ней напрямик по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы. Вся земля была одно кладбище и говорила о множестве сменившихся поколений.

Он прошел между убежищем для престарелых домашних животных и колодецем для трупов новорожденных девочек, которых убивают родители, чтобы избавиться от лишнего бремени. Колодец был завален камнями, так как он был полон. Рядом рыли новый.

Перейдя через поле, засеянное бобами, он подошел к башне в семь этажей и услышал перезвон колокольчиков и удары барабана. Он прошел по трем дворам и трем храмам.

Под первым портиком стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго — главного — храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершенный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижностью», — подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные Будды: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

Бонзы в серых одеждах, с бритыми головами, совершали богослужение: коленапреклоненные, они простирались перед истуканами, пели литании, а один мерно ударял о колокол бронзовой палочкой.

В третьем храме сидели четыре бонзы, как статуи Будды. Их сандалии остались на земле перед ними.

«Оторванные от земли, без ног, невесомые, они восседают на собственной своей мысли. Сознание собственного бездействия достаточно для пищеварения их духа», — думал Клодель.

Выходя из пагоды, через сад, в котором стояли — бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенные скульптуры и между ними Аматофу, поднимающийся на небо в вихре пламени и демонов, он размышлял:

— Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Не его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всею стопою стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизирует пространство, и Будда — князь мира там пребывает со всеми богами... Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые подымаются

изящным взмахом, обращает все движение и все изгибы линий к небу: они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость, благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев. Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружевится в сияющем воздухе. Храм здесь — это балдахин, приподнятые углы которого подвязаны к облаку, а идолы земли стоят в его тени.<sup>53</sup>

... Точно так же, как пагода системой своих дворов и здания обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противопоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей — это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог — каждый колокольчик — это неразличимый для наших ушей голос своего неба, и неожиданный звон подвешен в нем, как капля.

... Вот все, что я знаю о Пагоде. И я не знаю ее имени...

Ознакомившись с геометрической проекцией буддийской молитвы, Клодель пожелал узнать китайскую религию Разума и посетил конфуцианский храм.<sup>54</sup>

В торжественном зное после полудня, по извилистой улице пришел он в отдаленный квартал города, где все веяло опустошением и разорением. Главный вход в ограду храма был заперт засовами, полусгнившими в своих гнездах. Старая китайка, короткая и коренастая, как свинья, отперла для него боковой вход.

«По пропорции двора и галерей, его обнимающих, — сказал себе Клодель, — по широким пространствам между колоннами, по горизонтальным линиям фасада, по тождеству этих двух громадных крыш, которые одним и тем же движением поднимают свой черный и мощный выгиб, по симметричному расположению двух маленьких павильонов, которые предшествуют храму, своими осьмиконечными крышами придавая приятность гротеска строгой цельности храма, — здание это, в котором применены только одни основные законы архитектуры, являет мудрое зрелище *очевидности*; это красота, которую можно назвать классической, так как она всем обязана утонченнейшему соблюдению правил».

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечек, на которых были записаны краткие, предварительные моральные наставления, привела его к порогу храма. Зала была широка и высока и казалась еще более пустой чьим-то таинственным присутствием. Молчание в покрывале сумрака наполняло ее. Ни украшений, ни статуй. С обеих сторон по стенам между занавесей он различил большие надписи и перед ними алтари. Посредине храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами под золотою крышею ковчега, обрамлявшего его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столб, на котором были написаны четыре знака.

«В надписи таинственно то, что она говорит, — думал Клодель, — никакой момент здесь не отмечает ни возраста, ни места, ни начала этого знака, стоящего вне времени: это лишь уста, которые вещают. Он есть. И предстоящий лицом к лицу созерцает предписание, имеющее быть усвоенным. Возвещаемый из глубины пролетов ковчега в отдалении своих потемневших позолот, между двух колонн, заплетенных мистическими кольцами дракона, этот знак знаменует свое собственное безмолвие. Огромная пурпурная зала подражает своим цветом тьме, и ее колонны покрыты багровым лаком. Одиноко посреди храма, пред священным словом стоят две колонны белого гранита, как два свидетеля, и мне кажется, что в них воплощена религиозная и отвлеченная нагота этого святилища».

В этот вечер, размышляя о религии знака, которая встала перед ним в своей математической наготе, Клодель записал:

«Пусть другие в рядах китайских письмен открывают голову барана, пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более безвыходные.

Всякое письмо начинается с черты или линии, которая сама по себе в своей длительности представляет чистый знак личности. Линия или горизонтальна, как всякое явление, которое в одном параллелизме к своей собственной сущности находит достаточное основание бытия; или вертикальна, как дерево, как человек, указывая на действие и утверждая; или наклонна — тогда она обозначает движение и *чувство*.

Латинская буква имеет в основе линию вертикальную; китайский же знак, думается, избрал первоосновой горизонтальную. Латинская буква властным жестом утверждает, что вещь такова; китайский же знак *есть* та вещь целиком, которую он знаменует.

И та, и другой — символы. Возьмите, например, цифры: и буквы, и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква в своей сущности аналитична: слово, составляемое из них, есть последовательность утверждений, которые глаз и голос разбирают по слогам.

Китайские знаки представляют, если можно так выразиться, развитие цифры. Слово существует последовательностью букв, знак — соответствием черт.

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная — индивидуальность, извилистые во всем их многообразии — совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-нибудь соотношение, которое надо только подразумевать?

Так, знак китайского письма можно рассматривать как схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему обладающее своей природой, своими свойствами, присущую ему действительностью и внутренними качествами, собственной анатомией и собственным лицом.

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмененные таинственными знаками, сжигаются с почтением. Знак — это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

## IV

Составив себе представление о чертеже молитвы и мысленно начертив логический кристалл китайского ума, в гранях которого отражается отвлеченное, Клодель подумал, что следующей ступенью познания Востока должно стать представление о чувствительности — о характере китайского романтизма. Поэтому он отправился осмотреть сады.<sup>55</sup>

Он шел по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмечал все свои впечатления:

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом, мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров он проник в необычайное место.

Перед ним была гора, рассеченная пропастью, куда можно было спуститься по крутым карнизам. Подошва омывалась маленьким озером, наполовину покрытым зеленой плесенью. Через него наискось, зигзагами, перекинут мост. Чайный домик, на столбах розового гранита, отражал в черно-зеленой воде свои двойные триумфальные крыши, которые, как распростирающиеся крылья, точно приподымали его от земли. Гигантские голые деревья, как железные канделябры, вбитые в землю, затемняя небо, тяготели над садом.

По сложному лабиринту тропинок он достиг киоска на вершине. Оттуда сад казался вогнутой глубоко долиной, полной храмов и беседок, и посреди деревьев вставала целая поэма крыш. Воздух зеленый — «точно смотришь сквозь старое стекло». Молчание глубокое, — «как на лесном перекрестке зимою».

Это был сад, устроенный синдикатом торговцев чаем и рисом<sup>56</sup> для своих собраний.

«Это сад из камней, — думал Клодель. — Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад, благодаря замкнутости своей ограды, должен существовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова *строят* из камней. Вместо того, чтобы живописать, — они лепят.

Камень, пластический и свободно поддающийся моделированию, по разнообразию своих планов, форм, контуров и рельефов кажется им более покорным и более пригодным для создания человеческого убежища, чем растение, сведенное к своей естественной роли украшения и орнамента. Природа сама готовит им материалы, сообразно тому, как рука времени, мороз, дождь стирают, сверлят, делают зазубрины, впадины в скалах своими вникающими пальцами. Лица, животные, костяки, руки, раковины, торсы без головы, переплетенные листвою и рыбами, — китайское искусство

овладевает этими странными формами, подражает им и располагает их с утонченным мастерством».

В тот же день Клодель посетил сад еще более необычайный. Была уже почти ночь, когда он вошел в замкнутую ограду, до самых стен наполненную широким пейзажем. Это был круговорот скал, хаос, груды опрокинутых глыб, нагроможденных морем, проломившим свой лед.

«Это вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она сама», — думал Клодель.

Из середины хаоса подымалась сосна, черная и скрученная. Тонкость ее ствола, цвет ее взлохмаченных косм, насильственный вывих ее ветвей, несоразмерность этого единственного дерева со всею мнимой страной, над которой оно царило, точно дракон, взвившийся, как дым, и бьющийся в облачном вихре, ставили это место для Клоделя вне всего до сих пор им виденного. Оно казалось фантастическим гротеском. Могильные кустарники — туи и тисы — одушевляли это смятение своей сосредоточенной чернотой. А посередине ограды, в низких сумерках вечера, темным чудовищем вздымалась большая скала, как музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумлением, Клодель молча стоял перед этим бодлэровским пейзажем, созерцая загадочный «Документ Уныния».

## V

Ознакомившись таким образом с двумя сторонами таинственной души Китая, Клодель мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.<sup>37</sup>

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским как проводником, они — несколько европейцев — вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бородатое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

Потом они снова шли по узкой улице посреди темной толпы, освещенной только раскрытыми настезь лавками. Это были столярные мастерские, ателье гравировальщиков, портные, сапожники, меховщики, бесчисленные кухни, где посреди чугунов с лапшой и бульоном трещало жаркое; черные провалы, в глубине которых слышался плач ребенка; среди гробов, поставленных столбами, светился огонек трубки. На поворотах улиц и на изгибах маленьких каменных мостов в нишах за железной решеткой, между двумя красными свечами, стояли идолы.

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот — мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов, которые поднимают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой год. Прежде, чем нагнать ушедших, он заглянул в маленькую нишу за дверью: коричневый демон с четырьмя парами рук, с лицом скорченным от ярости, прятался там, как убийца.

И снова путь по кишашим улицам, среди хаоса десяти тысяч невидимых лиц. Он зашли в курильню опиума. Это было длинное и большое здание, в два этажа, наполненное синим дымом. Стоял дух, похожий на запах жженных каштанов, глубокий, сильный, сосредоточенный, как удар гонга. В тумане можно было различить маленькие лампочки для опиума, точно души курильщиков. «Могильное курево, которое устанавливает между нашим воздухом и сновидением среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными в эти мистерии», — думал Клодель. Потом был рынок женщин. Как животные, выведенные на базар, на низких скамеечках сидели проститутки. Головы их были украшены цветами и жемчугом. Они были одеты в широкие шелковые блузы и просторные вышитые панталоны. Положив руки на колени, они сидели неподвижно, ожидая прохожих. Рядом со своими матерями, так же одетые, как они, и такие же неподвижные, сидели маленькие девочки.

Когда Клодель, пройдя двойным подземным ходом, из этой человеческой гущи прохожих, носильщиков, прокаженных, нищих, конвульсионеров вышел, наконец, в Европейский квартал, ярко освещенный электричеством, он говорил себе:

«Точно так же, как существуют книги об ульях, гнездах, о колониях мадрепор, — почему не изучают человеческие города?»

Париж — столица царства, в своем равномерном концентрическом развитии множит образ того острова, на котором он был замкнут вначале. Лондон — это противоположение органов, он собирает и производит. Нью-Йорк — это конечная станция: это дома, выстроенные между пристанями прибытия и отправления, плотина, застроенная верфями и складами. Как язык, который принимает и распределяет пищу, как маленький язычок, лежащий в глубине гортани между двумя проходами, Нью-Йорк между двумя своими реками — Северной и Восточной — расположил на одном берегу на Long Island свои доки и склады, а с другой стороны через Джерсей Сити и через двенадцать железнодорожных линий, вытянувших свои амбары вдоль Гудзона, получает и отправляет товары всего Континента и всего Запада; активная точка города, целиком составленная из банков, биржи и контор, является как бы окончательностью этого языка.

А улицы китайских городов созданы для того, чтобы идти вереницей: в непрерывном ряду без конца и без начала каждый занимает свое место;

это скважины, устроенные между домами, похожими на ящики, в которых вышибли один бок и где люди спят попеременно со своими товарами».<sup>58</sup>

«То, что больше всего отличает этот город, по улицам которого я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, — это отсутствие лошадей. Это исключительно человеческий город. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибегать к помощи животного или машины в тех случаях, когда работа может дать заработок человеку. Это объясняет и узость переулков, и лестницы, и выгнутые мосты, и дома без стены, и извивность этих проходов и коридоров. Город составляет одно сжатое целое, один промышленный пирог, сообщающийся во всех своих частях. Когда наступает ночь, каждый баррикадируется, а днем не существует дверей, т. е. таких дверей, которые можно запирать. У двери здесь нет официального значения — это только приспособленная дыра. Нет стены, которая через какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здесь нигде не встретишь широких улиц, необходимых для общего массового движения: это только собирательные коридоры — коллекторы, приспособленные проходы».<sup>59</sup>

Я уношу с собою впечатление жизни тесной, наивной, беспорядочной, города одновременно и раскрытого и переполненного, единого дома, в котором живет многочисленная семья. Теперь я видел древний город, чуждый современных концепций и напрасных устремлений, город, в котором человек живет, повинувшись двойной неволе — инстинкта и традиции.<sup>60</sup>

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрестков? Расположение осей? Все это движение разве не параллельно им? А все, что отдых и удовольствие, — не перпендикулярно?

Длинная книга...».

## VI

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садов, логика города — вот ступени посвящения в мистерии Востока, по которым шел Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященным в логику смерти.<sup>61</sup>

Он поселился в старой пагоде<sup>62</sup> за городом, на вершине холма, посреди обширных кладбищ. Он так описывает путь к своему дому:

«Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который, как Атлас, мощно утвердившись коленом и плечом на своих искривленных суставах, точно готовится принять бремя неба: у ног его маленькая часовня, в которой сжигают все бумажки, отмеченные написанным словом, как будто приносят жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по извилистой тропинке, и вот мы вступаем в страну могил. Вечерняя звезда, как святой, творящий молитву в уединении, видит, как солнце исчезает внизу ее под глубокими и прозрачными водами».

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми лежит наша дорога, и



с противоположной стороны долины — другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он — некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

Сперва умершие в своих крепких гробах остаются долго внутри дома, потом их выносят на воздух или прячут в укромном месте, до тех пор, пока заклинатель мертвых не найдет области и места для могилы. Тогда начинают устраивать гробницу, с величайшей тщательностью, под страхом того, что дух, почувствовав себя в ней неудобно, не пошел бы бродить вне ее. Склепы высекаются в склонах гор в твердой и первобытной земле. И в то время, когда жалкие толпы живых теснятся в глубине долины в болотистых и низких впадинах, мертвые на просторе раскрывают свои обиталища к Солнцу и далям.

Могилы имеют форму омеги, начертанной по склону холма. Полукруг из камней обнимает покойника, и посередине вздымается небольшой горб, точно кто-то спит под одеялом: это земля, раскрывая ему свои объятия, принимает его в себя, приносит его себе самой в жертву.

Спереди помещается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагают, что известная часть души, остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребывает над нею.

Все пространство земли, возвышающееся над грязью долин, занято обширными и низкими могилами, подобными отверстиям замуравленных колодцев.

Я сам живу в этой области гробниц и каждый раз различными путями поднимаюсь на вершину холма, где стоит мой дом.

Город лежит внизу, на другом берегу Желтого Мина, который стремится свои буйные и глубокие воды между устоями Моста Десяти-Тысяч-Веков. Днем видно, как, подобные каменным окраинам могил, разветвляются укрепления растерзанных гор, сжимающих город (голуби, которые реют над башней одной из пагод, дают почувствовать громадность этого пространства); видны двурогие крыши; два холма, покрытых деревьями, поднимаются между домами, а на реке скопления дровяных плотов и джонок с кормами резными, как иконы. Но теперь слишком темно; внизу огонь еле жалит сумерки и туман. По знакомой дороге, скользя между сенями могильных сосен, я прихожу к обычному своему месту. Это тройная могила, почерневшая от моха и от старости, вороненая, как стальные доспехи.

Я прихожу сюда слушать...

В китайских городах нет ни фабрик, ни экипажей: единственный шум, который слышен, когда наступает вечер и прекращаются стуки ремесел, — это звуки человеческого голоса.

Его я прихожу сюда слушать, так как тот, кто утратил интерес к смыслу слов, произносимых перед ним, может прислушиваться к ним ухом более чутким. Больше миллиона людей живет там: я слушаю, как это множество говорит на дне озера вечернего воздуха. Это говор стремительный и свер-

кающий, прорезанный неожиданными forte, похожими на звук разрываемой бумаги. Иногда мне кажется даже, что я различаю ноту и переливы, вроде того, как настраивают барабан, положив пальцы на определенные места. Различный ли шум встает над городом в различные моменты дня? Мне бы хотелось это проверить.

Сейчас вечер. Совершается огромный обмен новостей дня. Каждый думает, что говорит один: дело идет о столкновениях, о пище, о событиях в своем хозяйстве, в своей семье, в ремесле, в торговле, в политике. Отдельное слово не исчезает: оно вносит неисчислимые вариации в общий голос, с которым сливается. Освобожденное от той вещи, которую оно означает, оно существует лишь как непонятный звук, его сопровождающий, как восклицание, как интонация, как ударение. Существует ли слияние смыслов, подобное слиянию звуков, и какова грамматика этой общей речи? Гость мертвых, долго слушаю я этот ропот, этот шум языка живых.

И вот время возвращаться. Высокие колонны сосен, между которыми ведет моя дорога, углубляют тень ночи. Это час, когда светящиеся мухи становятся видимы».

## VII

В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путем — через двери рождения, Клодель нашел свой собственный путь, ведущий через область смерти. Он нашел свою точку зрения на китайскую жизнь, на высотах, занятых гробницами, он нашел подобающее себе место пребывания — пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто так глубоко и внутренне не понял он в Китае, как душу мертвых и отношение к ним живых.

Это было в праздник Седьмого месяца, когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» — эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона — «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.<sup>63</sup>

Переводчик Эсхила<sup>64</sup> и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой жизни» — «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычайнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон, благодаря своей замкнутости кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Все молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком, и ни один из детей ее не касается напрасно ее грудей: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справед-

ливец, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, все вместе, как маленькие братья, — все сосут! Все тайна, потому что — вот час, когда человек причащается своей матери». <sup>65</sup>

Эти слова дают нам в руки ключ ко всей сложной книге «Познание Востока», которая проникнута единым непосредственным чувством к питающей матери-земле. Картонные деньги мертвых в его руках оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Как далеко мы ушли от привычных экзотических «Chinoiseries» и других едких раздражителей вкуса, свойственных экзотике дальнего Востока. Китай у Клоделя, несмотря на все обилие и на всю реалистическую точность местных деталей и красок, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая родина.

Мы прошли вместе с Клоделем первые ступени его посвящения в тайны Востока, испытаем же вместе с ним пафос посвященного. В час, когда «первая черта солнца просекает девственный воздух», выйдем вместе с ним на широкий и пустой простор и, оставив за собой неровную дорогу, направимся к горам через поля рису, табаку, бобов, огурцов и сахарного тростника. Надо идти долго.

«С плоского дна равнины я вижу горы, которые в солнечной славе восседают, как сто старцев. Солнце Духова дня освещает землю, ясную, и украшенную, и глубокую, как церковь. Воздух так свеж и ясен, что мне кажется, что я иду совсем нагой. Всюду мир. Перед путником раскрывается пространство приветливое и торжественное. Путь ведет по узким ремням земли, которые обрамляют рисовые насаждения. Я знаю, что с высоты эта равнина с ее водными полями похожа на старую церковную оконницу с неровными стеклами, заключенными в свинцовые ободки: холмы и деревни четко выделяются.

Путник идет по рисовым полям, по апельсиновым рощам, через деревни, охраняемые у выхода большим бананом (это Отец, которому усыновлены все дети округа), а с другой стороны, около водооя и выгонов, кумирней во имя гениев селения, которые — нарисованные на створках дверей, вооруженные с ног до головы, с руками на животе — косят друг на друга свои трехцветные глаза. <sup>66</sup>

Банан здесь не охватывает землю своими руками, как его братья в Индии, но выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою захваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь, это чудовище тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора, и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривления поясицы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всюю системой напряженных членов. <sup>67</sup>

... Неутомимый пешеход, пронизательный наблюдатель длины теней, я не теряю ничего из царственной церемонии дня, пьяный видением, я понимаю все» ...

## VIII

«Моя рука лежит на бумаге и я пишу. И это ничем не отличается от работы шелковичного червя, сучащего паутину из листа, им пожираемого». <sup>68</sup>

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию «Отдых Седьмого дня». <sup>69</sup> Если «Познание Востока» — призма, которою он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого дня» — это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило все, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и все же первобытной земле.

«Отдых Седьмого дня» — это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства, «живой и облеченный в крест тела своего», <sup>70</sup> спускается в толщу земли — в подземное царство, чтобы вопрошить Императора Мертвых об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля — заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

«Представь себе, что некто доверил тебе золото...», — говорит ему Демон. «Но этого мало... Представь себе, что ты дал бедняку в жены свою единственную дочь, а он отдал ее в публичный дом. Но и этого мало. Предположи, что человек таинственным образом передал тебе свою собственную жизнь. И все же это меньше, чем следует понимать. Знай, что владыка Небес создал тебя, дав тебе свой образ».

«Семя зла заложено вместе с алчбой пищи» ... «Всякий кто ест — умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла — «горького слияния кошунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу выносит Бога» и бытием своим свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

Император возвращается на землю, опаленный подземным огнем, «как обугленная головня, покрытая собственным пеплом». <sup>71</sup> Лицо его стерт: он — одни уста, пришедшие возвестить день чаяния — отдых седьмого дня. (В Китае не существует недельного отдыха). Жезл в его руках расцвел а стал крестом: дух пересек плоть. Крест — это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками.

Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная янсьность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката

над созревающими полями. «Успокоение, как после приятия пищи... Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины».<sup>72</sup>

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя..., она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий европейского духа. Пока же она стоит совершенно одиноко среди искусства последнего века.

*Такого* сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе. Но в книге «Познание Востока» есть еще более величественное «возглашение», обращенное Клоделем к земле Китая, и им я закончу свои слова о Клоделе.

«Я приветствую эту землю, подобную земле Ханаана, не играющим фонтаном придуманных слов, но безмерная речь подымается во мне, охватывая подошвы гор, как море колосьев, перерезанное тройным рукавом реки. Я наполняю собой межигорье, как равнина с ее путями. Все глаза подымая к вечным горам, я всеобщно приветствую честное тело Земли. Не только одежду ее я вижу теперь, но самые чресла ее и гигантское нагромождение членов. О, края чаши вокруг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы — престол Приношения!

В это влажное утро, на повороте дороги, пройдя дерево и гробницу, я видел, как мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой реки, вздымалось огромное, дымящееся молоком в белом полдне.

И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырех неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света.

Я стою посреди совершенно белого воздуха. Телом, которое не отбрасывает тени, я славлю оргию зрелости.

И весь день до самого заката не истощит моего славословия. В сумрачный час, когда по апельсиновым лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жениха, все мое существо порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

Я приветствую тебя — порог, — грубая очевидность надежды, награда неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света! Осенний триумфатор — листва над моей головой переплетена с маленькими апельсинами.

Но мне надо снова, еще раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращенное к смерти, как лицо певца, который с полуоткрытыми губами, с сердцем, охваченным ритмом, со взглядом, сосредоточенным на нотах, ждет такта, чтобы вступить в хор».<sup>73</sup>



## АПОЛЛОН И МЫШЬ

Когда Бальмонту было двенадцать лет, на его письменный стол пришла белая мышка.

Он протянул к ней руку. Она без страха взбежала на ладонь, села на задние лапки перед его лицом и запела тоненьким мышиным голосом.

Так много дней она приходила к нему, когда он занимался, и бегала по столу; но однажды, в задумчивости опершись локтем, он раздавил ее и долго не мог утешиться.

Нет никакого сомнения в том, что эта белая мышка о чем-то ему пророчила, и, вероятнее всего, это была сама его муза. Последнее подтверждается той мифологической связью, которая существует между Аполлоном и мышью.

В первых строках Илиады мы читаем воззвание к Аполлону-Сминфею<sup>2</sup> — Аполлону Мышиному.

Известна статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышь.<sup>3</sup>

Есть сведения, что в некоторых городах Троады под алтарями Аполлона жили прирученные белые мыши, а на острове Крите изображение их стояло рядом с жертвенником бога.

Таким образом, с культом Аполлона-Сминфея связаны обе эллинские области, над которыми для нас глубже всего разверзлось время под кирками Шлимана и Эванса.<sup>4</sup>

Одни объясняют связь этого зверька с Аполлоном тем, что Аполлон на некоторых островах, как например на Тенедосе, являлся истребителем мышей, которых он сам же пред этим наслал на страну.

Другие предполагают, что этот атрибут является указанием того, что в некоторой местности культ старых полевых богов, имевших связь с мышью, был вытеснен культом Аполлона.

Но эти исторические пояснения мало удовлетворяют нашему любопытству. Символ по своему внутреннему свойству не может быть объяснен фактической последовательностью своего возникновения; он узывает нас к новым волнующим сближениям и аналогиям. Так, вспоминая то движение локтя, которым была раздавлена белая мышка Бальмонта, мы соп-

ставляем его с мышью, что изображена под пятой Аполлона, и мысль о символическом значении этого жеста возникает невольно.

Мышь не является постоянным спутником Аполлона, как змей, как лавр, но присутствие ее всегда то здесь, то там чувствуется в аполлиническом искусстве; легкое, волнуемое, еле уловимое, ускользящее присутствие.

Как понять эту таинственную связь маленького серого зверька с сияющим и грозно-прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?

Обратим внимание на то, в какие моменты душевных состояний появляется образ мыши в произведениях аполлинических поэтов.

Самому ясному и аполлиническому из русских поэтов во время *бессонницы* слышится:

«Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня...». <sup>5</sup>

У Бальмонта в соответственном стихотворении, написанном тоже во время бессонницы, мы читаем: <sup>6</sup>

В углу шуршали мыши,  
 Весь дом застыл во сне.  
 Шел дождь, и капли с крыши  
 Стекали по стене.  
 Шел дождь унылый, вялый,  
 И маятник стучал.  
 И я душой усталой  
 Себя не различал.

У Верлена есть стих: «La Dame-souris trotte dans le bleu crépuscule du soir». <sup>\*7</sup>

И это стихотворение написано Верленом тоже ночью, во время бессонницы, в тюрьме.

Там, где прекращается непрерывность аполлинического сна и наступает свойственное бессоннице горестное замедление жизни, поэт чувствует близкое и ускользящее присутствие мыши.

Сновидению противуполагается здесь бессонница. И во время бессонницы, как маленькая трещинка в светлом и стройном Аполлоновом мире, появляется мышь

Присутствие мыши еле уловимо и с первого взгляда кажется случайным и неважным. Во время бессонницы, когда напряженное ухо более чутко прислушивается к малейшим шумам ночи, так естественно слышать гонкий писк, шорох и беготню мышей.

Но вот их таинственность неожиданно подчеркивается тем непобедимым, священным ужасом, который во многих вызывается одним присутствием мыши. Страх мышей представляет одну из удивительнейших загадок человеческой души.

Этот ужас реально связывает нашу душу с какими-то древними и темными счетами, память о которых сохранилась лишь в виде почти стертого, почти потерявшего смысл символа.

\* Дама-мышь семенит в голубизне вечерних сумерек (*франц.*).

Трудно определить и выяснить характер этого аполлинийского ужаса мыши: он не основан ни на чем реальном, ни на чем разумном. В нем нет ни сознания опасности, ни отвращения к безобразию формы. Мышь не безобразна, не во внешности ее лежит источник ужаса. Те, кто подвержены этому аполлинийскому страху, не успевают различить ее наружности. Они скорее склонны определять это ощущение ужаса мелькающим движением ее, быстрым ускользанием.

Для тех, кто подвержен этому страху во всем его объеме, достаточно, чтобы во время сна мышь лишь неслышно проскользнула по комнате, чтобы вдруг проснуться от ее присутствия.

Тут мышь является как бы неуловимой трещиной, нарушающей течение сна.

Вспомним же, что Ницше определяет аполлинийскую стихию как стихию *сновидения*, противопоставляя ее дионисийской стихии *опьянения*.

«В аполлинийских образах, говорит он, не должна отсутствовать та нежная черта, за которую не следует переступать сонной грезе, чтобы не действовать на нас болезненно, чтобы иллюзия не показалась нам грубой действительностью.<sup>8</sup> Это сон — пусть же он длится! — мыслит спящий».<sup>9</sup>

Мир Аполлона — это прекрасный сон жизни; жизнь прекрасна, лишь поскольку мы воспринимаем ее как свое сновидение; и в то же время мы не имеем права забыть о том, что это только сновидение, под страхом, чтобы сновидение не превратилось в грубую реальность. Таким образом, душа, посвященная в таинства аполлинийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой — опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни — это смерть, поверить в реальность жизни — это потерять свою божественность.

Крылатая и преданная всем ветрам Адриатики фигура Фортуны, стоящая флюгером на острие шпиля Венецианской Доганы,<sup>10</sup> может служить конкретным образом положения человека, преданного аполлиническому сновидению.

Острие, которое постоянно ускользает из-под ног и в то же время составляет единственную опору нашу в реальном мире, единственную связь, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни и с ним вместе единственной возможности проверки наших грез, — это мгновение.

Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошедшим и будущим, — вот чего требует от нас аполлинийская мудрость.

Она как бы говорит нам:

«Пусть твое Я стремится по воле мгновения.

Мысли — во мгновении, ибо мысль, которая длится, становится

противоречием.



Люби — во мгновении, ибо любовь, которая длится, становится ненавистью.  
 Будь справедлив — во мгновении, ибо справедливость, которая  
 длится, становится насилием.  
 Будь счастлив — во мгновении, ибо счастье, которое длится,  
 становится несчастием.  
 Не старайся продлить мгновения — умирание истомит тебя.  
 Люби все мгновения и не ищи связи между явлениями.  
 Мгновение — это колыбель и могила.  
 Пусть каждое рождение и каждая смерть будут тебе неожиданны  
 и необычайны.  
 Не говори: вот я жив, а завтра умру. Не дели сущего между  
 жизнью и смертью.  
 Скажи: ныне живу и умираю». <sup>11</sup>

(Марсель Швоб)

Можно сказать, что аполлинический сон покоится на дне мгновения, и каждая смена мгновений нарушает его. Отсюда встает с несомненностью мифологической столь мало выявленная связь Аполлона с идеей времени.

Между тем во многих эпитетах Аполлона мы видим явное указание на то, что эта связь существовала в представлении древнего эллина.

Аполлон не только Мусагет — вождь Муз, он и Мойрагет — вождь Мойр, ему подчинены Парки — эти скорбные музы времени.

Он ὄρι τις — бог часов, он ἄδιη μοῦς — возобновитель месяцев, наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: «Hοromedon», — который мы вправе перевести «Вождь времени». <sup>12</sup>

Среди обычной свиты Аполлона, среди девяти муз, мы как бы не находим никакого указания на связь Аполлона с временем, пока не вспомним, что Музы — дочери Мнемосины — памяти.

Память — Мнемосина является как бы старшей из Муз, память — родоначальница всех искусств.

Поль Клодель в своей оде «Музы» так определяет ее:

В молчании молчания

Мнемосина вздыхает.

Старшая, та, которая не говорит никогда...

Она слушает, она созерцает.

Она чувствует. Она *внутреннее зрение духа*.

Чистая, единая, ненарушимая, она вспоминает самое себя.

Она отвес духа! Она соотношение, выраженное прекрасным числом,

Она неотвратимо поставлена

У самого пульса бытия.

Она — *внутреннее время*;

Она связь того, что не время, с временем, воплощенным в слове.

Она не будет говорить.

Ее дело не говорить: она совпадает.

Она владеет, она помнит, и все сестры внимательны

к движению ее век. <sup>13</sup>

В этих образах и уподоблениях Клоделя есть нечто, что подводит нас к самой сущности понятия времени. Он говорит о «внутреннем времени». о том, что память есть «внутреннее зрение духа».

Для всякого ясно то несоответствие, которое существует между внутренним ощущением времени и механическим счетом часов. Каждый знает дни, в которые вмещается содержание целого года, и месяцы, мелькнувшие, как одно мгновение.

Время, равномерно отсчитываемое часами, внутри нас идет то бесконечно медленно, то мчится бешеным галопом событий. Мы помним медленные дни детства, когда утро было отделено от вечера как бы полярным днем, длящимся полгода, и быстрые дни зрелых лет, когда мы едва успеваем приметить несколько тусклых лучей, как в декабрьском петербургском дне.

Это происходит потому, что в той внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и о напряженности. Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги.

Этот мир, текучий и изменяемый в самой своей сущности, не имеет никаких соотношений с числом и с пространственной логикой, построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке и отсюда на законах чередования и числа. Между сферами времени и пространства то же отсутствие соотношений и параллелизма, как между интуитивным знанием и логическим сознанием. Первое постигает изнутри жизненные токи мира, второе снаружи исследует грани форм.

Единственная связь между временем и пространством — это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени. Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновение.

Сознание мгновения благодаря своей связи с миром пространственным является разрешением внутреннего интуитивного сознания в пространственном мире, интуитивное знание через него может ощупать внешние грани предметов; а для познания логического мгновение является точкой, с которой можно видеть пространство сверху, различать то, что спереди, и то, что сзади.

Способность пророчесственного видения связана неразрывно с углублением во мгновение. И если право было наше предположение о том, что мышь в аполлоновых культах является знаком убегающего мгновения, то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах.

И действительно, мы находим у Плиния (N. H. VIII, 82) указание на то, что греки называли мышь  $\text{Ζῶον μαντικόν αὐτὸν}$  — самым пророчесственным из всех зверей.<sup>14</sup>

В быстром убегающем движении маленького серого зверька греки видели подобие вешего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть создано.

И как только мы поймем символическое значение этого быстрого, страшного и таинственного, глазом еле уловимого движения ускользающей мыши, так нам станет понятен и другой знакомый загадочный образ.

Время — вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания, и из трещины рождается бесконечно малое мгновение — мышшь. Гора рождает мышшь так же, как вечность рождает мгновение. Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлинийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде. А во время бессонницы мгновенья поют тишине ночи стеклянными мышшиными голосами, и становится внятна «жизни мышья беготня».

Таким образом, мышшка-пророчица, певшая на ладони Бальмонта в детстве, мышшь, изваянная Скопасом под пятой Аполлона, мышшь, беготню которой во время бессонницы слышали и Пушкин, и Бальмонт, и Верлэн, мышшь, внушающая безотчетно-стихийный ужас многим людям, она явилась нам теперь как олицетворение убегающего мгновения. В ней сосредоточены та непримиренность и грусть, которые лежат на самом дне аполлонова светлого сна.

Мы держим конец нити в руках, и сложный клубок символов начинает распутываться.

Существует небезызвестная детская присказка о курочке, снесшей золотое яичко, в которой мышшь является в обстановке несомненно аполлинической, но в новой и неожиданной роли.

Жили были дед да баба,  
Была у них курочка ряба.  
Снесла курочка яичко,  
Непростое яичко — золотое.  
Дед бил, бил, не разбил,  
Баба била, била, не разбила,  
Пробежала мышшка,  
Хвостиком вильнула,  
Яичко упало  
И разбилось.  
Дед плачет, баба плачет,  
Курочка кудахчет:  
«Не плачь, дед! Не плачь, баба!  
Я снесу вам яичко другое:  
Не золотое — простое».

Несомненно, что золотое яичко (уже по самому свойству металла, из которого оно сделано) является даром Аполлона. И никакими человеческими усилиями ни деда, ни бабы это золотое сновидение не могло быть разбито.

Но достаточно было, чтобы появилась мышка, вильнула хвостиком, и яичко упало и разбилось.

Каким образом и почему здесь мышь является победительницей Аполлона?

И что значит это странное утешительное кудахтанье курочки: «Я снесу вам яичко другое: не золотое — простое»? Точно это простое яичко должно чем-то оказаться лучше прежнего, чудесного, золотого... Чтобы разрешить эти вопросы, надо обратиться к родникам аполлинийской поэзии.

Горькое сознание своей мгновенности, своей преходимости лежит в глубине аполлинического духа, который часто и настойчиво в самые ясные моменты свои возвращается к этой мысли.

Каждая великая радость таит на дне своем грусть. Больше: вся полнота аполлинийской радости постигается лишь тогда, когда ей сопутствует грусть. Об аполлинийской грусти можно говорить с таким же правом, как об аполлинийской радости.

Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке,<sup>15</sup>  
Сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах  
И что даже сама любовь так же мимолетна,  
Как дыхание ветра и оттенки неба.

Тот же самый радостный и надрывающе-грустный мотив звучит, точно трещина в хрустальном сосуде, во все по преимуществу радостные, творческие, аполлинийские эпохи человечества.

Он звучит и в эллинской лирике у Сафо и Анакреона, и в песнях александрийца Мелеагра, он звучит и в итальянском кватроченто, и в песенке, сложенной Лоренцо Медичи,<sup>16</sup> и в Весне Боттичелли,<sup>17</sup> и в грустном Пане Лука Синьорелли,<sup>18</sup> его мы найдем и у Ронсара, и в золотистых закатах Клода Лоррэна, колосьями пышного фейерверка он рассыпается в Венеции XVIII века, он настойчиво повторяется во французской старой музыке у Гретри и Рамо, он в заключительной строке «Онегина»: «Блажен, кто праздник жизни рано оставил, не допив до дна бокала полного вина...».

Я не стану искать образцов аполлинийской светлой печали у поэтов всех стран и веков, а остановлюсь только на творчестве того, кто в наши дни является самым высоким и самым полным воплощением чистого аполлинического искусства. Я говорю об Анри де Ренье.

Его стихи и его юношеская книга рассказов «La canne de jaspe» \* дадут нам обширный материал символов, образов и олицетворений, в котором мы найдем все оттенки для выражения отношения аполлинийской поэзии к мгновению.

---

\* «Яшмовая трость» (франц.).

Вот стихотворение, которое А. де Ренье предпосылает своей книге стихов «Медали из глины».

Снилось мне, что боги говорили со мною:  
Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,  
Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,  
Другой крылатый,  
Недоступный и прекрасный  
В своей нагоде,  
И другой с закрытым лицом,  
И еще другой,  
Который с песней срывает омег  
И Анютины глазки  
И свой золотой тирс оплетает  
Двумя змеями,  
И еще другие...  
Я сказал тогда: вот флейты и корзины —  
Вкусите от моих плодов;  
Слушайте пенье пчел  
И смиренный шорох  
Ивовых прутьев и тростников.  
И я сказал еще: Прислушайся,  
Прислушайся,  
Есть кто-то, кто говорит устами эхо,  
Кто один стоит среди мировой жизни,  
Кто держит двойной лук и двойной факел,  
Тот, кто божественно есть  
Мы сами...  
Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях  
Из серебра нежного, как бледные зори,  
Из золота знойного, как солнце,  
Из меди суровой, как ночь;  
Из всех металлов, которые звучат ясно, как радость;  
Которые звучат глухо, — как слава,  
Как любовь, как смерть;  
Но самые лучшие сделал из глины  
Сухой и хрупкой.  
С улыбкой вы будете считать их  
Одну за другой.  
И скажете: они искусно сделаны;  
И с улыбкой пройдете мимо.  
Значит, никто из вас не видел,  
Что мои руки дрожали от нежности,  
Что весь великий сон земли  
Жил во мне, чтобы ожить в них?  
Что из благочестивых металлов чеканил я  
Моих богов,

И что они были живым ликом  
 Того, что мы чувствуем в розах,  
 В воде, в ветре,  
 В лесу, в море,  
 Во всех явлениях  
 И в нашем теле,  
 И что они, божественно, — мы сами...

Сдержанная стыдливость, свойственная поэзии Анри де Ренье, не дозволила ему назвать по имени Эроса, того бога, который стоит один посреди мировой жизни, сочетая в себе любовь и смерть: двойной лук и двойной факел, и кто божественно есть — мы сами. Здесь передано то сознание, что весь великий аполлинический сон земли живет в нас для того, чтобы ожить в наших творениях, что все лики, которые мы чеканом в своих медалях, являются только преломленными отражениями его невидимого лика, неизреченно тождественного с нашим внутренним я.

Этот немой бог неотступно требует исполнения своих велений и безжалостно карает тех, кто безрассудно оскорбил святыню божественно ниспосланного мгновения. Женщина у лесного ключа протягивает путнику «Неожиданную чашу» и говорит такие слова:

«Прохожий, прими эту чашу из моих рук. Хрусталь ее так прозрачен, точно она сделана из той воды, которую заключает он. Пей из нее медленно или быстро, как велит тебе жажда. Долго ты шел сюда, и поэтому меня встретил. Я боюсь дня. Только вечерние путники видят меня. Если волосы мои еще пышны и красны — это осень украсила их. Румяна делают мое лицо похожим на плод слишком спелый. Не смотри на мое лицо. Пей и отверни голову. Если вода освежила тебя, будь благодарен ключу. Присядь на камень и помолись нимфам, которые живут здесь. Не принимай меня за одну из них, но узнай, кто я. Рассказ мой не будет напрасен, и ты узнаешь из него одну из тайн счастья и, может быть, истинный смысл любви. Слушай меня, не подымая глаз, а когда я кончу, ты меня не увидишь больше. Тень растет быстро; и я буду входить в нее по мере того, как она будет вырастать.

Каждую осень перелетные птицы пролетали над городом, в котором я жила. Немного дней спустя после их отлета умер друг, которого я любила.

Мы не сразу полюбили друг друга. Наши дома стояли рядом. Я пряла, и шум колеса сливался с воркованьем голубей. Он приходил каждый день. Он стал всей душой моей. Он знал это, и мы говорили обо всем. Все ключи моих помыслов я отдала ему, и так мы жили вместе, угадывая самих себя. Но уста наши, которые говорили все, никогда не соприкасались. И его губы медленно бледнели. Улыбка его стала грустной, но оставалась кроткой, и если бы она не сбежала с его умирающего лица, я никогда бы не познала непоправимую вину своего преступления, своего безумия.

Увы! я узнала слишком поздно, что оскорбляла ненужными дарами его ожидание. Кому надо было согласие наших мыслей? Разве есть что-нибудь в душе женщины, чего бы не существовало в уме мужчины? Ах,

почему отказывала я ему в ласках, почему не оживила я своим дыханием таинственную статую, которую ошупью изваяла наша любовь? Ах, как он ждал в молчании, затаив свое желание, и я не поняла немой мольбы его уст, которые коснулись моих лишь мертвыми. Он не познал свежести моей кожи и аромата моей красоты. Нагая я жила лишь в его снах и там оставила свой след, подобный отпечатку тела на песке.

О пески! Пески, пески Стикса, черные пески вечных отмелей, скоро вы укроете мой сон, когда я спущусь к вашим берегам. Жизнь моя скоро кончится. Я прожила ее изо дня в день в ужасе искупления моей вины. Чтобы наказать себя за глупый и невольный отказ, свое тело я отдала грубым рукам прохожих. Их было много, испивших от даров моего раскаяния. Были среди них отяжелевшие от вина, которые поцелуи смешивали с головокружением своего опьянения; другие, голодные воздержанием, насытились от плодов моих грудей. Одни случайно обнимали меня, отдаваясь мгновенному капризу, другие истощали на мне цепкость своего упорства. Я удовлетворяла и поспешности страсти, и ожесточениям чувственности.

Теперь настали сумерки. Прохожие не возвращаются больше. Я покинула город, и никто не удержал меня за стертую полу моего плаща. Я поселилась здесь в далеком лесу. Пути скрещаются около этого фонтана. Когда кто-нибудь проходит, я подаю ему чашу с водой. Вот почему, о странник, ты видишь меня здесь. Ночь спустилась. Ступай своей дорогой. Слова напрасны. Я молчу. Прощай.

Любовь — это немой бог, и нет ему статуи иных, чем воплощения наших желаний».<sup>19</sup>

Последние слова новым светом освещают лик бога с двойным луком и двойным факелом.

Таинственная чаша из прозрачного хрусталя, которую запоздавшему путнику подает женщина у лесного водомета, не раз встречается в рассказах Ренье.

«Тем, кто приходили в дом Евстаза, чтобы поговорить с ним о своем отвращении к жизни, он указывал, улыбаясь и с жестом восхитительного отречения, на великолепную стеклянную чашу. Это была хрупкая, сложная и молчаливая чаша из холодного и загадочного хрусталя. Казалось, что она должна была вмещать какой-то любовный напиток необычайной силы.

Тому, кто не понимал жеста и символа, он говорил:

„Я нашел ее в поместье Арнгейм, Улалюм и Психея держали ее в дивных руках своих".<sup>20</sup> И он прибавлял еще тише: „Я не пью из нее. Она создана лишь для того, чтобы к ней прикасались уста Одиночества и Молчания"».<sup>21</sup>

За то, что мгновение любви не было выпито, за то, что оно погибло и отошло безвозвратно, женщина у лесного водомета должна отдавать свою любовь голоду, вожделению и прихоти первого встречного. То, что было ниспослано как дар одному, должно вернуться в мир как безликая, безвестная жертва всем. Чаша, к которой должны были прикасаться лишь уста Одиночества и Молчания, протягивается виноватой рукой

каждому запоздавшему на лесных дорогах прохожему. Чаша, которая, казалось, должна была вмещать любовный напиток необычайной силы, наполняется чистой водой лесного ключа.

Дальнейшее развитие этого же символа мы находим в рассказе о «Шестой женьтибе Синей Бороды».

Поэт рассказывает, как однажды в Бретани в поздних сумерках он пришел к развалинам замка Карноэта. Крестьянка, которая ввела его в ограду замка, сказала ему, что этот замок принадлежал Синей Бороде, и удалась.

«И невозможным казалось, чтобы среди этих камней не бродили тени, и я не мог себе их представить иначе, как грустными, нежными и нагими.

Нагими, — лишенными своих платьев, которые были повешены на стенах роковой комнаты, последовательно обогранный кровью пяти жен!.. Могли ли они бродить иначе, чем нагими; ведь это их платья привели их к смерти, потому что платья были единственным трофеем, которого хотел от них их необычайный супруг.

Одна, не погибла ли она первой из-за своего платья белого, как снег, попираемый хрустальными копытами Единорогов, что ходят на тканых коврах по садам, пьют в яшмовых водометах и преклоняют колена под сводами архитектурных сооружений перед прекрасными аллегорическими дамами — Мудростью и Добродетелью? Другая, не умерла ли она потому, что платье ее было голубое, как летом тень деревьев на траве? Между тем как одежды самой юной, которая умерла кротко и почти без слез, походили цветом на маленькие лиловые раковины, что лежат на морских отмелях в сером песке. И еще одна была убита.

С тонким искусством уборы ее были сотканы так, что ветви кораллов, которые арабесками заплетали переливающуюся ткань, казались алыми там, где ткань была ярко зеленой, и угасали там, где полотнища становились подводными и линиями.

Наконец одна, пятая, была одета в широкую и легкую кисею, которая, сквозя и двоясь, казалась то цвета зари, то цвета сумерек.

И все они погибли, эти кроткие супруги, одни с криками, поднимая умоляющие руки, другие — пораженные неожиданностью и молчаливые.

А между тем этот странный бородатый Владыка любил их всех. Все они прошли сквозь ворота его уединенного замка утром под звуки флейты, которые пели в глубине цветочных аркад, или вечером под крики рогов, среди факелов и обнаженных мечей, все привезенные из дальних стран, куда он посылал искать их, все робкие, потому что он был надменным, влюбленные, потому что он был красив, и гордые объятью его рук отдать свою истому и свое желание.

Увы! он любил их — своих жен, и гордых и смиренных, — лишь за их одежды. Как только ткани, одевавшие их, принимали грациозные формы их движений и проникались ароматом их тел, как только они отдавали своим одеждам самих себя настолько, что те как бы становились единственными им, он мудрой и жестокой рукой убивал напрасных красавиц.

Его любовь, разрушая, на место поклонения живому существу ставила



культ его тени. Но эта тень была создана из самой их сущности, и эти следы ее, и эта таинственная радость удовлетворяли его изобретательную душу.

Для каждого из этих платьев была отдельная зала в замке. Мудрый Владелец запирался на долгие вечера то в одной, то в другой из этих пяти зал, в которых курились различные ароматы. Долгие часы, проводя рукой по своей длинной, тронутой кое-где серебряными нитями бороде, одинокий влюбленный смотрел на одежду, висевшую перед ним во всей печали ее шелков, во всей гордости ее парчей, или во всей недосказанности ее муаров.

Но их было шесть, этих теней, которые в сумерках бродили около старых развалин, и только шестая, последняя, была одета.

Это было потому, что она была маленькой пастушкой и пасла своих овец на равнине, поросшей розовым вереском и желтыми слезками, стоя или сидя на опушке леса посреди стада в своем платье из грубой шерсти, под которым иногда прятались от ветра слабые ягнята.

Красивые глаза придают простоту самому прекрасному лицу. А ее лицо было так красиво, что овдовевший Владелец замка, увидевши ее мимоходом, полюбил и захотел жениться на ней. Борода его была в то время уже совсем белой, и взгляд его так печален, что пастушке он внушил больше жалости, чем соблазнила ее честь быть знатной дамой и жить в замке, где она считала часы по теням башен, падавшим на лес.

Ни один слух о зловещей славе благородного Владельца не проник в уединение маленькой пастушки. Она была так ничтожна и бедна, что с ней гнушались разговаривать, и, гордая, она не расспрашивала тех, что проходили мимо ее хижины. Впрочем, она и не сожалела об этом, потому что она любила. Хотя ей хотелось иметь новое платье для свадьбы, но она утешала себя тем, что ее друг никогда бы ее не отметил, если бы ему не понравились ее шерстяной плащ и чепчик из грубого полотна.

На рассвете звуки труб разбудили лес, и четыре хоругви, развернувшись в одно время на вершинах четырех башен замка, заволновались в утреннем ветре. Гул праздника наполнял просторное жилище. Опустился подъемный мост, и выступила торжественная процессия: вооруженные воины, которые на своих скрещенных копьях поддерживали корзины с цветами, пажи и лучники. Рядом с пустым паланкином, качавшимся на плечах негров, ехал сам владелец замка в кафтане белого шелка, расшитом овальными жемчугами, на которые спадала его серебряная борода.

Маленькая хижина, около которой остановилась вся эта торжественная процессия, спала, и ставни были заперты. Слышно было, как овцы тихо блеяли, да птицы взлетали с ив и с крыши, испуганные этим приближением, но возвращались назад, успокоенные молчанием кавалькады, ставшей тихо вокруг; легкий ветер завивал перья султанов, подымал кружева воротников и шевелил челки коней; но это молчание не помешало тому, что по рядам побежал легкий шепот о том, что живущая здесь была пастушкой и что зовут ее Гелиадой.

Владелец слез с коня, преклонил колено перед дверью и стукнул три раза; дверь раскрылась, и на пороге появилась невеста.

Она была совсем нагая и улыбающаяся. Ее длинные волосы сливались с цветом золотых цветущих слезок. Концы ее молодых грудей розовели, как цветы вереска. Ее милое тело было просто, и невинность ее так велика, что улыбка ее, казалось, ничего не знала о ее красоте. И люди, что смотрели на нее, видя ее столь прекрасной лицом, не замечали ее наготы. Те же, кто заметил, не удивились, и разве два лакея перешепнулись между собой. Так ей, которая была бедной, мудрая хитрость внушила быть нагой, и она приближалась нагая, серьезная, заранее торжествуя над кознями своей Судьбы.

Весь город воновался в ожидании церемонии, назначенной на этот день. Любопытство увеличивалось тем, что если все знали жестокого Господина по взыскательности его дорожных пошлин и требовательности земельных налогов, то никто не знал, кто та, что вместе с ним должна вступить под портал церкви. Так весь город теснился вокруг процессии, окружавшей таинственные носилки, с которых сошла эта странная невеста. Сперва они были ошеломлены и приняли это за новую кошунственную фантазию дерзкого Сюзерена; но так как большинство было душою наивно и просто и как они много раз видели на церковных стеклах и на порталах собора фигуры, похожие на эту: Еву, Агнессу и дев-великомучениц, так же, как она, нежных телом, так же прекрасных кроткими глазами и длинными волосами, то недоумение их сменилось удивленным благоговением. Они подумали, что небесная благодать ниспослала это чудесное дитя, чтобы смягчить неукротимую гордость и жестокость грешника.

Она и он рядом вступили в церковь. Корабль, благоухавший дымами, был освещен свечами и солнцем. Полдень пылал в распустившихся розах и в бело-огненных стеклах, и причетники, бритые и угрюмые, глядя на эту нагую девушку, непонятную для их желаний, думали о том, что владелец Карноэта при помощи какого-то колдовства женится на Нимфе или Сирене, подобной тем, о которых говорят языческие книги.

Не приказал ли архиепископ служителям наполнить кадьницы, чтобы дым, встав между этой Посетительницей и оком Божьим и глазами человеческими, отделил густой пеленой необычную пару. И сквозь благоуханный туман едва можно было различить их, склоненных пред алтарем, золотые волосы, серебряную бороду в благословляющий жест епископского посоха, освящавшего обручение.

Пастушка Гелиада, которая венчалась нагой, долго жила вместе с Синей Бородой, который любил ее и не захотел убить, как он убил пять других.

И тихое присутствие Гелиады оживляло старый замок.

И ее видели одетой, то в белое платье Аллегорических Дам Мудрости и Добродетели, перед которыми склоняются Единороги с хрустальными копытами, то в одежды голубые, как летом тень деревьев на траве, то в хитон лиловый, как ракушки, что лежат в сером песке морских побережий, то в ткань, расшитую коралловыми ветвями, то в кисею цвета зари и сумерек, но тяжелому великолепию этих платьев, подаренных ей супругом, она предпочитала свой длинный пастушеский плащ из грубой шерсти и чепчик из полотна.

Когда же она умерла, пережив своего мужа, старый замок разрушился

и погрузился в забвение. Так среди нагих теней, блуждающих среди развалин, она одна была одета и явилась мне в облике той крестьянки, что показала мне развалины Карноэта».<sup>22</sup>

Синяя Борода нарушает заповедь Аполлона:

«Не старайся продлить мгновение — умирание истомит тебя!».

Он пьянящему любовному напитку, выпитому залпом, предпочитает созерцание хрустальной мертвой чаши. Он намеренно длит наслаждение и томится сладкой агонией чувственности.

Он не желает допивать до дна бокала полного вина и дочитывать роман до последней страницы.

Не ожидая конца, он сам надменно обрывает мгновение.

Он убивает мудрой и жестокой рукой напрасных красавиц для того, чтобы в складках и в аромате тканей, соприкасавшихся с их телом, навеки закрепить волнующие чары их чувственной прелести.

Он не творит живой статуи немого бога непрерывным воплощением своих желаний. Он становится академиком чувственности и хранителем изысканного музея редкостей, в который он претворил свою жизнь, свою страсть, свои ненасытные искания.

Но вот в его жизнь, грустную и молчаливую, как символическая хрустальная чаша, входит нищая пастушка Гелпада. Чаша, к которой могли прикасаться лишь уста Одиночества и Молчания, наполняется студеной водой лесного ключа, высеченного копытом крылатого коня.

В замкнутый дом души, в котором бродили капризные и обаятельные тени кокетливых мучениц, вместе с утренним ветром, лучом солнца и пением птиц входит пастушка совсем нагая и улыбающаяся. Ей неведомы утонченности любовных томлений, но ее милое тело так просто, и невинность ее так велика, что люди, видя ее столь прекрасной лицом, не замечают ее наготы. Шерстяной крестьянский плащ и чепчик из грубого полотна оказываются прекраснее изысканных платьев.

Пробежала мышка,  
Хвостиком вильнула:  
Яичко упало и разбилось.  
Дед плачет,  
Баба плачет,  
Курочка кудахчет:  
«Не плачь, дед, не плачь, баба!  
Я снесу вам яичко другое —  
Не золотое — простое».

Концы круга соединяются. Из произведений утонченного французского символиста выясняется смысл старой русской присказки.

Когда человек спит, он может сознавать это и не может по собственному желанию нарушить действительность сна. Но достаточно пробежавшей мышке вильнуть хвостиком, и разбивается золотой сон. И вот, когда раскрываются его глаза к дневному бытию и он видит перед собой

и нагую пастушку и лесной ключ, то ему становится понятно нетаинственное кудахтанье курочки:

Я снесу вам яичко другое —  
Не золотое — простое.

Священное царство Аполлона заключено вовсе не в золотом, а в простом яичке.

Пусть сны оканчиваются, пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток; силе, которая приклочет и бьется в стройном согласии девяти муз.

«О, творческое присутствие! ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Нет сомнения, что золотое яичко, снесенное рябою курочкой, — это чудо, это божественный дар. Оно прекрасно, но мертво и бесплодно. Новая жизнь из него возникнуть не может. Оно должно быть разбито хвостиком пробегающей мышки для того, чтобы превратиться в безвозвратное воспоминание, в творческую грусть, лежащую на дне аполлинийского искусства.

Между тем простое яичко — это вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, преходящий знак того яйца, из которого одновременно возникает все сущее.

Старая русская присказка иносказательно учит тому же, чему учил Рескин: не храните произведений искусства; на площади выносите Тицианов и Рафаэлей. Пусть погибают и разрушаются бессмертные создания гениев. Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей. Гениальность не достояние смертного человека, она откровение солнечного бога.

Произведение искусства — золотой сон, который всегда может быть разбит и утрачен. Поэтому не бойтесь его утратить. Произведение искусства — всегда *только чудо*.

Но в Аполлоновом мире закон выше чуда.

Ритм смерти и возрождения священнее золотого сна.

«Прислушайся... прислушайся... Есть кто-то, кто говорит устами эхо, кто один стоит среди мировой жизни и держит двойной лук и двойной факел, тот, кто божественно есть мы сами».

Так говорит Ренье о тайне простого яичка.

А вот что говорит он о золотых яичках:

«Лик Невидимый! Я чеканил тебя в медалях из серебра, из золота, из меди, из всех металлов, что звенят ясно, как радость, что звучат глухо, как слава, как любовь, как смерть. Но самые лучшие сделал я из глины сухой и хрупкой.

И весь великий сон земли жил во мне, чтобы ожить в них».

Так Анри де Ренье и рябая курочка говорят одно и то же: не старайся охранять свои сны. Пусть разбиваются золотые яички, они тем прекраснее, чем хрупче.

Твое «я» — это тот, кто один стоит среди мировой жизни.

Аполлинийское сознание находится вне сферы бытия, опустошаемой временем, корни его погружены в текучую влагу мгновений.

Ницше видит верный образ Аполлонова мира в «Преображении» Рафаэля:<sup>23</sup>

Внизу — отчаявшиеся люди, бесноватый отрок и ученики, пораженные ужасом. Наверху — Христос, явивший истинный лик свой.

Внизу — зрелище изначальной скорби, борьбы противоречий, составляющих механическую основу жизни. Наверху — вечная гармония бытия, реальнейшая из реальностей — преобразенный истинный лик божества.

Статуя Скопаса, изображающая Аполлона, пятой наступившего на мышь, являет то же самое архитектурное и символическое расположение частей, что и Рафаэлево «Преображение».

Что целым рядом фигур подробно изъяснено Рафаэлем, здесь сжато в двух лаконических символах Аполлона и мыши. Вверху солнечный бог, ниспосылатель пророческих снов — внизу под пятой у него «жизни мышья беготня».

Так мы видели мышь в целом ряде символических картин:

Мышка-пророчица пела тоненьким голоском на ладони юного Бальмонта. Белые мыши копошились под алтарем Аполлона в Троеде. На острове Тенедосе бог истреблял их солнечными стрелами. Мышь являлась для нас то тонкой трещиной, нарушающей аполлинийское сновидение, то символом убегающего мгновения, то сосредоточием загадочного и священного страха; гора вечности потрясалась, чтобы родить смешную мышь; вильнув хвостиком, мышь разбивала золотое яичко, и мудрая рябая курочка произносила вещие и утешительные слова о том, что простое яичко лучше золотого. Потом французский поэт показал нам загадочные хрустальные чаши и женщину у лесного ключа, и грустного владельца Карноэта, созерцающего платя своих убитых жен, и милую пастушку Гелиаду, и невидимый лик бога с двойным луком и двойным факелом.

Так слова поэта — «Жизни мышья беготня» — выяснились перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни.

И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов.





## ЛИЦА И МАСКИ

### ОРГАНИЗМ ТЕАТРА

#### I

Театр есть слияние трех отдельных стихий — стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя — в едином моменте.

Актер, поэт, зритель — это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства.

Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания — вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно соприсутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Так они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно.

Возьмем возникновение поэтического произведения. Сперва момент жизненного переживания, доступный любому человеку, но только из поэта делающий поэта. Гете требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни.

Затем, иногда спустя много лет, творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь, их одухотворяющую, будет давать отстоявшаяся *воля* пережитого.

Эта *воля* скрыта в них потенциально. Она проявится и вспыхнет только в последний момент, определяющий бытие произведения, — в момент понимания. Момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество.

Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято.

Первым понимаемым произведением может быть сам же поэт. Вся заключительная работа и окончательная художественная отделка основаны на этом понимании.

Но точно так же как первый момент жизненного переживания, так и третий момент понимания могут, но вовсе не должны совмещаться в одном лице. Поэт может создать произведения, одухотворенные волей не своих, а чужих переживаний, интуитивно им понятых, и в то же время может сам совершенно не понимать им созданного. Мы имеем слишком

много примеров такого непонимания, и слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, *что* вы написали?»<sup>2</sup> — останутся классической формулой. Творческий акт понимания принадлежит читателю, которым в данном случае был Белинский, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависят бытие и судьба произведения.

Ясно, что здесь мы имеем дело с правильно построенной триадой: переживание — это положение, творчество, по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию, — противоположение, понимание — обобщение. То, что существует в виде отдельных идеальных и разновременных моментов в каждом из простых искусств, мы видим — в виде трех конкретных сил. слившихся в одном и том же мгновении, — в сложном искусстве театра.

Драматург дает схему жизненного переживания, чертеж устремлений воли. Актер, по самой природе своей составляющий противоположение драматургу, ищет для этой воли в глубине самого себя жестов, мимики, интонаций — словом, живого воплощения.

Противоположные устремления драматурга и актера должны быть слиты в понимании зрителя, чтобы сделаться театром. Зритель — такое же действующее лицо в театре, как и они. От его талантливости и от его бездарности всецело зависят глубина и значительность тех тез и антитез, широта тех размахов маятника, которые он может претворить и синтезировать своим пониманием.

В области мысли моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою не только годами, но даже столетиями, как мы видим на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико.<sup>3</sup> В театре же все три стихии должны слиться в одном мгновении сценического действия, иначе они не осуществляются никогда.

Это создает для театра условия существования, отличающие его от других искусств:

Театр не может творить для будущих поколений, — он творит только для настоящего.

Театр всецело зависит от уровня понимания своей публики и служит в случае своего успеха точным указателем высоты этого уровня для своего времени.

Театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Таким образом, главным творцом и художником в театре является зритель. Без утверждения его восторга ни один замысел поэта, ни одно воплощение актера, как бы гениально ни были они задуманы, не могут получить своего осуществления.

Это создает для художников театра совершенно иные условия работы, чем в других искусствах. Здесь не может ставиться цель опередить свое время. У них одна задача, и более трудная и более глубокая, — понять и научить основные струны души своего поколения настолько, чтобы играть на них, как на скрипке.

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощен-

ности, а одновременно создает то, что спустя века они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но и гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот *театр*, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда находится впереди своей эпохи.

За последние годы постоянно приходится слышать жалобы театральных режиссеров на переживаемый кризис театра.

«Нельзя ли заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?» — спрашивают одни.

«Если драматурги не дают нам того, что нужно для сцены, то мы обойдемся и без них»,<sup>4</sup> — заявляют другие.

Такое отрицание то одного, то другого из трех элементов, составляющих театр, свидетельствует о том, что разлад действительно существует.

Поэт, актер и зритель не находятся в достаточном согласии между собою, чтобы встретиться в едином миге понимания.

## II

Режиссер по своему положению в театре является носителем замысла драматурга, руководителем творчества актера и пониманием идеального зрителя. Он тот, для кого театр является таким же простым искусством, как лирика для поэта и картина для живописца. Он объединяет в себе триаду театра. Поэтому в эпохи процветания театра, т. е. полной гармонии элементов, режиссер не виден, не осязателен и неизвестен. Он исполняет свое дело незаметно. Слабый нажим правящей руки — и его роль исполнена. Ему не нужно ни инициативы, ни изобретательности.

Но если начинается разлад между зрителем, актером и автором, то режиссер силою вещей выдвигается на первое место. Он ответственен за равновесие сил в жизни театра и потому должен восполнить то, чего недостает в данный момент.

Нервность, изобретательность и талантливость современных режиссеров больше, чем все иные признаки, свидетельствуют о разладе театра.

Одни режиссеры видят корень зла в несовершенстве актера, другие — в невежестве драматургов относительно условий и потребностей сцены. Правы и те, и другие. Но то, что и актеры разучились играть и драматурги — писать, указывает, что это два разветвления одной причины, которую надо искать в душе зрителя.

## III

Постараемся взглянуть на организм театра, взяв точкой опоры не драматурга, не актера, а зрителя.

История возникновения театра из Дионисовых действий,<sup>5</sup> так, как ее представляют в настоящее время, является в виде постепенного отказа



участников священной оргии от активности посредством выделения из своей среды сперва хора, потом одного, двух и, наконец, многих актеров.

Театр возникает из очистительных обрядов. Бессознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные первобытному человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителя перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя.

Театр — это сложный и совершенный инструмент сна.<sup>6</sup>

История театра глубоко и органически связана с развитием человеческого сознания. Сперва кажется, что с самого начала истории мы застаем человека обладающим одним и тем же логическим — дневным сознанием.<sup>7</sup> Но мы знаем, что был же когда-то момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком.<sup>8</sup> Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего, звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна.

Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения.

Основа всякого театра — драматическое действие. Действие и сон — это одно и то же.

#### IV

Внутренний смысл театра нашего времени ничем не разнится от смысла первобытных Дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действительности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так и современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального исступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения.

Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем.

Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности.

С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общечеловечности и гражданственности, но вовсе не проповедует тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд.

Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона. В эпохи стихийной и суровой воли рождается трагедия — очистительные сны о роковых страстях и о благородных порывах, нарушением закона превращающихся в преступление; в эпохи буйные и страстные процветает драма; в эпохи гражданского успокоения и счастья — бытовая и сатирическая комедия: очистительные сны о мелких любовных и общественных пороках. В каждый исторический момент у каждого народа театр представляет очистительную купель для тех возможных нарушений законности, грани которой точно определяются правовыми критериями народа.

Эсхилова «Орестей» и «La dame de chez Maxime»<sup>9</sup> с этой точки зрения являются двумя таинствами одного и того же обряда, и очистительная сила любого популярного фарса и водевиля ничем не меньше, чем очистительная сила шекспировской трагедии.

Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя. По содержанию репертуара и по форме пьес можно всегда с точностью судить, какие преизбытки угрожают стройности человеческого общежития.

Но в этом случае отнюдь не следует смешивать драматической литературы с театром, осуществленным в сновидении зрителя. Читая тексты Шекспира и Эсхила, мы имеем дело с чистой литературой и совершенно не можем еще судить, сколько в этой литературе было «театра».

Об утверждении, о свершенности театра говорят только восторг зрителя, только аплодисменты залы. \*

---

\* Примечание. Несколько примеров, когда драматическая литература, ставшая ныне классической, не стала театром<sup>10</sup> в момент своего возникновения. Во Франции в XVII веке полный провал на сцене потерпели «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» Мольера, «Баязет», «Британник» и «Федра» Расина, а наибольшим сценическим успехом века были «Тимократ» Томаса Корнеля и «Le Mercure galant» Бурсо. И если нам нужно составить себе мнение о театре XVII века, то следует его составлять по этим средним пьесам средних авторов, потому что драматическая литература вышеупомянутая становится театром только в XVIII веке.

## V

Причины театрального разлада, переживаемого русским театром, лежат прежде всего в душе зрителя.

Поспешно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий. Нет никакой возможности провести линию уровня законности в том обществе, где мораль сверхчеловека перепутана со «страхом Божьим». В России не было никогда единого всенародного театра. Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция благодаря своему универсально-собирательному характеру умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр — театр Чехова.

Наивность и доверчивость — вот те таланты, которыми должен обладать зритель для создания великого театра.

Но наивность в несравненно большей степени свойство культуры, чем варварства. Истинно культурному человеку свойственно с глубоким и наивным восторгом встречать все новые формы чужеземных культур; у него есть врожденный вкус к экзотизму. Варварам же свойственны скепτικότητα и недоверчивость, а в увлечении — быстрая пресыщенность.

В русском обществе существуют одновременно: и глубокая, почти оскорбительная скепτικότητα по отношению к формам эстетическим, которыми оно так легко пресыщается, и наивная доверчивость в области вопросов моральных, правовых и религиозных.

Основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это — задача совершенно невыполнимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности, который никогда не даст возникнуть на этой почве ни одному сновидению. В этой области русская душа еще не имеет тех избытков, от которых ей было бы необходимо освободиться при помощи очистительных обрядов.

Наоборот, область моральных потребностей, в которых русская публика крайне наивна, доверчива и невзыскательна, была совершенно забыта при этих опытах.

Правда, моральные потребности русской публики выражались за последние годы в очень широких и общих идеях освободительного характера в сферах любви и в сферах политики, именно в тех областях, которые запрещены русскому театру. Но нельзя отрицать, что именно здесь и именно в последние годы очистительные обряды были совершенно необходимы и что театр как предохранительный клапан законности мог бы сыграть громадную уравновешивающую роль.

Успех пьес Леонида Андреева<sup>11</sup> указывает на характер тех сновидений, которые охотно воспринимаются душой русского зрителя. Грубая постановка моральных вопросов, декламирующий пафос, лубочная символика

мирового характера, отрывочный характер действия делает их более похожими на кошмары, чем на сны.

Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов: Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского, Гамсуна... У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов мы, не умея заснуть, начинаем иронизировать.

## VI

Существует в настоящее время лишь одно театральное зрелище, которое безусловно владеет доверием публики. Это — кинематограф.

Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства, — старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, — будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является кинематограф.<sup>12</sup>

Мы видели, как в театре актер постепенно оттеснял зрителя со сцены для того, чтобы стать его сновидением. В кинематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. И все же это видение о действии, следовательно — театр.

Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он — машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.<sup>13</sup>

Кинематограф дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, вожделенный демократизм фотографического штампа.

Кинематограф, как театр, находится в полной гармонии с тем обществом, где газета заменила книгу, а фотография — портрет. У него все данные для того, чтобы стать театром будущего. Он овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. В эстетических потребностях народных масс он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию.<sup>14</sup> Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабля хлыстовских радений,<sup>15</sup> совершается тот же древний экстатический, очистительный обряд.

Очищение от чего? Не от избытка воли и страсти, конечно, а от избытка пошлости, от повторяемости жестов и лиц, от фотографически серых красок, от однообразно-нервного кружения большого современного города. Кинематографы, вертящиеся, точно китайские молитвенные машинки, на всех углах улиц, кинематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, — свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города.

Эта сторона очистительных обрядов всегда останется за кинематографом. Но когда власть над сновидениями всех городов Европы перейдет из рук Патэ и Гомона, воображение которых не может подняться выше сеансов престижиджитаторства и детских нравоучительных рассказов, в руки предпринимателей более изобретательных, художественных и безнравственных, то у кинематографа откроются новые возможности.<sup>16</sup> Он сможет воскресить искусство древних мимов и освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обозрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах. Тогда для театра драматического останется прежняя его область сновидений воли и страсти.

С этой точки зрения значение кинематографа может быть благотельно для искусства.

## ФРАНЦУЗСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР

### I

Когда на русской сцене приходится смотреть произведения французского театра, то как бы хорошо ни были поставлены, переведены и сыграны, всегда остается мучительное чувство глубокой и неизбежной дисгармонии.

Никакая французская пьеса не может лечь в формы русской сцены так, чтобы они пришлись по ней вплотную, как футляр по геодезическому инструменту, так, как приходится они театру Гоголя, Островского и Чехова.

Между тем как для немца Гауптмана, для фламандца Метерлинка, для поляка Пшибышевского русская сцена находит формы четкие и верные, иногда даже более удачные, чем на сценах их родины, самые нетрудные французские комедии, имеющие безумный успех в Париже, тускнеют, блекнут, из остроумных становятся плоскими, и утонченности их кажутся пошлостями.

То же самое повторяется тогда, когда французский театр делает попытку поставить пьесу русскую или немецкую. Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана,<sup>1</sup> несмотря на все усилия его талантливого директора и всю относительную гибкость того материала, которым он располагал, были совершенно неудачны. И в неудаче этой чувствовалась не случайная ошибка замысла, а коренная историческая невозможность.

Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю французской драмы, что не может поддаваться и гнуться согласно формам иноземного искусства. И, будучи сильна своим вековым прошлым, она гнет и по-своему переделывает произведения пришлого искусства.

Истинное национальное искусство не может быть податливым и гибким. Изменения совершаются в нем изнутри и наружу проступают трудно

и туго. Столь нервные, тревожные и прихотливые искания новых сценических форм в современном русском театре можно объяснить только оскудением русской драмы, которая после Чехова не создала ничего нового.

Французский же театр является действительно национальным и так неразрывно связанным с формами своей сцены, как моллюск с извидами своей раковины.

Французские модные пьесы, с такой беспримерной ловкостью создаваемые остроумными парижскими драматургами, являются изысканными и прихотливыми цветами, которые могут цвести только в данной, а не иной точке земного шара. Для них нужна эта тесная, немного потертая, но ярко освещенная зала театра, за стеной которого шумит праздная и нарядная толпа Больших Бульваров; нужна та утонченность понимания в связи с наивностью восприятия, которая делает парижанина таким благодарным зрителем всяких зрелищ.

Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то как бы ни были велики таланты автора и актера, — того *сновидения*, которое является единственной реальностью сценического действия, возникнуть не может.

Как характер и рост растения определяются всецело почвой и климатом той местности, в которой оно растет, так характер театра всецело зависит от зрителя.

Москвичи, которые по сравнению с петербуржцами являют характер экспансивный и наивный, немного восточный и немного южный, представляют несравненно более благодарную почву для создания театра. И мы видим, что театр Островского, так же как и театр Чехова, создались в Москве.

Так развитие и характер парижского театра почти всецело определены особенностями и свойствами парижского народа.

Не зная близко парижанина, столь бессознательно по-южному свободного в своих нравах и в то же время столь строго ригористического и робкого во всех своих моральных убеждениях и теориях, невозможно понять французских комедий, в которых с такою откровенностью трактуются свободные нравы и в то же время с полной убежденностью и непонятной страстностью защищаются самые наивные моральные тезисы. Свобода нравов и несвобода нравственности — вот что характеризует французов последнего века.

## II

Французов поражает в русских больше всего наше духовное бесстыдство.

Ни один француз, разумеется, не определит этим словом то волнующее и притягательное впечатление, которое производят на него русские, между тем это именно так.

То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном; то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души, — французам ка-

жется в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным, как нагота на публичному балу.

К основным чертам русского характера относится это непреодолимое стремление душевно *обнажиться*<sup>2</sup> перед первым встречным.

Сколько есть людей, которые не могут сесть в вагон железной дороги чтобы через несколько часов пути не начать подробно рассказывать случайному дорожному спутнику всей своей жизни с самыми сокровенными подробностями семейных и сердечных историй.

Стоит только вспомнить все разговоры на железной дороге в русской литературе: начало «Крейцеровой сонаты», первую главу «Идиота», несколько сцен из «Анны Карениной», многие из рассказов Глеба Успенского.

А если к этому прибавить те излияния, которые делаются в русских трактирах, под влиянием опьянения, и всегда касаются самого стыдного, позорного и скрытого, то становится совершенно понятным, что так поражает французов в русских и почему Жюль Лемэтр, разбирая «Грозу» Островского, писал:

«А что произошло дальше, вы себе можете легко представить, так как в России каждый муж, задавивший своего ребенка («Власть тьмы»), каждый студент, убивший процентщицу («Преступление и наказание»), каждая жена, изменившая своему мужу («Гроза»), ждут только удобного момента, чтобы, выйдя на людную площадь, стать на колени и всем рассказать о своем преступлении».<sup>3</sup>

Это смелое обобщение Жюль Лемэтра перестанет казаться наивным, если проникнуть глубже и шире себе представить основные черты французского духа, диаметрально обратные духу славянскому.

Мы стыдимся своих жестов и поступков; боимся, чтобы они не показались окружающим неожиданными и необъяснимыми, и потому стремимся как можно скорее посвятить зрителей в их внутренний смысл.

Между тем французы, будучи мало стыдливými во всем, что касается действия, поступков и всяких форм жизни, обладают непреодолимой стыдливостью при разоблачении тайных душевных побуждений, чувств и сложных переживаний.

Психология французских романистов, несмотря на ее утонченность, кажется неглубокой, потому что это всегда анализ самого действия, а не внутренних причин, его вызвавших.

Французы дико стыдливы во всем, что касается *переживаний*. Более спокойные и уравновешенные скрывают эту стыдливость за маской светской любезности; другие, более экспансивные, — за насмешкой, за шуткой, за французской «blague».\*

По известному цинизму, по известному поверхностному легкомыслию и веселости, которые становятся под конец маской, органически сросшейся с лицом, можно отличить всегда людей, склонных к особой чувствительности и непосредственности впечатлений.

---

\* шуткой (франц.).

Французы не стыдятся обнажать свое тело, но в них заложен непреодолимый стыд обнажения духа, который мы никогда до конца даже и понять не сможем.

Поэтому дух их всегда заключен в строгие и законченные формы, как в жизни, так и в искусстве, так как форма является истинной одеждой духа.

В жизни же эта стыдливость духа ведет к созданию масок.

### III

Если, проходя по парижским улицам, долго следить за потоком глаз, лиц и фигур, то скоро начинаешь замечать известную ритмичную повторяемость лица.

То, что казалось раньше человеческим лицом, вполне законченным в своей индивидуальности, оказывается лишь общей формулой, одной из масок Парижа.

В тесных домах и тесных улицах, залитых огнями и углубленных зеркалами, так много перекипает, что смотреть друг другу на голые лица, на которых написано *все*, было бы слишком страшно.

Лицо, лишённое маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготы лица парижане узнают иностранцев, провинциалов и особенно русских.

Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног; парижанин надевает лицо так же, как платье, как шляпу, как галстук, как перчатки.

И маска эта надета не только на лице: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии — во всем, что может скрыть личность.

А скрывши, отчасти и выявить, так же, как парижанка, надевая платье, выявляет наготу своего тела, ловко подобранной и обтянутой юбкой давая прочесть всю линию бедра, ноги и колена.

Маска города является естественным следствием стыдливости и самохранения.

Люди, собравшиеся сюда для жизни возбуждающей, острой и захватывающей, маской должны свое живое лицо защищать от проституирования.

И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице.

Образование маски — это глубокий момент в образовании человеческого лица и личности. Маска — это священное завоевание индивидуальности духа, это «*Nabeas corpus*» \* — право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой.

Маска и мода тесно связаны друг с другом. Введение новых масок идет теми же сложными путями, которыми идет введение новой моды.

Введение же новой моды — это сложная система, выработанная вековой традицией. Здесь почти не бывает революций, насильственных переворотов и *coup d'état* \*: мода течет медленно, каждый сезон вводя новую

---

\* государственных переворотов (франц.).



деталь покроя, осторожно изменял комбинации цветов и периодически возвращая к сегодняшнему дню старые образцы давно отживших мод.

Портной в Париже должен быть и археологом, и историком, и живописцем. Ему приходится работать и в Галерее эстампов в Национальной библиотеке, и внимательно следить за всеми красочными открытиями и устремлениями на картинных выставках.

Человек, не отдающий себе точного отчета об историческом значении красок импрессионистов и неоимпрессионистов, тонов Гогена, Сезанна и Матисса, никак не может быть парижским дамским портным.

Но значение одежды, создаваемой Парижем, вовсе не в том, чтобы скрыть и одеть тело; напротив: эта одежда только выявляет, раздевает и обрисовывает его. Назначение французского туалета — это скрыть и одеть дух, а вовсе не тело.

И как новые формы костюмов создаются в ученых лабораториях больших модных магазинов, — точно таким же образом новые маски духа, новые маски лица создаются в лабораториях театров, тайным сотрудничеством драматурга, актера и костюмера.

Чтобы новая человеческая маска получила право гражданства на парижских улицах, она должна появиться на сцене и быть официально закрепленной в афише и карикатуре.

#### IV

Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, затканное серыми паутинками жизни, — то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски.

И театр нигде так не соответствует потребностям публики и нигде настолько не сливается со своими зрителями, как в Париже.

Французские драматурги — это ловкие закройщики, ученые портные, которые не выходят за пределы традиционных формул сцены. Драма и комедия приняли в Париже такие же корректно-законченные формулы, как фрак, сюртук, смокинг. И драматические одежды шьются по фигуре актера с ловкостью изумительной и с искусством совершенным.

Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сары Бернар и Режан, Морисом Доннэ — для М-лле Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзан Дебре, Вилли — для Полэр, Флерсом и Кайавэ для Евы Лавальер,<sup>5</sup> — это все платья, заказанные у первоклассного портного.

Только на вековых корнях и устоях может вырастать все истинно утонченное в искусстве.

Во французской пьесе такими вековыми и окаменевшими корнями являются все драматическое действие, интрига, завязки, коллизии, положения влюбленных. Эта область доведена до математического совершенства счетной машины, и в ней исчерпаны все мыслимые комбинации сценических положений.

Жизнь же, нервы и трепет пьесы — это новые маски актеров и та бесконечно разнообразная, отливающая змеиной чешуею рябь диалога, которая

мертвую схему пьесы одевает в живую одежду слов и дает театру весь трепет жизни.

Французский театр в сценическом механизме дошел до математической схемы. Но когда в каком бы то ни было искусстве создается ряд канонических форм, из которых фантазия не имеет права выйти, это всегда удесяттеряет силу наблюдательности и глубину видения.

Чем уже область выбора — тем искусство теснее и интимнее связано с жизнью своей эпохи.

Поэтому французские пьесы неразделимы со своими парижскими зрителями и с криками бульваров, которые шумят за дверями театра.

Публика и актеры дробятся в бесконечных амфиладах взаимоотражений и создают тот момент эстетического наслаждения, который может расцветать, как сказочный цветок, только в известный час ночи, только в одном месте земли.

Понятно поэтому, почему среди шестидесяти театров Парижа нет ни одного, который бы сумел как следует поставить Толстого, Ибсена, Гауптмана или Чехова, — эти северные, жестокие пьесы, которые бесстыдно срывают маску с человеческого лица, обнаруживая весь ужас его.

Понятна и глубокая нелепость французских пьес, когда они переносятся на русскую сцену. Платье с чужого плеча, перекроенное неумелыми и непонимающими руками, сидит скверно, как фрак на готтентоте, и лишь стесняет движения.

Даже сыгранные французскими актерами в России, эти пьесы теряют свой смысл, так как остаются не столько непонятны, сколько ненужны зрителям.

Русский человек органически не может понять, что совсем не стыдно обнажать свое тело на сцене, но непреодолимо стыдно обнажать свою душу. А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством.

Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа.

За его внешними вольностями есть та стыдливость, которая для нас теперь еще совершенно непонятна, но когда-нибудь станет необходима. Это случится, когда мы вкусим яблока познания форм и после этого грехопадения устыдимся наготы своего духа.

## СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР \*

## I. ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки:

«Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне все расскажут. Директор театра Фурнье — человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года он возобновляет „Le pied du mouton“. Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц... В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство — театр<sup>1</sup>... грубое искусство...».

Такие речи вел в пятидесятых годах самый блестящий из драматических критиков Франции.

Несколько лет тому назад «Prince des critiques», провозглашенный таковым анкетой, устроенной «Comoedia»,<sup>2</sup> теперешний академик Эмиль Фагэ писал:

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; справедливо можно сказать, что каждый вечер во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтер мог иметь в себе нечто быкантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан...

Муж, жена и любовник — вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, как был старый. Французы любят строгую легализацию в литературе».<sup>3</sup>

Совсем недавно Поль Гзель писал<sup>4</sup> о театральном кризисе («L'usine théâtrale»):

«Театр в наши дни стал большой фабрикой, и каждый из наших драматургов стал заводчиком, фабрикантом.

Страшное бедствие для театра в том, что те, которые пишут с успехом театральные пьесы, получают такие громадные деньги. Со всех сторон только и слышишь, что о головокружительных барышах, осуществленных триумфаторами сцены.

Один получает ежегодно миллион с двух-трех пьес, успех которых длится. Другой строит себе дворец на доход, принесенный одной пьесой. В наши дни драматургами становятся точно таким же образом, как стано-

---

\* Emile Faguet. «Propos de théâtre».  
Jules Lemaître. «Impressions de théâtre».  
Alphonse Siché et Jules Bertaut. «L'Evolution du théâtre contemporain».  
Paul de Saint-Victor. «Le théâtre contemporain».  
Théophile Gautier. «Histoire du romantisme».

вятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно одних и тех же способностей. Единственное различие в том, что мерку приходится снимать с мозга, а не с ноги потребителя: обе операции более схожи, чем это можно предположить... А затем остается только выкроить куски кожи или диалога по обычным патронам, а главное — согласно моде.

Можно наблюдать молодых людей двадцати, двадцати двух лет, которые, желая быстро приобрести состояние и имея шишку практической сметки, посвящают себя фабрикации театральных пьес. Они ничего еще не видели, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитых поставщиков театра, они их применяют, и это удается им прекрасно.

Каждый кидается на театр, как на добычу. Романисты говорят: „Оставим роман, который приносит слишком мало, будем делать пьесы.“

Несколько лет назад один критик (Жорж Польти), прочитав в „Разговорах Гете с Эккерманом“, что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений,<sup>5</sup> не указывая при этом каких, попытался найти это число театральных комбинаций в пьесах всех стран и всех народов. Он легко достиг желаемой цифры. Если бы он попробовал совершить ту же операцию над современными пьесами, едва ли бы смог он открыть больше четырех основных драматических положений: 1) будут ли они счастливы или нет? 2) изменит или не изменит? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простит или нет?

И в сущности, все эти четыре типа свободно можно свести к одному: будут ли они счастливы?».

Эти три единодушных мнения, собранные на разных концах последнего полувека, свидетельствуют о положительном и неуклонном процветании французского театра. Не будем смущены раздраженной интонацией и отрицающими парадоксами этих трех неравных критических умов. Под проклятиями Валаама<sup>6</sup> скрываются часто бессознательные благословения. Утверждения, сквозящие сквозь формы отрицания, приобретают большую убедительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизирует о существовании одного водевиля, в котором время от времени делаются некоторые изменения, и когда Фагэ спустя сорок лет свидетельствует о том, что этот водевиль существует, что «во всех театрах Парижа каждый вечер играют одну и ту же пьесу под различными именами», и когда Поль Гзель удостоверяет, что эта пьеса может быть написана любым человеком с практическим складом ума, который сумеет воспользоваться готовыми драматическими рецептами и верно снять мерку с мозгов своих современников, то получается законченная картина широкого и органического развития театра, ставшего всенародным искусством (или продолжающего быть им, так как это положение вещей длится во Франции в течение четырех столетий).

Все три мнения говорят, разумеется, не о вершинах искусства, не о цветениях творчества, а о массовой совокупности художественного производства, т. е. о ремесленных основах мастерства. Общедоступность и осуществимость драматических произведений, о которой говорит Поль Гзель, указывает на то, что мы имеем дело с питательной подпочвой искусства

благоприятной для самых великих произведений. Вспомним слова Тэна о том, что во времена Перикла любой афинянин мог вылепить порядочную статую,<sup>7</sup> во времена Шекспира любой англичанин мог бы написать посредственную драму, а в наше время каждый может при случае написать приличную газетную статью.

Это — мнение историка искусства, которому доступен ретроспективный взгляд на художественные произведения. Критики же, говоря о современности, называют эту же самую подпочву пошлостью, банальностью общим местом, потому что это именно те имена, которые точно определяют отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это — отношение цветка к корню растения.

Плиний Младший говорил те же слова о произведениях живописи той эпохи, от которой нам остались работы помпейских ремесленников и такие же речи были бы возможны в устах любого из современников Перикла по отношению к танагрским статуэткам.<sup>9</sup>

А мы и в тех и в других читаем о коллективном гении народа.

Критики, на обязанности которых лежит следить изо дня в день за развитием искусства, неизбежно теряют чувство точных соотношений. Великие произведения благодаря условиям исторической перспективы становятся видимы среди окружающих мелочей только спустя известный промежуток времени. В момент своего появления они неизбежно затерты среди произведений среднего качества. Это «среднее качество» для еженедельного критика становится с течением времени нестерпимым. Оно для него хуже плохого, потому что для того чтобы написать истинно плохое произведение, все же нужно обладать подлинным талантом.

Плохое искусство раздражает, тревожит, будит оскорбленный вкус. И этим оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишком новому и непривычному. Первые впечатления того и другого иногда так совпадают, что нужен продолжительный промежуток времени, чтобы анализировать причину раздражения вкуса и найти в себе окончательный приговор. Первое прикосновение к новой красоте слишком часто сопровождается инстинктивным протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождает появление истинных и больших произведений искусства.

Искусство среднее таит в себе яды для индивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность.

Поэтому у таких художников, как Теофиль Готье, мысль которых была прикована денежными цепями к тачке драматического фельетона,<sup>10</sup> рождается справедливый протест против среднего искусства. С этим средним искусством приходится иметь дело ежедневно, ежечасно, и немудрено поэтому, что произведения истинно ценные и крупные они склонны выводить из граней своей эпохи и рассматривать не как плод текущего дня, а лишь как запоздавший дар прошлого или завязь будущего.

Это повторялось со всеми критиками, которые следили за текущим миром изо дня в день.

Если мы развернем годовые обозрения русской литературы Белинского<sup>11</sup> за сороковые годы, то мы увидим, что он тоже жалуется на упадок литературы, между тем как именно в эти годы появляются последние произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и он сам отмечает первые выступления Тургенева, Достоевского, Гончарова.

Так бывает всегда: нервный вкус, удрученный наводнением средней литературы, забывает о существовании большого искусства, а когда оно встречается на его пути, то выделяет его из настоящего момента.

Это понятие психологически, хотя и ошибочно с точки зрения исторической. Широкое развитие, процветание и успех среднего искусства может указывать только на возможность и на близость великих осуществлений и достижений, которые мы называем гениальными.

То, что мы называем «пошлостью», есть только признак глубокого и органического развития искусства; лишь на этой основе может возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттенков. Средняя литература есть тот канонический фундамент, на котором может укрепиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движение упора чаще всего имеет лик отрицания.

Тот же Поль Гзель в конце своей беспощадной статьи о положении современного французского театра выделяет десяток имен действительных мастеров драмы, как Поль Эрвье, Мирбо, Куртелин, Леметр, Батайль, Фабр и т. д.

Десяток имен настоящих, вполне художественных драматургов, это очень много!

Это же положение вещей констатирует и Фагэ.

«Театр во все времена, — говорит он, — с одной стороны, имеет технический фонд, который построен согласно формулам эпохи, а с другой стороны — художественную область, которая одна только и идет в счет; она создается индивидуальными концепциями отдельных художников литературы. Другими словами, театр во все времена имеет свои магазины готового платья, и рядом своих портных-художников.

Театр, согласно формуле времени, в XVII веке это — все классические трагедии целой сотни второстепенных драматургов, которые копируют один другого; а за ними оригинальный театр, который не отвечает потребностям ежедневного потребления, но лишь интеллектуальным вкусом публики: Корнель, Мольер, Расин.

В XVIII веке — традиционный театр: опять классические трагедии и комедии, называемые „характерами“ — Ла-Брюйер, переложенный в диалог. Театр художественный и оригинальный: Мариво, Лесаж, Пирон, Грессе.

В XIX веке — промышленный театр: все комедии — в жанре Скриба и бесконечные водевили, построенные на *qui pro quo*. Оригинальный театр: с одной стороны, Виктор Гюго, с другой — Ожье, Дюма... В наши дни для ежедневного потребления существует комедия роганосная (*Comédie socuestre*), в которой искусству нечего делать. Комедия роганосная сменила комедию с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия роганосная — это магазин готового платья».<sup>12</sup>

Но в чем же истинный нерв драматического искусства Франции наших дней? Кто творцы художественной драматургии XIX века? Предоставим голос тому же Фагэ:

«Следует обратить внимание на то, что драматурги наших дней пробивают новые пути во все стороны вне адюльтера, быть может, с большим успехом, чем в какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драме исторической, которая представляет жанр, вечно оспариваемый и вечно живой, в которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы нам дали если и не шедевры, то произведения хорошего стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедии, в которой Куртелин, правнук Мольера, не имеет соперников, — наши драматурги и комики, вышедшие из школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за последние двадцать лет много инициативы, много выдумки и много таланта и в инициативе и в выдумке. Чего только не использовали они в смысле исследований и новых наблюдений? Вот комедия политическая с „Les gois" и „Le deputé Leveau" Жюля Леметра; вот судейский мир с удивительной „Robe rouge" Бри; вот мир медицинский с „L'évasion" того же Бри. Вот мир духовенства и его конфликты со светским миром в „Дуэли" Лаведана; вот мир финансистов с „Les affaires sont les affaires" Октава Мирбо; вот вопрос о расах в „Le retour de Jérusalem" Доннэ; вот „Закон", представляющий целый мир, исследованный в его проявлениях и в его отражениях в нравах пронизательным Эрвье, пишет ли он „Les tenailles" или „Loi de l'homme". Потомство одно может быть судьей талантов и распределителем рангов; оно одно сможет решить, насколько данные попытки получили свое осуществление. Но мы можем утверждать, что *никогда* французский театр не был столь разнообразен, столь озабочен наблюдением реальностей, более одушевлен беспокойною и ищущей жизненностью».<sup>13</sup>

Мнение Фагэ ценно для нас потому, что он сам удачно воплощает в себе средний драматический вкус современной Франции. В нем нет ни самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе,<sup>14</sup> ни слишком требовательного аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревильи, ни смущающих ракет остроумия Жюля Леметра. Фагэ любит систематизировать и никогда не спустится со своими симпатиями компрометирующе низко и не будет искать своих любимцев в области попыток слишком новых, еще не принятых сценой. Он остается в области органического театра, театра театрального, театра сценического.

Он ни словом не упоминает о театре Ван Лерберга, Верхарна и Мертерлинка,<sup>15</sup> что справедливо, так как этот театр, созданный фламандским гением, находится «вне эволюции» французской драмы. С другой же стороны, он не упоминает ни о Клоделе, ни о Суарэсе, ни об Андрэ Жиде, ни о Мореасе, Пеладане и Герольде, как о произведениях, выходящих за пределы, доступные его истории французской сцены.

Мнение Фагэ дает среднюю оценку среднего критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. С ним мы ни в какую сторону не пророскочим за пределы текущего французского театра.

По всему вышесказанному можно судить, на каком ином полюсе понимания театра и драмы стоим мы в настоящее время в России.

Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями, есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям, и, как всякий очень сложный инструмент, его следует трогать с осторожностью. Пьесы, которые пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь с его требованиями и возможностями.

В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в движении и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов.

Поэтому средним драматургам не для кого писать. Они не знают, каким сценическим формулам должны они удовлетворять; а беллетристы создают свой театр, как литературу, не считаясь с ее сценической осуществимостью и предоставляя сцене изобретать возможности для их театральных осуществлений.

Когда во Франции совершалась величайшая драматическая революция, когда классицизм сменялся романтизмом, на сцене эта перемена ничем не отразилась. Та же «Французская комедия»,<sup>16</sup> жившая исключительно классическим репертуаром, приняла и вынесла на своих плечах театр Виктора Гюго. Капризы m-lle Жорж<sup>17</sup> были капризами личного литературного вкуса, а вовсе не протестом сцены. Сценический аппарат оказался вполне пригоден и для «Антони»,<sup>18</sup> и для «Эрнани»,<sup>19</sup> и для сменивших их пьес Понсара,<sup>20</sup> и для пьес Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тем, когда у нас вслед за Островским пришел Чехов (что составляет разницу вовсе не большую, чем между Гюго и Дюма-сыном), то классический русский театр, гениально интерпретировавший Островского, оказался вдруг совершенно неубедителен, и потребовалось создание новой сцены Московского Художественного театра.

А теперь мы переживаем одну из самых парадоксальных эпох в истории театра: революцию в области сцены при полном отсутствии драматургии. Мы готовим колыбель, гигантскую колыбель, для какого-то еще не рожденного младенца-бога. И пробуем пока примерно класть в нее драмы других народов — Пшибышевского, Метерлинка, Ибсена... Происходит почти невероятное явление — развитие сцены самой по себе, вне драмы.

Французская сцена — диаметрально противоположность нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет авторов подчиняться своей мерке и своим законам.

Это важно для нашего понимания французского искусства. Наши цели в искусстве противоположны. Они — народ художников-осуществителей, их искусство — искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, — для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает



все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления. Таким образом, мы почти не можем судить о творчестве французского театра. Но, с другой стороны, перед нами встает возможность ясного понимания и справедливой оценки той органической основы французского театра, беспристрастное отношение к которой мало доступно самим французам.

Это то же самое, что путешествие в той стране, языка которой не знаешь. Тогда в вагонах железных дорог, на улицах, в ресторанах ловишь не бесмысленные отрывки банальных фраз, а жест расы, интонацию самого языка, звук голоса всей страны. Все обычные слова приобретают исторический характер. Так же бывает и тогда, когда читаешь стихи на полуизвестном языке. Тогда гений языка звучит во всей своей силе, заглушая изобретения индивидуального творчества. Обычные клише обретают свою древнюю силу гениальных открытий. В словах нет стертой осмысленности знакомого хорошо языка. В случайном произведении можно прозреть иногда всю древнюю душу расы.

Все эти условия наших исторических разностей делают то, что именно средний французский театр, театр «одной пьесы, в которой время от времени делают кое-какие изменения», может быть особенно поучителен и интересен для нас. Именно в нем мы можем понять и определить элементы истинного всенародного искусства — живого, цветущего и нам современного.

В этом новом триединстве французского театра (муж, жена и любовник), о котором иронизировал Фагэ, в этой безвыходной теме адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся история любви, вся история семьи за последнее столетие.

Моральные вопросы адюльтера во французской драме сводятся к следующим четырем: 1) должен ли быть наказан адюльтер? 2) оскорбленный муж имеет ли право сам совершить суд справедливости? 3) виновный муж заслуживает ли снисхождения? 4) больше ли вина мужа, совершившего адюльтер, чем вина жены?<sup>21</sup>

Для нас — русских, эти вопросы могут показаться наивными. Мы благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободе наших общественных форм стоим вне этих — для нас схоластических — вопросов. Наши моральные сомнения лежат гораздо глубже, гораздо ближе к первоисточникам страсти и долга. Наша жизнь так мало стеснена вещами и формами, что нам легко подходить к самому корню явлений. В этом та жуткая и волнующая свобода славянского духа, которая так заманчива для французоз.

Но уже тот факт, что вопросы о любви именно в такой строго ограниченной, почти юридической форме составляли единственную тему французского театра в течение полустолетия, указывает, с какими строгими крепкими и органическими формами общежития приходилось им иметь Дело и кто были те зрители, которые трепетали и волновались от того или иного разрешения этих вопросов.

Идея преступления на почве любви, полонившая французский театр, получила начало в эпоху романтизма. В театре романтическом преступле-

ние страсти появилось в формах первобытных, преувеличенных и грубых. Театральное человечество той эпохи представляется теперь каким-то доисторическим и одержимым злыми духами.

Герои и героини врываются на сцену в состоянии трагического иступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении исключительном, сверхчеловеческом. В этом было оправдание их преступлений на почве страсти в области адюльтера. Романтическая драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героев, она казалась публике неискренней. Для таких героев требовался и особый мир, не похожий на обычный. Он был создан для них в формах мелодрамы.

Теофиль Готье так описывает этот «интимный» мир, в котором жили романтические герои:

«Все перепутано. Завещания данные, взятые, разорванные, сожженные. Свидетельства о рождении, потерянные и вновь найденные. Ступени, лестницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противоядия. Есть от чего сойти с ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь от сцены, не ищите платка в вашем кармане, не вытирайте стекла вашего бинокля, не глядите на вашу хорошенькую соседку: в этот краткий промежуток времени на сцене успеет произойти столько невероятных событий, сколько их не было в целой жизни библейского патриарха или в двадцати шести картинах мимодрамы, и вы уже не сможете ничего попятить из того, что происходит дальше, настолько автор умеет не давать отвлечься ни на одну минуту вашему вниманию. Ни развития, ни объяснения, ни фраз, ни диалога. Факты, факты, ничего, кроме фактов, и каких фактов! Великие боги! это истинные чудеса. Но они кажутся всем действующим лицам весьма простыми и естественными. Поэтика их может резюмироваться таким примером: „Ты здесь? Какими судьбами? Ведь ты умер восемнадцать месяцев тому назад?“ — „Тсс... это секрет, который я унесу с собою в могилу“, — отвечает вопрошаемый. Этого объяснения достаточно, и действие продолжается своим чередом». <sup>22</sup> — Эту характеристику Теофиль Готье дает мелодрамам Бушарди, но в карикатуре она относится и к театру Гюго и Александра Дюма. Этот род романтического театра сохранился в виде мелодрамы и до наших дней и приводит на подмостках «Амбигю» <sup>23</sup> в восторг и слезы апашей — этих последних романтиков Парижа.

Театр Дюма-отца, создавшего стиль и тип романтических пьес, находит свое естественное и историческое продолжение в театре Дюма-сына, который постепенно начинает смягчать несообразности романтических героев и делает их более похожими на своих современников второй империи. Тема «Crime passionné» \* остается неизменной. Сделан громадный шаг к реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральных оправданий для убийств на почве любви и страсти, тогда как в театре его отца они были оправданы сами по себе. Все эти: «убей ее!», <sup>24</sup> «убей его!» являются нача-

\* «Убийство из ревности» (франц.).

лом более серьезной психологии, исканием различных выходов для страсти и морального чувства. Первобытные романтические герои и героини входят в жизнь, и для их нравов приходится искать обоснований. Начинается восстановление прав обманутого мужа.

«Объяви себя судьей и палачом. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье из страны Нод. Это — самка Каина: убей ее! Закон человеческий этим не будет нарушен». <sup>25</sup> Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодеяние, Дюма-сын утверждает, что Христос вовсе не прощал женщину, обвиненную в прелюбодеянии, которую привели ему на суд: «Это не было прощение, это не было даже оправдание, это было лишь распоряжение о судебной несостоятельности на основании некомпетентности трибунала». Так первобытные люди романтической драмы начинают привыкать к общежитию и образовывать человеческое общество с законами драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чем чистый порыв страсти. У них создается свой кодекс законов, еще не совпадающий с законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся с законом и спрашивал, какие средства может он мне предоставить: я имею право убить и ее и вас». («Le supplice d'une femme»). <sup>26</sup>

В «Diane de Lys» <sup>27</sup> муж отказывается драться на дуэли с любовником: «Зачем мне драться с вами, когда я имею право убить вас?»

Реакция против этих кровавых законов, установившихся на сцене, возникла под влиянием русской литературы и, сказавшись прежде всего в романе, отразилась и в драме. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденция смотреть на женщину, совершившую прелюбодеяние, не как на преступницу, а как на больную. <sup>28</sup> Но эта реакция чувствительности не нашла себе достаточного сочувствия во французском обществе. При самом начале переоценки являлся вопрос: кто же поставил мужчину судьей? Потому что для того чтобы иметь право прощать, надо сперва иметь право судить. Вехой этой грани является пьеса Жюль Леметра «Pardon», <sup>29</sup> где муж в первом акте прощает свою жену, но во втором совершает тот же грех. <sup>30</sup> Мысль о том, что прелюбодеяние мужа есть такое же преступление против семьи, как и прелюбодеяние жены, Дюма-сын решился высказать только один раз в предисловии к «Francillon», как невероятный парадокс, сам страшась своей дерзости. <sup>31</sup> Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденного расстояния. Этим заканчивалась на сцене борьба женщины за равноправность в области любви. В пьесах Эрвье женщина стоит рядом со своим любовником или со своим мужем, как равная с равным. <sup>32</sup>

Это конец театра романтического и сентиментального. Драма окончательно приближается к жизни, и кровавая мораль ее начинает сливаться и претворяться в сложной и многообразной морали, творимой текущей действительностью. Драматические положения адюльтера начинают широко и свободно черпаться из жизненных реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучает все комбинации и возможности любви втроем соответственно характерам и индивидуальностям.

Образцами этого современного трактования драмы адюльтера являются «L'affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Брие, «Bercail» Бернштейна.<sup>33</sup> Все эти пьесы основаны на остром анализе современной души. Везде права женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законным, что жена, полюбив другого, может уйти и бросить семью. Но наравне с этим к женщине всюду предъявляются самые строгие требования искренности (но только к женщине — не к мужчине). Если у нее не достаёт мужества признаться в своей любви открыто, и она, изменив, остается в своей семье, принимая на себя по-прежнему обязанности матери и жены, то французский театр относится к ней с осуждением и считает равенство нарушенным. Таким образом, пока женщине дано равноправие лишь в случаях известного морального героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вот тот уровень средней морали, на котором остановился в настоящую минуту французский театр.

С историей адюльтера во французском театре связан вопрос о разводе. Эволюция этой темы определяется законом Накэ<sup>34</sup> (французский закон о разводе), который делит все пьесы этого жанра на пьесы о разводе до существования развода и пьесы после утверждения его.

Борьба за право развода появилась в пьесах Дюма и Ожье. Они отчасти и вызвали закон Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходом из всех зол адюльтера. Когда закон был проведен в жизнь, то его последствием явился целый ряд новых драматических комбинаций.<sup>35</sup>

Полной противоположностью театру Дюма является театр Поля Эрвье. Обладающий аналитической силой казуиста гражданских дел, Эрвье поставил себе целью отыскание таких драматических положений, при которых новый закон остается бессилем.

В первом акте «Les tenailles» он дал картину семьи, в которой муж и жена безупречны в формальном смысле, но не выносят друг друга. И для них нет исхода посредством развода, так как он только для тех, кто совершил нарушение брака. В следующих действиях, которые отодвинуты от первого на десять лет, выступает вопрос о ребенке. Муж узнает, что ребенок не его. Но на этот раз мать отказывается от развода, и они снова остаются сжатыми теми же тисками, так как по закону для развода необходимо согласие обоих супругов.

Эрвье, вводя в театр свой сухой, сдержанный психологический анализ, резко переносит нерв драмы с вопросов морали на вопросы закона. Дюма-сын создавал свой театр в области чувства и общественного мнения, Поль Эрвье создает его в области права. Стендаль советовал перед тем как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля.<sup>36</sup> Эрвье пользуется кодексом законов более полно. Для него он служит источником тем и драматических положений. Он разлагает драму, как юридический казус. Дюма-сын являлся то адвокатом, то прокурором. Эрвье всегда остается легистом и юрисконсультантом.

В «La loi de l'homme» он уже отходит от «развода», а трактует закон вообще как закон, созданный мужчиной и направленный к порабощению женщины.<sup>37</sup>

Таким образом, закон Накэ, лишая театр той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открыл целый рудник новых положений. Он придал, между прочим, новое значение тому драматическому персонажу, который издавна играл большую роль во французском театре — особенно в романтической мелодраме: ребенку. Теперь ребенок получает смысл нового драматического узла. Его присутствие уничтожает все благодетельные последствия закона о разводе: прежнюю трагическую безвыходность внешних уз переносит в область родительского чувства и этим дает новое богатство драматических завязей. Еще Ожье в «*Madame Cervelle*»<sup>38</sup> выдвинул ребенка как драматический узел. В «*Les tenailles*» он еще не имеет первенствующего значения, но в «*La loi de l'homme*» весь интерес драмы уже сосредоточен на ребенке. В «*Dédale*»<sup>39</sup> Эрвье жизнь родителей подчиняется этой рождающейся жизни.

Так узел семейной драмы постепенно переносится с «закона» на более жизненную, более органическую почву.

Ребенок служит узлом и в «*Berceau*»<sup>40</sup> Брие, и в «*Le torrent*»<sup>41</sup> Мориса Доннэ, и в «*Déserteuse*» Брие, и в «*Bercail*» Бернштейна, и в «*Maman Colibri*» Батайля, и в «*Le coeur et la loi*»<sup>42</sup> бр. Маргерит. Последняя пьеса уже прямо выступает против существующего закона о разводе и требует его пересмотра и отмены параграфа о согласии обоих супругов.<sup>43</sup>

«Какую дорогу прошли мы с тех романтических драм, в которых появлялись свирепые мужья, убийцы своих жен и их любовников, проходившие по сцене с криками о мщении!»<sup>44</sup> — восклицает Жюль Берто.

Вот приблизительная и краткая схема тех изменений, которым подверглась та единая и неизменная пьеса об адюльтере, которая с первого взгляда наполняет весь французский театр. Мы коснулись только чувствительных кончиков нервов, от которых трепет идет по всей необъятной и темной толще современного французского репертуара.

Все эти «*pièces à thèse*»<sup>45</sup> построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы.

Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лицо и всю иррациональную сложность жизненности.

Поэтому наравне с эволюцией театральных тем идут целые династии актеров, которые являются живыми воплощениями поколения своей эпохи. В типы они вливают свой характер. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смысл пьес теряется, когда они уходят со сцены. Французский театр — явление крайне сложное и основанное на встрече и на равновесии стремлений актера, поэта и зрителя.

Пьесы, отмеченные наиболее полным и глубоким успехом, сами по себе могут не иметь литературного значения; самые великие актеры погибают вне своего репертуара, вне своего автора. И наконец, и то и другое имеет свой смысл лишь пред парижской публикой точной исторической эпохи.

Три действительных единства, на которых так крепко стоит французский театр, это: драматург, актер и публика. Если устранить хоть одно из них, то утрачивается смысл. Эта исключительность — признак высокого совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фэгэ и у Поля Гзеля сравнение театральной пьесы с ловко сшитым платьем глубоко верно в своей сущности. Пьеса во все времена была во Франции костюмом для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются в магазинах готового платья, но у крупных актеров они всегда сшиты на заказ у первоклассных драматических портных. При той тесной спаянности актера, автора и публики, которая существует во французском театре, в этом нет ничего оскорбительного, ничего неестественного для искусства. Вначале бывает так, что актер открывает самого себя в уже существующей драме, как Бокаж открыл себя в «Antony», а Режан в «Amoureuse»,<sup>46</sup> но затем, раз он уже утвердился как средоточие всех нервных сил своего поколения, то естественно, новые драмы кроются и шьются по его фигуре. Таким образом достигается то тесное, то абсолютное слияние актера и драматического произведения, при котором театр перестает быть отражением жизни, а становится ее прообразом. Созданное на сцене переходит в жизнь. Тип, утвержденный на подмостках, множится на бульваре и на улице. Театр в Париже всегда был продавцом масок. В этом — его насущное, его жизненное значение.

Мысль о том, что искусство влияет на жизнь больше, чем жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новым и дерзким парадоксом.<sup>47</sup> Между тем как во Франции эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вот что писал Сент-Бев за сорок лет до Оскара Уайльда:

«Мы живем в такую эпоху, когда общество несравненно больше подражает театру, чем театр обществу. Что можно было наблюдать в тех скандальных и карикатурных сценах, которые последовали за февральской революцией? Повторение на улицах того, что уже было сыграно в театре. Площадь серьезно пародировала сцену. „Вот проходит моя история революции“, — говорил один историк, когда под его окном дефилировала одна из революционных пародий. Другой мог бы сказать с таким же правом: „Вот это совершается моя драма“. Одна черта поражала меня среди всех в этих удивительных событиях, значение которых я нисколько этим не хочу уменьшать, это сквозивший во всем характер подражательности и при том литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театр пользовались большими историческими событиями для того, чтобы их восславлять и выражать; здесь же живая история начала подражать литературе. Одним словом, ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижский народ видел в воскресенье на бульваре такую-то драму или слышал, как читалась вслух в мастерских такая-то история».<sup>48</sup>

Каждая из эпох французского театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами целых поколений. Тип Дон-Жуана, тип «покорителя сердец», тип неотразимого для женщин героя, менялся с каждым поколением. Он отражал идеал «обаятельности» своего времени и создавал его. Вместе с ним, постоянно соответствуя ему, менялся и тип «Grande amoureuse». <sup>49</sup> Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмена жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга.

Ниже его был обычный тип «первого любовника», оперный трафарет, который никогда не менялся. Выше — большой трагический герой, менявший свой лик, но медленно, так как он отражал не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы пафоса. Его ступени: Тальма, Фредерик Леметр, Мунэ-Сюлли, а с другой стороны — m-lle George, Рашель, Сара Бернар.

И тот и другой тип выходили из граней аналитического — жизненного творчества. Между тем как «L'Homme à femmes» и «La grande amoureuse» всегда отвечали трепету данной минуты, насущной потребности жеста данного мгновения.

Для театра романтического такими актерами были Бокаж и Мария Дорваль.

Бокаж «Le beau ténébreux», \* с бледным, худым, костистым лицом, с густыми бровями, молниенными глазами и длинными черными волосами был живым воплощением байронического типа романтизма, настоящим трагическим любовником. <sup>50</sup> Он создал «Antony», или скорее в «Antony» в первый раз создал самую себя. А затем уже все новые пьесы Дюма-отца строились по его типу, и весь романтический театр кроился на его фигуру. Другие современники его, как Фирмэн, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобиями его.

Идеал же романтической героини нашел свое полное воплощение в Марии Дорваль. Эти романтические актеры отдавали сцене не искусство, а самих себя целиком. Мария Дорваль, говорят, всем нутром каждый раз переживала все коллизии романтических драм и плакала такими неподдельными слезами, что Фредерик Леметр, играя вместе с нею, сам не мог удержаться от действительных слез. <sup>51</sup> Для романтической драмы такая игра была необходима: сама по себе она была настолько условна и нечеловечна в своих страстях, что надо было не искусство, а живого человека целиком, чтобы восполнить ее пустоты, чтобы заставить действительно жить и трепетать ее формы. В том поколении оказались такие актеры, и это свидетельство того, что романтический театр все же соответствовал жизненным реальностям. Но он буквально убил своих воплотителей и сам умер вместе с ними к 1848 году.

На смену приходит грациозный и изящный театр Мюссе. Воплощение его героям дают Брендо и Брессан, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актер, говорит Легуве, не умел кидаться на колени перед дамой с большею страстью. Брессан в „Par droit de conquête“, делая свое признание m-me Мадлэн

\* «Таинственный красавец» (франц.).

Броган, сопровождал его коленапреклонением, полным огня и грации. Когда Fèbvre, несколько лет спустя, взял эту роль, он мне сказал, что не может подражать Брессану, *что он не сумеет это сделать*, что он будет чувствовать себя в этот момент смешным. И он был прав. Вкусы изменились. Театр Мюссе был слишком утончен, чтобы иметь глубокое и жизненное значение. Актер Делонэ устанавливает связь между театром Мюссе и театром Пальерона, Скриба и Ожье. В нем падение эlegantности, но уже приближение к новому реализму, к моралистическому и более грубому театру Дюма-сына.<sup>52</sup>

Жизненность театра Дюма-сына укрепились на целом ряде крупных женских темпераментов. С ним неразрывно связаны имена Круазет, Дош и Десклэ.

М-те Дош сделала для «*Dame aux camélias*» то же, что Бокаж в свое время для «*Antony*». Интересно проследить на этой знаменитой пьесе взаимодействия жизни и сцены. Моральная тема, которая легла в основу драматической завязи «*Dame aux camélias*», та же, что в истории Манон Леско и кавалера де-Грие.<sup>53</sup> Этим она тесно связывается с основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственным же впечатлением, вызвавшим сперва роман, потом пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главным образом наружность Мари Дюплесси, известной куртизанки второй империи.

«Раз увидавши, — рассказывает Поль де Сен-Виктор, — невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как совершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни протестовали против чистоты этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей — открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».<sup>54</sup>

Мари Дюплесси умерла от чахотки медленно и красиво на глазах всего Парижа. На аукционе после смерти вещи ее были раскуплены за большие деньги, как сувениры. Соединение этого лика падшего серафима с темой «Манон Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась м-те Дош, до той минуты хорошая, но средняя артистка, чтобы создать из Маргариты Готье тот идеал женственности, который надолго определил пути любви во французском обществе. Новая красота, созданная м-те Дош, была истинным откровением для людей той эпохи. «Никогда Ари Шеффер, — писал Теофиль Готье, — не клал на кружевную подушку головку более идеально бледную и просвечивающую душой. Эта надрывающая грация, это горестное очарование приводят в восторг и делают больно. По высоте это равно агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».<sup>55</sup>

Сам Дюма писал: «Я мог бы сделать только одно замечание м-те Дош. Именно то, что она играет эту роль таким образом, точно она сама написала ее. Такая артистка уже не исполнительница...».<sup>56</sup> Таким образом, одну ролью м-те Дош на несколько десятилетий наметила характер женской очаровательности. В ту эпоху, когда декламация и внешняя поза



страсти играли в театре еще очень важную роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оценили только в Элеоноре Дузе.

Дюма оставил такой портрет другой воплотительницы своего театра — Десклэ.

«Это было удивительное сочетание хитрости, наивности и какой-то прожженности. Вначале у нее не было никакого таланта. Она играла в „Demi-monde" плоско, вяло и бесцветно, бог знает кого, бог знает что. Потом она уехала за границу и исчезла. Я вновь нашел ее в Брюсселе. Я был потрясен. Я заставил ее ангажировать. Она играет „Diane de Lys", „Princesse George", „Visite de nocе" — и вот она на первых ролях, на своем месте. Конечно, она в восторге? Совершенно нет. Что было ужасно в Десклэ — это то, что у нее не было никакой любви к своему искусству. Это было мертвое существо, и ее нужно было вызывать с того света. Ее вытаскивали из ее могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было каким-то жутким иступлением, она была гальванизированным трупом. Если не оживала, то не давала ничего — абсолютно ничего. Она была или прекрасной, или ничем. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, бескровная, совершенно не чувствительная к холоду — привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась в уборную и посреди зимы раскрывала окно, раздевалась и оставалась полуголая в ледяном сквозняке. Ей говорили: Вы сошли с ума. Вы убиваете себя! — Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая-то этруска. Она умерла четыре тысячи лет тому назад».<sup>57</sup> Есть тайное соответствие между Мари Дорваль, начавшей романтический театр, и Десклэ, заканчивающей его. И в то же время в Десклэ уже есть нечто, предвещающее новый декадентский демонизм.

Софи Круазет, аристократка, на несколько лет отдавшая себя сцене, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самое себя. В ней парижане впервые научились ценить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для французского искусства во всех областях. Лишь к началу восьмидесятых годов изгладились следы погрома второй империи, и начались новые движения в искусстве. Актером, создавшим переход от театра Дюма — Ожье к театру Эрвье, был Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создал на сцене, — говорит Ларруме, — тип того влюбленного, который скептическую иронию и скупой эгоизм восемнадцатого века переносит в конец XIX века. В тот день, когда у него в руках оказалась роль, написанная Эрвье, он должен был испытать острую радость артиста, который нашел, наконец, то, что может исполнить великолепно. У влюбленных, которых он изображает, холодный ум и невозмутимая ясность сердца. Для них любовь — поединок, в который не следует вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До них говорилось столько фраз, что они, желая избежать смешного, предпочитают говорить четко и резко. Внешне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость в чувственности, утонченность в любви, режущая ирония в страсти, страшная ясность ума в те минуты, которые, казалось, должны были бы быть мину-

тами самозабвения. Этот тип возник из сухой и режущей логики Дюма-сына. Это шаг приближения к мировому типу Дон-Жуана». <sup>58</sup> Торжество Дю-Баржи, подобное созданию Маргариты Готье madame Дош и Антони Бокажем, — это «Маркиз де Приола» <sup>59</sup> Лаведана, ретушированный автором специально для фигуры Дю-Баржи.

Сдержанный, страстный и аристократический тип «Grande amoureuse», женский тип, соответствующий типу Дю-Баржи, был создан m-me Bartet.

Уже совсем на пороге настоящего дня французского театра стоит громадная фигура Режан. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину целиком, настоящую, нервную, изменчивую современную парижанку.

Влияние ее на современную французскую сцену неизмеримо. Откровением ее было создание «Amoureuse» Порто-Риша.

«До „Amoureuse" Режан была не больше чем пикантной жанровой актрисой. В „Amoureuse" она создала настоящий характер парижанки бульваров, даже предместий. До нее этот тип появлялся на французской сцене лишь в легких набросках. Режан завоевала ему место. В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне — дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда способность к страсти. Язык — благирующая ирония со всем богатством парижских словечек и аргю. Она очень женщина. В словах волнующих она скрывает едкую иронию, умеет говорить с насмешкой самые потрясающие вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттенки меланхолии самым ясным переливам своего смеха. Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия» <sup>60</sup> (А. Séché). Теперь французский театр создал уже новые маски. Серьезный тип парижанки с оттенком надрыва горечи встает в воплощении Март Брандес. Еще более трагически и беспокойно звучит у Сюзан Депре. Она даже может передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все в ней серьезно и глубоко и не освещено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила в себе волевых и умных героинь Бернштейна, Berthe Vady — нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. <sup>61</sup> А рядом с ними в области более легкомысленного театра, но, быть может, еще ближе к текущему мигу жизни создали новые маски Полэр и Ева Лавальер. Школьница Клодина, <sup>62</sup> вся вибрирующая благородными порывами, внешне извращенная, умная и едкая, и новый, чисто уличный тип сентиментальной простушки — эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современного любовника создана Люсьеном Гитри, Тарридом, намечена Граном и Брюлэ. Наибольшую значительность придал ей Гитри.

«С первого взгляда он почти антипатичен. Он толст, тяжел, порою вульгарен, у него должны быть тяжелые мысли. Жесты его резки. Кажется, что мысль затаилась в нем, чтобы не проявиться никогда. Между тем, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать странного ощущения силы и упрямства, исходящего от всего его существа. Женщины угадывают его

грубость, его возможность помыкать ими и в то же время чувствуют его слишком хорошо воспитанным, чтобы дойти до этого; это позволяет им трепетать в его присутствии, сознавая свою безопасность. Они чувствуют, что раз он возьмет их, то они отдадутся ему совсем и навсегда. В трагической борьбе сердечной жизни он завоевал себе большую власть рассудочности, и в том его главная сила. Он приобрел простоту манер и откровенность речи, которые и производят впечатление на самых отъявленных лгуний и останавливают ложь в их горле»<sup>63</sup> (А. Séché).

---

Вот длинный путь, пройденный французским театром за полвека от театра Гюго до театра Эрвье, от Бокажа до Люсьена Гитри, от Мари Дорваль до Режан. Эти крайние точки отстоят бесконечно далеко друг от друга, и превращение это кажется совершившимся с необыкновенной быстротой. Между тем, как мы видели, путь этот был совершен последовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цепи не было пропущено.

От крайних идеалистических концепций страсти, ни разу не отступая от текущих настроений и сменяющихся мод своей эпохи, французский театр дошел до вполне точного наблюдения и органического слияния с жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденции драмы и какие бы тезисы ни защищались на трибуне театральных подмостков, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актером наравне с автором и публикой наравне с актером, шла неуклонно своим чередом, который был путь настоящего всенародного, национального искусства.

И в сущности весь французский театр оставался тою же самой единой пьесой, в которой время от времени делались разные незначительные изменения, как жаловался Теофиль Готье.

## II. ДРАМАТУРГИ И ТОЛПА

В первой части я пытался нарисовать общую картину французского театра за последние три четверти века, наметить пути драмы от романтизма до наших дней и нащупать те нервы, которые делают французский театр искусством, настолько связанным с жизнью, что все важные вопросы морали и обычного права почти неизбежно проходят через алхимическую реторту театрального действия.

Намечая эволюцию французского театра, я считался только с осуществлениями, а не с возможностями и не с долженствованиями.

Французский театр с этой точки зрения имеет вид дешевого базара общедоступных идеалов. В этом сравнении нет ничего унижительного, если подходить к театру не с требованиями вечного искусства, а рассматривая его как характеристику морально-эстетических потребностей общества.

Что может дать более полное представление о городе, как не выставки универсальных базаров и не сюжеты иллюстрированных *carte-postal'e*? \* Вещь и над ней цена — это точный символ желания вместе с цифрой, определяющей интенсивность его. Цена, сведенная к ее психологической основе, является показателем вкуса публики. Про новую пьесу в Париже спрашивают: «*Ça fera-t-il de l'argent?*» \*\* — вопрос, представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действие?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленного, мы принимаем критерием те пьесы, которые «делают деньги». Оценивая, таким образом, французский театр с точки зрения зрителя, мы опускали две другие возможности взгляда на театр: с точки зрения автора и с точки зрения актера.

Попробуем же взглянуть на французский театр с точки зрения драматурга.

При этом все намеченные раньше перспективные линии должны измениться и понятия передвинуться, за исключением той точки, куда направлены все силы, из которых слагается театр, то есть момента слияния автора, актера и зрителя.

При уравниловности всех частей театрального организма, которой отличается французский театр, при громадном спросе новых драматических сценариев, осуществляемых и быстро истощаемых пятьюдесятью театрами Парижа, пред драматургами стоит цель: какими бы то ни было средствами покорить себе это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище — публику.

Для этого нужно найти ответ на два вопроса (на которые по самому их существу ответа быть не может): кто эта публика? Чем можно удовлетворить ее вкусы?

Полвека тому назад, во времена успехов Дюма-сына, судьба драматического произведения решалась на премьерах референдумом «всего Парижа».

«*Tout Paris* — это, в сущности, двести... ну, положим, чтобы никого не обидеть, триста человек», — утверждал Дюма.

«С этими тремястами, которые в течение всей зимы из одного театра переходят в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или скорее вкусом Парижа и следовательно всей Франции».

Эта группа безапелляционных судей составлена из самых разнообразных элементов, совершенно несогласованных ни в смысле общего духа, ни, тем менее, в смысле нравов и общественного положения. Это литераторы, светские люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатные дамы, приказчики магазинов, добродетельные женщины и женщины легкомысленные. Все эти господа знают друг друга в лицо, иногда по имени;

\* открыток (*франц.*).

\*\* Это принесет деньги? (*франц.*).

ни разу не вступали друг с другом в разговор и заранее уверены, что встретятся на премьере.

Каким образом эти столь различные люди, которые приглашаются купно только в театры, чтобы вместе формулировать свое мнение по общему вопросу, каким образом находят они возможность столкнуться, и столкнуться так хорошо? Вот что необъяснимо даже для парижанина. Как сновидение, как мигрень, как ипохондрия, как холера, это относится к неразгаданным силам природы. Я констатирую факт, причин которого совершенно не понимаю.

Эта способность к оценке, и при том оценке всегда справедливой, вовсе не зависит от высокой степени воспитания и образования; между этими решителями судеб есть такие, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знают, по всей вероятности, кто автор того или иного драматического шедевра из предшествующих эпох. И тем не менее их решение непогрешимо. Это дело естественного вкуса и приобретенной опытности. Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковый артельщик отсчитывает тысячу франков золотом, перекинув несколько раз монеты из одной руки в другую.

Специалисты театра, собраты по драматическому ремеслу, вне всяких вопросов ревности или симпатии, самые добросовестные и точные театральные критики могут ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

Пьеса может иметь шумный успех на первом представлении. Но если один из трехсот вам скажет: „Это не успех. Вы увидите, на сороковом дурные симптомы скажутся“, то они действительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будут ясно выражать свое мнение во время представления и что они себя скомпрометируют строгостью, нетерпением или излишней четкостью своих впечатлений.

Они не аплодируют, они не свищут, они не зевают, за кого вы их принимаете? Они не уходят до конца пьесы, они не смеются сверх меры, они не будут плакать, и если вы их не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете их мнения ни по каким внешним признакам.

Один взгляд, которым обменялись с приятелем, или даже, — вот что удивительно в этом масонском языке Парижа, — легкое движение века, вопрошающее одного из двухсот девяносто девяти, лично незнакомого, и пьеса оценена. Все эти посвященные, магнетически связанные друг с другом впечатлением, становятся во время этого вечера друзьями и поверенными друг для друга.

Автор в сетях этих безжалостных птицеловов. Он может выбиваться сколько его душе угодно — он пойман. Впрочем, он прекрасно знает эту пристрастную публику, и вся зала может разразиться „браво“, но если „священный батальон“ безмолвствует, он чувствует, что чего-то не хватает его успеху, и знает, что чего-то не хватает и его пьесе. И в то время как все его поздравляют, он вспоминает о полуулыбке, о суженном зрачке,

о лорнетке, приподнятой особенным жестом, о носе, потертом особенным образом, потому что он ничего не упустил — несчастный!

Но если бы автору предложили исключить этих трехсот с первого представления, он бы не согласился. Пьеса, которая не засвидетельствована ими, — не пьеса и никогда пьесой не будет». <sup>64</sup>

Для того чтобы иметь мужество выступать снова и снова в качестве подсудимого со своими произведениями, драматург неизменно должен для себя установить догмат непогрешимости публики. У Дюма-сына, который любил теоретизировать о театральной публике, было установлено их два: относительно морального референдума, выносимого большой публикой по вопросам драматических коллизий, и относительно providence успеха или неуспеха со стороны «трехсот», составляющих «весь Париж».

Последнему явлению он придавал получудесный характер и называл его «шестым чувством», «чувством парижанина».

Вот типы этих прорицаний:

«Ну, как сегодняшняя пьеса? — Пффф... — „Плохо?“ — В ней есть один акт... одна сцена... — „Будет делать сборы?“».

Посвященный отвечает «да» или «нет», и это приговор. Бывают варианты: «Сегодняшняя пьеса?» — Очень замечательна. — «Будет делать сборы?» — Нет. — «Почему?» — Не знаю. — «Плохо играют?» — Сыграно превосходно. — «Ну...» — Эта не будет делать сборов — вот все, что я могу вам сказать.

Он не может определить причин, но он их угадывает. Это говорит шестое чувство — чувство парижанина.

Другой вариант: «Ну? Сегодняшняя пьеса?» — Идиотство... — «Значит, провал?» — Потрясающий успех. — «Идти не стоит?» — Напротив, пойдите, это необходимо увидеть. — «Почему?» — Этого я не знаю. Но увидеть это необходимо.

Это писалось Александром Дюма в последние годы второй империи, когда он посвящал иностранцев, приехавших на всемирную выставку 1868 года, в тайны светского Парижа. Но в то время Париж был более «Парижем», чем теперь. «Драматурги наших дней» не верят в догмат «трехсот непогрешимых», которые, как «*garçon de bain*», \* опускают руку в теплую воду и безошибочно определяют градус успеха, т. е. цифру сбора. В представлении Дюма это было как бы собрание представителей всех классов общества, несменяемых и никогда не ошибающихся, наивных и мудрых, невежественных и тонких, — словом, «слепцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первых представлений изменилась, и драматурги больше интересуются вопросом, «что такое *большая публика*», обращаясь преимущественно к ней.

«Что же такое с точки зрения натуралиста этот чудовищный и таинственный зверь, которого зовут „большой публикой“? — спрашивает Тристан Бернар в своей книге „Авторы, актеры и зрители“. — Многие воображают, что знают ее. Сколько раз приходилось мне слышать от старых

\* банщик (франц.).

театралов авторитетные слова: „Вы не знаете публики“. Некоторые из этих господ воображают, что они знают публику потому, что они родились в среде вульгарной и из нее не выходили. И так как они сами совершенно невежественны, то говорят охотно: публика этого не поймет.

Но случается иногда, что старый театральным завсегдатай честно заявляет, что больше не знает публики. Этим он хочет сказать, что чересчур искушен и потерял свою первобытную наивность. Тогда он насилует нас уже не собственным мнением, а мнением кого-нибудь из своих близких: старухи матери, маленькой свояченицы или бывшей кормилицы своих детей: она в этом ничего не понимает, но она *очень публика*.

Данная особа однажды дала прорицание, которое событиями подтвердилось. С той минуты она служит ясновидящей. Ее приводят на репетицию, и когда занавес падает, выслушивают ее оракул. К несчастью, эта ясновидящая развращена с того самого дня, когда с нею посоветовались в первый раз. Она уже подготавливает свои откровения, облакает их в литературную форму, а не вещает их больше от чистого сердца. Какой дивный, но и опасный анекдот, эта знаменитая история о Мольере, читающем свои пьесы служанке Лафорэ! В течение двух столетий много авторов, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкам, которые, может, и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимым критиком. Теперь она стала педантом своего невежества». <sup>65</sup>

Этот взгляд почти обратен тому, что высказывал Александр Дюма. Но вывод один и тот же: понимание публики — это цель всех драматических усилий, оно середина, уровень, и необходимость, и триумф.

«Я объявляю здесь перед всей Европой, что я никогда не видал публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которые произносятся по ее адресу теми, кто не пользуется ее симпатией. Там, куда публика идет, всегда что-нибудь есть или в замысле произведения, или в его исполнении, что заслуживает этого внимания. Там же, куда она не хочет идти, вы всегда найдете вполне уважительные этому причины».

Это говорит Александр Дюма-сын. А вот как это же самое говорит Тристан Бернар:

«Утверждать, что публика глупа и неинтеллигентна, это — абсурд. Какова она, этого никто не знает. Она осязаема, но неуловима, и покорна, и требовательна, и рассудительна, и капризна. Верно только то, что она сильнее нас. И именно потому, что мы имеем перед собою такого противника, драматический спорт, столь рискованный, и является иногда благородным спортом». <sup>66</sup>

По этой уверенности относительно высшей справедливости приговора, которая отличает Александра Дюма, можно угадать драматурга, пользующегося большим и неизменным успехом, открывшего целую жилу руды и разработывавшего ее всю жизнь с неизменным счастьем. Для него оправдание вкуса публики — оправдание успеха собственных пьес. Поэтому мы находим у него и такую апологию вкуса парижской толпы, почти верную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, как критикуют дурной вкус публики. Дурной вкус, но у публики ли? То, что толпа по полтора и по двести раз

посещает пошлую пьесу, которую человек со вкусом не захотел бы ни видеть, ни читать, — следует ли из этого, что у толпы дурной вкус? Нет. Из этого следует только то, что авторы, которые пишут эти пьесы, пишут плохие вещи, а парижская публика, для которой театр потребность, временно довольствуется тем, что ей дают. Это не она выбрала легкий жанр, это автор нашел для себя более легким разработку этого жанра. Почему публика не ходит смотреть „Федру" или „Британника" вместо того или иного фарса? Дайте „Британнику" и „Федре" исполнителями таких артистов, которые для этих шедевров были бы тем же, чем г. Дюпюи, m-Ше Шнейдер являются для „Прекрасной Елены" и „Синей бороды",<sup>67</sup> и толпа пойдет на произведения мастеров точно так же, как она идет теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочет публика, это самая высшая точка возможного совершенства в том жанре, который предлагается ей*, и она предпочитает, в чем я вполне одобряю ее, фарс, достигающий высших точек прекрасного в своем жанре, высокому стилю, впадающему в фарс, благодаря манере исполнения».

Итак, публика ценит высшую степень совершенства в том жанре, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорее полезная, чем гибельная для искусства. Если она не дает верного представления о вкусе парижской толпы, то она характеризует то, к чему стремится парижское искусство. «Публика требует совершенства», с такой фикцией всякое искусство может только процветать.

Тристан Бернар более аналитично подходит к публике:

«На каждой из генеральных репетиций я присутствую в зале при первом соприкосновении моего произведения с публикой... Это удовольствие, иногда очень мучительное, но все же удовольствие. Как только вы смешиваетесь с публикой, происходит странное явление: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымеет ли данное слово силу или нет. Таким образом, приобретается прекрасная привычка давать публике резоны против самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина, либо ваших исполнителей.* Я говорю это вовсе не для того, чтобы советовать делать какие-нибудь уступки: никогда никаких уступок. А кроме того, весьма трудно узнать, какого рода уступки следует делать».<sup>68</sup>

Опять то же самое утверждение: «публика всегда права» — утверждение, по существу неизбежное и нисколько от вкусов и тонкости понимания зрителей не зависящее; «публика всегда права» потому, что театр возникает только в тот момент, когда произведение понято и воспринято публикой. Драматург должен внутренней интуицией постигнуть, в каких формах его идеи могут быть поняты и в каких пределах он может быть свободен. Это положение исключает всякую возможность уступок вкусу публики. Какие уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тут же, в этом моменте понимания?

Все это указывает, на каких здоровых реалистических принципах зиждется французский театр и как много чисто эстетического импульса в этом вопросе: «*Ça fera-t-il de l'argent*», правильно и глубоко понятом.



Относительно масонского соглашения публики, которому такое значение придает А. Дюма, Тристан Бернар держится иного мнения:

«Важно, чтобы публика не успела поддаться никаким иным влияниям, чем влияние автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, в сто раз легче, чем три акта, между которыми вы выпускаете в коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. В этих опасных местах она искажает свое впечатление, стараясь его выразить. Вот то, в чем даешь себе отчет, когда смотришь свои пьесы из зала. Здесь можно заметить свои ошибки и в следующий раз уже не повторить их. Зато наделаешь новых — в этом нет сомнения: выбор велик».<sup>69</sup>

Одним словом, не суд публики важен, а постоянная самопроверка по отношению к ней. В своей интересной, остроумной и разнообразной книге Тристан Бернар дает десятки примеров и намечает много русл, по которым понимание публики может быть отвлечено от главного и привести к неверной оценке.

А судить о том, права была или неправа публика относительно произведений, не имевших успеха, может только последующее поколение. Театральной публике прошлых веков мы можем поставить на вид много ошибок, которые теперь кажутся грубыми. Перед нами маленькая заметка Реми де Гурмона: «*Les grands succès de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*», которую он начинает вопросом: «Какое отношение существует в классическом веке между действительной ценностью театральной пьесы и ее успехом перед публикой?».

«Публика XVII века представляла собою круг более узкий и более сплоченный, чем та, которая испытывает нас, — отвечает он, — но и она очень плохо выражала мнение потомства. Стоит только отыскать в специальных изданиях несколько цифр и несколько имен. Это может дать более полезный материал для размышления, чем большой трактат о произвольности человеческих суждений». Самый большой успех великого века, единственный, который напоминает наши демократические успехи, имела трагедия Томаса Корнеля «Тимократ», заимствованная из истории об Алкмене в романе Ла-Кальпренеда «Клеопатра». Она выдержала 80 представлений, что равняется тремстам или четырестам представлениям наших дней; «Тимократ» довольно точно со всех точек зрения, а также и с декадентской, является предвозвестником «Сирано де Бержерака». Комедия Бурсо «*Le Mercure galant*» имела «почти такой же успех».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщин» Мольера едва достигли половинного успеха этих пьес. Еще меньший полусомнительный успех, но довольно скоро укрепившийся благодаря возобновленным постановкам имели: «Александр Великий» и «Андромаха» Расина, «Сид» Пьера Корнеля, «Амфитрион» Мольера.

Окончательно провалились и в свое время так и не были признаны: «*L'avare*», «*Le bourgeois gentilhomme*», «*Les femmes savantes*», «*Le misanthrope*» Мольера; «*Bajazet*», «*Britannicus*». «*Phèdre*» и «*Hippolyte*» Расина; «*Don Sanche d'Arragon*» Пьера Корнеля.<sup>70</sup>

Это доказывает, что догмат: «Публика всегда права» — имеет глубокое практическое значение для драматического творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидеть теперь на сцене «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили нас художественно, то мы, вероятно, нашли бы в них то, что нам рассказало бы о стиле и вкусах XVII века интимнее, чем Мольер и Расин.

Итак, вопрос о том, что собственно публика ценит, для французских драматургов остается не выясненным. Несмотря на все тонкие наблюдения и теории заинтересованных, главную роль играет внутренняя интуиция драматурга: кто несет в себе самом трепеты современности, тот находит и пути к пониманию публики. В этом скрыта и глубокая правда, так как всемирными и вечными становятся не те произведения, которые опережали свое время, а те, что выразили свою эпоху в наибольшей полноте. Только в них есть та глубина человеческая, которая позволяет читателю иных веков, заглянувши в них, увидеть смутный облик своего собственного лица. А не в этом ли заключается вся тайна понимания: узнать в художественном произведении самого себя?

Во всяком случае, эта неразрешимость вопроса о вкусах парижской публики благотворна для драматического искусства, так как в противном случае оно было бы обречено на безвыходные клише, которых и без того вполне достаточно во французском театре.

Но любит ли публика новое и неожиданное? Тристан Бернар отвечает на этот вопрос тонко и остроумно:

«Публика хочет неожиданностей, но таких, которых она ожидает. Разумеется, время от времени драматурги-изобретатели дают ей кое-что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчас же вступает в обращение. Для того чтобы иметь успех, очень часто это новое должно быть переделано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуют и сделают немного не таким новым».

### III. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАФАРЕТЫ

Путь закройщиков... Вот мы опять натываемся на термин, разбиравшийся в начале первой статьи по поводу слов Поля Гзеля о том, что в «наши дни становятся драматургами точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви». В распоряжении любого драматурга находятся сотни готовых масок, уже засвидетельствованных и одобренных публикой. Их нужно уметь подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не так трудна, так как в этой области мода изменяется медленно, известные фасоны носятся десятилетиями: пьеса с интригой заменилась пьесой психологической, кое-какие изменения происходили в манере завязок и развязок, финалы актов одно время старались быть, «как в жизни», и занавес опускался на полуслове. Интереснее выбор готовых масок, находящихся в распоряжении драматургов. Эти маски многочисленны и милы большой публике.

Предположим, нужны персонажи для трагедии первых времен христианства (этот жанр процветал в Париже и до триумфального шествия «*Quo vadis*», <sup>72</sup> явившегося его увенчанием).

«Христианская трагедия, действие которой происходит в один из первых трех веков Империи, от Нерона до Диоклетиана, ведет за собой ряд неизбежных персонажей (это говорит Жюль Леметр): тут вы непременно найдете раба-христианина, философа-стоика, эпикурейца, скептического и терпимого, римского сановника, а главным образом созданную по прототипу Горациевой Левконой, вопрошавшей всех богов, чтобы найти лучшего, — патрицианку с неудовлетворенностью в душе; она становится христианкой из романтизма. Потом там есть неизбежно „местный колорит“, нестерпимый римский местный колорит, который, впрочем, нисколько не лучше, чем испанский колорит в „Рюи Блазе“ или колорит возрождения в „Henri III et sa cour“; он повсюду вплетается в диалог различными подробностями кухни, обстановки, костюма — неуклюжая мозаика, которая делает разговоры похожими на стилистические задачи, которые задаются изобретательными учителями словесности, когда надо употребить те или иные неподходящие слова. Выходит, точно люди страдают каким-то словесным недержанием и в известные моменты испытывают неодолимую потребность называть и описывать друг другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которые уже никто не обращал внимания в обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этих драм испытывают чувства трехлетнего ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открывают ту цивилизацию, в которой живут.

Да, кроме того, я забыл Галла — нашего предка — доброго раба или гладиатора, которого никакой автор не позабудет сунуть в один из закоулков пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патриотизму. Кроме того, он еще предчувствует судьбы Франции и предвидит иногда не только революцию 1789 года, но и погром 1870 г.

Что же касается действия, то оно состоит всегда в любви язычницы к христианину (или наоборот) и в тех усилиях, которые она делает для того, чтобы обратить его к вере. Если он раб патрицианки (или наоборот), то все, разумеется, идет превосходно. В пятом акте прекрасная язычница осеняется благодатью и смешивает свою кровь с кровью своего возлюбленного. Таким образом, все кончается прекрасно. Впрочем, выйти из этого положения как-нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзию и глубину, чтобы выразить душу христианина первых веков, не впадая в банальность, для этого нужно обладать душою и гением Льва Толстого». <sup>73</sup>

Как бы в параллель этому Тристан Бернар так характеризует трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда в последнем акте является человек, который устраивает все, который уговорит молодую женщину (или молодого человека), что она (или он) должна простить. Я слишком хорошо знаю, что после известного сопротивления, длительность которого известна заранее, этот устроитель судеб получит согласие и скажет молодой женщине: „Итак...

я его сейчас приведу?.. Он внизу в экипаже". И он всегда там внизу в экипаже, потому что необходимо привести его сейчас же — час поздний и публика ждать не будет... И еще ненавижу появление этого господина из экипажа, который стоит несколько минут в глубине сцены молча, а потом говорит слабым голосом: „Эммелина, мы с тобою бедные дети... ни ты, ни я, мы не хотели сделать плохо, а причинили друг другу боль...". А те, которые падают друг другу в объятия!.. Этого зрелища я больше не в состоянии выносить... Когда я чувствую, что они сейчас упадут, я закрываю глаза, как те зрители, которые затыкают уши перед тем, как начнут стрелять... Прежде всего, целование, тщательно прорепетированное, проходит слишком уж хорошо. Каждый из целующихся поднимает правую руку и опускает левую, чтобы объятие прошло без зацепок... А раньше, — к счастью, это больше уже не делается, — при встрече двух братьев старший брат, обняв младшего, медленно проводил ладонями по всей длине рук данного младшего брата и, взяв его за руки, говорил: „Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon...".\* А еще сцены между господином и дамой, которые разговаривают о своих маленьких делах, но автор обычно чувствует потребность поднять тон. Тогда вместо того чтобы сказать: „Я доверчив", господин не колеблясь провозглашает: „Мы мужчины, — мы доверчивы", а дама отвечает: „Мы женщины"».

Берто и Сеше в одной из глав своей «Эволюции современного театра» составили толковый указатель общеупотребительных масок современной серьезной комедии. Эти характеристики настолько ценны, что на них хочется остановиться подробнее.

«Трафареты в театре бессмертны, — говорят Берто и Сеше, — они представляют последовательную эволюцию драматического искусства, диаметрально противоположную эволюции самого общества: они мертвеют развиваясь, а драматурги находят их настолько практичными, удобными для развития действия и приятными публике, что расстаются с ними лишь в случаях крайней необходимости. Им лень изобретать новые маски, и это заставляет их привязываться к старым с такою ревностью, что нужен протест самой публики, которой наконец надоедает видеть на сцене фантошей, не соответствующих никакой действительности, чтобы обязать своих театральных поставщиков к новым завоеваниям».<sup>74</sup>

Такова общая судьба театральных масок — вначале они бывают живыми фигурами, если и не взятыми из жизни, то одаренными призрачной реальностью, а после от чрезмерного употребления начинают стираться, становятся отвлеченными схемами, потом марионетками, наконец, карикатурами. Сценическая их живучесть объясняется всегда какими-нибудь моральными, дидактическими или техническими удобствами, с ними связанными.

Так, еще недавно в комедии нравов, преследовавшей моральную проповедь, необходимейшим персонажем являлся *резонер*. Естественно, что он царит в театре Дюма-сына. Дюма облакает его во всевозможные костюмы, чтобы сделать его естественным. В «L'étrangère» Рэмонен является

\* «А, это ты... верный товарищ...» (франц.).

ученым «химиком душ, самым глубоким из психологов, самым педантичным из моралистов»;<sup>75</sup> в «L'ami des femmes» это де Рион, в «Visite de pose» — Лебоннар. В новейшем театре резонер является в последний раз в лице — Морэна в «Totent» Мориса Доннэ. Морэн — это писатель-психолог и светский исповедник. «Г-н аббат, — говорит он духовному исповеднику отцу Блокэну, — мы, как два авгура, не можем смотреть друг на друга без слез».<sup>76</sup>

«В сущности, если подняться к его первоисточникам, — резонер это не что иное, как вечный и необходимый хор античной трагедии. Когда он освещает движения души действующих лиц и дает сведения о современных нравах, что он делает если не исполняет обязанности древнего хора? Не следует ли он так же, как и хор, шаг за шагом за каждым из персонажей в его эволюции? Резонер это создание не одного поколения, но можно утверждать, что ни один из трафаретов не был более необходимым и более эксплуатируемым в том поколении, которое предшествует современным драматургам. Последнее воплощение резонера — это тип специалиста-психолога, писателя-аналитика душ, который втерся бог весть как в литературу между 1885 и 1900 годами и теперь уже успел настолько выйти из моды, что вызывает улыбку. Если эта роль кажется нам такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театр живет действием. Он должен показывать, а не объяснять. Резонер же главным образом объяснитель, который на каждом шагу мешая действию. Нужна была вся ловкость Дюма, чтобы спасти этого персонажа, и понадобилось несколько веков театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько он неприятен зрителю, настолько он удобен для автора. Монтад в „Prince d'Aurec" Лаведана читает в первом акте целую лекцию; Гектор Тессье в „Demi-vierges" Прево излагает теорию краха стыдливости. Но театр больше не нуждается в этих „diables boiteux" во фраках и белых перчатках, которые разоблачают тайны разных существований, с сожалениями или философствованиями. Но современный театр может обойтись и без них. Тип резонера не имеет больше прав на существование в литературе нашей эпохи»<sup>77</sup> (Берто и Сеше).

Менее необходимы, но не менее истасканы различные национальные маски. Во время реставрации была популярна маска англичанина с рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смешил публику своими «Aoh! Yes!» и идиотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видеть и теперь в театрах парижских окраин. Во время второй империи был популярен бразилец, усыпанный золотом и бриллиантами, приезжающий в Париж веселиться и любить.<sup>78</sup> Он еще не вышел из репертуара Théâtres des quartiers.<sup>79</sup>

Ходким трафаретом современного театра является американец-янки. Это положительный тип морального театра. По своему значению он напоминает Штольца в «Обломове».

Этьен Рей посвятил развитию этой маски статью, в которой доказывает, что этот условный тип был изобретен во всех своих деталях исключительно для удобства драматургов, которым нужен был моралист, благородный персонаж, благодетельный «Deus ex machina».<sup>80</sup> Он делец, миллио-

нер, он появляется для того, чтобы противопоставить себя — представителя новой энергии и новой культуры — развращенным нравам и слабости старой Европы. Он — мировой чемпион морали.

Дюма первый изобрел его со всеми его основными чертами в лице Кларксона в «L'étrangère». Кларксон в один месяц строит города: «Первые поезда подвозят мне отель, ресторан, школу, типографию, церковь; через месяц лагерь превращается в город с дворцом посередине». Это человек первобытный, с чувствами прямыми и сильными, несколько грубый, но откровенный. Он борется против развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любим только тех, кто умеет работать».<sup>81</sup>

Американец был использован и Анри Бекон в «Parisienne», и Абелем Эрманом в «Transatlantiques», и Полем Эрвье в «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвижения, колоссальное состояние, атлетическая сила, простота вкусов, здравый смысл, уверенность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидает миллионы «широким жестом, свойственным Новому Свету». «Станжи из вашей гостиной прямо уезжает в Луизиану во фраке и в белом галстуке. Он не заедет даже домой, чтобы переменить костюм. В дорожном саке он найдет свое обычное платье и переоденется, когда будет время».<sup>82</sup>

Кроме этих национальных масок существует еще «русский революционер». Это новое изобретение, но еще не допущенное в серьезную комедию. Пока оно составляет только монополию театра ужасов. Но успех «Grand soir» и «Les oiseaux de passage»,<sup>83</sup> где был удачно дан силуэт Бакунина, представляет для драматургов большие возможности.

Маске еврея во французском театре была посвящена Абраамом Дрейфусом лекция (в 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».<sup>84</sup>

Во французском театре XVIII века еврея как типа не существовало вовсе. В XIX веке создается определенный трафарет.

«Принято, что еврей на сцене должен быть забавен», — говорит Дюма в предисловии к «Francillon».<sup>85</sup>

«На сцене еврей должен быть отвратительным», — говорит Эннери. — Почему? «Это театрально», — отвечает Сарсе.

Как на единственные исключения из этого правила можно указать только на раввина в «Ami Fritz» Эркмана-Шатриана и на раввина в «Mères ennemies» Катюлля Мандэса.<sup>86</sup>

Если евреи на сцене отвратительны, зато еврейки настолько же очаровательны, одарены всеми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушают непобедимую страсть христианским юношам.

«Еврейка в театре может внушать страсть только христианам, потому что евреи в этом мире сплошь безобразны, грязны и стары. Молодого еврея до самых последних лет на сцене не существовало. Но почему еврейка имеет в театре исключительные права на красоту? Шатобриан уверял, что на еврейках, за то что они не принимали участия в издевательствах над Христом, сияет луч небесной благодати. Но Шатобриан очень легкомысленно обращался с лучами благодати» (Рене де Шавань).

В современном театре еврей появляется в качестве миллионера, что его отчасти роднит с «американцем».

Прототип этой маски — барон де Горн (в «Prince d'Augec» Лаведана), по поводу которого Жюль Леметр писал: «Но не будем забывать, что не все евреи банкиры и что между ними есть даже не миллионеры. Но на сцене банкир никогда не может быть банкиром вполне, если он не еврей».

Поэтому сам же Леметр попробовал создать на сцене тип миллионера не еврея. Эта маска оказалась удобной, и она встречается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абея Эрмана. А у Октава Мирбо в «Les affaires sont les affaires» она получает заключительный удар резака в фигуре Исидора Леша.

Драматическое положение этих миллионеров всегда схоже: они личной энергией приобрели свое громадное состояние, но жизнь их разбивается или семейной драмой, или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончает кристаллизироваться, ей предстоит большое будущее в современном театре.

Маска *честного человека* была очень распространена в театре середины XIX века. Во времена бальзаковские это был нотариус, который своим опытом помогал втравленной молодежи. Иногда это был добрый кюрэ, который в пятом акте «спасал душу и пьесу». В театре Дюма это старый друг, верный товарищ, утешитель в испытаниях жизни и моралист; иногда домашний доктор и врач души, «мораль которого один из видов гигиены».<sup>87</sup> Но все эти маски более или менее скомпрометированы, и все они ступали перед маской «*добродетельного инженера*», который оказал драматургам неисчислимые услуги. Его генеалогия была рассказана Франциском Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»:<sup>88</sup>

«Предполагают обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы с действительности. Приходится убедиться, наоборот, что это чрезвычайно редко; что только иногда некоторым гениальным авторам удавалось внести в театр правдивые типы и заставить публику, которая в большинстве случаев отказывается признавать их естественными, принять их.

Скрибы всех времен никогда не давали зрителям образа того, что существует, а лишь образы того, что должно существовать, а это совершенно иное. Они не творят своих действующих лиц по тем образцам, которые они видят перед глазами; они их берут и строят согласно существующим представлениям: это искусственные существа, которых публика ценит, которым аплодирует, потому что находит в них черты, ею же придуманные, потому что в них она узнает себя и сама собою любит именно в той области, что ей дороже всего, — своими предассудками.

Какое из предвзятых мнений царило последние годы? Мнение, что самая большая заслуга человека — это покорять силы природы, заставляя их служить себе: засыпать долины, срывать горы, владеть паром, водой, ветром и распределять их согласно своей воле и своим нуждам; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли, — одним словом, покорять природу — вот идеал нынешнего поколения.

Этот идеал воплотился в человеке, ученике политехнической школы, в *инженере*. Это он — представитель действующей науки, и так как предполагается, что в мире нет никакого иного прогресса, чем покорение сил природы, то драматурги сделали из него одновременно миссионера и апостола прогресса.

Он стал героем по преимуществу: все взгляды обращены на него, и мало-помалу образовался предрассудок, что он должен быть оделен всеми добродетелями и увенчан всеми венцами. Театр его окончательно присвоил себе и дал ему, естественно, лучшую роль — первого любовника».

Берто и Сеше прибавляют к этой характеристике: инженер служит для антитезы положения, приобретенного честным трудом, положению, приобретенному правами наследства. Это символ нового класса общества. Это честь, отдаваемая науке драматургами и зрителями-буржуа, наивными, невежественными и очень ослепленными чудесами текущих открытий. Это наглядное доказательство аксиомы, что труд укрепляет и душу и тело, что труд облагораживает, что труд возвышает личность, что труд — это патентованное удостоверение всех добродетелей и всех героизмов. Кроме того, это лесть по адресу торжествующей буржуазии, и в свое время, когда этот тип был изобретен Эмилем Ожье (Андрэ Лагард в «Contagion»), это была большая новость, так как и в жизни роль инженера не старше полувека.<sup>89</sup>

Андрэ Лагард, родоначальник жанра, живет с рабочими, работает вместе с ними на заводах, служит десять месяцев машинистом «день и ночь лицом к огню, спиной на ледяном ветре». «Как я был горд первыми днями, что я послал своей матери... Они пошли на ее похороны... Бедная святая женщина!». Он патриот, он проектирует канал между Кадиксом и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтар; он разоблачает английские козни, он спасает честь своей сестры, он делает прекрасную партию и женится в последнем акте.<sup>90</sup>

«В течение двадцати пяти лет он наводнял сцену своим добродетельным присутствием, он был обетованным женихом всех инженеру, обласканным зятем благородных отцов; ни один счастливый брак не заключается без его участия, и ни одна счастливая семья не могла обойтись без его присутствия. В течение двадцати пяти лет эти свойства добродетельного инженера так гипнотизировали драматургов, что ради него они совершенно забыли о существовании иных профессий».<sup>91</sup>

В настоящее время ему делает конкуренцию путешественник и исследователь новых стран. Это тоже один из идеалов национальной энергии и героев воли. Он настолько практичен, что ни один из современных авторов не мог обойтись без него.

Роже де Серан из «Mondé où l'on s'ennuie»<sup>92</sup> Пальерона (один из родоначальников) путешествовал по Малой Азии: «Представьте себе страну, совершенно неисследованную, — настоящий рудник для ученого, поэта и художника». Шамбрэ в «L'Age ingrat»<sup>93</sup> Жюля Леметра «первый европеец, который поднялся к истокам Нигра...». Он высказывает свои мысли до конца, не стесняясь, в лицо каждому. Поль Монсель в «Fille sauvage» «посетил самые дикие племена»; «у него глаза такие глубокие, его взгляд



точно падает с высоты». Мишель Прэнсон в «Le coup d'aile»<sup>94</sup> «стал в Конго чем-то вроде короля», и «у него душа мятежника». Он же появляется и в «L'autre danger»<sup>95</sup> Мориса Доннэ и в «Dédale» Эрвье. Дюма говорит про него: «Он идет через жизнь с одной рукой полной прощений, а с другой полной возмездия, искореняя бунт, понимая слабость и увлечения мгновения».<sup>96</sup> «Это люди других времен», — говорит Ожье. Эрвье говорит «об особом рода рыцарственности, которую они приобретают в своих дерзких предприятиях».<sup>97</sup>

«Это герои легенды, противопоставленные низости и пошлости нашего века, — говорят Берто и Сеше; — это один из самых отвратительных трафаретов, которые существуют в нашем театре, потому что ни разу за все свое существование он не имел лика живого человека. Он был искусственным с первого же дня своего существования. И это тем более печально, что среди живых путешественников существуют удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и бескорыстия. Между тем у театрального путешественника всегда все достоинства и добродетели. Как и „инженер“, он всегда примерный сын, прекрасный муж и пылкий патриот. В смысле „простой, сильной и искренней натуры“ путешественник соперничает с „американцем“ и<sup>98</sup> как он. является критиком нравов и спасителем последнего акта».

Трафареты, как мы видим, делятся и создаются главным образом благодаря специализациям. Это в большинстве случаев типы мужские. Женщины, которые трактуются драматургами почти исключительно с точки зрения чувства, менее склонны к трафаретным обобщениям. Старый репертуар знал некоторые женские маски, которые стали теперь почти балаганными, как «роковая женщина», как «теща», как «женщина с темпераментом», которая не может видеть молодого человека, чтобы не воскликнуть: «хорошенький мальчик... красавец военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка»), которая «за полученную монету дает пояснения, необходимые для хода пьесы», и «старая нянька, которая воспитала героя драмы».<sup>99</sup>

Единственная женская специализация, созданная театром последних лет, которой предстоит еще будущность, это «мятежница», которая протестует против косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана в романе, но еще мало проникла на сцену. Это «La révoltée» Жюль Леметра.<sup>100</sup>

Вот несколько трафаретов и костюмов из обширного бутафорского склада, всегда готового к услугам начинающих драматургов. Конечно, их гораздо больше, этих фанташей театра, со всеми их оттенками, вариациями, сочетаниями. Я старался их дать в характеристиках самих же французов, потому что глаз иностранца, более способный уловлять то, к чему пригляделись сами французы, никогда не может уловить тех тончайших оттенков пошлости, которые различимы глазу французского театрального критика, «прикованного к тачке фельетона».

Итак, это материал. А рецепты для его смешения, механизм пьесы? А веревочки, которыми дергают паяцев?

На это не так легко ответить. Законы движения во французской драме, их типы и влияние моды на них требуют отдельного и гораздо более подробного исследования.

А в смысле возможности — вот два противоположных рецепта изготовления пьес. Один для тех, кто работает с готовыми трафаретами, другой для тех, кто предпочитает художественное наблюдение жизни.

Фейдо, автор знаменитой «*La dame de chez Maxime*»,<sup>101</sup> говорит: «Придумывая разные штуки, которые вызовут ликование в публике, я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровие химика, приготавливающего лекарство. Я ввожу в свою пиллюлю один грамм суматохи, один грамм неприличностей, один грамм наблюдательности. Затем я растираю все эти элементы, как можно дольше и как можно лучше. И я знаю почти наверняка, какой эффект произведут они. Опыт научил меня отличать хорошие травы от плевел. И я очень редко ошибаюсь в результатах».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный автор «*L'envers d'une sainte*», «*L'invitée*», «*Repas du lion*»,<sup>102</sup> говорит:

«Определить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть может, я могу дать неопитам такой рецепт во вкусе поваренных книг: Возьмите любой „fait divers“,<sup>103</sup> сделайте ему гарнир из мыслей, и чем больше, тем лучше, и подавайте горячим. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушным и утонченникам; и в ней будет цельность, потому что туда войдет и движение, которое есть основа драмы, и философия, в которой ее благородство».

#### IV. НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ

Мы сделали общий обзор складов старых декораций и костюмов, приятных публике и удобных для драматургов. Эти театральные подвалы обширны, и докопаться до их дна не так легко, что и не может быть иначе в стране, живущей многовековой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себе эти склады трафаретов, масок и клише, разумеется, не составляют художественного богатства, но присутствие их является одним из несомненных признаков его. Они — шлаки из горна театрального успеха. Это те навозные кучи перед входами во дворцы, которые во времена Гомера служили признаком богатства и благосостояния.

Те из драматургов, кто пользуется готовым, как упомянутый водевиллист Фейдо, те действуют наверняка; они творят театр не из жизни, а из предрассудков своей публики. Успех же таких драматургов, как де Кюрель, ищущих новых реальностей и новой жизненной правды, далеко не так несомненен и легок.

Французская сцена, основанная на вековых традициях, с большим трудом допускает изменения в своем строе и оказывает глубокое, страстное, органическое сопротивление каждому новшеству.

Это сопротивление свидетельствует не о косности театра, а только о предшествующей эволюции и о серьезных исторических традициях. Меняться сразу могут только те, у кого в прошлом нет ничего, потому что

каждое новшество, для того чтобы быть принятым органически, должно быть как бы признано каждым моментом прошлой истории.

Однако за последние десятилетия во французском театре произошли очень большие изменения, и были введены новые элементы. Поворот в сторону реализма сопровождался со стороны драматургов большим обострением анализа жизни, а со стороны режиссеров — введением новых приемов и отчасти изменением общих тенденций сцены.

Этой частичной революцией французская сцена была обязана энергии и таланту одного лица; этим лицом был Андрэ Антуан.

Это было в середине восьмидесятых годов. Французский театр был в эти годы в упадке. Старые знаменитости драматургии к этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальерон, и Ожье. Сцена находилась всецело в руках синдиката третьестепенных драматургов, имена которых теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали в театр никого из молодежи.

Антуану, чуждому до тех пор театру, но оказавшемуся в то время случайно во главе маленького любительского кружка, пришла мысль обратиться за репертуаром к молодым писателям. Из «Cercle Gaulois» образовался Théâtre en liberté, который стал потом Théâtre libre.<sup>104</sup> В течение пяти лет Théâtre libre пересоздал французскую драму. Это была подлинная революция и как таковая отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться от всех трафаретов и дать «жизнь» на сцене. Их реализм принимал формы горькие и циничные. Антуан сумел создать из этого парижскую моду и, пользуясь образовавшимся течением, провел на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французском театре.

Тристан Бернар рассказывает такую живописную притчу об Антуане:

«Лет двадцать тому назад, когда театры, по крайней мере некоторые, еще освещались газом, один из служащих Газовой компании \* встретился на подмостках с двумя из девяти бессмертных сестер: со строгой Мельпоменой и милой Талией. Не успел он взглянуть на двух сестер, как приобрел над ними некую магическую власть. Безо всякой церемонии он их взял под руки со своей обычной энергией: „Вы сделаете мне удовольствие подняться в вашу уборную и смоете весь этот грим с ваших лиц“.

Лица Талии и Мельпомены действительно исчезли совершенно под толстым слоем румян и белил. Их черты были совершенно стертые, и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Талии больше не было лица человеческого*. Но так как, хотя и склонные повиноваться, они все же очень копались, то он взял их за плечи и отвел их под пожарный кран; да, под пожарный кран, и там он им вымыл лица сам, как двум маленьким грязным девочкам. Оскорбленные, негодующие, но побежденные, они испускали крики, которые были настоящими криками.

Тогда Антуан их расцеловал и сказал: „Очаровательные сестры, я люблю вас больше, чем все остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И как полубогини, вы стоите гораздо больше богинь,

---

\* Антуан служил в Обществе газового освещения.

потому что с царственной грацией вы сочетаете чисто человеческие слабости женщин!.. Я не могу помешать вам быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себе малейшее ломанье!"

— И вы утверждаете, — продолжает Тристан Бернар свою апологию Антуана, обращаясь к воображаемому защитнику старых традиций, — что он не придумал ничего нового, что и такой-то и такой-то делали то же самое до него... Но если мы удивляемся, то вовсе не тому, что он делает вещи, которые вы не сумели сделать, а тому, что он перестал делать то, что делали вы. Да, он ничего не выдумал: правду не выдумывают. Я без всяких оговорок утверждаю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал. Разумеется, в те времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьес „хорошо сделанных". Это зависит, вероятно, от того, что построить „хорошо сделанную пьесу" гораздо труднее, когда хотят ее сделать глубоко-человечной и правдивой. Движениями живого человека управлять не так легко, как движениями кукол... Что касается меня, то каждый раз, как мне случается быть в обществе Антуана, у меня возникает странное сознание того, что я говорю с лицом историческим. Есть много людей, которым говорят: „Вы будете жить в памяти людей; потомство примет вас". Быть может, эти господа и будут допущены в историю, но мы об этом ничего не знаем. Но Антуан может быть спокоен: у него уже там есть свое нумерованное место».<sup>105</sup>

Мы отвлеклись бы от нашей темы, если бы занялись сейчас общей историей того театрального переворота, который связан с именем Антуана. Но для того чтобы показать, каким образом вводятся новые элементы в обиход театра, достаточно проследить историю «толпы» на французской сцене.

В 1888 году, в самом начале своей театральной деятельности, Антуан, будучи в Брюсселе, увидел в первый раз «мейнингенцев»,<sup>106</sup> и это произвело на него настолько большое впечатление, что он сейчас же написал об этом письмо высшему судье театральных вопросов тех лет — Франсуа Сарсе.

«С тех пор, как я посещаю театр, — писал он, — меня приводят в иступление наши фигуранты. Если исключить „Haine" и сцену цирка в „Теодоре", — я никогда не видал ничего, что дало бы мне иллюзию толпы... Так вот... Я видел ее — толпу, вчера у мейнингенцев. Знаете ли вы, в чем разница? А в том, что их артисты не собраны с улицы к генеральной репетиции, как наши, которые совершенно не умеют носить своих костюмов, непривычных и стеснительных, особенно, когда они точны. Статистам наших театров рекомендуют прежде всего неподвижность, между тем там, у мейнингенцев, фигуранты играют, у них есть мимика. И не думайте, что они переступают грани и отвлекают внимание от протагонистов; нет, картина сохраняет свою цельность, и куда ни переносишь взгляд, он останавливается на деталях, характерных и подчеркивающих положение. Это создает в известные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимые сценические условности не заменить этими нововведениями, логичными и не так уже дорого стоящими?».<sup>107</sup>

Это письмо было опубликовано в «Temps»<sup>108</sup> и вызвало сочувственное письмо Оппенгейма, тоже адресованное Сарсе: «Я должен вам признаться, что поведение фигурантов, напоминающих слуг, присутствующих за обедом моего господина, в чем Антуан остроумно видит почтение по отношению к гг. сосиетерам Французской комедии, шокирует меня в высшей степени. Посмотрите.. в „Эдипе Царе“ в последнем акте у правой кулисы стоят три воина с копьями. Когда Эдип появляется с окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступеням дворца, в то время как я — зритель — нахожусь в состоянии живейшей эмоции, в то время как фигуранты налево отступают, однообразными жестами выражая ритмический ужас, эти три дубины стоят неподвижно со своими копьями, как будто царь вышел подышать свежим воздухом».<sup>109</sup>

Сарсе — олицетворение здравого смысла французского театра и хранитель традиции сцены<sup>110</sup> — так отвечал на эти протесты:

«Г. Оппенгейм разгневан на этих трех солдат, которые стоят неподвижно и равнодушно на часах, в то время как Эдип выходит с окровавленными глазами. Но они сто раз правы!.. Они не существуют, они не должны существовать для зрителя. Их поставили там для того, чтобы дополнять при поднятии занавеса декорацию, которая, очаровывая взоры, заставляет в то же время насторожиться воображение, перенося его в ту страну и ту пору, где должно происходить действие. Заметьте, что их можно было бы совершенно уничтожить; если трагедия ставится в провинции, где театры не располагают ни фигурантами, ни обширными сценами, их просто-напросто выкинут, и произведение Софокла несколько не страдает от этого.. Три солдата во Французской комедии, о которых говорит Оппенгейм, делают то, что они должны делать, т. е. ничего не делают. Их единственное назначение быть декоративными.

Налево... А! это совсем иная история — налево. Почему фигуранты отступают с жестами скорби? Разве это для того, чтобы я видел, как хорошо они передают это чувство? Нет, просто для того, чтобы предупредить меня, что я увижу сейчас Эдипа в очень горестном положении.

Они стоят на авансцене слева; они видят, как он выходит из глубины своего дворца с окровавленными глазами. Они отступают, испуганные и потрясенные, не для того, чтобы устроить для меня зрелище, но для того, чтобы обратить мои глаза к тому, кто вызвал у них это движение и кто является главной фигурой.

Как только Эдип на сцене, они могут делать решительно все, что им угодно. Для меня это безразлично в высокой степени...

Г. Оппенгейм мило издевается над статистами Французской комедии, которые отступают с однообразными жестами, выражая ритмический ужас. Но они более правы, чем он... Да, они должны изображать однообразный ужас, ужас толпы, ужас краткий, потому что вовсе не они меня интересуют, ужас, который подчинен наиболее существенному в драме — появлению Эдипа. Как только он здесь, как только я вижу, как он сходит ощупью и неверными шагами со ступеней дворца, этот многочленный персонаж, который сделал свое дело, уже не существует для меня. Он заставил меня поглядеть налево... и больше он не существует, теперь Эдип

говорит один. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы — это создать наиболее благоприятные условия для моего восприятия».<sup>111</sup>

Безусловно, Антуан был прав в своих требованиях и доказал впоследствии всю правоту свою. Но когда теперь, спустя четверть века, мы читаем эту полемику, то все слова Антуана кажутся нам старыми и слишком знакомыми, между тем как мысли, высказываемые Сарсе — этим ставшим для теперешнего поколения немного карикатурным представителем здравого консерватизма, кажутся далеко не такими устаревшими. В этих неподвижных фигурах и однообразных жестах мы узнаем последнее слово стилизации и вспоминаем принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана».<sup>112</sup> Для нас за минувшие четверть века спираль эволюции сделала полный оборот; то, что существовало как одно из бессознательных следствий всего строя классического театра и было благодаря случайностям полемики так удачно сформулировано Сарсе, теперь возведено в новый принцип, в новую идеологию театра, восставшую бунтом против натуралистических принципов, апостолом которых во Франции был Антуан. Но, перенося парижский спор 1888 года в Петербург 1910 года, мы, конечно, делаем непростительную погрешку.

В то время Сарсе был формально прав относительно драм, которые были основаны на игре протагонистов, а таковыми были все французские драмы начиная с классической трагедии XVII века. Только в эпоху романтизма на сцене появляется толпа в качестве эффектного и живописного фона. Она состоит из манекенов и составляет часть декорации. В театре Ожье и Дюма-сына толпа отсутствует совершенно. А в исторических мелодрамах Сарду она — одно из драматических обстоятельств, сильный сценический эффект; у нее нет своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсе был прав, требуя от статистов живописности и безличности. Но Антуан, который прозревал возможность такой драмы, в которой толпа бы живым, водящим и действующим лицом, был еще более прав и свою правоту доказал на сцене. Своею убежденностью он вызвал эту драму к бытию. Толпа как самостоятельная индивидуальность — это было еще ново для сцены, но это уже было на очереди, это висело в воздухе литературы конца 80-х годов. Зола, продолжая логические пути романтизма, оживил живописные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы в «Жерминале» и готовил «Débacle».<sup>113</sup>

Рене Думик так формулировал идеи того времени:

«Группа людей, чем бы ни была она, — толпой или публикой, собранием или учреждением, провинцией или нацией, — имеет свою собственную душу, которая вовсе не представляет суммы всех отдельных душ, ее составляющих, но составляет скорее их следствие. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нее есть свои моменты высокого подъема и энтузиазма точно так же, как свои периоды тоски и безумия. У нее свои законы возникновения и развития, так как она тоже определяется и моментом, и средой. Она подвержена двойному давлению внешних влияний и влияний внутренних... Существует самостоятельная психология Франции революционной, Фран-

ции императорской, монархической и республиканской Франция — это личность, которая обладает своим гением, своей восприимчивостью, своими манерами действовать, и поэтому ее можно выводить на сцену как драматический персонаж, описывать и анализировать, как персонаж романа. Есть особая психология армии, как и особая психология парламента».<sup>114</sup>

Париж был всегда городом народных движений, городом толпы. Поэтому когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта в первый раз изобразить на сцене, то естественно, что внимание остановилось прежде всего на революционных судорогах Парижа. И какой же иной момент из революционных дней мог больше других подкупить театральную публику, заранее предубежденную против этого новшества, как не взятие Бастилии — момент, канонизированный национальной гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было, и потому пробным камнем Антуану послужил «Зеленый попугай»<sup>115</sup> Шницлера, и постановка эта сразу имела большой успех. И успех этот был основан не на том искусном переплетании правды и выдумки, которое пленило ее русских читателей, а на том, что действие этой пьесы происходит 14 июля. Под этим щитом демократической гордости Антуан впервые рискнул вывести на парижской сцене действующую толпу.

Под защитой Бастилии выступили и первые французские пьесы, давшие драму толпы. Это были «Le 14 juillet»<sup>116</sup> Ромэна Роллана, поставленная Жемье, потом «Теруань де Мерикур»<sup>117</sup> Поля Эрвье, наконец, «La Varenne»<sup>118</sup> Лаведана и Ленотра. Во всех них действует одна и та же толпа Великой революции: охваченная первым порывом энтузиазма у Ромэна Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумствующая у Эрвье. Понимание, анализ, сценическая трактовка были новы, но самый персонаж толпы оставался старый, известный по драмам романтиков и пьесам Сарду. И пока Антуан пробовал свои силы и давал наглядные уроки драматургам изображениями этой революционной толпы и изображениями толпы античной в «Тимоне Афинском»<sup>119</sup> Эмиля Фабра и совсем недавней постановке шекспировского «Юлия Цезаря» в Одеоне,<sup>120</sup> в драматической литературе возникли новые анализы, на этот раз современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La vie publique» и «Les ventres dorés».<sup>121</sup>

Театр Эмиля Фабра относится к новому для французской сцены порядку драматических произведений — к политической комедии. Правда, французская сцена всегда была близка к политике, но политика только пенялась на хребте драматической волны, сказываясь в словах, намеках и интонациях и никогда не проникая глубже диалога.

«Политика шла только бок о бок с драмой, она не вмешивалась и не направляла ее. В тот момент, когда Гюстав готов был броситься к ногам Каролины, автор вдруг приостанавливал действие, актеры принимали дипломатический вид, соответствующий обстоятельствам; один из них раскрывал рот и возглашал дифирамб в честь прогресса, цивилизации или другого великого понятия; другие отвечали ему исключительно для удовольствия быть посрамленными; все слегка горячились в пылу спора, а затем драма продолжалась своим обычным порядком, с чистой совестью

и довольная сама собою». <sup>122</sup> Так характеризовал политический элемент комедий времен второй империи Сарсе, который с терпением ждал возникновения настоящей политической комедии и хотел видеть ее в «*Les effrontés*» и «*Le fils de Giboyer*» <sup>123</sup> Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Через десять лет после Ожье, в 1872 году, сейчас же после коммуны, Сарду сделал попытку в комедии «*Rabagas*» <sup>124</sup> дать собирательный тип политического деятеля. Но даже Сарсе, всеми своими симпатиями стоявший на стороне Сарду, признал этот опыт неудачным.

«Его Рабагас, — писал он, — составлен из наскоро сшитых лоскутов последних событий. Это не характер, обоснованный логически, а карикатура, в которой губы Эмиля Оливье приставлены к носу Гамбетты, и все это преувеличено, карикатурно и крикливо». <sup>126</sup>

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедии, превращая ее в памфлет. Первыми ступенями к современной политической комедии, основанной на спокойном и художественном анализе политических нравов, были «*Monsieur le ministre*» <sup>126</sup> Жюля Кларти, отчасти «*Сabotins*» <sup>127</sup> Пальерона и «*Député Leveau*» <sup>128</sup> Жюля Леметра.

Драматурги еще не решаются построить все действие исключительно на политической страсти и считают необходимым политику нанизать на любовную интригу. Характер этой любовной интриги схож во всех этих политических пьесах.

«Можно утверждать, — говорят Берто и Сеше, — что в тот день, когда драматурги решили использовать политические пружины драмы, всем им одновременно представился один и тот же тип человека из народа, который силой всеобщей подачи голосов поставлен у власти или стремится к ней и, неожиданно кинутый в консервативную среду, проникнутую духом прошлого, пленяется там какой-нибудь юной девушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шаг за шагом следует за интригой политической и кончает тем, что поглощает ее. В „*Les effrontés*“ — Вернуэй, который добивается руки дочери Шаррье; в „*Fils de Giboyer*“ — республиканец Жерар, который, вступив в семью Маршал, уступает очарованию дочери дома; то же самое положение и в „*Monsieur le ministre*“, и в „*Rabagas*“, и в „*Député Leveau*“». <sup>129</sup>

Настоящая политическая комедия, пружина действия которой находится не в любовной, а в политической и социальной страсти, возникает только в последнее десятилетие, и это находится в связи с отменой драматической цензуры во Франции. <sup>130</sup>

«*L'engrenage*» <sup>131</sup> Бриё и «*Vie publique*» Эмиля Фабра впервые подходят к политическим вопросам не с партийной точки зрения, а с точки зрения психологического анализа как отдельных личностей, так и народных масс. И в то же время эти пьесы в первый раз выводят на сцену настоящую современную толпу, намечая ее лицо, характер и волю. В «*La vie publique*» Эмиль Фабр разворачивает на сцене большую картину выборной кампании и строит свою драму из ее страстей.

Вместе с социальной драмой Октава Мирбо «*Les mauvais bergers*» <sup>132</sup> и «*Les ventres dorés*» того же Фабра, дающей картину большого финансового



краха, эти пьесы кладут начало настоящему политическому театру, до сих пор еще неизвестному французской сцене.

С тех пор за эти годы появился целый ряд пьес, основанных на политической и общественной страсти. Из них можно назвать «Le geras du lion» Франсуа де Кюрель — трагедию аристократа, воспитанного в высшей буржуазии, который становится на защиту рабочего класса; «L'eraulette»<sup>133</sup> Артюра Бернеда, ставящую вопрос о политике в армии, опираясь на текущие политические события; «Une journée parlementaire»<sup>134</sup> Мориса Баррэса, картину Панамы, «трагедию во фраках, сжатую на пространстве восемнадцати часов, в которой можно видеть, до какой степени испугления может довести чувство страха»,<sup>135</sup> — как говорит сам автор.

Вот краткая схема того пути, которым уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, как одно из новых течений драматического искусства, связанное непосредственно с ростом французской демократии и всею психологической историей различных классов страны. На этом примере можно видеть жизненность французского театра, который уступает внешнему напору новшеств медленно и с большим сопротивлением, но зато, раз приняв новое направление, идет сознательно, решительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящего серьезного искусства.

---

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французский театр имеет все условия, необходимые для его процветания, а французские драматурги находятся в прекрасных условиях для работы.

Они глубоко ценят мнение своей публики и в то же время лишены возможности подделяться под ее вкусы, так как никто из них (кроме водевиллистов, как Фейдо) этих вкусов точно определить не может. Таким образом, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складов театральных масок и трафаретов указывает на то, как быстро идет их смена в театре и как недолго сравнительно могут просуществовать на сцене типы, искусственно созданные для удобства драматургов. Зоркость и едкость драматической критики, обличающей их, как мы видели, без всякой жалости к авторитетам авторов гарантирует их недолгое существование.

Наконец, в том сопротивлении, которое оказывает театр новшествами, не тупом и не косном, а основанном на художественной глубине театральных традиций, как мы видели на примере поучительной полемики Антуана и Сарсе, есть громадная жизненная и возбуждающая для всех новых течений сила. Противодействие воспитывает новаторов.

Таким образом, театр, несмотря на все вековые условности, которыми обставлен, связан живыми корнями наблюдения и анализа с текущей общественной жизнью Франции и в каждый момент воссоздает на сцене правдивое преображение действительности.



## ДЕМОНЫ РАЗРУШЕНИЯ И ЗАКОНА

Морис Метерлинк:           Eloge de la boxe.  
  Eloge de l'épée.  
  Les dieux de la guerre

Поль де Сен-Виктор:    Le Musée d'artillerie

### I. МЕЧ

В одной из своих статей Морис Метерлинк возглашает хвалу кулаку, находя, что по сравнению с теми силами истребления, которые кинуты теперь человеком в мир, он является орудием мягким и человеческим.

Образы нашего языка далеко отстали от быстрого стремления эволюции разрушения, и для нас кулак является еще до сих пор обычным символом грубой силы, грубого насилия.

Доказательства Метерлинка естественны и неоспоримы. С ними нельзя не согласиться:

Человек — наиболее незащищенное из всех животных. Его нельзя даже сравнить ни с одним из насекомых, так чудовищно вооруженных и бронированных.

Посмотрите на муравья, который может быть придавлен тяжестью, в двадцать тысяч раз превосходящей тяжесть его собственного тела, и нисколько не пострадает от этого. Твердость доспехов, защищающих устрицу, почти безгранична.

Сравнительно с ними — мы и большинство млекопитающих — мы находимся еще в каком-то желатинообразном состоянии, близком к состоянию первичной протоплазмы.

Только наш скелет, являющийся как бы беглым эскизом нашей окончательной формы, представляет из себя нечто более солидное.

Но и он кажется лишь неумелым рисунком пятилетнего ребенка.

Рассмотрите наш спинной хребет, основу всей системы, — позвонки его плохо связаны друг с другом и держатся лишь каким-то чудом.

Наша грудная клетка представляет целый ряд отверстий, к которым страшно прикоснуться концами пальцев.

И против этой слабо и плохо собранной машины, которая кажется неудачным опытом природы, против этого бедного организма, с трудом поддерживающего свою собственную жизнь, мы изобрели такие орудия разрушения, которые могли бы мгновенно уничтожить нас даже в том случае, если бы мы обладали фантастической броней, избыточной силой и невероятной жизнеспособностью самых защищенных из насекомых.

В этом есть некое безумие, свойственное исключительно человеческому роду, — безумие, которое не уменьшается, но растет с каждым днем.

Чтобы не выходить из пределов естественной логики, эти необыкновенные орудия истребления мы бы должны были употреблять лишь против наших врагов — не людей; сами же между собой употреблять лишь те средства нападения и защиты, что предоставлены нам нашим собственным телом.

Кулак для человека — то же, что для быка рог и челюсть для льва. Им должны были бы ограничиваться наши потребности самозащиты, справедливости и отмщения. Под страхом неоправимого преступления основных законов рода, самое мудрое из племен должно было бы запретить иные способы междоусобной борьбы.

Изучение бокса дает нам прекрасные уроки смирения, наглядно показывая, что во всем, что касается ловкости, выносливости и силы, мы находимся в последних рядах наших млекопитающих собратьев.

В этой иерархии мы по всей справедливости занимаем скромное место рядом с лягушкой и овцой.

В то время, как удар копытом или удар рогом уже совершенны, и механически, и анатомически, и более усовершенствованы быть не могут, мы имеем возможность бесконечно усовершенствовать наше природное оружие, так как мы совершенно не имеем понятия о системах пользования кулаком.

Прежде чем учитель не объяснил нам методически его употребления, мы никогда не сможем сосредоточить в нем всю силу нашего плеча, относительно громадную.

В трех ударах, математически исчерпывающих все тысячи возможностей, сосредоточена вся наука бокса. Если один из них достиг цели, борьба кончена. Противник лишен дальнейшей возможности защищаться на срок, вполне достаточный для окончания спора.

Когда же побежденный приходит в себя, то организм его быстро восстанавливает свои силы, так как сопротивление органов и костей его естественно пропорционально силе кулака, поразившего его.<sup>1</sup>

Это кажется парадоксальным, заключает Метерлинк, но легко установить, что искусство бокса в тех странах, где оно применяется широко в всеми, является надежным залогом мира и взаимного уважения.

Кулак действительно устанавливает равенство атлетов, которое и было залогом процветания античных республик.<sup>2</sup>

И в этом смысле кулачное право является воистину гуманным, человеческим законом, особенно по сравнению с правом пушечным, правом динамитным или правом лиддитным.

Путь, пройденный человечеством от кулака до динамитной бомбы, длинен и разнообразен, и каждый шаг его ознаменован глубокими чертами в области права и морали.

Каждое новое орудие разрушения, поднятое в зажатой руке человека, как магический жезл преобразует эту область и с каждым новым движением снова и снова определяет взаимоотношение этих двух извечно не согласных между собой стихий порядка.

Право, как божественный писец Судьбы, честно отмечает всякое торжество силы, а мораль, как верное зеркало человеческих противоречий, то уступает искушению власти, то строгими приказами стремится восстановить нарушенное равновесие.

И лик, и дух человека менялись в зависимости от средств нападения и защиты.

Между заостренным куском дерева и кремневыми топорами, впервые зажатými в человеческом кулаке, и бронзовыми доспехами греков, в скульптуре которых запечатлелись пластические линии бессмертных торсов, прошли целые вечности различных культур.

Историю человеческого права надо изучать не в сводах законов, а в музее старого оружия. Там оно запечатлено в форме клинков и живо в девицах, выгравированных на них.

Несмотря на всю неоспоримость доказательств Метерлинка о человечности кулака, глубокая историческая правда заложена в том, что кулак стал символом насилия, а меч — символом справедливости.

Символ — не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, таят в себе законченные отпечатки огромных эпох. Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом. Истинное знание заключается в умении читать символы.

Символ кулака остался в нашем языке знаком тех тысячелетий человеческой истории, когда сила неодолимо царила над человеческим умом. Но если от кулака до меча прошли целые вечности, то и от культуры меча, которая исторически окончилась для нас так недавно, мы отделены междузвездными пространствами.<sup>4</sup>

Средневековье было священным царством меча, являвшего прообраз креста.

Меч был живым существом.<sup>5</sup> Меч обладал магическими свойствами. В описи оружия Людовика VIII против меча, носящего имя Лансело-дю-Лак, стоит сноска: «Про него утверждают, что он фея».

Среди средневековых мечей было много таких, которые были воплощенными феями.

Меч воспринимал таинство св. крещения и нарекался христианским именем. Меч Карла Великого носил имя «Joyeuse», Роландов меч назывался Дюрандалем, меч Рэно — «Фламбо», меч Оливье — «Отклэр».<sup>6</sup> Его рукоять была священным ковчегом, в котором хранились частицы мощей. Перед началом битвы воин целовал рукоять своего меча. Отсюда до сих пор сохранившийся жест военного салюта шпагой или саблей.

Рыцарские мечи возлагались на алтарь и принимали участие в богослужении. В истории мечей все окружено чудом. Рыцарь — только служитель меча, который совершает в мире некую высшую, справедливую волю.

На клинке меча высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом. Слова, окрылявшие высшим значением справедливую сталь.

«In te, Domine, speravi!» \* — восклицает один меч XVI века.

«Ne movear in terra ad dextram Iehovah!» \*\* — возглашает другой.

«Ne me tire pas sans raison; ne me remets pas sans honneur», \*\*\* — заповедует один кастильский клинок своему владельцу.

«Ave, Maria, gratia plena», <sup>7</sup> — говорит Тизона, меч Сида.

Но самый краткий и значительный из девизов был на мече «Коллада», тоже принадлежавшем Сиду Кампеадору: на одной стороне его было написано «Si! Si!» — а на другой «No! No!»: Да! Да! — Нет! Нет!

Это девиз всей эпохи, всей культуры: Да! Да! — Нет! Нет! Хочется прибавить, что этот меч был прообразом человеческого сознания, которое все познаваемое рассекает на два конечных противоречия, на две несовместимые истины, на две антиномии.

Этот меч — символ земной справедливости с ее конечным утверждением и конечным отрицанием.

Ибсеновский Бранд, требующий «или все, или ничего», <sup>8</sup> является только слабым человеческим отражением этого нечеловеческого Да! Да! — Нет! Нет!

Метафизическая истина, записанная на лезвии меча, запечатленная на этих скрижалях, несет в себе утверждение, окрыленное сверхчеловеческой энергией.

Чем стали бы слова Ницше для нашего времени, если бы они были написаны на клинках мечей!

Каждое движение меча было символом и священнодействием. Он был оружием избранных и посвященных. Только равному с равным дозволялось скрещать оружие. Меч мог выступать лишь против меча. Эта великая культура крестообразных мечей погибла вследствие аристократизма и исключительности своего оружия, которое почти перестало быть земным, превратившись в отвлеченный символ.

Одна фламандская хроника рассказывает, как во время крестьянских войн группа рыцарей встретила толпу крестьян, вооруженных вилами и косами. И все они предпочли умереть без сопротивления, чем обнажить свои мечи против этого крестьянского железа.

Так перевелись витязи святого средневековья.

Порох явил свой дымный и зловещий лик.

Несовершенные, неуклюжие и огромные орудия, похожие на страшных допотопных чудовищ, еще плохо приспособленных к жизни, <sup>9</sup> разметали тяжелые доспехи, в которые было заковано средневековое рыцарство, и сделали бесполезным благородный меч.

Но меч не погиб сразу. Рухнула вся цельная и законченная культура меча, но отголоски ее, измененные и искаженные, дошли почти до наших дней.

XVI век, когда совершился уже роковой кризис, был веком, когда меч достигает своего высшего технического совершенства. От этого века

\* «На тебя, Боже, уповаем!» (лат.).

\*\* «Да не подвигнусь на земли одесную Бога Иеговы» (лат.).

\*\*\* «Не извлекай меня без причины, не вкладывай меня без чести» (франц.).

остались самые прекрасные образцы оружия: сталь клинка, скульптурные украшения эфеса, равновесие между клинком и рукояткой, — все в этом веке достигает высшего совершенства. Но идея меча уже сломлена, и начинается быстрое падение.

Дух меча, его энергия, Суд Божий, предоставленный ему, сохраняются в шпаге и в церемониале дуэли.

Его плоть, стихийная, слепая справедливость его удара, грубая сила удара, подчиненная неведомому приказу, до конца XVIII века сохраняются в мече палача.

Священный девиз безусловного утверждения и безусловного отрицания распался: шпага, утверждая личность, говорит — Да! Да!

Меч палача подымается лишь для того, чтобы сказать — Нет! Нет!

Золотая гармония разбита, равновесие сил нарушено безвозвратно.

Иррациональности шпаги и меча палача находят свое примирение лишь там, в далеком историческом прошлом.

Шпага служит для совершения актов незаконной справедливости, являющейся пережитком древней гражданственности. Дуэль это больше не Суд Божий, — она, как остроумно определяет ее Метерлинк, она «суд над нами нашего будущего, суд нашей удачи, суд нашей судьбы, составленной из всего, что есть в нас неопределимого и бессознательного. Во имя всех наших злых и добрых возможностей мы нудим ее высказаться, правы мы или неправы с точки зрения неведомой нам цели... Самое удивительное то, что решения шпаги отнюдь не механичны и не могут быть предвосхищены никаким математическим расчетом. Наше счастье, наше искусство и случай чудесным образом смешаны в этой почти мистической игре, посредством которой человеку нравится испытывать и исследовать грани своего существования».

Так как Суд Божий в шпаге становится почти азартной игрой, почти рулеткой, ставкой которой является жизнь. Пламенеющая вера вырождается в игру самолюбия и легкомыслия.

Власть священного средневекового меча и его дух строже сохранялся в мече палача. Меч палача лишен сана судьи, который удержался за шпагой, но он — безупречный и строгий исполнитель высшего приговора

В шпаге вольность и нарушение традиций; в мече палача упорный, честный консерватизм.

Ореол легенд, тайн и магических обрядов окружает его.

В Германии, когда меч отрубил 99 голов, собирались палачи со всей страны и торжественно, со сложными религиозными обрядами, в полнолуние, в полночь, в пустынном месте хоронили усталый меч.

Как средневековый рыцарь — палач был не владыкой, а служителем меча.

К мечу палача приходили за советами, как к оракулу. Меч сам начинал шевелиться, если к нему приближался тот, кому было суждено кончить жизнь на плахе.

Сам палач пользовался авторитетом, который был основан не только на ужасе, но и на вере народной в то, что ему, познавшему смерть, ведомы и тайны жизни. Как с болезнями души обращались к священнику, так

с болезнями тела — к палачу. В старом европейском городе палач был врачом и целителем.

Но начался упадок в среде самих палачей. Пошатнулась и замутилась вера в непогрешимость меча, в святость удара, отсекающего голову. Дрогнула твердая рука старого европейского палача. Палачи стали терять хладнокровие, когда им приходилось отсекал коронованные головы. Чем больше мужества выказывали осужденные, тем большим случайностям они подвергались.

Мария Стюарт думала, что ее обезглавят, как во Франции, мечом и она будет стоять прямо, во весь рост. Ее заставили встать на колени и положить голову на плаху. Палач, сильно взволнованный, нанес удар неверной рукой; топор вместо того чтобы ударить по шее, упал на затылок и причинил лишь рану. Она не сделала ни одного движения, и у нее не вырвалось ни одного звука. Только вторым ударом палач отрубил ей голову.

Понадобилось семь ударов, чтобы снести голову кавалера де-Ту, приговоренного к смерти за то, что он не предал Сен-Марса.

Осужденные знали, что первый удар может быть неверен.

Монмут, незаконный сын Карла II, обращаясь к палачу, сказал: «Вот тебе шесть гиней, и постарайся не рубить меня, как котлету, как это ты сделал с лордом Русселем».

Первый удар нанес ему только легкую рану; Монмут поднял голову и с упреком посмотрел на палача. Четыре удара понадобилось, чтобы закончить с ним.

Эта неуверенность руки палача указывает ясно на то, что твердая средневековая вера в справедливость умирала уже в душе последнего представителя великой культуры меча.

Перед самым началом великой революции корпорация палачей находится в состоянии полного морального упадка, что можно видеть из любопытного мемуара парижского палача Сансона, представленного в 1791 году Национальному собранию.

«Для того чтобы казнь мечом, — говорит он, — произошла согласно требованию закона, необходимо, чтобы исполнитель казни был ловок и опытен, а приговоренный вполне владел собою, не говоря уже о сознательных препятствиях с его стороны. Иначе нет никакой возможности привести к благополучному окончанию казнь посредством меча».

Эти слова говорят о том, что старая казнь требовала и от палача и от осужденного одинаковой веры в божественную справедливость таинства искупления смертью.

Сансон продолжает: «Долгим наблюдением доказано, что если несколько осужденных должны быть обезглавлены одновременно, то зрелище пролитой крови преисполняет ужасом и смятением даже самых решительных. Подобная слабость представляет почти непобедимое препятствие для казни. Осужденные больше не могут стоять на ногах, и казнь переходит в борьбу и бойню».

Далее он говорит о мече: «После каждой казни лезвие меча не находится больше в надлежащем состоянии для совершения следующей. Меч

надо снова направлять и оттачивать; и если казнь должна быть совершена над несколькими, то надо иметь достаточное количество заготовленных мечей. Это создает большие трудности и расходы. Часто случалось, что мечи ломались при подобных казнях. Палач города Парижа владеет лишь двумя мечами, дарованными ему бывшим парламентом города. Стоят они шестьсот ливров штука».

При новых потребностях и новых социальных условиях казнь не могла продолжаться в таком виде.

Согласно идеям, свойственным суровой демократической филантропии того времени, в Национальном собрании в том же году был проведен закон, устанавливающий равенство перед смертью всех преступников, независимо от преступления, которое они совершили.

Вместе с гильотиной в область смерти было введено машинное производство. И, как свойственно машине, она сделала эту отрасль производства дешевой и общедоступной. Людям революции гильотина казалась мягким и человеколюбивым орудием, хирургическим инструментом, устранявшим людей из жизни посредством безбольной операции.

В то время как введение других машин, изобретенных тоже с мыслью о благе человечества, было встречаемо народным негодованием, в то время как парижские ткачи пытались утопить Жаккарда — изобретателя ткацкой машины — в Сене, парижская чернь в честь «Святой Гильотины» пела страшные литии, как бы перенося на нее древнее священство меча:

Святая гильотина, защитница патриотов, помолись за нас!

Святая гильотина, ужас аристократов, защити нас!

Добрая машина, помилуй нас!

Добрая машина, помилуй нас!

Святая гильотина, защити нас от недругов наших!

Так фактически окончилась великая культура средневековья, оставившая нашему сознанию лишь отвлеченный символ справедливости — меч.

Появление пороха вызвало страшный моральный кризис, перевернувший все понятия гражданственности и все устои старой божественной справедливости.

Нравственное чувство рыцарства было глубоко возмущено слепым демократизмом пороха.

Маршал Вителли приказывал выкалывать глаза и отсекал кисти рук аркебузьерам, взятым им в плен, как вероломным трусам, пользовавшимся незаконным оружием.

Монлюк, лишившийся правого глаза от огнестрельной раны, пишет в своих «Комментариях»:

«Надо отметить, что войско, которым я командовал, было вооружено лишь арбалетами, потому что в те времена не было еще аркебузьеров среди нашего народа. Почему не угодно было Господу, чтобы это гнусное орудие никогда не было изобретено; тогда не носил бы я на своем теле его следы, которые до сих пор не дают мне покоя, и не погибло бы столько смелых и достойных витязей от руки трусов и предателей, которые, не смея



честно глядеть в лицо противника, издали поражают его своими пулями».

Чудовищные и плохо приспособленные к действию пушки и бомбарды, часто более опасные для управляющих ими, чем для врагов, внушали апокалипсический ужас к себе.<sup>10</sup>

Ариост посвятил новому оружию одну из песен Орланда, в которой он восклицает:

«О, проклятая и отвратительная машина, которая была выкопана на дне Тартара рукой Вельзевула, чтобы стать гибелью мира! Она пробивает железо, обращает его в пыль, дробит и дырявит. Несчастные! Отсылайте на кузню ваши доспехи, ваши мечи и берите на плечо ружья и аркебузы! Святотатственное и отвратительное изобретение!

Как могло найти ты доступ к человеческому сердцу? Тобою сокрушена военная слава, тобою опозорено ремесло воина; благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезными; благодаря тебе трус становится равен храбрейшему.

Изобретатель этих гнусных орудий превзошел в мерзости своей все, что мир когда-либо изобрел наиболее жестокого, наиболее злого. Я убежден, что Бог, дабы сделать вечным искупление столь великого преступления, низвергнет эту проклятую душу в глубочайшую из бездн адových, туда, где томится душа предателя Иуды.<sup>11</sup>

Подобные же слова влагает Сервантес в уста Дон-Кихота:

«О, сколь благословенны те счастливые века, которые не видали ужасающей ярости артиллерийских снарядов. Их помощью рука труса может сразить храбрейшего из рыцарей. Размышляя об этом, я сожалею в глубине души, что обрек себя деятельности странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша...»<sup>12</sup>

Памятником ужаса, которым была охвачена Европа пред ликом пороха, является апокалипсическая гравюра Альбрехта Дюрера «Пушка», изображающая легендарное чудовище — Пушку Магомета II, отлитую по его приказу при осаде Константинополя и превосходившую своими размерами все орудия, известные до того времени.

На дюреровской гравюре она изображена в виде огромной низвергнутой башни, разверзшей свое медное жерло над равнинами Европы — над мирными полями и зубчатыми коронами старых городов.

## II. ПОРОХ

Согласно указаниям тайной доктрины великое племя гигантов было поглощено матерью их земель — Геей. Земля приняла их в свое лоно и растреморила их в себе.

Человечество, следовавшее за ними и обитавшее на материке, который занимал место Великого океана, материке, называемом Лемурией, было поглощено огнем.

Атлантида — человечество, предшествовавшее нашему, память о котором сохранилась у Платона,<sup>13</sup> погибла от воды, и прежнее сказание о всемирном потопе осталось памятником этой катастрофы.

Смутное указание, являющееся логическим продолжением этой аналогии, говорит о том, что наше европейское человечество погибнет от четвертой стихии — будет поглощено воздухом точно так же, как гиганты — гиперборейцы были поглощены землей, лемуры — огнем, атланты — водой.

Последние годы европейской истории раскрыли нам нечто, что дает глубокий и неожиданный смысл этому фантастическому пророчеству.

Первые годы XX столетия будут отмечены во всемирной истории тем, что человек на этой грани познал новую смерть, новый пафос самоуничтожения — гибель от взрывчатых веществ.

Для нашего тела стало возможным быть развеянным в воздухе в одно мгновение ока тончайшею и невидимою пылью.

Я помню совершенно точно тот момент, когда значение этой новой смерти было постигнуто.

Это было при первых известиях о битвах под Порт-Артуром. В телеграммах была подробность о смерти офицера, который взрывом был бесследно развеян в воздухе, и от него осталась лишь правая рука, продолжавшая держать рулевое колесо.

Воображение было потрясено; даже больше — было потрясено не воображение, а сознание тела, сознание формы.

Ум тщетно старался представить себе ощущение такой смерти.

Ведь мы можем ясно представить себе и тягуче-сладкие грезы утопающего, и тот неодолимый и упоительный сон, который охватывает при замерзании, и ощущения повешенного, у которого агония тела неизбежно и диaboлически соединяется с возбуждением нервных центров пола, и безбольное, неотвратимое проникновение стального острия в сокровенную глубину плоти, даже пьянящую боль утонченных средневековых пыток, даже молниеносные вспышки сознания в мозгу гильотинированных, в мозгу тех отрубленных голов, которые кусали друг друга в кровавых корзинах Террора.

Но как представить себе полное и мгновенное уничтожение своего тела, своей формы, полное и мгновенное и притом механическое разъединение всех мельчайших частиц нашей плоти; кости, нервы, мускулы, кровяные шарики, мозг, в одно мгновение невидимою пылью развеянные в воздухе?

Не только изнутри, — свое собственное ощущение невозможно себе представить, — нельзя представить даже со стороны; очевидец не верит своим глазам.

Раньше смерть поражала прежде всего как зрелище и была любима как зрелище. Она была видимой, осязаемой, пластической.

Глаз бывал потрясен страшными ранами меча, рассеченными черепами, отрубленными руками и ногами.

Порох потрясал ударом грома; выстрел сопровождался клубами дыма.

Теперь залпы орудий становятся бездымными и беззвучными. Раны от пуль становятся незаметными и безбольными, благодаря силе удара.

Страшные раны от разрывных снарядов — это только переход к полному и моментальному уничтожению силой взрыва.

Типом смерти станет совершенное уничтожение.

Эволюция насильственной смерти ведет к тому, что смерть все блее и более становится *невидимой* и все более и более страшной, как для греков

самыми страшными были невидимые тихие стрелы Аполлона, которыми он поражал кощунствующих.

Но как у звука есть предел, за которым он перестает быть слышим, как у боли есть предел, за которым она перестает быть ощутима, так же есть предел ужаса смерти. Здесь она переступила грань и перестала быть ужасна.

Ужас смерти не существует для нас вне тела, вне трупа.

В христианском погребении, в постепенном растворении плоти, в слиянии ее с землею есть некая сладость ужаса.

Здесь же, в этой новой смерти, в этом мгновенном и безусловном исчезновении тела есть головокружение неожиданности, но уже перейдены грани физического ужаса.

Новый лик смерти уже вошел за эти годы в домашний обиход нашей жизни и стал почти обычным, почти ежедневным явлением, он уже успел подернуться для нас серым налетом обыденности.

Смерть, несомая человеком человеку, прошла гигантский пробег эволюции; от доброго, братского кулака Каина до корректного и культурного лиддита.

Миллионы лет отделяют эти две вехи пути истребления.

В то время как человек, охваченный гневом, подымал над головой свой невооруженный кулак, в ударе молнии он видел высшее воплощение справедливой божественной силы — разрушающей и карающей.

Правда, в конце концов эти враги покоряются, и ему удалось поймать и приручить молнию — эту огненную бабочку грозового неба. Теперь в руках любого юноши, разгневанного на социальный строй, стоит лишь ему совершить обряд заклинания, точно выраженный в химической формуле, — сосредоточивается сила, от которой сам Олимп может затрепетать до основания.

Произошло громадное, невероятное нарушение социального и морального равновесия. Человечество сделало безумный скачок в неизвестные пространства. Сейчас мы уже в размахе этого скачка. Наши ноги отделились от твердой земли, и только свист полета в ушах, и мозг, замирая, еще не смеет осознать совершившегося дерзновения.

Когда дымный порох — предтеча и провозвестник новых демонов — явился на призывы средневековых магов и алхимиков, не к нему обращенные, воплотился, как гомункул новых сил, в реторте злого монаха и, ступив тяжелой пятой на старое рыцарство, разметал стальные доспехи и разрушил священное царство меча, то и тогда, как ни велико было моральное потрясение, вызванное им, все же значение события было ничтожно по сравнению с той гранью, что поставлена на рубеже XX столетия и совпадает с русско-японской войной.

Стоит только сопоставить оскорбленное негодование Ариоста, Сервантеса и Монлюка против пушек и аркебузов со статьей Метерлинка «Les dieux de la guegue». Насколько у Ариоста сильно гневное негодование рыцаря, сознавшего, что честь и мужество стали бесполезны,<sup>14</sup> настолько же в словах Метерлинка звучит тревога философского ума, и течение мыслей своих он перебивает испуганными и отрывистыми вопросами.

Вот вкратце то, что говорит Метерлинк: Лишь только среди кажущегося сна природы овладели мы лучом или родником новой силы, мы становимся ее жертвами или еще чаще ее рабами. Точно мы, стараясь освободить себя, на самом деле освобождаем своих грозных противников.

Правда, в конце концов эти враги покоряются и начинают нам оказывать такие услуги, без которых мы не можем обойтись.

Но едва лишь один из них покорится нам и станет под ярмо, как он же наводит нас на след противника несравненно более опасного. Между этими противниками есть такие, которые кажутся совершенно неукротимыми. Не потому ли, быть может, остаются они мятежными, что искуснее других правят дурными страстями нашего сердца, на много веков замедляющими победоносное шествие нашего сознания.

Это касается главным образом изобретений в военном деле.

В первый раз с самого рассвета человеческой истории силы совершенно новые, силы, наконец, созревшие и выступившие из мрака многовековых исканий, подготовивших их появление, пришли, чтобы устранить человека с поля сражения.

Вплоть до этих последних войн они появлялись лишь отчасти, держались в стороне и действовали издали. Они еще колебались в своем самоутверждении, и еще оставалось какое-то соответствие между их необычным действием и движением нашей руки. Действие ружья не превышало границ нашего зрения, и разрушительная сила самой страшной пушки, самого грозного из взрывчатых веществ, сохраняла еще человеческие пропорции. Теперь мы переступили все грани, мы окончательно отреклись от власти. Царство наше кончено, и вот мы, как крупницы песка, отданы во власть чудовищных и загадочных сил, которые мы посмели воззвать сами себе на помощь.

Правда, во все времена значение человека в сражениях не было ни самым важным, ни самым решающим элементом. Еще во времена Гомера олимпийские боги вмешивались в битвы смертных и решали судьбу сражений. Но это были боги еще мало могущественные и не очень таинственные... Если вмешательство их казалось сверхъестественным, зато оно отражало и человеческие формы и человеческую психологию.

Затем, по мере того как человек выходил постепенно из мира сновидений и сознание его прояснялось, боги, сопровождавшие его на его пути, росли, но удалялись, становились менее различимы, но более непреодолима.

По мере того как росло его знание, волны неведомого все более наводняли его область.

По мере того как армии организуются и растут, по мере того как оружие усовершенствуется, а наука идет вперед и овладевает все новыми и новыми силами природы, судьба сражений все более ускользает от полководца и отдается во власть непостижимых законов, именуемых случаем, счастьем и роком.

Толстой в удивительной картине Бородинского сражения противопоставляет фаталиста Кутузова, сознающего неизбежности совершающегося, и Наполеона, думающего, что он управляет битвой. А сражение идет

тем путем, который наметила ему природа, подобно реке, которая стремится свои воды, не обращая внимания на крики людей, стоящих на берегу.

Между тем Наполеон единственный из всех полководцев последних европейских войн поддерживает иллюзию руководства людьми. Неизвестные силы, которые следовали за его войсками и которые уже царили над ними, были еще в состоянии детском. Что мог бы он сделать сегодня? Мог ли бы он вновь овладеть хотя бы сотой долей того влияния, которое он имел на исход битв? Потому что теперь те детские силы выросли, и уже иные боги строят наши ряды, рассыпают наши эскадроны, разрывают наши линии, потрясают нашими крепостями и топят наши броненосцы. Они больше не имеют человеческого облика, они возникают из первичного хаоса, они приходят из пределов более отдаленных, чем их предтечи, и вся их власть, их законы, их воления находятся за пределами нашей жизни, по ту сторону сферы нашего понимания, в мире, для нас совершенно замкнутом, в мире, наиболее враждебном судьбам нашего рода, в мире бесформенном и грубом, в мире инертного вещества.

И этим-то слепым и чудовищным незнакомцам, у которых ничего общего нет с нами, которые повинуются побуждениям и приказам настолько же неизвестным, как те, что царят на звездах наибаснословно отдаленнейших от нас, этим-то непостижимым, необоримым силам, этим-то чудовищам, которых нельзя отнести ни к какому порядку, доверяем мы почти божественные полномочия: превзойти наш разум и расчленив справедливое от несправедливого.

Каким же волям вручили мы наши священнейшие привилегии?

Каким чудовищным ликом наделены они — взрывчатые вещества, эти ныне царствующие и высочайшие из богов, которые в храме войны свергли всех богов прошлых времен? Из каких глубин, из каких недосыгаемых бездн поднимаются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? К какой семье ужасов, к какому нежданному роду тайн причислить их?

Мелинит, динамит, панкластит, кордит, робурит, лиддит, баллистит — неопикуемые видения, рядом с которыми старый черный порох, пугало отцов наших, даже сама молния, в которой был для нас воплощен наиболее трагический жест божественного гнева, кажутся какими-то болтливыми кумушками, скорыми на пощечину, но почти безобидными, почти материнскими. Никто не постиг самой поверхностной из великих бесчисленных тайн, и химик, изготавливающий вашу дрему, так же мало, как артиллерист или инженер, пробуждающие ее, знает вашу природу, ваше происхождение, вашу душу, пружины ваших порывов, не поддающихся никакому исчислению, и вечные законы, которым вы вдруг повинуетесь.

Мятеж ли вы вещей извечнопленных? Или вы молниеносное преображение смерти, ужасающее ликование потрясенного ничто, взрыв ненависти, или избыток радости? Или вы новая форма жизни, столь яростной, что в одну секунду она может истощить терпение двадцати столетий? Или вы разрыв мировой загадки, которая нашла тонкую трещину в законе молчания, ее сдавившем? Или вы дерзкий заем из того запаса энергии, что нашу землю поддерживает в пространстве? Или в одно мгновение ока собираете

вы для немислимого прыжка к новым судьбам все то, что готовится, вырабатывается и собирается в тайниках скал, морей и гор? Кто вы — духи, или материя, или еще третье, не имеющее имени, состояние жизни?

Где черпаете вы ярость ваших опустошений, на что опираете вы рычаг, раздирающий материк, откуда ваш порыв, который мог бы преодолеть тот звездный круг, в котором земля — ваша мать — являет волю свою?

На все эти вопросы ученый, создающий вас, отвечает, что ваша сила просто является следствием образования большого объема газов в пространстве слишком узком, чтобы сдержать его под атмосферным давлением.

Нет никакого сомнения, что это отвечает на все вопросы, и все становится ясно. Мы видим самое дно истины и знаем поэтому, как во всех подобных случаях, чего следует нам держаться...<sup>16</sup>

---

Этот ряд тревожных вопросов Метерлинка, эта гневная ирония, с которой он приводит слова науки, отвечающие на них и в то же время ничего не разрешающие в той области, в которой он ищет ответа, достаточно красноречивы. Что общего между образованием большого объема газообразной материи и судьбой справедливости на земле? Но найти слова для вопроса можно лишь тогда, когда в бессознательном уже созрел ответ на него. В самой возможности вопроса уже кроется его разрешение. В вопросах Метерлинка уже целое мировоззрение, еще смутное и блуждающее, но уже установленное в основах своих.

Он стоит перед новыми богами-демонами, он именует их богами и все же не смеет и не хочет признать их действительную божественность, принять то, что человечество с этой самой исторической грани дальше поведет свой путь пред судящим ликом им вызванных к жизни божеств.

На самом деле искать уподоблений для Метерлинка надо не у Ариоста и не у Монлюка, которые не сознавали мистического значения совершившегося на их глазах переворота, а гораздо раньше — в первом памятнике арийского сознания: в гимнах Риг-Веды, посвященных огню.

Лишь появление огня в руках человека можно сравнить по историческому значению с нынешним моментом в жизни человечества.

Тогда человек стоял тоже перед лицом демонов, призванных им к жизни. Страшное божество вошло в его дом и свило себе огненное гнездо-очаг. Вся жизнь человека шла в непрерывном трепете пред пламенеющим оком страшного бога. Пещера, хижина стали храмом, обиход жизни — религиозным обрядом, принятие пищи, освященной огнем, — таинством. Радостный трепет пред божеством, посетившим человека, создает семью.

«Риг-Веда — пылающая библия огня, — говорит Поль де Сен-Виктор. — Из тысячи ее гимнов пятьсот призывают всемогущий огонь; касаясь земли, он принимает имя Агни (ignis). В обряде, который предшествует его рождению, никакой мысли о естественности явления. Каждое из его рождений и возрождений — чудесно. Он рождается и растет в вечном чуде. Без трех священных песнопений, которые оттеняют ритм вращения дере-

вянного стержня внутри диска, оскорбленный бог не явит лика своего. Пробуждает его слово, а не трение. Он требует славословий. Все одухотворяется, все обожествляется, соприкасаясь с его божественной сущностью. Два куска дерева — мужское и женское начало, образующие колыбель его, становятся его отцом и матерью на земле. Трудны и утомительны его роды.

„Агни! Подобно нерожденному ребенку, покоишься ты во чреве матери!" И вот он светает, слабый и бледный в семени искры, и пришествие его приветствуется кликами экстаза. Дрожа, лижет он окружающее его дерево. Сома, которую льют, возбуждает его, и он начинает пылать. Это момент Апофеоза. Еще только что имел он „четыре глаза, чтобы глядеть на тех, что питают его, теперь у него тысяча глаз, чтобы все видеть и все охранять". Это бог с „золотой бородой", „первосвященник о семи лучах", „красный герой, который преследует своими стрелами полчища тьмы". „Истребитель демонов, скрытых в образе ночных животных", „посредник, который несет к небу молитвы и желания людей". Владыка миров, он обходит их, как пастырь, считающий стада свои. „О, Агни, все боги для тебя, тобою и через тебя!"

Но этот бог, безмерно возвеличившийся, умеет нисходить до размеров человека, призвавшего его. Божественный пожар не презирает искры, из которой он вышел. После жертвоприношения, возвращаясь в хижину, в которой он начал быть, Агни снова мирно сияет на пастушеском очаге. Он согревает и освещает семью. Его огонь — это свет, который изгоняет дурные мысли, подобно тому как он отгоняет диких зверей. Эта жизнь под взглядом божественного ока не позволяет творить злое. Как грешить в том доме, где бдящий бог — гостем? Агни переживает рассеяние арийской расы, и каждое племя, уходя, уносит с собою от священного очага горящую головню и снова раздувает ее на той земле, которую избрало себе.

Ребенок признается отцом своим только после того, как он переносится через огонь. Первая жертва, которая приносилась пред началом Олимпийских игр, была Очагу, вторая Зевсу. Веста остается августейшей прабабкой римского Олимпа.<sup>16</sup>

Демоны огня и демоны взрыва родственны друг другу. Сущность огня стоит очень близко к сущности взрыва. Огонь — это действие длительное, взрыв — мгновенное: горение и сгорание. Вся вечность огня заключена в одном мгновении взрыва.

Жизнь — это горение.

Но еще точнее: жизнь — это ритмическая последовательность сгораний, то есть взрывов. Биение сердца — это взрывы, а не горение.

Чудовищные демоны, о которых говорит Метерлинк, это отдельные биения какой-то великой космической силы, которую мы можем познать лишь по слабому ее прообразу огня.

Огонь, влившись в толщу звериного однородного человечества, состоявшего из самцов и самок, вылавил из него семью, выявил из самки женщину в ее трех ипостасях — сестры, девушки и матери, огнем скристаллизовалось неприкосновенное жилище человека, из огня, как из семени, расцвела вся наша государственность. Мы привили себе яд огня, и он стал

основой всей нашей жизни. Огонь, разъединяющий все материальное, стал для человека цементом духа.

Взрывчатые вещества пришли как новый огонь. Они плетут свое гнездо в страстях человека: в гневе, в ненависти, в жадности, во властолюбии.

Нет сомнения, что древнее пророчество о том, что европейское человечество будет развеяно в воздухе, может исполниться. И войны и анархии ведут одним путем к исполнению его. Наша древняя, огненная, могучая государственность может не вынести этого нового яда, который устремился на самые слабые и больные органы ее.

Взрывчатые вещества несут с собой страшные нарушения равновесия силы и морали, на котором покоится каждый общественный строй.

Из этих нарушений еще произойдут страшные катастрофы, подобные мировым катаклизмам.

Но с такой же уверенностью можно предсказать, что в следующем цикле человеческого развития взрывчатые вещества заступят древнее место огня и человечество, возросшее в священном трепете пред судящим оком этих новых сил, создаст новую государственность, иную, чем государственность огня. Этот новый строй будет пронизан ритмическим трепетом сил, его породивших, которые, сбросив свои личины демонов, зримые нами, явят свои строгие божественные лики новой справедливости.

Лиддитные снаряды и динамитные бомбы — это лишь безобразные, хаотические предвестники того будущего священного очага, вокруг которого начнет кристаллизоваться новая семья, новая государственность человечества, идущего вслед за нами.







## СИЗЕРАН ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОСТИ

(Robert de la Sizeranne — «Les questions esthétiques contemporaines».  
Ed. Hachette. Paris. 1904).

### ЖЕЛЕЗО В АРХИТЕКТУРЕ

На влажных низменностях Европы, по течениям больших рек кольцеобразными пятнами растут постройки европейца.

В кристаллических недрах городов, в узких каналах улиц нашему глазу важна не форма и законченность отдельного здания, видимого только с одной стороны, но общая масса улицы. Улица — узкий канал, покрытый внизу человеческой слизью, по которому день и ночь неиссякаемый поток жизни то струится мирной толпой, то медленно сочится капля за каплей.

Улица — это нечто цельное, как русло потока. Подчиненная, как русло потока, единому движению, единому водовороту, она отражает на своем дне, пористом от дверей и магазинов, все внутренние струи и направления потока.

Чем архитектура домов проще и однообразнее, чем она меньше бросается в глаза, сливаясь в общую массу, тем в физиономии улицы больше того внутреннего стремления, которое видно на щербистом дне высохшего потока.

Серое однообразие улиц Парижа, в которых только линии балконов намечают направление и стремление потока, гармонирует с унылой величавостью большого города. Причудливость отдельного здания режет глаза в общей гармонии города.<sup>1</sup>

Архитектурные выкрики Берлина делают его невыносимым. У отдельного дома-жилища нет лица. Лицо есть у целой улицы. Это лицо медленно меняется. Узкая улица императорского Рима, стесненная шестизэтажными домами, сохранила свое лицо в старых улочках современной Италии. Она еще проще и унылее, чем улица Парижа. Старые переулки дореволюционного Парижа с пузатыми домами, которые можно видеть в закоулках около церкви St. Merry, до сих пор сохранили то же лицо, что было у старого Рима.

Но среди этих серых сплошных геологических пород города, в узких полосах площадей и перекрестков вырастают отдельные кристаллы: церкви, театры, памятники.

Только в них сказывается стиль эпохи — ее каприз, ее гримаса, ее любовь к прошлому, то лицо, которое она хотела бы себе сделать.

Не делают ли логической ошибки те, которые говорят о «новом» стиле?

«Нового стиля» не бывает. Стиль бывает всегда старым, потому что, только отойдя на большое расстояние во времени, можно заметить характерные черты эпохи. Стиль — это ряд символов, исчерпывающих для нас содержание эпохи. Наслаждение архитектурой неразрывно связано с историческим воспоминанием.

Для того чтобы рассмотреть архитектурный памятник, так же необходимо толща времени, как для того чтобы рассмотреть картину, нужна толща воздуха.

То, что строго соответствовало потребности жизни, для нас в архитектуре является лицом эпохи, то, что было сделано ради эстетики, — ее гримасой.

Время кладет свой налет на памятники. Крылья времени оставляют на всем следы вековой пыли. Пыль — основа всех наших красочных восприятий, символ наших воспоминаний, «patine» веков, мудрость природы, последняя лессировка архитектурного произведения.

Есть две оценки архитектурных памятников: в их прошлом, где форма очищается значением исторического символа, и в настоящем, где форма выступает на первый план и оценивается критерием красоты, т. е. того неопределенного и сложного слитка разных понятий, воспоминаний и привычек, школьной мудрости и прописных истин, который известен под именем эстетики.

Художнику совершенно нечего делать со словом «красота». Это слово для публики. Для художников есть слово «правда», «соответствие», «верность природе», «точная передача», наконец, «целесообразность».

Последнее слово для зодчего самое важное.

Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки: архитектурного памятника как символа, в котором закристаллизовалась эпоха, и архитектурного памятника как воплощения современного понятия красоты.<sup>2</sup>

«Привычка еще не закон», говорит он. «Если известная форма, хотя бы и некрасивая, точно соответствует потребностям текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции, то отсюда еще нельзя заключить, что такая форма неизбежно должна быть прекрасна».<sup>3</sup>

Теперь — да. Но в будущем, когда железные дороги станут одним из дорогих детских воспоминаний человечества, именно это соответствие станет ее красотой. Символично и живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью.<sup>4</sup>

«То, что прежде всего производит впечатление на глаз, это элегантность, ритмичность, очертание всего силуэта, то счастливое пятно, которое здание делает на фоне города и неба... Пусть здание будет условно, устарело, экзотично, пусть оно поражает вблизи бедностью профилей, неотчетливостью рельефов, заслоняющих один другой, но если найдено это „счастливое пятно“, то, созерцаемое издали, оно будет как откровение вставать над серым городом. Такова Sacré-Coeur на Монмартре. Редкие проекты подвергались критике более единодушной и более справедливой. Прежде

всего это один купол без „корабля". Снизу не видно фасада — виден только портик, что дает впечатление большой часовни. Внутри нет света. Снаружи нет теней, выделяющих рельеф. Ничего нет справедливее этих упреков, пока стоишь рядом с колоссом у подножья Монмартра. Но когда видишь его с разных точек Парижа: с авеню Монтень и с улицы Сольферино, с Больших бульваров и с высот Мэдона, это — откровение. Над вершиной города, вздымающейся пирамидой, над грудями серых домов это только легкое облако, то белое, то фиолетовое, — облако, из которого не лучится гроза, но редко и одиноко падают вздохи колокола».

Переходя к архитектуре из железа, Сизеран говорит:

«Безобразие начинается только там, где есть искание красоты. Дурной вкус подразумевает уже известную изощренность вкуса. Существует известное архитектурное безразличие. Голые стены, расквადрованные одинаковыми окнами, печальны и утомительны, но они не приводят в бешенство, как фасады маленьких театров, обремененные тяжеловесным беспорядком греческих орденов и всеми невоздержанностями Востока. Дурной вкус проявляется только в архитектурных претенциозностях. Если вы мысленно освободите такое здание от разных гипсовых излишеств, сжимая его до простой логики построения, то этим вы уничтожите его безобразие, но еще не сделаете его красивым».<sup>6</sup>

Каждый новый материал, из которого человек начинал складывать свои кристаллические гнезда, наследовал формы, оставленные ему его предшественником как неизбежное историческое наследство. Самые старые памятники Индии воспроизводят в камне бревна и деревянные балюстрады. вплоть до подражания скрепам деревянных пазов. Мебель средневековья и Ренессанса воспроизводит в дереве архитектурные формы камня.

Железо в архитектуре продолжает подражать готовым формам, созданным камнем и деревом.

Сизеран считает железо безличным.

«Железо ничего не диктует художнику. Оно само по себе не обязывает его ни к какому определенному стилю. Архитектура долгие века выростала, как дерево, на определенной почве, приспособляясь к небу той страны, в которой она родилась. Железо — это Протей среди строительных материалов. Оно все позволяет и ничего не приказывает. Это триумф научного прогресса и его проклятие. Получив власть над природой, мы потеряли возможность учиться у нее».<sup>7</sup>

Сизеран думает, что железо не может создать нового стиля. Новый стиль можно открыть только в прошлом, когда ясно очертится физиономия эпохи. Для того чтобы сказать новое слово, мы ищем только нового сочетания старых слов. Нет нового стиля, потому что не может быть нового символа, по самому существу символа. То, что может стать символом, становится видимым только на расстоянии долгого времени. Сизеран не видит характера железа, потому что железо нам пока еще говорит сочетаньями старых слов.

Ствол дерева — колонна — для нас привычно была символом силы и опоры.

В железе есть две возможности: железо на камне дает стебель и переносит в мир трав и гибких растительных линий. Железо как скелет здания

напоминает скорее внутреннее строение кости. Разрыва с природой в нем может быть меньше, чем в камне. Треугольник, лежащий в основе железных построек, как символ устойчивости и силы не привычен нашему глазу, но он быстро станет символом в области тяжести.

Главным завоеванием, сделанным железом, Сизеран считает мост. «В те времена, когда города, опоясанные их укреплениями, сбивались в кучу, чтобы не терять ни пяди пространства, ползли один на другого, как испуганное стадо овец, каменный мост был улицей, висящей над водой. Мосты были из камня, как и дома, построенные на его устоях. Он был городом между двух городов; на мосту строили лавки, воздвигали часовни; на мосту останавливались, чтобы танцевать, чтобы молиться, чтобы жить, чтобы спать, чтобы умирать. Старый мост походит одновременно и на крепость и на ряд кораблей: крепость — против людей, корабли — против реки. Каждый устой был похож на судно, обращенное носом против течения.

Задача теперешнего моста только соединить две стороны реки. Он сделан из железа, как те поезда, что пробегают по нему.

Старый мост осторожно, шаг за шагом, медленно, как слон, переходил через реку; новый переносится одним прыжком, как скаковая лошадь!»<sup>8</sup>

Но та революция, которую железо успешно выполнило в области моста, не удалась ему в области жилища.

«Сведенная к своему простейшему виду, архитектура есть искусство прежде всего закрыть для себя небо и землю: небо крышей, землю стенами, — и это не для того чтобы скрыть их, но для того чтобы защититься от их изменчивости. И как только эта цель достигнута, архитектура становится искусством открыть изнутри как можно больше простору и земле и небу посредством окон и атриума. Таким образом, архитектура прежде всего крыша и стена и только после этого — окно. Железо — это только опора, но не поддержка».

В железной архитектуре закончилась эволюция окна, и окно поглотило здание.

«Раньше стены делались по необходимости, а пустоты для красоты. Теперь пустоты делаются из необходимости, и стены для красоты. Железо не упрощает архитектуру — оно уничтожает ее. Оно оставляет только пустоты. Конечно, эти пустоты можно заполнить камнем, кирпичом, стеклом, керамикой, но это уже не будет больше архитектурой из железа.

Опали лепные украшения Ренессанса, опали готические растения средневековья, опали амуры, колчаны и безделушки рококо, завяли и опали, как осенние листья. И теперь в этих живых лесах остались только одни голые ветви: ветви железа, которые рисуются одиноко на вечно меняющемся небе».<sup>9</sup>

Железо создало только скелет, кости здания. Но у этого скелета еще нет соответствующего мяса, соответствующей кожи.

Камень и дерево только заменяют, но еще не заполняют этот недостаток.<sup>10</sup>

Архитектура, раньше бывшая в области растительного царства, теперь вместе с железом постепенно переходит к области построения царства жи-

вотного.<sup>11</sup> Нельзя предвидеть, что именно станет тем телом, которое вырастет на железном скелете, и какую форму примет тогда архитектура. Железобетон — это лишь первая ступень обрастания плотью железных костей.

Но некоторые шаги, которые сделает эволюция современной улицы при помощи железа, — почти очевидны.

Уже теперь все каменные дома новых улиц Парижа опоясаны на высоте четвертого-пятого этажа линиями непрерывных железных балконов. Стоит немного расширить эти балконы и соединить их вместе легкими железными мостами — и физиономия улицы станет другой: пешеходное движение, стесненное и затерянное в глубине улиц-ущелей, перенесется на высоту. Это сразу разрешит вопросы колесного движения и даст городу вид воздушной Венеции. Начавшись в центрах городов в виде непрерывных балконов, эта воздушная сеть тротуаров скоро оставит направление старых улиц и создаст над крышами города новую систему, не совпадающую с нижней так же, как не совпадают каналы и сухопутные пути Венеции. Вопрос о движущихся тротуарах найдет себе гораздо более легкое разрешение там, на высоте, чем в глубине улиц. Эта новая ступень в эволюции города изменит весь общий вид жизни, заставив все то, что создано для пешехода, — магазин, кафе, рестораны — перенестись в верхние этажи здания. Для красоты города этот переворот может быть только благоприятен. Он не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух. На высоте шестых этажей европеец снова найдет старые улицы города низкого и уютного, не замыкающего неба в длинные зубчатые языки карнизов, улицы, созданные только для пешеходов, как переулки Севильи и каменные коридоры Генуи.

И тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов, тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья.

## СОВРЕМЕННАЯ ОДЕЖДА

Сизеран подходит к вопросу о современной одежде со стороны ее применимости к скульптуре.

«Более ста пятнадцати статуй было воздвигнуто во Франции с 1870 по 1885 год. Никогда эта страна еще не бывала охвачена таким желанием „увековечивать“. У скульптуры появился какой-то ужас пустоты. Прежде чем пробита улица, прежде чем насажен сквер, прежде чем выяснилось, найдут ли обитателей новые дома, памятник спроектирован, и все уже знают, какой герой будет прославлен на этом месте. Великих людей понаставили всюду: актеров оттеснили вплоть до загородных скверов, энциклопедистов сажают рядом с бюро омнибусов, социальных реформаторов — у преддверий цирков и на линии внешних бульваров. На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт "Четырем частям света".<sup>12</sup> Великолепная перспектива Люксем-

бургского фонтана замкнута. Изделие Пеша затмевает произведение Карпо. Мы пресыщены. И все-таки в каждом Салоне вереницы великих людей, отлитых из гипса, „ждут“ момента в свою очередь вступить в храм „бессмертия“». <sup>13</sup>

В этой скульптурной оргии властно выдвигается вопрос о передаче современной одежды.

«Раньше имели смелость одевать героев в тогу или изображать их нагими. Естественная одежда — это кожа, — говорил Дидро, — чем дальше удаляются от этого принципа, тем более грешат против хорошего вкуса». <sup>14</sup>

Поколение, пресыщенное похоронными процессиями Торвальдсена, спросило себя: является ли «нагота» незыблемым законом? <sup>15</sup>

«Заметили, что „Моисей“ не был одет согласно канону Поликлета, что „Коллеони“ был одет в костюм, совершенно не похожий на тогу. Упоминали Шардена, проникшего в интимную поэзию самых скромных уголков и полезностей семейной жизни. Неужели вы думаете, — писал Планш, — что если бы Рубенс и Ван-Дик вернулись, они бы не сумели найти свою красоту во французском костюме 1831 года?» <sup>16</sup>

Но трудности передачи современной одежды стояли не перед живописцами, а пред скульпторами.

«Не однообразие цвета безобразно в нашей одежде, а геометрическая линия». <sup>17</sup> «В мире линий есть три чудовища — говорил Делакруа, — прямая, симметрично волнистая и ужаснее всего две параллельных». <sup>18</sup>

«Современный костюм решено было обессмертить. Скульпторы стали подражателями портных. Монмартр и Монпарнас получили образцы из квартала Оперы. Это называли освобождением от академии...» <sup>19</sup>

«Бодэн в сюртуке стоит на баррикаде. Он размахивает цилиндром, фигурирующим тоже на памятнике Виктора Нуара, работы Далу». <sup>20</sup> Припоминающему «июльские дни» Делакруа кажется, что цилиндр стал необходимой эмблемой при изображении великих народных агитаторов нашего времени. <sup>21</sup>

«Быть может, археологи будущего, найдя его изображение на статуях всех революционеров, будут искать смысла этого предмета и, не будучи в силах представить себе, что такая вещь могла быть головным убором человека, решат, что это какой-то неведомый снаряд для разрушения». <sup>22</sup>

Ларруме восклицал: «Старые предрассудки побеждены. Наши скульпторы не считают больше необходимым задрапировывать в античные тоги великих людей, носивших современную одежду; они пришли к убеждению, что и современная одежда может иметь свою красоту. Теперь уже никому не придет в голову дикая идея представить Наполеона I с голыми ногами, как это сделал Шодэ для Вандомской колонны, или Расина, задрапированного в шерстяной плащ, как Расин Давида д'Анжэр». <sup>23</sup>

И как ответ на это появился «Виктор Гюго» Родена. «Этот художник, такой смелый и такой склонный к новшествам, желая представить двух

\* В оригинале — типографская порча текста: «или сын Давида д'Анжэр». Текст исправлен по газетной публикации. (Ред.).

современников, отказался от современной одежды, как от подвига не-  
совершенного, и одного — Бальзака — закутал широкой драпировкой,  
с другого — Гюго — сорвал все одежды».<sup>24</sup>

Роден вернулся к старому символу — наготе. Для нашего поколения  
людей нагота перестала быть реальностью, но тем глубже стало ее идей-  
ное значение. То, что для античных скульпторов было простым конста-  
тированием факта, для нас стало напоминанием, но есть разница между  
памятником и простым скульптурным наброском, которую Сизеран сов-  
сем не оттеняет.

От памятника мы требуем значительности, символа, напоминания.  
В памятнике нет места аналитической работе, нет места изобретению  
новых слов. Памятник должен говорить всем и поэтому должен говорить  
слова великие и простые, вековые слова.

Современная одежда не могла создать вековых слов. Она была слиш-  
ком мало изучена.

Честное реалистическое изучение Россо<sup>25</sup> и Трубецкого ограничива-  
ется набросками и именно поэтому оно имеет такое значение. Из их ра-  
боты, может, и создастся новый язык, выражающий современную одежду.

Сизеран, говоря об ее изображении, берет только памятники, генуэз-  
ское «Campo Santo»<sup>26</sup> с его кошмарами мраморных пиджаков и бронзовых  
панталон.

Но он очень верно отмечает, что в лучших вещах скульпторы изобра-  
жали одежду настолько прилипшей к телу, что она уже теряла свою спе-  
цифическую современность.<sup>27</sup>

«Все, что можно было найти в аксессуарах современной жизни для  
того чтобы как-нибудь задрапировать современное платье, было исполь-  
зовано».<sup>28</sup>

То, что Сизеран говорит о современной одежде самой по себе, очень  
важно. «Прежде всего она однообразна. Она открывает громадные про-  
странства, лишённые света и тени. Там, где человеческий бюст делает  
выгиб, складку, выпуклость, раскрывает целую систему мускулов, сюр-  
тук имеет только один план. Там, где тело говорит — рельеф, глубина,  
волнистая линия, легкая тень, мускул, там сюртук говорит: цилиндр.  
Портной выправляет бюст человека и учит природу, что она должна была  
построить ноги прямолинейно. Современное платье не только прячет  
человеческие формы — оно противоречит им. Тога или плащ моделиру-  
ются на атлете или ораторе и, раз упавши с его плеч, теряют всякую  
форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру  
человека: у него есть ноги, руки, шея, он человекоподобен.

Однообразный и искусственный, наш костюм кроме того еще непод-  
вижен».<sup>29</sup>

Пари сумел оживить линии костюма своего «Дантона», что на Сен-  
Жерменском бульваре, но он достиг этого чудовищным преувеличением  
жеста.

Однообразная, неподвижная и искусственная, современная одежда  
представляет явление единственное в летописях одежды. До нее все ко-  
стюмы, которыми пользовалась скульптура, все-таки согласовались

с пропорциями человеческого тела, подобно Коллеони Верроккио или св. Георгию Донателло, или совершенно не имели пропорций. Самобытность современного костюма в том, что он не моделируется согласно формам тела, как во время Ренессанса, не лишен всякой самостоятельной формы, как древний плащ, но, не будучи пригнан по телу, он человекоподобен по-своему, и если он не дает представления о человеке настоящим, то он дает все-таки идею какого-то «*bonhomme'a*», \* нарисованного портным.

В складках тоги всегда живет воспоминание о человеческом теле. Квинтилиан говорит: «Человек в тоге медленно поднимает руку. Это движение создает массу складок, точно движение корабля, оставляющего струю за кормой».<sup>30</sup>

Напротив, если человек в сюртуке подымет руки в два раза выше, нижняя линия фалд даже не дрогнет. Разве около плеча сморщится гусиная лапка, точно маленькая гримаска. Движение под плащом — это камень, брошенный в воду: до самых краев пройдут концентрические содирования поверхности, оттеняя вызвавший их жест. А движение в современном платье — это камень, падающий на песок.

Здесь мы касаемся главного закона красоты одежды. Одежда красива постольку, поскольку в ней разоблачается движение тела.

Сюртук не разоблачает тела потому, что он прячет в футляре одного диаметра все разнообразие естественных пропорций. Он не отражает движения потому, что он сшит так, чтобы избежать каких бы то ни было складок. Нужно глубокое потрясение, чтобы оно чем-нибудь отразилось в костюме современного человека. Он не оттеняет шага, потому что сделал из слишком тяжелого материала чтобы развеяться и стянут пуговицами — жандармами современной одежды.

Но не отражая ничего реального, ничего существующего в природе, что же выражает всеми признанный костюм? Очень просто! Он выражает идеал — идеал портного, который его сделал.

Портной настолько же скульптор современного костюма, насколько скульптор — портной драпировок. Костюм сам по себе скверное произведение искусства. Тут нельзя говорить о живом и реальном явлении, которое предстоит воплотить художнику. Дело идет только о воспроизведении «*fac-similé*» скверного произведения искусства.

Но какой идеал мог создать такую одежду — однообразную, искусственную, невыразительную? Разве не очевидно, что самые недостатки делают его общепризнанным и что он стал современной одеждой именно потому, что он однообразен и невыразителен, потому что он костюм «равенства»? Именно потому, что он дает один и тот же вид мускулисту торсу и узкой груди, широким плечам и плечам падающим, мощным рукам и дрожащим коленам, именно потому, что он придает людям, совершенно непохожим, общее сходство некрасивости, именно этим он импонирует нашему времени и нашему обществу.

«Фикция „равенства“ стала реальностью в нашем костюме».

Так говорит Сизеран.<sup>31</sup>

\* чудака (франц.).



В жизни нет ничего ужаснее осуществленных идеалов.

Самое понятие «идеала» глубоко противоречит понятию искусства. Это не парадокс.

В душе художника всегда живут два момента, жаждущие воплощения: воспоминание и идеал красоты.

Воспоминание — это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве.<sup>32</sup> Это реальность внешнего мира, прошедшая сквозь призму личности. Тут живая связь, здоровый корень, касающийся своим концом самых чистых и могучих источников жизни. Воспоминание всегда субъективно и оригинально.

Идеал красоты вырастает в нездоровых областях человеческой души, засоренных общими местами, чужими мыслями, моральными учениями, всякими общественными условностями. Идеал по своему смыслу есть нечто пригодное для всех, т. е. безличное, потому что он растет в противоположность воспоминанию в той области мыслей, которая составляет достояние всех.

Этим определяются и два отношения к искусству. Люди поверхностные, практические, чуждые искусству, не носящие в своей душе зерна мудрости, ищут в искусстве идеала и поучения. Они требуют, чтобы им изобразили жизнь так, как им хочется, чтобы она была.

Люди, любящие жизнь во всех ее проявлениях, понимающие, мудрые ищут воспоминания.

Эпохи великих идеалов были всегда эпохами грубых и варварских форм жизни. В эти эпохи бывают яркие личности, но не бывает истинного индивидуализма. Личность проявляется скорее своей несдержанностью, чем своей силой. Истинные индивидуальности редко оставляют по себе имя. Они чаще целиком переливаются в свое произведение, дотла сгорая в нем, как это было с неведомыми гениями XIII века.

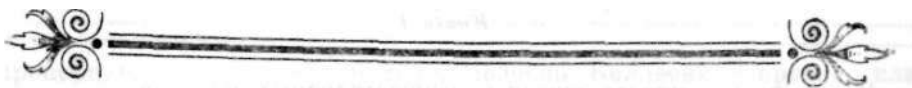
Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни. Они уходили в разные стороны, увлекаемые социальными идеалами века, и забывали, что они только до тех пор могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками, пока через их руки будет проходить весь внешний, материальный мир жизни. Свою власть они отдали в руки фабрики и иронией истории оказались подчиненными в изображении современной жизни вкусам портных.<sup>33</sup>

Современная одежда не могла не оказать глубоко растлевающего влияния на стыд тела.

В те времена, когда для того чтобы раздеться, было достаточно одною широкого движения руки, не могло существовать стыда тела. Стыд тела теперь не сводится ли почти целиком к стыду раздевания: к этому ряду унизительно-позорных мелких жестов вылезания из своего футляра?<sup>34</sup>

Художникам давно пора оставить абстрактные области «большого искусства» и начать делать искусство в жизни, искусство несравненно «большее» по силе той власти, которую окружающие вещи имеют над человеком.

Художник должен стать заклинателем вещей в современной обстановке.



## ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ

### ПРЕДВЕСТИЯ ВЕЛИКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Я развернул книгу наугад, и мне раскрылась такая страница: «Весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслышанной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых весьма немногих избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселяющиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали эти зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований.

Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать добром, что злом. Не знали, кого обвинять и кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии уже в походе вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех. Но кто и для чего зовет, никто не знал того, и все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что каждый предлагал свои мысли, свои поправки и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на какое-нибудь дело, клялись не расставаться — но тотчас начинали что-нибудь совершенно новое, иное, чем сейчас сами же предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибло.

Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спасти во всем мире могли только несколько человек, это были чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить

землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса».<sup>1</sup>

Это последняя страница из «Преступления и наказания» — бред Раскольникова в Сибири. Я читал эту страницу много раз и раньше, но теперь мне казалось, что ее никогда раньше не было и она только что выросла в этой книге. Я читал ее другим, которые, я знал, любили эту книгу, и они тоже не могли вспомнить именно этой страницы. Очевидно, глаза наши до нынешних времен скользили по этим строкам, не видя их.

Только дыхание ужаса революции выявило их для нас, как прикосновение огня обнаруживает бледные буквы, написанные химическими чернилами на белом листе бумаги.

Оно было написано ровно сорок лет тому назад — это апокалипсическое видение, в котором уже есть все, что совершается, и много того, чему еще суждено исполниться.

Души пророков похожи на темные анфилады подземных зал, в которых живет эхо голосов, звучащих неизвестно где, и шелесты шагов, идущих неизвестно откуда. Они могут быть близко, могут быть далеко. Предчувствие лишено перспективы. Никогда нельзя определить его направления, его близости.

Толща времени, подобно туману, делает предметы и события грандиознее и расплывчатее.

Поэтому часто бывает, что ураган, притаившийся на пути одного народа, для провидцев этого народа представляется событием мировым, а не национальным, и наступление частичной катастрофы кажется наступающим концом мира.

Наиболее яркий пример такого предчувствия — это всеобщее ожидание конца мира в третьем и четвертом веке христианской эры, которое разрешилось падением Римской империи.

С пророчеством Достоевского хочется сопоставить пророчество св. Киприана,<sup>2</sup> писавшего в конце третьего века:

«Мир близится к концу. Это не старость, это признак надвигающейся смерти... Человек старится и умирает. Так же и мир должен умереть. Все знаки свидетельствуют о том, что земля близится ко времени своего распада».

Зимою дождь не оживляет семян, лето не дает тепла, чтобы созреть плодам. Весна потеряла свое прежнее обаяние. Осень — свое плодородие. Мраморные каменоломни и золотые рудники истощаются, источники воды пересыхают.

Дети рождаются лысыми. Жизнь не кончается старостью, она начинается усталостью. Растет безлюдие. Земля без пахарей, на морях только изредка проходят корабли, нивы пустыни. И в нравах тот же упадок. Нет больше невинности, нет справедливости, нет дружбы. Уровень знаний понижается. Лучи солнца бледны и не дают тепла. Луна незаметно уменьшается и скоро исчезнет совершенно; деревья, которые радовали нас своей зеленью и плодами, засыхают. И не ждите, что бедствия, истязавшие народы, уменьшатся.<sup>3</sup> Они будут расти и множиться до дня последнего суда».

Другой отец церкви, Лактанций,<sup>4</sup> еще законченнее выражает то же настроение:

«Мир подходит к концу. Зло царит в мире. А между тем то, что теперь, это еще золотой век, сравнительно с тем, что будет: исчезнет всякий закон, всякая вера, всякий мир, всякий стыд, всякая правда.

Меч пройдет по миру и пожнет жатву. Имя Рима будет стерто с лица земли. Ужас меня охватывает, когда я говорю это, но я говорю, потому что так будет; снова власть вернется на Восток, Азия снова будет править, а Европа будет рабой.

И придут времена ужаса. И не будет таких, кому мила жизнь. Города будут разрушены до самого основания, огнем и мечом, землетрясениями, наводнениями... Земля не даст плодов своих человеку... Животные станут умирать».<sup>5</sup>

Лактанций заканчивает картину распада мира пришествием Антихриста и трубой Архангела, призывающей всех на Страшный суд.

Слова Лактанция об Азии и новом порабощении Запада невольно вызывают на память пророческие слова Владимира Соловьева о том, что всемирная история внутренне окончилась. «Историческая драма сыграна, и остался еще один эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться на пять актов. Но содержание их, в существе дела, заранее известно».<sup>6</sup>

И еще поразительнее эти слова в его стихотворении «Панмонголизм», записанном осенью 1894 года.

Панмонголизм. Хоть имя дико,  
 Но мне ласкает слух оно,  
 Как бы предчувствием великой  
 Судьбины Божией полно.  
 Когда в растленной Византии  
 Остыл Божественный Алтарь  
 И отреклись от Мессии  
 Народ и князь, иерей и Царь,  
 Тогда поднялся от Востока  
 Народ безвестный и чужой,  
 И под ударом тяжким Рока  
 Во прах склонился Рим второй.  
 Судьбою древней Византии  
 Мы научиться не хотим,  
 И все твердят льстецы России:  
 Ты третий Рим, ты третий Рим!  
 Ну что ж, орудий Божьей кары  
 Запас еще не истощен...  
 Готовит новые удары  
 Рой пробудившихся племен.  
 От вод Малайи до Алтая  
 Вожди с восточных островов  
 У стен восставшего Китая

Собрали тьмы своих полков.  
Как саранча, неисчислимы,  
И ненасытны, как она,  
Нездешней силою хранимы,  
Идут на Север племена.  
О, Русь, забудь былую славу —  
Орел Двуглавый сокрушен,  
И желтым детям на забаву  
Даны клочки твоих знамен.  
Смирится в трепете и страхе,  
Кто мог завет любви забыть,  
И третий Рим лежит во прахе,  
А уж четвертому не быть.<sup>7</sup>

Сравнивая страницу Достоевского со словами Лактанция и св. Киприана, так близко подходящими друг к другу по стилю, замечаешь одну существенную разницу.

У всех троих есть яркое и вполне определенное чувство приближающейся катастрофы, но африканский ритор Лактанций говорит о моральном падении мира и о политическом торжестве Азии, совпадая в этом с Вл. Соловьевым, св. Киприан говорит о старости мира и с ужасом видит, что лучи солнца бледнеют и размеры луны уменьшаются, но оба они остаются в области физической природы, и Страшный суд, которого они ждут, кажется для нас теперь только отчетом, который греко-римская культура готовилась дать перед Всемирной Историей.

Между тем в словах Достоевского чувствуется приближение катастрофы иного рода, — катастрофы психологической, которая все потрясение переносит из внешнего мира в душу человека.

«Обезьяна сошла с ума и стала человеком».<sup>8</sup>

Следующий день начнется, когда человек сойдет с ума и станет Богом.

В пророчестве Достоевского чувствуется именно эта катастрофа: новое крещение человечества огнем безумия, огнем св. Духа. Нынешнее человечество должно погибнуть в этом огне, и спасутся только те немногие, которые пройдут сквозь это безумие невредимыми — «чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю. Но никто и нигде не видел этих людей, никто не слышал их слова и голоса».

У хилястов<sup>9</sup> третьего века конец мира, у Достоевского безумие с надеждой новой зари за гранью безумия.

Как сонное видение преувеличивает и преображает в грандиозную и трагическую картину случайное внешнее явление, дошедшее до мозга спящего, так душа, полная пророческими гулами и голосами, преображает первые признаки падения греко-римской культуры в дряхлость всего мира и в наступление Страшного суда, а приближение Великой Революции разоблачает тайны последнего и величайшего безумия человечества, которое, действительно, говоря словами Вл. Соловьева, «закончит магистраль Всемирной Историей».

Для того чтобы понять и разобрать пророчество раньше его осуществления, нужно не меньшее откровение, чем для того, чтобы написать его.

Только времена, надвигаясь и множа факты, дают ключ к пониманию смутных слов старых предвидений, опрозрачивая образы и выявляя понятия в невнятных рунах прошлого.

Нужно самому быть пророком для того, чтобы понять и принять пророчество до его исполнения. Пророчество Достоевского оставалось для нас невнятным, пока мы не ступили на самый порог ужаса.

Пророчества почти всегда бессознательны. Очень редко они бывают пророчествами знания, немного чаще встречаются пророчества глаза — видения, и на каждом шагу мы имеем дело с пророчествами чувства — так называемыми предчувствиями.

Пророчества глаза и пророчества знания совершенно не войдут в нашу тему, относясь по самому своему существу к другой области.

У человека есть две возможности бессознательного предчувствия: страх и желание.

Это два органа, два щупальца, которыми он осязает дорогу перед собою.

Мы имеем с ними дело во всех обстоятельствах обыденной жизни и потому не обращаем внимания на их сущность. Между тем все наши отношения с будущим исчерпываются этими двумя органами восприятия, по существу своему диаметрально противоположными.

Желание и страх являются двумя формами одного и того же чувства предвидения и выражают наши различные отношения к наступающему.

Страх — это чувство пустоты, неизвестности — «horror vacui». \* Желание — это чувство полноты.

Самое чувство в своем существе еще не познано нами. Мы знаем его только в его крайних проявлениях. В своем наиболее чистом виде мы можем наблюдать это чувство в моменты ожидания, когда весь организм бывает охвачен тем особенным нервным волнением, в котором нельзя отличить стихии страха от стихии желания.

Без сомнения, наше чувство будущего, подобное памяти — чувству прошлого, возникает именно в том промежуточном пространстве — между страхом и желанием. И оно уже есть в нас отчасти. Только для памяти мозг выработал себе двойную перспективу: хронологию и закон причинности, в то время как в области предвидения такого чувства еще нет.

В слове «Революция» соединяется много понятий, но когда мы называем Великую Революцию, то, кроме политического и социального переворота, мы всегда подразумеваем еще громадный духовный кризис, психологическое потрясение целой нации.

\* ужас пустоты (лат.).

В жизни человека есть незыблемые моменты, неизменные жесты и слова, которые повторяются в каждой жизни с ненарушимым постоянством: смерть, любовь, самопожертвование.

И именно в эти моменты никто не видит и не чувствует их повторяемости: для каждого, переживающего их, они кажутся совершенно новыми, единственными, доселе никогда не бывавшими на земле.

Подобными моментами в жизни народов бывают Революции.

С неизменной последовательностью проходят они одни и те же стадии: идеальных порывов, правоустановлений и зверств — вечно повторяющие одну и ту же трагическую маску безумия и всегда захватывающие и новые для переживающих их.

Революции — эти биения кармического сердца — идут ритмическими скачками и представляют непрерывную пульсацию катастроф и мировых переворотов.

Духовный кризис наций, который является неизбежным бичом в руке каждой из Великих Революций, — это кризис идеи справедливости.

Идея справедливости — самая жестокая и самая цепкая из всех идей, овладевавших когда-либо человеческим мозгом.

Когда она вселяется в сердца и мутит взгляд человека, то люди начинают убивать друг друга.

Самые мягкие сердца она обращает в стальной клинок и самых чувствительных людей заставляет совершать зверства.

Она несет с собой моральное безумие, и Брут, приказывающий казнить своих сыновей, верит в то, что он совершает подвиг добродетели.

Кризисы идеи справедливости называются великими революциями.

Анатоль Франс говорит с горькой иронией:

«Робеспьер был оптимист и верил в добродетель. Государственные люди, обладающие характером подобного рода, приносят всяческое зло, на какое они способны.

Если уж братья управлять людьми, то не надо терять из виду, что они просто испорченные обезьяны. Только под этим условием можно стать человеческим и добрым политическим деятелем.

Безумие революции было в том, что она хотела восстановить добродетель на земле.

А когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех. Робеспьер верил в добродетель: он создал Террор. Марат верил в справедливость: он требовал двухсот тысяч голов».<sup>10</sup>

Кабанэс в любопытной книге о революционных неврозах говорит: «Голод создавал болезни. Но и зрелище голода создало болезнь, новую, свойственную только этому времени — „бешенство сострадания“. Человечество отчаянно зывало к бесчеловечью, к самой смерти — великому врачу, который, казалось, мог исцелить все болезни мира. Марат, которому постоянно делали кровопускания и который всюду видел только кровь, был неумолимым филантропом. Шалье — святой Террора, жестокость которого была вся в словах, но который носил в сердце невыра-

зимую жалость ко всем страдающим, ужаснул мир пароксизмом своего бешенства».<sup>11</sup>

Человечество в своем совершенствовании должно пройти сквозь идею справедливости, как сквозь очистительный огонь.

Прежде чем прийти к полному и безусловному оправданию мира («мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить!»),<sup>12</sup> надо пройти под лезвием меча, рассекающего все видимое, все познаваемое на добро и зло, правду и ложь, справедливость и насилие.

У статуи Справедливости в руках меч.

У статуи Справедливости глава всегда завязаны, а одна чашка весов всегда опущена!

Пароксизм идеи справедливости, это — безумие революций.

В гармонии мира страшны не те казни, не те убийства, которые совершаются во имя злобы, во имя личной мести, во имя стихийного звериного чувства, а те, которые совершаются во имя любви к человечеству и к человеку.

Только пароксизм любви может создать инквизицию, религиозные войны и террор.

И любовь страшнее и разрушительнее ненависти, потому что ненависть только тень любви, потому что ненависть только огненный цветок, распускающийся на дереве любви, на неопалимой купине человечества.

Безумие в том, что палач Марат и мученица Шарлотта Корде с одним и тем же сознанием подвига хотели восстановить добродетель и справедливость на земле.

Сентябрьские убийцы во время Французской революции, убивая заключенных в тюрьмах аристократов, верили, что они совершают таинство священного очищения нации.

2 сентября во дворе Аббей,<sup>13</sup> когда уже лежали груды трупов один на другом, произошло движение среди присутствующих, потому что кто-то сказал:

«Надо пустить детей посмотреть».

Революция повторяла слова Христа: «Пустите ко мне малых сих».<sup>14</sup>

«Да, да, верно!» — раздались голоса, и каждый посторонился, чтобы дать место ребенку.

Чем человек чувствительнее и честнее, тем кризис идеи справедливости сказывается в нем с большей силой и нетерпимостью.

Робеспьер, Кутон, Марат, Сен-Жюст по своему существу сентиментальны и чувствительны.

Робеспьер, когда еще до революции был судьей в городе Аррасе, предпочел отказаться от должности, чем скрепить своей подписью представленный ему смертный приговор.

Кутон плакал над смертью канарейки.

«Jean-Pierre Marat était très doux», \* — гласит стих Верлэна.<sup>15</sup> Сен-Жюст написал в своем дневнике:

«Очевидно Господу угодно было кинуть меня в среду этих извращенных, чтобы я, как меч, покарал их».

\* «Жан-Пьер <sic> Марат был весьма мягок» (франц.).



Генрих Гейне в своей «Истории религии и философии в Германии» сравнивает Эммануила Канта с Максимилианом Робеспьером:

«И в Канте и в Робеспьере в наивысшей степени было воплощено мещанство: природою им обоим суждено было взвешивать сахар и кофе, но судьбе угодно было поручить им иное, и одному на чашу<sup>16</sup> весов она возложила короля, а другому Бога... И оба взвесили честно».

Гейне совершенно прав, называя Робеспьера мещанином. Справедливость Робеспьера — справедливость во имя государственности, т. е. справедливость мещанская, справедливость бюргера, горожанина, справедливость, которая лежит в наше время в основе всех установлений государственного порядка. Он сам косвенно признался в этом словами:

«Идея высшего существа и бессмертия души — это постоянное напоминание о справедливости; поэтому она социальна и достойна республики».<sup>17</sup>

Справедливостью во имя божественного установления была и справедливость старого режима, но Робеспьер справедливость поставил выше божества и этим сделал ее мещанской.

У Марата и у сентябрьских убийц была справедливость самая непосредственная, так как ее критерием служит личная страсть.

Справедливость Дантона — справедливость во имя родины — «Родина в опасности!» — справедливость жестокая, но целесообразная, смягченная добродушием сильного зверя.

Справедливость жирондистов — справедливость во имя человечности, обманчивая справедливость Руссо.

«Бедный, великий Жан-Жак! — говорит А. Франс. — Он встревожил мир. Он сказал матерям: „кормите сами своих детей“, и молодые женщины стали кормилицами, и художники стали изображать знатных дам, кормящих грудью своего ребенка.

Он сказал людям: „Люди рождены добрыми и счастливыми, а общество сделало их несчастными и злыми. Они найдут свое прежнее счастье, возвратясь к природе“. Тогда королевы сделались пастушками, министры — философами, законодатели провозгласили права человека, а народ, добрый по природе своей, в течение трех дней резал заключенных в тюрьмах!».

Но самая страшная справедливость — справедливость Сен-Жюста — справедливость во имя справедливости. Справедливость, висящая среди мира, как огненный меч гневного серафима, прообраз Страшного суда, всеиспепеляющее пламя абсолютного морального чувства разгневанного божества, не нашедшего оправдания миру.

«Господу было угодно кинуть меня в круг этих извращенных, чтобы я, как меч, покарал их».

Сен-Жюст — воплощение абсолютной идеи справедливости, которая в самом звуке его имени отметила свое появление на земле.

Безумие отдельных лиц ищет оправдания своей справедливости в высшей и неоспоримой идее, но неоспоримые идеи, сталкиваясь в водовороте жизни, производят разрушительные взрывы.

Отдельные безумия находят свое успокоение только в законе — безумии объективном, которое является равнодействующим всех безумий.

«В демократии народ подчинен своей собственной воле, а это очень тяжелый вид рабства. В действительности народ настолько же чужд и враждебен своей собственной воле, насколько он чужд воле своего царя, так как общая воля или совсем отсутствует, или присутствует очень мало в воле отдельного человека, который однако испытывает это противоречие во всей его целостности» (А. Франс).<sup>18</sup>

Почему же ни Робеспьер, ни Сен-Жюст, в руках которых была вся власть, не дали Европе того закона, который она, спустя несколько лет, приняла из рук Наполеона?

Они были тверже и чище его, подобные двум архангелам ужаса, стоящим у врат нового мира.

У них не было минут слабостей, нерешимости, отчаяния и даже простой боязни, как в жизни Наполеона.

Власть Наполеона в том, что он пришел во имя свое и дал закон во имя свое, тогда как Робеспьер хотел дать закон во имя республики-государства, а Сен-Жюст во имя справедливости. И тайна власти Наполеона в том, что он смотрел на людей, как на «испорченных обезьян».

Санкция закона — в имени, от которого он исходит, будь это закон от Иеговы или закон от Наполеона.

Во имя безымянной идеи пет закона, будь это непорочная идея самой справедливости или успокаивающая идея государства — мещанства.

Закон Наполеона и был законом мещанства, но он не был дан во имя мещанства, а во имя законодателя.

Русская революция — это только один частичный кризис, который в душе Достоевского выявил тайны последнего и величайшего безумия человеческого рода, который погибнет весь в этих моральных конвульсиях, кроме тех немногих избранных, которым предназначено начать новый род людей, новую жизнь, обновить и очистить землю, перенести внешний закон внутрь человеческой души.

Тогда нынешнее — звериное сознание общественного организма, которое ниже нашего личного сознания, станет равным ему и тождественным.

Но прежде чем человечество придет к этому полному и безусловному единству личности и общества, надо до самого конца пройти времена безумия. Надо все видимое, все познаваемое рассечь лезвием меча на добро и зло, правду и ложь.

---

Страшны стихийные предвестия этих моральных пароксизмов. Конвульсивный ужас бежит и кривляется, оповещая об их наступлении.

Во Франции наступление Великой Революции пробудило панический ужас, спавший в утробе средневековья.

«Нервность населения была так велика, — говорит Тэн, — что достаточно было маленькой девочке встретить вечером около деревни двух

незнакомых людей, чтобы целые округа начинали бросать свои жилища и спасаться в леса, унося с собой свои пожитки».<sup>19</sup>

Это были первые предвестия террора.

Этот ужас не всегда переходит в убийства.

Эпидемия ужаса тысячного года вылилась не в убийства, а в мистицизм.

Страх — это скачок в бессознательное. Если энергии взрыва нет места вверх, он производит разрушение на земле. В то время Франция была полна бродяг и нищих. Разрушение замков еще не начиналось. Но эти босяки и хулиганы уже осмелели от парижских событий. Они были «Черной сотней», наводящей ужас. Они жгли хлеб и вытравливали посевы.

«Центр Франции был потрясен эпидемией, которой дали имя „Великого Страх“». В каждом городе она начиналась одинаковым образом. Вечером начинали циркулировать слухи: говорилось о приближении нескольких тысяч разбойников, вооруженных с ног до головы, которые истребляли все на своем пути, оставляя за собой только пожары и развалины. Слухи росли, подобно грозовому облаку; самые храбрые бывали захвачены. Прибегал в город человек и рассказывал, что он видел собственными глазами облако пыли, поднятое наступающим войском. Другой слышал, как били в набат в соседнем селении. Сомнений больше не оставалось. Через какой-нибудь час или меньше город будет разграблен.

И рабочие и мещане хватались за оружие: ружья, штыки, пики, топоры, рабочие инструменты — все отбиралось для вооружения. Являлась импровизированная милиция. Самые смелые уходили из города в поиски, навстречу неприятелю.

Вернутся ли они?

В ожидании женщины прятали драгоценные вещи, трепетали за своих детей... Проходит час... два... Смертельное томление! Наступает ночь, увеличивая ужас. Ходят патрули. На перекрестках горят факелы.

Между тем крестьяне, гонимые ужасом, бегут в город и волокут с собой свои пожитки.

Но вот возвращаются разведчики. Они не нашли ни одного разбойника. Страх уменьшается. Через несколько дней он разрешается всеобщим хохотом.

Овернь, Бурбоне, Лимузен, Форес были один за другим охвачены этой странной паникой. Эпидемия шла с северо-запада на юго-восток. Она отразилась тоже, но с меньшей силой и правильностью, в Дофинэ, в Эльзасе, во Франш-Конте, в Нормандии и в Бретани. В Париже такая паника была в ночь на 17 июля 1789 года, через три дня после взятия Бастилии. Главные моменты развития этой эпидемии — конец июля и начало августа 1789 года». \*<sup>20</sup>

---

Уже с половины XVIII века во Франции ожидали пришествия Революции, повсеместно, всенародно, безусловно, почти с такой же напряжен-

---

\* D-r Cabanes. Les névroses révolutionnaires

ностью, как человечество ожидало светопреставления в конце десятого века.

Во Франции, как и в России, было больше всего пророков желания — этих «Женщин из Магдалы», ожидающих под раскаленным зноем пустыни пришествия Мессии. Они все измучены и сожжены ожиданием и страстью. Революция сразу сжигает их. Они гибнут в ее пламени, радостные и счастливые. Они ждут ее дуновения, и, когда губы мятежа прикоснутся к их лбу, — им больше нечего делать на земле. Они ждут только одного поцелуя и не переживают страстности первого прикосновения.

---

Среди Сивилл Революции есть две фигуры библейского прозрения и пафоса: маркиз Мирабо — отец Великого Мирабо, друг людей, «Ami des hommes», заточавший в тюрьму своих детей,<sup>21</sup> и Казотт.

Они боялись революции и ненавидели ее и поэтому видели дальше других. Их предчувствие — предчувствие ужаса. Маркиз Мирабо был один из тех, которые наиболее четко видели приближение тучи, хотя и туманно сознавали, какие молнии она несет в себе.

Вся его ненависть к сыну, порывистая и страстная, неожиданно освещаемая яркими молниями любви и удивления перед его гениальностью, — вся эта ненависть — уже пророчество.

В его письмах есть такие неожиданные прозрения и вспышки, что для его ненависти чувствуются другие, более властные причины, чем скудость и искажение родительского чувства.

У него прорываются иногда такие фразы: «Время людей, подобных моему сыну, приближается гигантскими шагами, потому что в настоящее время нет женщины, которая не носила бы во чреве своем будущего Артевельда или Мазаньелло».<sup>22</sup>

А иногда он восклицает с дьявольской гордостью: «Уже в течение пятисот лет мир терпит Мирабо, которые никогда не были, как остальные люди. Стерпит он и этого, и сын мой — я ручаюсь за него — не уронит нашего имени».

Старый лев чувствовал, что он породил дракона, дышащего пламенем.

Все время кажется, что он говорит не о своем сыне, а о наступающей Революции.

В самом преследовании сына, в этом неотступном желании маньяка запереть его в тюрьму «навсегда» чувствуется, что он обращается не к сыну, а к чему-то более грозному, к какой-то стихии, которая поглотит все, если он не обуздает ее.

Это внезапное прозрение старого режима — яркое, гениальное, от которого приподымаются волосы на голове. Это — Валаам, прорицающий против своей воли среди всеобщей слепоты.

В то время, когда граф д'Артуа (Карл X) протезировал Марата, герцога Орлеанский — Бриссо,<sup>23</sup> каноники Лионского собора воспитывали Камиля Демулена,<sup>24</sup> а Сан-Ваатский Аббат — Робеспьера, Конде покровительствовал Шамфору,<sup>26</sup> сестры Короля — Бомарше, М-те де

Жанлис — Шодерлос де Лакло,<sup>26</sup> Кардинал де Тенсен — Мабли,<sup>27</sup> — маркиз Мирабо одиноко стоит со своей неутолимой ненавистью к своему родному сыну.

Казотта<sup>28</sup> хочется поставить рядом с маркизом Мирабо, потому что и для него революция была не вожделенным освобождением, а надвигавшимся ужасом.

В годы перед Революцией он почти безвыездно жил в провинции, вдали от Парижа, в глубине своей семьи. Он весь захвачен, заморожен глазами приближающегося чудовища, которое должно поглотить самое дорогое для него на земле — короля и церковь. И он кричит о надвигающейся опасности и борется с ползущей лавиной, ясно зная, что будет раздавлен и уничтожен. Он вызывает духов, он хочет сделать Контр-революцию при помощи мертвецов. Он посылает своего сына к королю, которого везут из Варенна,<sup>29</sup> и тому удается спасти дофина, затерявшегося в толпе. Перед праздником Федерации на Марсовом поле<sup>30</sup> его сын произносит по его поручению заклęcia около Алтаря Отечества, чтобы поставить Марсово поле под особое покровительство ангелов. Сын доносит отцу, что, когда толпа танцевала карманьолу около Тюильри и он произнес заклęcia, то руки сами собой опустились и танец расстроился.

Ла Гарп,<sup>31</sup> известный историк и член Французской академии, в котором Террор произвел глубокий религиозный кризис и который стал мистиком по выходе из революционной тюрьмы, сохранил рассказ об одном из предсказаний Казотта.

«Это было в начале 1788 года.<sup>32</sup> Мы были на ужине у одного из наших коллег по Академии Duc de Nivernais,<sup>33</sup> важного вельможи и весьма умного человека. Общество было очень многочисленно и весьма разнообразно. Тут были аристократы, придворные, академики, ученые... Ужин был роскошен, как обыкновенно. За десертом мальвазия придала всеобщему веселью еще тот характер свободной распущенности, при которой не всегда сохраняется подобающий тон. Был именно тот момент, когда все кажется дозволенным, что может вызвать смех.

Шамфор прочел одну из своих вольных и безбожных сказок, и знатные дамы слушали его и не закрывались веерами.

Потом начался целый поток насмешек над религией. Один цитировал из „Девственницы“ Вольтера,<sup>34</sup> другой припоминал эти „философские“ стихи Дидро:

И на кишках последнего попа  
Удавим последнего короля,<sup>35</sup>

которые встретились общими рукоплесканиями.

Третий подымается с полным стаканом вина:

„Да, господа, я так же уверен в том, что Бога нет, как и в том, что Гомер просто старый дурак“.

И действительно, он был уверен в том и в другом. И тогда стали говорить о Боге и о Гомере, и собеседники хорошо отделали и того и другого.

Разговор становился более серьезным, и все в восторге говорят о той революции, которую произвел Вольтер и которая одна уже дает ему права на бессмертную славу.

„Он дал тон всему веку и заставил читать себя в передней так же, как и в гостиной“.

Один из собутыльников рассказал нам, надрываясь от смеха, что его парикмахер сказал ему, пудря его голову:

„Видите ли, сударь, какой я ни есть несчастный цирюльник, религии у меня не больше, чем у всякого другого“.

Все единогласно утверждают, что революция не замедлит совершиться, что необходимо, чтобы суеверие и фанатизм уступили, наконец, место философии, и начинают подсчитывать приблизительно возможное время ее наступления и кто из собравшегося здесь общества еще сможет увидеть царство разума.

Самые старые жалуются, что им не дожить до этого; молодые радуются более чем возможной надежде увидеть его, и все поздравляют Академию, которая подготовила „великое дело“ и была центром, главой, главным двигателем освобождения мысли.

Только один из гостей совершенно не принимал участия в общем веселье и даже втихомолку уронил несколько сарказмов по поводу нашего наивного энтузиазма. Это был Казотт, человек весьма любезный и оригинальный, но, к сожалению, слишком увлеченный грезами иллюминатов.<sup>38</sup> Он просит слова и глубоко серьезным голосом говорит:

„Господа! Вы будете удовлетворены. Вы увидите все эту Великую, эту Прекрасную Революцию, которой вы так ожидаете. Вы ведь знаете — я немного пророк; и я повторяю вам: вы все увидите ее“.

Ему отвечают обычным припевом:

„Для этого не надо быть большим пророком“.

— Пусть так. Но, может быть, надо быть даже немного больше, чем пророком, для того чтобы сказать вам то, что мне надо сказать. Знаете ли вы, какие непосредственные следствия будет иметь эта Революция для каждого из вас, собравшихся здесь?

„Что же? посмотрим“, — сказал Кондорсэ<sup>37</sup> со своим надменным видом и презрительным смехом: „Философу всегда бывает приятно встретиться с пророком“.

— Вы, Monsieur Кондорсэ, — вы умрете на полу темницы; вы умрете от яда, чтоб избежать руки палача, от яда, который вы будете всегда носить с собой, — в те счастливые времена.

Сперва полное недоумение, но потом все вспоминают, что милый Казотт способен грезить наяву, и все добродушно смеются,

„Monsieur Казотт, сказка, которую вы здесь нам рассказываете, далеко не так забавна, как ваш «Влюбленный дьявол». Но какой дьявол влел в вашу историю эту темницу, яд, палачей? Что же общего имеет это с философией и царством разума?“.

— Это совершится именно так, как я говорю вам. И с вами так поступят. Во имя философии, человечества, свободы и именно при царстве Разума. И это будет, действительно, царство Разума, потому что Разуму

будут тогда посвящены храмы, и во всей Франции тогда даже и не будет иных храмов, кроме *храмов Разума*.

— Только я клянусь, — сказал Шамфор со своей саркастической улыбкой, — что вы-то уж не будете одним из жрецов в этих храмах.

— О, я надеюсь. Но вы, monsieur Шамфор, который был бы вполне достоин быть одним из первосвященников, вы разрежете себе жилы двадцатью двумя ударами бритвы и тем не менее умрете только много месяцев спустя.

Все снова переглядываются и смеются.

— Вы, monsieur Вик д'Азир,<sup>38</sup> вы сами не вскрыете себе жил; но после шести кровопусканий в один день и после припадка подагры вы умрете в ту же ночь.

Вы, monsieur Николаи<sup>39</sup> — вы умрете на эшафоте, — вы, — monsieur Балли,<sup>40</sup> — на эшафоте; вы, monsieur Мальзерб,<sup>41</sup> — на эшафоте...

— Ну, слава Богу, — говорит Руше,<sup>42</sup> — кажется, monsieur Казотт рассержен только на Академию. Он устраивает страшную резню, а я — хвала небу!..

— Вы! Вы умрете также на эшафоте.

— О! да он решил всех нас перебить, — кричат со всех сторон.

— Не я судил так...

— Ну, в таком случае мы будем под игом турок или татар...

— Нисколько... Я вам сказал — вами будет править одна *Философия*, один *Разум*.

Те, кто с вами будут поступать так. — все они будут философами, и в устах их будут звучать те же слова, те же фразы, что вы говорите здесь, они будут повторять ваши афоризмы и цитировать, как и вы, стихи из Дидро и из „Pucelle“.

Присутствовавшие шептали друг другу на ухо:

„Разве вы не видите, что это сумасшедший? (так как он все время сохранял полную серьезность).“

— Разве вы не видите, что он смеется? Ведь вы знаете, что он всегда вводит фантастический элемент в свои шутки“.

— О! да, — подхватил Шамфор, — но фантастика его не очень-то весела. Он только и думает, что о виселицах. И когда все это произойдет?

— Шести лет не пройдет, как все, о чем я говорю вам, будет совершенно.

— Вот это действительно чудеса, — сказал Ла Гари. — А меня вы совсем оставили в стороне?

— С вами случится чудо, почти настолько же невероятное, как и все остальные. Вы станете христианином и мистиком.

Крики изумления.

— О! — говорит Шамфор, — теперь я спокоен. Если всем нам суждено погибнуть только тогда, когда Ла Гарп обратится в христианство, то мы бессмертны.

— Вот поэтому-то, — говорит герцогиня де Граммон,<sup>43</sup> — мы, женщины, — мы гораздо более счастливы, потому что с нами не считаются

в революциях. Когда я говорю: не считаются, это вовсе не значит, что мы не принимаем никакого участия, но нас не трогают, наш пол...

— Ваш пол, mesdames, на этот раз он не защитит вас, и вы хорошо сделаете, если не будете ни во что вмешиваться. С вами будут обращаться, как с мужчинами, не делая никакой разницы.

— Что вы нам рассказываете, monsieur Казотт? Вы пророчите нам о конце мира?

— Этого я не знаю. Но что я знаю очень хорошо, это то, что вы, герцогиня, вы будете возведены на эшафот. — Вы и много других дам вместе с вами. Вас будут везти в телеге с руками, связанными за спиной.

— О! я надеюсь, что в этом случае эта телега будет обтянута черным трауром.

— О! нет. И самые знатные дамы так же, как и вы, будут в телеге и с руками, связанными за спиной.

— Еще более знатные дамы! Что же, принцессы крови?

— И более...

Здесь заметное волнение пробежало по зале, и лицо хозяина дома нахмурилось. Все начали находить, что шутка зашла слишком далеко.

Madame де Граммон, чтобы разогнать неприятное впечатление, не настаивала на последнем вопросе и сказала шутливым тоном:

„Но вы мне оставляете, по крайней мере, исповедника?“

— О! нет, вы будете лишены этого. И вы, и другие. Последний из казнимых, которому будет оказана эта милость, это...

Он замолчал на мгновенье.

— Ну, кто же этот счастливый смертный, который будет иметь эту прерогативу?

— Эта прерогатива будет последней из всех, которые у него были, и это будет король Франции.

Хозяин дома встал с места, и все гости вместе с ним. Он направился к Казотту и сказал внушительно:

„Мой милый monsieur Казотт, прекратим эти мрачные шутки; вы заехали их слишком далеко и компрометируете ими и общество, в котором вы находитесь, и вас самих“.

Казотт, ничего не отвечая, хотел уйти, когда м-ме де Граммон, которая все время хотела обратить все в шутку, подошла к нему:

— Вы, г-н Пророк, предсказали всем нам наше будущее, но что же вы ничего не сказали о самом себе!

Несколько минут он стоял молча с опущенными глазами.

— Читали вы про осаду Иерусалима у Иосифа Флавия?<sup>44</sup>

— Разумеется. Кто же этого не читал? Но говорите, пожалуйста, так, как будто мы этого не читали.

— Так вот видите, — во время этой осады один человек в течение семи дней ходил по стенам города на виду осажденных и осаждающих и восклицал: „Горе Иерусалиму! Горе мне!“ И в это время он был поражен громадным камнем, пущенным из осадной машины.

Сказав это, Казотт поклонился и вышел».



Казотт предчувствовал свою собственную казнь. Когда после взятия Тюильри, 10 августа,<sup>45</sup> были найдены его письма к королю, он был арестован вместе со своей дочерью Елизаветой, служившей ему секретарем, и заключен в тюрьму Аббеи, где произошли несколько дней спустя сентябрьские убийства. Он был один из немногих, которых пощадил страшный революционный трибунал Майара. Когда друзья Казотта поздравляли его, то он ответил:

«Я буду казнен через несколько дней».

Он был снова арестован и 24 сентября приговорен к смерти. Председатель революционного трибунала почтил его напутственной речью, что не было в обычае революционных судов:

«Сердце твое не было достаточно широко, чтобы почувствовать святое веяние свободы, но ты доказал, что ради своих убеждений ты можешь пожертвовать жизнью.

Твои равные выслушали тебя, и твои равные осудили тебя. Суд их так же чист, как и совесть. Это мгновение не должно утратить человека, подобно тебе. Родина плачет даже над гибелью тех, кто хотел растерзать ее...

Ты был человек, христианин, философ, посвященный, умеешь же умереть, как мужчина и как христианин, — это все, что родина еще может ждать от тебя».

---

Несравненно менее сознательны были предчувствия маленькой мистической секты, образовавшейся во второй половине XVIII века и носящей название «Иоаннитов».

В 1772 году некто Луазо, живший в селении Сен-Мандэ, ставшем в настоящее время предместьем Парижа, заметил в церкви перед собой странную фигуру — человека, одетого в звериные шкуры, с красным рубцом вокруг всей шеи. В руке у него была книга со словами: «Се агнец Божий». Он хотел проследить странного незнакомца, но тот исчез, выходя из церкви.

Проходя несколько дней спустя в Париже по площади Людовика XV, теперешней Place de la Concorde, он был остановлен нищим. Луазо не глядя опустил монету в протянутую шляпу и услышал слова:

«Ты уронил голову короля (изображение на монете), но я жду иной головы, которая должна пасть на этом месте».

Луазо узнал в нищем незнакомца, которого он видел в церкви, и тот сказал ему: «Замолчи, потому что никто, кроме тебя, не видит меня, и тебя примут за сумасшедшего».

В ту же ночь, проснувшись, он увидел на столе своей комнаты золотое блюдо, полное кровью, и на нем голову Иоанна Предтечи, которая сказала:

«Я жду головы королей и придворных их, я жду казни Ирода и Иродиады».<sup>46</sup>

---

Вокруг Луазо образовалась небольшая секта. Они собирались вместе и ждали откровений Иоанна Предтечи о будущей революции. Секта эта дождалась до революции и слилась с сектой Богородицы — Катерины Тео,<sup>47</sup> ожидавшей пришествия Нового Спасителя. Вокруг Катерины Тео создались странные легенды. Существует такой рассказ:

«Однажды вечером Катерина Тео сидела, окруженная своими верными. Это было в самые грозные мгновения Террора.

— Слушайте же, — сказала она, — я слышу звуки Его шагов. Это — таинственный избранник Провидения, это — ангел революции. Ему суждено быть Спасителем и жертвой. Это король разрушения и смерти. Он близко. На челе его кровавый ореол Предтечи. Он примет на себя преступление тех, которые убьют его. О! Велики твои судьбы, потому что ты замкнешь бездну, падая в нее.

— Вот он, убранный, как для праздника. И цветы в его руке... Это венцы его мученичества...

— О, как тяжелы твои испытания, сын мой! Сколько неблагодарных будут поносить память твою из века в век! Встаньте! Встаньте! Преклоните головы... Это король... Это король кровавых жертвоприношений!

В этот же момент дверь раскрылась, и некий человек в шляпе, надвинутой на глаза, и закутанный в плащ, вошел в комнату. Присутствовавшие поднялись, и Катерина Тео простерла к входящему свои руки.

— Я знала, что ты должен прийти, и я ждала тебя. Тот, которого ты не видишь и который по правую руку от меня, указал мне тебя сегодня. Нас обвиняют в заговоре в пользу короля. И я, действительно, говорила о короле, которого сейчас мне указывает Предтеча, в венце, обрызганном кровью... И знаешь ты, над чьей головой висит он? Над твоей, Максимилиан. — При этих словах незнакомец вздрогнул, бросил вокруг себя быстрый и беспокойный взгляд, но тотчас овладел собой.

— Что вы этим хотите сказать? Я не понимаю вас, — спросил он ледяным и отрывистым голосом.

— Я хочу сказать, что будет солнечный день, когда человек, одетый в голубое и держащий в руке скипетр из цветов, будет в течение одного мгновенья королем и спасителем мира. Я хочу сказать, что ты будешь велик, как Моисей, как Орфей,<sup>48</sup> когда, ступив на голову чудовища, готового пожрать тебя, ты скажешь и палачам и жертвам, что есть Бог.

— Не прячься, Робеспьер, и покажи нам, не бледнея, свою смелую голову, которую Бог бросит на пустую чашу весов. Тяжела голова Людовика, и только твоя может уравновесить ее.

— Это угроза? — холодно спросил Робеспьер, роняя свой плащ. — Этим фиглярством вы хотите усыпить мой патриотизм и смутить мою совесть? Вы ожидали меня, по-видимому... И горе вам, коли вы меня ожидали! Я, действительно, представитель народа и как таковой я донесу о вас Комитету Общественного Спасения и отдам приказ о вашем аресте.

Произнеся эти слова, Робеспьер закрыл плащом свою напудренную голову и холодно пошел к дверям. Никто не решился задержать его, ни обратиться к нему со словами.

Катерина Тео простерла руки и сказала:

„Чтите волю его, потому что он — король и первосвященник наступающих времен. Если он поразит нас, — это значит, что Бог хочет поразить нас: подставим безропотно головы наши под нож Провидения“.

Поклонники Катерины Тео всю ночь ждали, что их арестуют. Но никто не пришел. Так прошло пять дней. На пятый день и она, и ее сообщники были арестованы по доносу одного из тайных врагов Робеспьера.

И будущие термидорианцы в докладе Вадье<sup>49</sup> воспользовались этой сектой как одним из страшных орудий для ниспровержения Робеспьера».

Этот драматический рассказ странно совпадает со словами самого Робеспьера, сказанными министру внутренних дел Гара,<sup>50</sup> когда тот заклинал его спасти жирондистов:

— «В революции есть моменты, когда становится преступлением жить. Надо уметь отдать свою голову, когда ее потребует народ. Мою тоже потребуют, и вы увидите, буду ли я *стоять за нее*».

Я сказал, что Великая Революция является психологически кризисом идеи справедливости, которая в этой форме неразрывно связана с понятием мести. Мечь — это та форма переживания, которая с чудовищной силой связывает в тугую пружину воли целых поколений, и пружина, стягиваемая в течение столетий, вдруг развертывается одним чудовищным взмахом.

Вполне принимая общепринятое изложение экономических, социальных и психологических причин, подготовивших Великую Революцию, мы не можем не признать, что у террора, являющегося, по своему существу, выражением идей справедливости и мести, есть иная генеалогия, чем та, которую нам обычно предлагают как генеалогию Французской революции. Существует целая литература, темная и мало известная, о мщении тамплиэров.<sup>51</sup>

21 января 1793 года находится в неразрывной связи с 18 марта 1314 года — днем, когда был сожжен Великий Магистр ордена Тамплиэров, Яков Молэ.

За шесть лет до этого, в ночь с 12 на 13 ноября 1307 года, заговором всех государств Европы, составленным по инициативе французского короля Филиппа Красивого и папы Климента V, был совершен один из самых грандиозных *coups d'Etat*,\* случившихся в Европе.

Был арестован весь могущественный рыцарский орден Тамплиэров, тайное общество, которое держало в своих руках все богатство и всю власть тогдашней Европы и готовило громадный религиозный и социальный переворот в европейском человечестве.

Шесть лет длился процесс, в котором тамплиэры обвинялись в черной магии, колдовстве и сатанизме, и 18 марта 1314 года Великий Магистр Яков Молэ был сожжен на медленном огне на том самом месте Pont-Neuf, где теперь стоит статуя Генриха IV.<sup>52</sup>

Он горел несколько часов и призвал папу и короля предстать вместе с ним на суд Божий в этом же году.

---

\* переворотов (*франц.*).

Папа умер через 40 дней, и тело его сгорело от опрокинутого светильника в то время, когда оно стояло в церкви, а король Филипп Красивый умер через год. Орден Тамплиэров, основанный Гюгом де Пайеном как земное воплощение небесного ордена «Святого Грааля», был хранителем экзотического христианства, и есть основание предполагать, что он подготовлял громадное религиозно-социальное переустройство средневекового мира.

Перед казнью Яков Молэ основал четыре Великих Масонских ложи: в Неаполе восточную, в Эдинбурге западную, в Стокгольме северную и в Париже южную.

На другой день после его сожжения Chevalier Aumont и семь тамплиэров, переодетые в костюмы каменщиков, с благоговением подобрали пепел его костра.

Так родилось по преданию тайное общество Франк-Масонов, которое впоследствии передало Великой Революции свой девиз: *Liberté, Egalité, Fraternité*. \*

Для того чтобы допустить к причастию в их тайне Великой мести только людей вполне достойных доверия, нео-тамплиэры создали обычные франк-масонские ложи под именем св. Иоанна и св. Андрея. Эти ложи были доступны толпе, и из них выбирались истинные масоны, которые могли принять действительное участие в заговоре; они уже составляли не ложи, а шапитры, которых было четыре в городах, указанных Яковом Молэ.

Их власть и распространение в последние годы XVIII века были громадны. Из масонских лож вышли все деятели Великой Революции.

Когда Вольтер в самые последние годы своей жизни (1778) был посвящен в масоны, то в числе членов ложи Девяти Сестер, основанной Лаландом,<sup>53</sup> в которую он был введен Франклином и историком Курт де Желбелен,<sup>54</sup> были: Бальи, Дантон,<sup>55</sup> Гара, Бриссо, Камилль Демулен, Шамфор, Петион,<sup>56</sup> Кондорсэ и Дом Герль.<sup>57</sup>

«Революция началась взятием Бастилии, потому что Бастилия была тюрьмой Якова Молэ. Авиньон был центром революционных зверств, потому что он принадлежал папе и там хранился пепел великого магистра. Все статуи королей были низвергнуты для того, чтобы уничтожить статую Генриха IV, стоящую на месте казни Якова Молэ, и на этом месте тамплиеры должны были воздвигнуть Колосса, попирающего ногами короны и тиары».\*\*

В том самом доме на улице Платриэр, в котором умер Жан-Жак Руссо, была основана ложа теми заговорщиками, что со времени казни Якова Молэ поклялись сокрушить государственный строй старой Европы. Эта ложа стала центром революционного движения, и один из принцев королевской крови там клялся в мести наследникам Филиппа Красивого на могиле Якова Молэ.

Записи ордена Тамплиэров свидетельствуют о том, что уже Регент<sup>59</sup> был Великим Магистром этого тайного общества и что его преемниками были герцог де Мэн, принцы Бурбон—Кондэ и герцог Cossé Brissac. Послед-

\* Свобода, Равенство,<sup>58</sup> Братство (франц.).

\*\* Кадэ де Гассикур. «Гробница Якова Молэ».

ним Магистром был Филипп Орлеанский,<sup>60</sup> который принял имя Эгалите, так как клятва тамплиэров о мести Бурбонам не позволяла ему править орденом, сохраняя свое имя. Тамплиэрам нужна была казнь короля. Когда национальное собрание под страхом гражданской войны объявило короля лишенным престола и назначило ему местом Люксембургский дворец, то другое собрание, более тайное и более могущественное, решило иначе. Резиденцией поверженного короля должна была быть тюрьма, и тюрьма эта не могла быть иной, чем старый дворец тамплиэров,<sup>61</sup> который еще стоял крепко со своими башнями и бойницами в ожидании царственного узника.

Якобинизм имел уже имя раньше того, чем главы заговора выбрали старую церковь монахов-якобитов местом для своих собраний. Их имя происходит от имени Якова — имени рокового для всех революций. Старые опустошители Франции, создавшие Жакерию,<sup>62</sup> назывались «Жаками».

Философ, роковые слова которого предуготовили новые жакерии, назывался «Жан-Жаком», и тайные двигатели Революции клялись низвергнуть трон и алтарь на гробнице Якова Молэ.

В тех местах, где на стенах церквей и зданий тамплиэры вырубili свои тайные знаки и символы, страшные «знаки Рыб»,<sup>63</sup> во время Революции разразились кровавые безумства с неудержимой силой.

Во время сентябрьских убийств какой-то таинственный старик громадного роста, с длинной бородой, появлялся везде, где убивали священников.<sup>64</sup>

«Вот вам за альбигойцев!<sup>65</sup> — восклицал он, — вот вам за тамплиэров! Вот за Варфоломеевскую ночь!<sup>66</sup> За севенских осужденных!».<sup>67</sup>

Он рубил направо и налево и весь был покрыт кровью с головы до ног. Борода его слиплась от крови, и он громко клялся, что он вымоет ее кровью.

Это был тот самый человек, который предложил m-lle де Сомбрейль<sup>68</sup> выпить стакан крови «за народ».<sup>69</sup>

После казни Людовика XVI этот самый вечный жид крови и мести поднялся на эшафот, погрузил обе руки в королевскую кровь и окропил народ, восклицая: «Народ французский! я крещу тебя во имя Якова и Свободы!».\*

---

В настоящую минуту Россия уже перешагнула круг безумия справедливости и отмщения.

Неслыханная и невиданная моровая язва, о которой говорил Достоевский, уже началась. Появились эти новые трихины — существа, одаренные умом и волей, которые вселяются в тела людей.

«Люди, принявшие их в себя, становятся тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя такими умными и непоколебимыми в истине, как считают эти зараженные. Никогда люди не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований; и все же не могут согласиться, что считать добром, что злом».<sup>71</sup>

---

\* Элифас Леви.<sup>70</sup>

И Ангел Справедливости и Отмщения, кровавый Ангел тамплиеров, Ангел, у которого в руках меч, у которого глаза всегда завязаны, а одна чаша весов всегда опущена, восстал и говорит:<sup>72</sup>

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мшенья,  
Я в раны черные, в распаханную новь  
Кидаю семена. Прошли века терпенья...  
И голос мой набат, хоругвь моя, как кровь.  
На буйных очагах народного витийства,  
Как призраки, взращу багряные цветы.  
Я в сердце девушки вложу восторг убийства  
И в душу детскую кровавые мечты.  
И дух возлюбит смерть, возлюбит крови алость...  
Я грезы счастья слезами затоплю.  
Из сердца женщины святую выну жалость  
И тусклой яростью ей очи ослеплю.  
О, камни мостовых, которых лишь однажды  
Коснулась кровь... я ведаю ваш счет!  
Я камни закляну заклятием вечной жажды,  
И кровь за кровь без меры потечет...  
Скажи восставшему: Я злую едкость стали  
Придам в своих руках картонному мечу...  
На стогнах городов, где женщин истязали,  
Я «знаки Рыб» на стенах начерчу.  
Я синим пламенем пройду в душе народа.  
Я красным пламенем пройду по городам.  
Устами каждого воскликну я: «Свобода!»  
Но разный смысл для каждого придам.  
Я напишу: «Завет мой Справедливость!»  
И враг прочтет: «Пощады больше нет!»  
Убийству я придам манящую красоту,  
И в душу мстителя вопьется страстный бред.  
Меч Справедливости — провидящий и мстящий —  
Отдам во власть толпе, и он в руках слепца  
Сверкнет стремительный, как молния разящий...  
Им сын заколет мать. Им дочь убьет отца.  
Я каждому скажу: «Тебе ключи надежды.  
Один ты видишь свет. Для прочих он потух».  
И будет он рыдать, в в горе рвать одежды,  
И звать других... но каждый будет глух.  
Не сеятель сберет колючий колос сева.  
Принявший меч погибнет от меча.  
Кто раз испил хмельной отравы гнева,  
Тот станет палачом иль жертвой палача.

КНИГА ВТОРАЯ  
ИСКУССТВО И ИСКУС









## ФРАНЦИЯ

### СКЕЛЕТ ЖИВОПИСИ

#### I

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений. Точное выяснение этого положения очень важно.

Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей.

Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена — слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т. е. рассказ, литературность.

Мы — не художники — видим вокруг себя только свои призраки и свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного тяжелыми гроздьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, на которых распускаются эти цветы.

Наш глаз дает нам непосредственное впечатление только о двух измерениях — мы все видим на плоскости. Но к этому основному впечатлению присоединяется, и совершенно затемняет его, *понимание* трехмерного пространства, основанное на предварительном опыте осязания. Стереоскопичность парного глаза делает наше зрение отчасти продолжением осязания — осязанием на расстоянии. Но без предварительного опыта осязания мы бы никогда не могли прийти до сознания, что наши зрительные впечатления находятся вне нас.

Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна.

В этом — и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника.

Упражнения руки при этом не играют почти никакой роли. Рука слишком тонкий инструмент, точно повинующийся самым мелким указаниям воли. Точность работы, требуемой от руки в живописи, ничтожна в сравнении с той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стекол, для пианиста.

Художники — глаза человечества.

Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ошупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видел до них. В этом назначение художников.

Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества.

Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Поэтому незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершаемого над душой человека.

## II

В европейской живописи последних веков вся сила выразительности человеческой фигуры была сосредоточена в лице и в руках. По лицу и по рукам мы составляем представление обо всем человеке. Все остальное тело служит для нас только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли к этому, что нам кажется невозможным прочесть что-либо о человеке по линиям его спины, торса, ноги.

В греческой скульптуре вся сила выразительности была сосредоточена в торсе. Как нарочно, будто для поучительного примера, большинство антиков лишены наиболее выразительного по нашим понятиям — головы и рук. Самое поразительное в своем трагическом пафосе произведение, которое дошло до нас из Греции, — Ватиканский торс — лишено ног, рук и головы. После созерцания Венеры Милосской нельзя думать о руках иначе, как об некрасивых и ненужных подвесках, портящих красоту торса. Втянутый живот Лаокоона говорит больше, чем сентиментально утрированная голова.

У японцев мы видим весь характер выраженным в складках, узорах и красках одежды. Лицо остается только белым пятном с легким намеченными чертами. Мы смотрим на человеческую фигуру по отношению к лицу и на лицо по отношению к глазам. Поэтому у нас фигура только дополнение к лицу. Японцы берут лицо по отношению ко всему силуэту и главным линиям фигуры, задрапированной в одежду, и черты лица меркнут перед этими широкими декоративными линиями.

Замечательно, что японцы с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим те движения человека, животных и птиц, о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии, японцы никогда не замечали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как прозрачно то, что мы считаем нашим видимым миром.

Европейская живопись выросла в городах, в полутемных домах, при слабом освещении. В средневековой комнате создавалось значение человеческого лица и рук. То были единственные обнаженные части тела, и то были единственные светлые пятна, выделявшиеся из мрака. Из всех народов только одни европейцы пользовались в своих комнатах высокими стульями и креслами, скрадывающими фигуру, в высоких столах, позволяющими видеть только голову, плечи и руки. Эти вековые впечатления навсегда загнипнотизировали глаз европейского художника.

С пейзажем европейским художникам не приходилось иметь дела. Работать вне города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный вид пейзажа, который знала европейская живопись с XIV по XIX век, был вид из окна и его видоизменения с немногими исключениями для стран, представлявших другие условия жизни, как Голландия. Гонкуры в своем дневнике рассказывают об одном художнике (имя его, кажется, неизвестно), который жил в Барбизоне в первых годах XIX века, за двадцать лет до появления Руссо и Милле, и ходил в лес Фонтенебло на этюды — с ящиком в одной руке и с ружьем, которым он отстреливался от разбойников, в другой.

Европейская живопись историческими условиями была обречена на человеческое лицо, и единственным средством его передачи являлась светотень. Краски и колорит Возрождения и следующих веков — только известное развитие светотени и не имеют ничего общего с «окрашенным светом», с которым выступила новая живопись. Краски Возрождения — это не следствие наблюдения природы, это логические комбинации некоторых опытных данных, полученных от писания *natures mortes*, драпировок, ковров и других бутафорских предметов, заваливавших мастерские художников, и случайные сочетания тонов, найденных на палитре. Эти краски были, но их могло и не быть. Они не прибавили ни одного нового опыта к красочному познанию мира.

Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица — светотень. Величайшие из европейских портретистов, как Веласкез и из современников Карриер, употребляли краски только как дополнение светотени.

### III

С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу.

Но только в начале XIX века живопись вышла за городские стены. И, ослепленная, остановилась в бессилии.

Природа полна холодноватыми, сияющими, прозрачными тонами. А в глазах и на палитре жили только темные, горячие, коричневые тона — прекрасные тона, созданные веками, проведенными в комнате.

У европейских художников не было средств передать то, что они видели. Три четверти века длились их беспомощные искания, пока над Европой не встала бледная радуга японских акварелей.

Честь быть первыми пророками японского искусства в Европе выпала Гонкурам.

День 1-го декабря 1851 года останется в истории Европы одной из величайших культурных граней. В этот день вышел первый роман Гонкуров под заглавием «En 18...». В нем одна глава посвящена описанию парижской гостиной, обставленной японскими вещами... Такие гостиные появились в Париже только через 15 лет. Благодаря политическим неурядицам, которые совпали с тем днем, роман был запрещен. Несколько месяцев спустя один из критиков требовал, чтобы Гонкуров за проповедь японского искусства посадили в сумасшедший дом.

В 70-х годах Эдуард Манэ, искавший до этого в Испании освобождения от давившего его Возрождения, нашел его в японцах и одним ударом обновил европейскую живопись.

Последней работой Эдмона Гонкура были монографии, посвященные японским художникам Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сиденье на полу — постоянное соприкосновение с землей — в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так мало понятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости. Японское искусство, выросшее в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем, знало только краски и никогда не замечало теней.

В истории Европы был один момент, когда красочная живопись готова была развиться самостоятельно. Это было время готических соборов и цветных стекол — XIII век. Тут были идеальные условия для передачи окрашенного света: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фоном была идеальная рама — тьма. Гармонии красок во французских «vitraux» \* достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались в одну гармонию, точно музыка органа, застывшая в пролетах стен. В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру.

Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись.

Под влиянием японцев новое европейское искусство явилось реакцией против традиций Возрождения.

Первой ошибкой Возрождения было то, что как основной мотив живописи было введено изображение обнаженного человеческого тела. Человеческое тело уже десять веков было заключено в темнице одежды. За десять веков тело увяло и изменило вид.

---

\* витражах (франц.).

Возрождение под обаянием антиков не сбросило одежды с живого человека. (Это было бы благодеянием). Оно разделило человека только на полотно. Художники должны были отказаться от повседневной, непрерывной работы наблюдения над формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляет здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академий, в которых позировали раздетые натурщики. Красота античных статуй стояла перед глазами, заслоняла поблекшее тело. Единственная реальность, которая переходила из мастерских на картины, — это условные и никогда в других областях жизни не повторявшиеся позы натурщиков.

Вместе с этим теоретическое знание заменило собой зрительный опыт: художники начали изучать анатомию. Типичное и характерное стало заменяться схематичным. Возрождение забыло, что греческие скульпторы, по которым оно изучало анатомию, сами никогда теоретически анатомии не изучали, а все основывали на зрительном опыте. Имея в руках анатомическую схему тела, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вот создался этот странный мир европейской живописи, в котором с условными жестами и с условными движениями, в безжизненных драпировках замерли странные существа, у которых на логических торсах и абстрактных ногах растут живые человеческие головы и шевелятся кисти рук.

Наконец, Возрождение математически обосновало законы перспективы. Схематическое знание сковало наблюдательные способности. Уходящие линии пейзажа потеряли свою живую трепещущую индивидуальность. Это на много веков задержало развитие пейзажа.

У японцев, которым не пришлось иметь дела с этими абстракциями, чувство перспективы развито несравненно полнее. Им доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик.

Таков, например, вопрос о двух различных перспективных точках зрения в одной картине. Японцы его разрешают необыкновенно естественно. Вот один, часто повторяющийся в японском искусстве мотив: стая рыб под водой огибает скалу. Тут точка зрения находится под водой, между тем как в то же время видна поверхность воды и волна, разбивающаяся о скалу. И это не кажется неестественным.

А между тем, как странно поражает такая же попытка в Микеланджеловском «Страшном суде»!

Отказавшись от традиций Возрождения, новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оброненную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелала сама смотреть, сама владеть. Надежным руководителем в этих исканиях было японское искусство.

Культурное влияние Японии на Европу было так громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающие его, не можем оценить всю его грандиозность.

## IV

Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, потому что они часто совершаются одновременно, но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период — это условный символизм знака. Это египетские рисунки человеческого профиля с глазом, нарисованным *en face*. Это анатомически составленные фигуры академистов, обозначающие, но не изображающие человеческое тело. Это условные краски Возрождения.

Второй период — период строгого реализма. Художник собирает все видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период — период обобщения, стилизации. Художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство.

Одновременно с упрощением видимостей является важный вопрос об экономии средств, который в предыдущие периоды еще не стоит перед художником.

Тут выступает незыблемый эстетический закон, который можно формулировать математически: сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств.

В руках европейского художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

- 1) рисунок (в смысле силуэта, намеченного линиями),
- 2) светотень,
- 3) краски (окрашенный свет).

Выбор необходимого для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важным для современных художников.

Большинство картин, висящих в наших музеях, представляет великолепные примеры очень простых замыслов, отягощенных совершенно излишним техническим балластом.

Масляные картины, писанные на полотне, еще до сих пор считаются высшим родом живописи: благодаря этому в красках выражаются те идеи, в которых нет никакой чисто красочной задачи. Для них было бы достаточно простого карандашного рисунка. Таково положение русских передвижников.

В рисунке выражаются простейшие зрительные идеи. Рисунок ближе всего стоит к слову, и поэтому в нем отчасти содержится элемент рассказа. Впрочем, вернее сказать, что в слове содержится элемент рисунка.

Светотень создавалась для передачи человеческого лица. Она передает характер *человека* и настроение комнат, в которых она родилась. Здесь уже нет совпадений со словом. Но есть известный параллелизм. Портрета нельзя рассказать, но можно передать свое впечатление в слове, как впечатление от характера живого человека.

Краски представляют уже совершенно самостоятельный музыкальный

мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова. Так же, как нельзя перевести в слова музыку.

До последнего времени европейское искусство не понимало различия и самостоятельного значения рисунка, светотени и красок. Художники наперерыв писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквями стиля Возрождения. Она была уместна во дворцах XVII и XVIII века. Традиционная золотая рама — это кусочек церковных орнаментов Ренессанса, кусочек стены, на которой когда-то висела картина.

Но нам девать масляную картину решительно некуда. Она режет глаза в современном доме своим анахронизмом. Она слишком тяжела и громоздка для временного места на стене.

Музеи же совсем не делают искусство доступным для всех, вовсе не создают «art pour tous», \* о котором проповедуют французские социалисты. Они создают искусство «ни для кого», искусство фабрики, искусство безличное, как стихи, напечатанные в журнале, как музыка в ярко освещенном зале концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развития всех других родов живописи. Им принадлежит ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство — это обращение художника к другому человеку. Тайна художественного наслаждения всегда совершается только между двух людей. У живописи нет ораторских средств. Она говорит только шепотом.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием или составлять частную собственность. Стать собственностью каждого, но не собственностью всех — вот задача для современного искусства.

Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет.

## ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

### I. ИТОГИ ИМПРЕССИОНИЗМА

В жизни каждого пионера бывает момент, когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений и молодые безжалостно говорят ему: «Прочь с дороги!»

И он остается позади, как каменный столб на перепутьи прошлого.

---

\* искусства для всех (франц.).

Клод Моне теперь в полном расцвете сил. Его «Серия Лондона», выставленная на той же Rue Lepelletier,<sup>1</sup> где в 1877 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом<sup>2</sup> всего Парижа, приносит ему заслуженные венки и восторги.

Они идут от критиков и от уверовавшей публики. Но художники, использовавшие каждый шаг, каждый взмах кисти старого бойца, пошли по иной дороге. Для них он только мастер, но уже не апостол. И мастер, против диктатуры которого часто приходится бороться. Импрессионизм кончился. Он вошел в плоть и в кровь современной живописи. Мы его питали глазами. Он стал нашим инстинктом. Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами.

На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма.

Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением. Собираение впечатлений — психологических документов видения — он обставил научной систематичностью. Он создал метод импрессионизма. Метод не теоретический, а конкретный, осязательный, проповедуемый каждой его картиной.

Он пишет свои картины всегда сериями. Он берет какой-нибудь один вид, один остов рисунка и изображает его в разных освещениях, в равные часы дня. В его рисунке нет выбора.

Серия Лондона — это вид Темзы с двух сторон: вид на Вестминстерское Аббатство и вид на мост,<sup>3</sup> пересекающий реку наискось картины. Эти два остова повторяются десятки раз в серии.

Так он делал всегда. Он подходил к природе не как художник, в душе которого острой трещиной поет одно запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его. И он исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения и прозрачности воздуха на одном и том же остове рисунка, который он берет в его простейшем виде, как основу, с совершенно случайной точки зрения.

А так как именно рисунок говорит языком слова, понятным большой публике, то отсюда и тот успех, которым пользуются те серии, которые, случайно, дают отправную точку опоры своим рисунком: Серия Руанского собора,<sup>4</sup> Серия Лондона. В этом сказывается не невежество публики, а совершенно законная потребность конкретностей и осязательностей, выявленных в картине рисунком.

И когда готика Руанского собора случайно, вне воли художника, дала конкретное содержание его радужным молитвам, он сразу вырос и стал понятен для нехудожников.

Одна гармония красок сама по себе слишком абстрактна и не связана с извечными представлениями глаза.

Развитие французской живописи XIX века шло необычайно логично благодаря ее полной отрешенности от жизни и от обстановки. Развитие живописи совершалось в безвоздушном пространстве. Во всем наблюдалась неуклонная последовательность смены противоположных течений: Делакруа и Энгр, академики и барбизонцы, Бугро, Лорансье и импрессио-



нисты, Rose-Croix против импрессионистов, неоимпрессионисты<sup>6</sup> и «Десять»;<sup>7</sup> искусство росло не органически, а разумно переходило от силлогизма к силлогизму.

Влияния жизни были сокращены до минимума. Правительственные субсидии растлевали только академистов. Молодые художники всегда так же логично становились революционерами и выращивали свои таланты в здоровой атмосфере холодных мастерских и хронического голода. На завоевание Парижа выходили не в одиночку, а плотными группами, имевшими вид школ, так что критикам и историкам не приходилось их придумывать от себя впоследствии. Работали горячо и страстно над какой-нибудь одной стороной искусства, не слишком разбегаясь по сторонам, не слишком широко захватывая. Выработывали себе каждый определенный и характерный почерк, так что их нельзя было смешать друг с другом, хотя они тесно соприкасались в своих целях и приемах. И, наконец, ни один гений, непосредственно выросший из земли, не встал в их поколении и не перепутал логической схемы их развития.

Для будущих историков эта эпоха французской живописи станет классическим примером последовательной смены художественных течений, такой же назидательной и все исчерпывающей, как идеальные картины для географии, где с одной стороны извергается вулкан, с другой блестит радуга, на море происходит кораблекрушение, стоит маяк, здесь пролив, там залив, а дальше полуостров.

Но эта отрешенность от жизни и сдержанная сила дала им возможность произвести полный переворот во всех приемах видения и изображения.

Одновременно с выставкой Клода Моне вышла книга Роберта Сизерана «Les questions esthétiques contemporaines», где в числе прочих статей, печатавшихся раньше в разных журналах, находится статья «Итоги импрессионизма».

Намечая путь, которым импрессионисты дошли до своей красочности, Сизеран говорит: «Так как натурализм отрицал композицию, выбор, символ, самую стилизацию, так как приходилось изображать вещи безобразные сами по себе, линии монотонные и претенциозные, то как было смягчить нелепый вид тривиальных декораций? Единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, — оставались краски».<sup>8</sup> Но и пейзаж прошлого не был так ярок, как пейзаж теперешний. «Чем больше культура завладевает уголком земли, тем больше она его окрашивает».<sup>9</sup> Здесь Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды.<sup>10</sup>

«Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища».

Уже Тёрнер в своей „Западной железной дороге“ нашел возможность ввести в искусство формы современной индустрии. Импрессионисты следовали его примеру. В „Gare St. Lazare“ Клода Моне и в „Pont de l'Europe“ не видно ни одной линии. Ни одна часть машины не представлена в своем виде. Все один цвет. Импрессионисты писали не предметы, а только отраженные ими лучи».<sup>11</sup>

Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: «Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени — это цвета». «Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми».<sup>12</sup>

Фиолетовый цвет в тенях при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма.

Краски были реакцией против подавляющей силы академического рисунка, который от видимого оставил только безупречно логический остов геометрического расположения вещей в пространстве.

Но эта реакция уничтожила целый мир живописи. В сказке Андерсена Оле-Лук-Ойе взял мальчика с постели, вставил его ногами в картину, и мальчик убежал внутрь пейзажа. Это символ старого пейзажа. Это же есть и в пейзажах барбизонцев. Чувствуется, что художник ходил по этой земле, касался ее ногами, ощущал ее своим осязанием, а не только зрением.

Этого не могло быть у импрессионистов, которые, выехавши из города на этюды с утренним поездом, видели окрестности Парижа, залитые солнечным светом, и торопились не опоздать к вечернему поезду.<sup>13</sup> В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату.

Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка. Они одним росчерком\* вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз.

Сизеран жестокими словами заключает свою характеристику импрессионистов:

«Когда современным любителям надоест видеть у себя в салонах эти курьезитеты палитры, то импрессионисты все-таки не будут забыты в подвалах, подобно плохой живописи. Они займут почетное место в мастерских художников рядом с шеврелевскими кругами дополнительных цветов. Там эти произведения будут на своем месте, окажут свои услуги. Импрессионизм это не живопись — это открытие».<sup>14</sup>

---

\* В оригинале: почерком (Ред.).

Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника.

Искусство всегда носит характер волевой, но не преднамеренный. Намерение, цель всегда представляют ту внешнюю чешую художественного произведения, которая быстро отпадает при его претворении в чужих душах.

Волевое никогда не преднамеренно — оно подсознательно.

*Творчество — это умение управлять своим подсознательным.* Управлять так, чтобы оно не выявлялось в сознании до его воплощения в художественное произведение.

Реализм — это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами.

Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма.

Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть *забыт*.

Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение — это не потеря, а окончательное усвоение.

И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного.

Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное.

## II. АНГЛАДА

Импрессионисты перенесли всю силу красочности с поверхностей, освещенных солнцем, в тень. Они поняли непрозрачности солнечного света и прозрачности теней. Они поняли, что солнечный свет выдает цвета там, где он падает, и что силу тонов можно найти только в тенях.

Но, работая по окраинам города, они не заметили, что внутри города создались новые условия освещений и цвета. Перемена происходила на их глазах, но в этой области они были слепы. Это были вечерние светы в каменистых недрах улиц.

Факел, светильник, свеча, лампа были слишком слабыми источниками света: они создали в европейце понятие светотени, но глаз не был изощрен для различения цветов в их оранжевом полумраке. Но к концу прошлого века вечерние светы города стали разгораться все ярче и ярче. Красноватые красные \* рожки, жемчужно-золотистые ауэровы горелки, ледяная

---

\* Так в оригинале (Ред.).

синева электричества создали фантастические светлые новые солнца, неведомых художникам былых эпох.

Из сказок, создаваемых светом, художников прежде всего стали привлекать закаты. Импрессионисты мало разрабатывали вечерние эффекты неба. Они анализировали металлическую логичность полуденного света и просвечивание предметов сквозь полупрозрачные пелены туманов.

Городская ночь, пронизанная лучистыми иглами расплавленных камней, ждала своего завоевателя. Англада первый водрузил свое разноцветное знамя в этой области.

У него была необузданная страсть к яркому.

Фигуры, освещенные южным солнцем, не удовлетворяли его.

Он стал запирается в белых испанских комнатах, опуская зеленые жалюзи на окна, из которых брызгами прорывались лучи солнца, для того чтобы в полумраке наблюдать глубину тонов и ритмичную пену складок на платьях гитан, распускавшихся сразу миллионами кружев, как махровые цветы. Он создавал бронзовых женщин, женщин-кентавров со звериными пальцами, египетскими глазами, в чешуе самосветящихся, тяжелых шелков, окруженных желтыми рыбьими лицами черных людей, бьющих в такт длинными ладонями.

Но и это было тускло по сравнению с дождливой парижской ночью. Он полюбил те часы, когда низкое небо только кое-где в пролетах крыш мерцает аметистовым призраком, когда багровые и рыжие пыльные светлые стягиваются в низкий потолок, а асфальтовые тротуары становятся прозрачными, когда под ногами разверзается зеркальная пропасть, в которой каждая точка огня повторяется длинной иглистой линией, когда темные, волнистые силуэты женщин с подобранными платьями в острых стрельчатых башмачках висят над пронизанной хрустальными нитями бездной, опираясь только на острия своих же опрокинутых отражений, он полюбил эту парадоксальную прозрачность земли и кремнистого неба — ночное чудо великого города.

Он полюбил золотистые залы публичных балов, где фигуры танцующих повторяются зеркальным паркетом, где огни развешаны ожерельями, гирляндами, гроздьями, он полюбил облачные глыбы женских платьев, тяжелых и воздушных, и общий извив танца, быстрым иероглифом проходящий по толпе, и одинокую пару, повторенную вниз головой в пространстве.

Он полюбил млечные диадемы загородных садов и зелень освещенных каштанов, которые становятся светлее неба, и, наконец, те сказочные существа с перламутровыми глазами, вправленными в тонко нарисованные маски, напоминающие стилизацию человеческого лица, с безумием страусовых перьев на голове, маски, сквозь которые лишь иногда сквозит маленькая гримаска жестокости и смертельного отчаянья, существа, которые зарождаются и живут в многоцветных лучах огнедышащего города в течение лишь одной ночи.

Он увидел этот мир и первый поймал его на конец своей кисти.

## ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1904 г.

## SALON DES ARTISTES FRANÇAIS \*

## I

Академический салон французских художников, называемый по старой памяти Салоном Елисейских полей,<sup>1</sup> поражает не столько качеством, сколько количеством выставленных художественных произведений.

В этом году выставлено 5019 номеров. Из них 1863 масляных картины, 1747 акварелей, 974 скульптуры.

Масляные картины занимают 39 зал, плотно увешанных до самого потолка.

Скульптура занимает одну залу, но залу таких размеров, что в свободное время в ней устраиваются скачки с препятствиями, автомобильные гонки на расстояние и опыты с летающими машинами.

Весной она до краев наполняется скульптурой.

Жизнь отхлынула от академического Салона Елисейских полей еще в годы отделения от него Национального салона.<sup>2</sup>

Между молодыми рапэнами,<sup>3</sup> привлекаемыми в этот салон покровительственной системой правительства — премиями, медалями, стипендиями, заграничными командировками, приобретением картин для национальных музеев, и стариками-академиками легла пропасть трех поколений.

Имена Бугро, Жан-Поль Лоранса, Эннера, Гарпиньи, Жерома<sup>4</sup> доносятся с другого конца столетия. Это пра-прадеды современных художников.

То, что было живого и талантливое в этих трех или четырех сменившихся поколениях, ушло в Национальный салон и к независимым.

Столпы Ecole des Beaux-Arts<sup>5</sup> остались лицом к лицу со своими молодыми выучениками.

У французского академизма есть одна великая незыблемая заслуга: он создал твердый и сильный рисунок тела. Он сделал невозможной и кричащей всякую безграмотность в рисунке.

Но эта победа и привела его к гибели, к гибели духовной и французским искусством не созданной. Академизм жив и не только в одной Ecole des Beaux-Arts, но он жив во всех частных и вольных академиях Парижа, жив во всей новой живописи, хотя они наружно так кричат против академии. У Жюльена он академичнее самой академии, потому что большинство Prix de Rome достаются ученикам академий Жюльена.<sup>6</sup> В других свободных академиях живут бессознательно и глубоко те же академические принципы.

Академизм вековой традицией поставил пред учениками на модельный стол голую натурщицу и создал на клавиатуре человеческих мускулов нескончаемые гаммы для руки.

Изо всех ежедневных реальностей и миллионов сочетаний линий и красок академизм взял именно то, что было наиболее далеко от человека, что

\* Салон французских художников (франц.).

никогда не могло стать предметом живого наблюдения и воспоминания, — обнаженное тело. Он создал виртуозов кисти, которые прекрасно могли нарисовать тело в каких угодно ракурсах и положениях, которые из одного сокращения мускула могли с математической правильностью воссоздать положения других членов тела, которым действительность была не нужна, потому что они знали наизусть все сплетение костей и мускулатуры, у которых знание заменяло наблюдения, у которых привычка руки заменяла опыт глаза и глаза которых, загипнотизированные вековым видением модельного стола, ослепли для жизни.

Для живописи нет ничего губельнее, чем предварительное знание там, где нужен непосредственный анализ, опытность руки там, где нужна девственная восприимчивость глаза.

«Нет момента более ужасного в жизни художника, — говорил Делакруа, — чем тот, когда он начинает совершенно свободно чувствовать кисть в своей руке».<sup>7</sup>

Все воспитание художника во Франции направлено именно на то, чтобы дать художнику навык руки.

Отсюда рождаются эти сотни «*nues*», которые так поражают русскую публику во французской живописи.

Особенность всех «*nues des Salons*» та, что в этих телах не видно никакого отношения к ним со стороны художников.

В них нет ни мужского чувства, как у Фелисьена Ропса,<sup>8</sup> в них нет поисков идеальной гармонии реальности, как у греков, это просто те совершенно абстрактные геометрические фигуры, которые могут сокращаться и принимать позы по законам движения человеческих мускулов, фигуры, которых нет в глазах, но которые живут в концах пальцев и в кисти. Эти фигуры произвольно освещаются разными светами, но для того чтобы придать этим бенгальским огням, изобретенным на палитре, сходство с солнечным светом, голые фигуры вставляются в какую-нибудь обстановку.

Выбор обстановки создает то однообразие сюжетов и композиций, которое прежде всего кидается в глаза в академической живописи.

Художники, желающие называться реалистами, пишут просто натурщиц или купальщиц. Их в Салоне всегда сотни.

Зараженные импрессионизмом ставят тело под открытое небо, освещают его солнечными пятнами, бросают на зеленую лужайку.

Претендующие на титул идеалистов берут формы тела как привычный вековой символ и тщательно очищают его от всего, что может напомнить реальность.

Цикл тем современной живописи является еще более замкнутым и тесным, чем в то время, когда живопись была ограничена церковными сюжетами.

Только в то время темы давались извне и благодаря именно этому стеснению реальности жизни, реальности видения, реальности исторического момента свободной струей вырывались из-за каждого традиционного библейского сюжета.

Теперь бедность тем создана бедностью видения.

И импрессионизм и идеализм были только бесплодными попытками примирения жизни и модельного стола, видимой реальности и окаменевшей наготы натурщицы, в которой художники перестали видеть женщину, а видят только анатомический препарат.

Модельный стол для европейского искусства — лобное место, плаха, на которой обезглавлены тысячи талантов.

Салон Елисейских полей производит впечатление альманаха, в котором собрано несколько тысяч гимназических сочинений, удостоенных пятерки, и приложено несколько образцовых сочинений, написанных профессорами. Какая масса грамотных людей!

Какое знание орфографии!

Но академизм, научив рисовать, выкалывает глаза.

Как ужасны эти тысячи слепых, до которых не достигают линии и краски жизни и в мозгу которых горит только один силуэт модельного стола!

## II

На вестибюле лестницы, под стеклянным колпаком большая цветная скульптура покойного Жерома «Коринф».

Раскраска ее доведена до полной иллюзии — восковой куклы. Это нагая женская фигура. На ее руках, на шее запястья и ожерелья из залитой прозрачной эмали, сделанные с большим вкусом. Мрамор дает местами вполне впечатление кожи. На руках сквозят синие жилки, на ногах ногти совсем настоящие, на ступнях можно рассмотреть морщинки кожи, все доведено до такой степени отделки, что, взглянув на голову, становится обидно, что на ней не надето настоящего парика и не вставлены глаза. Жером в своих ранних полихромных мраморах еще держался греческой традиции.

В наилучше сохранившихся цветных мраморах, как например в так называемой гробнице Александра Македонского, находящейся в константинопольском музее, окраска фигур очень легка и обща: так, как будто мрамор чуть-чуть пропитан акварелью.

Но окраска в скульптуре излишня и насильственна, потому что в самой светотени скульптуры есть возможность цвета. И итальянский скульптор Россо<sup>9</sup> доказал возможность давать вполне колоритные вещи, не прибегая к окраске мрамора.

Картины Максанса<sup>10</sup> — «Вечерняя песнь», «К идеалу» — ужасно похожи на скульптуры Жерома. Точно это цветные фотографии (с неизвестных посмертных вещей Жерома).

Тщательная заточенность восковых лиц дает им почти стереометрическую выпуклость. Вырисовано все до мельчайших бликов на зубах, до отдельных волосков на ресницах.

Жан-Поль Лоранс выставил две картины — «Лютер и его ученики» и «Рудокопы».

Стальной рисунок, стальные лица, стальные тона.

Мастер, нарисовавший за свою жизнь много тысяч безукоризненных манекенов, одевавший их в строго приличные тона и серый колорит академической тоски, решился подойти в «Рудокопах» к той области угля,

мускулов, машин и страдания, которая освещается пылающим сердцем Константина Менье.<sup>11</sup>

Только огонь сгорающего сердца может выплавить из черного угля фабрик бриллианты искусства.

«Углекопь» <sic!> — это позорно-черное пятно во всю стену, с красными крышами фабрик вдали.

Анри Мартэн...<sup>12</sup> Лже-идеализм голых тел, освещенных оранжевыми сумерками, приковал этот громадный талант на всю жизнь к академическому салону. Но он становится велик, когда касается природы и обыденной жизни.

Он весь в дребезжащем воздухе сумерек, в пламенеющих стволах деревьев, в шелестящей вечерней листве, в той меланхолии юга, которая из всех художников доступна только ему и Мэнару.<sup>13</sup>

Он смело взял технику неоимпрессионистов — богатырский меч, попавший в бессильные руки, и закутался в вибрирующие складки алозаревых покровов. Он не пишет предметов и фигур — он пишет только воздух, струящийся вокруг них.

В этом году он выставил большой триптих, исполненный по заказу сберегательной кассы в Марсели.

«Утро» — дети идут в школу. Фигуры двух девочек на первом плане прекрасны широтой и общностью силуэта.

«Полдень» — рабочие разгружают в порту апельсины. Фоном служит стена мачт и переплеты оранжевых снастей.

«Вечер» — лучшая часть — старые люди идут по берегу порта, облитые золотисто-розовыми лучами.

Триптих Анри Мартэна безусловно самая крупная вещь всего Салона.

Я могу с ней сопоставить только «Домашние добродетели» Клемана Гонтье<sup>14</sup> — полотно мощное и суровое, вносящее необычную серьезность и думу в скучные залы Салона.

Это комната рабов, занятых домашними работами в римском доме. Найден общий силуэт каждой фигуры, обдуманно каждое пятно, все упрощено до самых широких декоративных линий.

Все выдержано в невеселых старых желтых тонах, но они в нескольких местах разбиты глубоко-фиолетовыми пятнами, вносящими потрясающую глубину чувства.

За этими оазисами снова начинаются безнадежные пустыни, зал с приличными пейзажами, голыми женщинами в зелени, Христами, проклинаящими Париж с высот Монмартра, портретами дамских платьев, к которым только для приличия пририсованы человеческие лица, батальными картинами, расцвеченными красными штанами «пью—пью» и бликами на лошадиных крупах, официальными торжествами третьей республики: раздачей наград на всемирной выставке 1900 г., столетием Виктора Гюго в Пантеоне, натюр-мортами, сиренами, цветами...

Кое-где, как марки полной бездарности и безукоризненной орфографии, билетки с надписями: «Mention», «Médaille»... \*

\* «Отзыв», «Медаль» (франц.).



Редко бросится в глаза красивая вещь: m-Ile Dufeu<sup>15</sup> с ее живописью, грациозной и женственной, с ее телами, в которых есть свой стиль и свои позы, своя перламутровость кожи, которые текут, как воды ручья, как блики по поверхности реки. В ее отеких мраморах и струящихся ветках ивы есть тусклая яркость акварели.

Изредка вещь поразит своей карикатурностью, как «Осада Сарагоссы» Берже,<sup>16</sup> где он делает попытку соединить пиротехнику с живописью и пикантное с трагическим, заставив разорваться бомбу под летящей в воздухе испанкой в черном корсаже и развевающимися «dessous», \* вырисованными с точностью Максанса.

В области скульптуры фантазия еще однообразнее. Это ряды Иоанн д'Арк, вакханок, мучениц, поцелуев, нарциссов, купальщиц и портретов-бюстов: людей с мраморными нафабранными усами, в мраморных пиджаках...

Точно проходишь по коридорам геноузского «Campo Santo».<sup>17</sup>

В отделе гравюр — это все копии с известных картин, премированные и помещенные в отдельные залы.

Оригинальные произведения изгнаны в коридоры. Но и в них мало утешительного, за исключением офортов Дезбюисона:<sup>18</sup> снежные ночи города и тусклые огни фонарей.

В отделе прикладного искусства, очень бедном по количеству, можно отдохнуть на несколько минут перед цветными стеклами Луксфера и Жильбера. Но они слишком заражены недостатками масляной живописи и переносят их в это старое искусство, независимое и позабытое вместе с готическими соборами.

Из холодных и полутемных подвалов архитектуры посетители выбегают с ужасом. Там всегда пусто и тоскливо, и только шелестящие звуки шагов дрожат в воздухе.

Миниатюры идут рядами, розовенькими и приличными, все одинаковой величины, все в одинаковых рамках.

Ювелирный отдел спасает Лалик.<sup>19</sup> Драгоценные камни — лучшую грезу человечества — он заставляет расти цветами, порхать насекомыми, виться змеями... Он тклет из серебра лебединые перья и из лебединых перьев сплетает кружева ожерельев, ожерелья он связывает тяжелыми аграфами из седой эмали, выплавленной в форме сухих полупрозрачных лепестков цветка «папская монета».

Это те произведения искусства, на которые не только хочется смотреть, но их хочется ласкать рукой, иметь у себя на груди.

В них вечная радость растения, вечное напоминание о потерянном рае природы, в них мертвый кристалл, расцветающий живым цветом от прикосновения человеческого духа.

Лалик — один из самых радостных и бессознательных символистов современного искусства.

На этом я отряхну со своих ног прах Салона Елисейских полей.

---

\* нижними юбками (франц.).

## ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

## ОСЕННИЙ САЛОН

Каждый раз, когда погружаешься в эти залы, затканые мозаикой разноцветных холстов, кажется, что смотришь на мир сквозь тысячегранный глаз мухи. Перед каждой картиной на мгновение берешь глаза художника и видишь мир сквозь цветные стекла его колорита. У мухи тысячегранность впечатления соединяется в один образ, но слабый человеческий мозг не приучен вековым опытом поколений к такому синтезам, и потому от картинных выставок остается жуткое ощущение, точно тысячи глаз выросли по всему телу, подобно чудовищной накожной болезни, и каждый из них посылает свой луч в воспаленный мозг.

14 октября 1904 года Молодые взяли штурмом «Большой дворец». <sup>1</sup> «Осенний салон»... Это было триумфальное шествие, крестный ход со всеми старыми иконами и святыми хоругвями нового искусства. <sup>2</sup> На поднятых знаменах было написано: Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар, Тулуз-Лотрек, Пювис де-Шеваннь, Карриер, Россо... Эти имена дрожали как языки св. Духа над головами апостолов. Только немногие из этих имен произносились раньше в этих залах: самые старые и самые ценимые были вынесены в первый раз на эту арену из стеклянных катакомб Монмартра и Монпарнаса.

Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар — ни разу не были приняты ни в один салон за всю свою жизнь. Каждому из них теперь уже под семьдесят. Это редкие примеры жизни одиноких артистов, ни разу не опороченных популярностью. Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон. Он и теперь прошел почти незамеченным со своей почетной залой, в которой были собраны вещи всех эпох его жизни. Ему была принесена только дань маленькой группой учеников, выросших под сенью его слова, но на него не скоро обернется случайный прохожий. <sup>3</sup>

Зато час Сезанна и Ренуара пробил.

Сезанн в настоящее время является художником, имеющим наиболее сильное влияние на молодежь. Этот упорный подвижник работы, с его мучительным и тяжелым усилием всей жизни, сдвинул-таки всю необозримую махину французского искусства.

Как люди XVIII века искали себе идеала «естественного человека», «абстрактного дикаря», так художественная молодежь начала XX века, потерявшая голову от смены теорий и направлений, нашла свой конкретный идеал «естественного художника» в Сезанне, отбросившем путем невероятных усилий все «клише», <sup>4</sup> какими только пользовалась живопись в линии и в краске. «Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет, <sup>5</sup> на него даже создалась мода.

Ренуар избег этой печальной участи стать таблицами наглядного образования. Он взглянул с этих новых стен таким далеким, точно художник давно умерший, <sup>6</sup> точно эти стены были стенами Лувра. Он покори

свою славу не так, как это делают художники живущие, такая слава ложится ореолом только вокруг головы антиков, отрытых из-под земли.

Вообще весь осенний Салон был грустным торжеством воздаяния запоздалых воинских почестей. Отдельные залы носили характер посмертных выставок, хотя их авторы были еще живы.

Зала умершего Тулуз-Лотрека, несколько десятков скульптур Россо — до сих пор неизвестного публике предшественника и соперника Родена, \* зала Трубецкого,<sup>7</sup> зала Руо \*\* — ученика Гюстава Моро, необычного и фантастического, в своих иссиня-черных картинах,<sup>8</sup> — зала Вюийара и Боннара, которые выставили серии своих картин и литографий с самых ранних периодов...

Из них только Вюийар и Боннар могут с полным правом назваться «молодыми». Все остальные — это уже поколения прошлые.

Вне «стариков» и этой небольшой группы «десяти», к которой принадлежат Вюийар и Боннар, Осенний салон не представлял интереса. Его устроители совершили громадное и прекрасное усилие, дав такие великолепные отдельные выставки мастеров старого поколения; но сами они не создали ничего, что могло бы отличить их лицо от лица других салонов.

Все было принесено в жертву им — и тщательное размещение их полотен, и просторные залы верхнего этажа. Все же «свои» были разрешены без системы, в беспорядке, в тесноте, в нижнем этаже. Этой же участи подверглись и некоторые из художников, которые свободно могли составить центр Салона, если бы они были хорошо повешены. К таким относятся Слевинский.

## СЛЕВИНСКИЙ

Среди современной живописи, перешедшей сквозь конец XIX века, когда она стала искусством таким обремененным, таким сложным, так органически и неразделимо слившимся с отсветами и перепевами других искусств, когда все художники стали немного литераторами, философами, изобретателями, учеными, проповедниками, чувство необыкновенного успокоения охватывает, когда встречаешь истинного живописца, просто живописца без всякой посторонней примеси, который говорит громко естественным языком палитры и которому даже нечего сказать другого, кроме линий и красок.

Слевинский один из этих немногих, может, даже единственный по абсолютной чистоте своей живописи.

Он по духу принадлежит к тем старым мастерам, которые не выходили из пределов своей мастерской, не изобретали живописных комбинаций и красок, но с которыми самые простые и обыденные предметы, привыкшие жить под их взглядом, начинали говорить проникновенным языком.

---

\* В оригинале: Рэдона. Исправлено по смыслу (Ред.).

\*\* В оригинале: Руэ (Ред.).

Вещи мертвые — это мерило духа художника.

Из широких линий пейзажа, из силуэта дерева, из человеческого лица, из переливов света каждый пьет как из неиссякаемого родника. Но не каждый может ударом жезла высечь воду из скалы, ударом кисти заставить говорить вещи мертвые и немые от природы.

Что могут сказать два яблока, луковица, бретонская чашка, желтый томик французского романа, гипсовая маска, полочка с книгами? <sup>9</sup> А на *natures mortes* Слевинского каждый из этих предметов говорит голосом глубоким и таинственным, музыкальным, как сумеречная песня, надрывающим, как тоска по родине. У него есть дар заставить звучать грустной жалобой каждую вещь, к которой он прикасается.

Кажется, точно он в сумерки задумчивый ходит по темной мастерской и изредка с нежностью касается концами пальцев вещей, окружающих его, и каждая вещь отвечает ему слабым певучим звоном.

Тайна этого дара лежит в его тонах, темных и ярких, густых и глубоких, тонах сумерек, когда дневной свет уже не заслоняет истинного цвета вещей, а ночь не успела сделать их силуэты расплывчатыми. Его любимые тона — темно-лиловые и темно-синие — тона, захватывающие мистические и загадочные области духа.

Произведения Слевинского распадаются на три отдела: вещи мертвые, люди и море.

В портретах и *nu* Слевинский достигает того мастерства, которое можно назвать абсолютным рисунком.

Европейская портретная живопись, развращенная светотенью за XVI, XVII и XVIII века, потеряла способность давать понятие о формах тела без выпуклости, без обмана глаза. Она привыкла безнаказанно уходить в область скульптуры и давать «лепку» лица вместо его силуэта.

Портреты Слевинского по простоте и монументальности линий можно сопоставить с портретами французской школы XIV и XV века. У него нет ничего, что напоминало бы идеал современного портрета — восковую голову, отделяющуюся от полотна. Конструкцию головы, выпуклости тела он выражает исключительно одними линиями силуэта, что возможно только при совершенстве рисунка. Все его лица написаны плоско, и ни одно из них не дает впечатления плоскости. Количество линий ограничено только самым необходимым и характерным. Ничего случайного, ничего что бы молчало или повторяло уже сказанное.

Его портрет человека в желтой шляпе на синем фоне <sup>10</sup> — один из лучших портретов этих лет. Он совсем темный и в то же время горит красками. В нем нет ни одной точки, которая была бы лишена цвета, была бы черна той чернотой, в которой глаз не различает краски. Эти черноты всегда являются обличителями колоритного бессилия. Нет чернот, происходящих от смешения красок, потому что нет такой черноты, которую нельзя было бы сделать яркой, прозрачной и воздушной, сопоставив ее с другим, дополняющим ее тоном. Те, кто страдает от чернот, обличают только свое неумение найти им равноценные.

В этой области Слевинский непогрешим. Он пишет свои портреты четырьмя, пятью тонами, не больше, и располагает их широкими плоско-

стями, так что они свободно и властно выделяют один другой. И эти четыре-пять тонов всегда единственно возможные, единственно типичные для лица и данной обстановки. И во всех портретах разлита та спокойная сумеречная грусть, которая никогда не покидает произведений Слевинского.

Его «Nu» — девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы,<sup>11</sup> сидя на зеленоватом покрывале кровати, может служить примером для художников, ослепших на рисовании бездушных академий. Ее тело желтовато-матовое наклонено одним лебединым извивом, совершенно простым в своем общем движении. Лицо ее полузакрыто красными волосами, а из маленького зеркала, лежащего на коленях, смотрят один глаз и часть щеки. Рука, поддерживающая волосы, приподнята, продолжая ту же лебединую линию тела.

Моря Слевинского тоже простые и грустные.

У него нет романтического моря, декламирующегося с широкими жестами всеми гекзаметрами и ямбами своих волн. Оно бурно без трагедии и величественно без пафоса. Это угрюмое бретонское море с его разорванными скалами, чернеющими над гребнями пены. Но только в сумеречных бурных морях Слевинский сказывается вполне, всем своим лицом, как в изображении вещей мертвых и в портретах.

Во французской живописи Слевинский стоит рядом с Гогеном. Но Гоген — перуанец, великолепный варвар латинской расы, швыряющий драгоценные камни пригоршнями с неподражаемой смелостью и щедростью, никогда не умел их заключить в такие таинственные оправы Мечты и Меланхолии, свойственные только польскому духу.

## МОРИС ДЕНИ

Что поражает прежде всего на этой небольшой выставке, наполняющей две залы «Galerie Druet», это то, что она совершенно не похожа на обычные выставки этюдов, привозимых из путешествий.

Обыкновенные выставки этюдов — это быстро пойманные впечатления, поразившие глаз, материал, собранный для дальнейшей переработки, листки из записной книжки, испещренные краткими и выразительными иероглифами, впечатления географические, синематограф из окна вагона.

Впечатления Мориса Дени совершенно не похожи на это. Он делал свое путешествие сквозь время, а не сквозь пространство.

В настоящее время расцветает новый род исторической живописи, совершенно не похожий на старую историческую живопись, изображавшую «несчастные случаи в истории», которая старалась проникнуть в прошлое с помощью натурщиков, одетых в старинные костюмы, и бутафорских аксессуаров исторических музеев, историческая живопись, которую можно отнести к разряду *natures mortes*.

Новая историческая живопись старается проникнуть в душу прошлой эпохи сквозь глаза видевших ее. Эти глаза-двери сохранились в картинах

старых мастеров, и европейцы, пожелавшие вспомнить себя за четыреста лет назад, снова пошли к ним.

Боровшиеся с академизмом вернулись к его же первоисточникам, но взяли из них совершенно иное. Академисты искали в живописи прошлого канонов для изображения современности, молодые же ищут в ней реальностей прошлых эпох. Прошлое никогда не остается неизменным. Оно меняется вместе с нами и всегда идет рядом с нами в настоящем. Именно это прошлое, живое в каждый настоящий момент, и нашел Морис Дени. Рама картины — это настоящая дверь, настоящее окно; но оно открывается не для всякого. Нужно иметь ключ понимания в своем сердце, и надо знать таинственный «сезам».

«Comprendre — est le reflet de créer». \* Если картине четыреста лет, то сквозь нее можно выйти в другую эпоху. Заразившись глазами старого художника, увидеть видение настоящего сквозь дымку времени.

Морис Дени ушел в Италию примитивов, в золотистую Италию Фра Анджелико, Пьеро де ла Франческо, в святые долины Ассизи и Сиэны, в холмистые области старых монастырей, как слоновая кость пожелтевших от времени городков, ютящихся по вершинам холмов, в тихие области Умбрии и Тосканы, к старым полотнам Флоренции.

Морис Дени не стремится реставрировать жизнь прошлого. Он чаще любит смотреть на современность глазами Беато Анджелико. У него нет скучной серьезности, он любит играть своим искусством, что есть признак большого художника.

Он любит взглянуть на современную обстановку, на современное лицо глазами другой эпохи и в то же время подчеркнуть черты современности реальными деталями. В современном лице он ищет лица прошлого и пишет портреты современных женщин с фонами примитивов и в их тонах. Но тона эти он дает в дымке своего собственного колорита, как поэт, переводя с другого языка, одевает чужую мысль в звоны собственного ритма.

Тона Мориса Дени очень светлые, очень прозрачные, точно южные сумерки, пронизанные еще кое-где розовыми поцелуями дня. Он любит делать фигуры светлее и холоднее их фона, что придает им призрачность и прозрачность. Его фигуры девичьи, волнистые и текущие, без резких очертаний, гармоничные в своих плавных линиях и изгибах, в своих широких одеждах, которые кажутся крыльями.

## ГРОБНИЦА ПОЭТА

В Париже образовался комитет для постановки памятника в честь всех поэтов, погибших на войне. Памятник будет называться «Le tombeau du Poète». \*\* Автор его — Жозе де Шармуа...

\* Понимать — это соучаствовать в творчестве (франц.).

\*\* Гробница поэта (франц.).

Читая в газетах эту заметку, я был глубоко обрадован, потому что знал, что все, что выйдет из-под резца де Шармуа, будет грандиозно и патетично, и совсем не подозревал того, что самого Шармуа уже нет в живых и дело идет о памятнике, законченном им перед самою смертью.

Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года \* от чахотки, и за шумом военных событий его смерть прошла незамеченной.

Между тем в лице Шармуа ушел большой мастер, имя которого рядом с именами Родена, Майоля, Бурделя будет воззывать сложное лицо скульптуры нашей эпохи.

Сейчас имя его мало кто знает. Он не любил подымать шуму вокруг себя и, работая над произведениями громоздкими и сложными, далеко не каждый год появлялся в салонах, давая себя забыть большой публике.

Впрочем, одно из его произведений — самое первое, известно очень многим и, вероятно, известнее, чем он сам. Это — памятник Бодлэра на Монпарнасском кладбище.<sup>2</sup> Мне приходилось встречать людей, любящих этот памятник и никогда не слыжавших имени автора.

Может, в этом произведении его и есть юношеские недостатки, но все же это один из тех редких памятников нашего времени, за который Парижу не придется краснеть в будущие столетия.

Гиератически застывшее, как мумия, плотно обернутое узкими бантами, тело Бодлэра лежит на низкой, ровной плите. В изголовьи его, опираясь локтями на консоль с плоским барельефом летучей мыши, подперев сжатыми кистями рук острый подбородок, высоко поверх трупя глядит гений.

Как ни выразительна старческая голова мертвого Бодлэра, но смысл памятника скрыт в пронзительной сосредоточенности этого взгляда. В нем художнику, действительно, удалось пластически выявить лик бодлэровского демонизма.

Я узнал Шармуа еще в ту эпоху, когда он работал над памятником Бодлэра. Незадолго до этого он приехал в Париж со своей родины — одного из тропических островов — старых французских колоний — Бурбона или Мориса:<sup>3</sup> оттуда, откуда был родом и Леконт де-Лиль, с которым у Шармуа была какая-то конгениальность, в холодно сдержанной страстности формы и в патетическом пессимизме мысли.

Фигурой (и летами) Шармуа был совсем юноша, почти мальчик.

Но голова его поражала и останавливала строгой красотой. Очень высокий лоб, темные глаза, стрелчатые брови, тонкий изгиб рта были отмечены печатью гениальности. Его облик напоминал несколько лицо юного, еще безбородого Гюго, но все линии были изящнее, чище, прекраснее.

В его искусстве не было ничего мелкого, случайного, преходящего. Он мечтал только о монументальном и патетическом.

Гробницу Бодлэра мне пришлось видеть во всех стадиях ее работы — и в глине, и в гипсе, и в камне, и в менявшихся вариантах ее. И окончательный ее облик не лучший из ее вариантов.

Труп Бодлэра первоначально был задуман в том стиле, как изображали умерших скульпторы французского Возрождения, еще не отошедшие от

средневековых традиций. Шармуа изобразил его обнаженным, таким, как Жан Гужон кинул герцога де Брезе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.<sup>4</sup>

Этот Бодлэр был глубже и трагичнее теперешнего. Но по настоянию «комитета», заказавшего памятник, Шармуа пришлось закутать его повязками.

## II

Недавно я проходил мимо этого памятника. Я не видал его много лет. Он потерял за эти годы пряность «нового дерзания», он стал могильным надгробием среди других надгробий и этим вошел органически не только в Монпарнасское кладбище, но и во всю преемственность французской скульптуры.

Камень покрылся патиной дождя и пыли, плесень зазеленела в складках повязок, лицо гения почернело от влажных подтеков, темный плющ, перебросившись с соседней стены, впился с боков в пористый камень.

Было странно вспоминать, что в свое время Шармуа упрекали за то, что лицо Геня слишком портретно похоже на актера де Макса, для него позировавшего. Теперь в этом его никто не упрекнет: глазные впадины камня расширились от черных пятен сырости и глядят взглядом сверхчеловеческим, а живой де Макс постарел за эти годы в другую сторону: его глаза стали тусклыми гляделками, а лицо стало манерно и обрюзгло в своей остроте.

Сейчас памятник в целом не разделим с могилою Бодлэра и кажется вполне достойным ее. А это уже очень много.

Большинство последующих работ Шармуа были уже им намечены тогда же. В одном углу мастерской виднелось скривленное иронической гримасой лицо Сен-Бева,<sup>5</sup> в других подымались колоссальные женские фигуры для гробницы Корнеля.<sup>6</sup>

Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену.<sup>7</sup> Он совсем не напоминал клингеровское пресс-папье с Бетховеном из белого мрамора.<sup>8</sup> Это была доисторическая, этруская гробница, точно высеченная циклопами из целой скалы. В обширной ротонде Большого Дворца искусств среди гипсовых и бронзовых гнусностей она скандализировала неимоверной тяжестью, стихийной силой и первобытной простотой линий. Подымались голоса, требовавшие, чтобы она была поставлена на одной из площадей Парижа.<sup>9</sup> Но отцы города, безнадежно влюбленные только в кукольную скульптуру, не могли найти для нее места.

Мысль Шармуа всегда была прикована только к гробницам. Казалось, ничего другого он не видел и не знал в искусстве. Если ему случалось делать отдельные фигуры, головы — они неизменно становились потом аккордами похоронного марша, входили органическими частями в новую патетическую симфонию, означенную именем одного из героев человеческого духа.

Я вспоминаю теперь, что лет десять тому назад Шармуа показывал мне небольшую модель, которую он назвал сперва гробницей Эдгара По.



Но на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекраснейшее надгробие, которое когда-либо украшало могилу поэта, памятник, воистину вдохновенный и единственный, который мог быть его достоин: вместо плиты его могилу прикрывает большой аэролит.<sup>10</sup> Кусок металла, упавший на землю из межзвездных пространств, осколок разбитой планеты — не есть ли это единственное равноценное, чем земля могла отметить гроб безумного Эдгара?<sup>11</sup>

Вероятно, зная это, Шармуа не назвал свой новый погребальный марш именем Эдгара По, а дал ему имя «Гробницы поэта».

Над нею он работал последние годы своей жизни и закончил незадолго до смертельной своей болезни.

Это и есть тот памятник, который будет воздвигнут в честь поэтов, павших на великой войне.

Я не видал этого памятника в его окончательном воплощении, но вот каким он остался у меня в памяти по первоначальному эскизу.

Посреди очень широкого и совершенно плоского пространства, навзничь, с головой, запрокинутой назад, брошен обнаженный труп поэта. (Здесь Шармуа вернулся к неосуществленному в «Бодлэре» замыслу — возродить могильную традицию XV века). Кругом него с трех сторон, тремя стенами, развертывая длинные, тяжелые и влажные полотна, встают огромные фигуры гениев.

Пафос композиции лежит в этом контрасте — малого человеческого тела, трагически изваянного резцом Смерти, лежащего посреди широкого, пустого пространства, и этими нечеловечески громадными фигурами, которые издали обступили его.

Не знаю, как осуществил Шармуа этот эскиз, но думается, что это будет достойный Реквием над братской могилкой целого поколения поэтов, сметенных этой войной.

Как во всех истинных символах, смысл его проникает глубже первичного замысла.

Не является ли этот памятник истинным образом человека отходящей эпохи, поверженного на полях старых европейских битв, отданного во власть им самим призванных к бытию демонов и безвыходно обступивших его?

Здесь, как и всегда, искусство было пророческим. Шармуа работал над памятником своему поколению, ничего не зная о судьбе, которая ожидает его, и, конечно, многие из погибших теперь видели и восторгались этим памятником, не подозревая, что стоят перед собственной своей гробницей. И теперь из-за гроба он венчает умерших.

## ОДИЛОН РЭДОН

В мастерской Рэдона висит гравюра Дюрера:<sup>1</sup>

Женщина безнадежно и устало опустила голову; шелк платья безнадежно и устало шелестит по каменным плитам. Перед нею неправиль-

ное геометрическое тело, как «ледяной кристалл Уныния». Сломанные математические инструменты лежат в беспорядке. Серая радуга... звезда со снопом лучей и через небо длинная лента, на которой написано: MELANCOLIA.

На высотах познания одиноко и холодно...<sup>2</sup>

Образы Рэдона — это реальность не из земного мира. Только в готическом искусстве французского XIII века можно найти формы, подобные формам Рэдона. Потом источник иссяк. Графические впечатления оборвались.

Видеть последние концы нитей своего искусства на расстоянии семи земных столетий и ничего впереди — это предел одиночества.

Человеческое сознание не может вынести такого одиночества. Поэтому Одилон Рэдон в его земном воплощении только иссохшие уста, через которые Вечность шепчет свои воспоминания.

Его чувства так тонки, что впечатления жизни переходят предел боли, предел ощущаемого — у него нет вкуса к действительности. Он видит сквозь ощущаемую эпидерму природы.

Его рисунок так же груб и неоформлен, как стиль Достоевского. Это то же самое пифическое презрение к слову, презрение к орудию выражения. Но в его каменных лицах и деревянных торсах инкрустированы кусочки живого мяса, пылающие всем внешним воплощением духа.

В каждом рисунке Рэдона есть ужас живого тела, сросшегося со скалой. Из-под черных фонов его литографий всегда шевелится целый мир невоплощенных форм. С точностью импрессиониста он заносит на свои доски вихри довременного хаоса.

В каждом рисунке Рэдона есть бездонные колодцы, из которых одна за другой выплывают безымянные и бесчисленные формы...

Шевелящийся хаос — это единственная реальность Рэдона.

Бесконечная скорбь Познания — это его лиризм. Тонкая веточка лавра тихо приближается к голому черепу человека-куклы. И голова с грустной покорностью склоняется перед ней. Это — Слава.<sup>3</sup>

Среди шепчущих и тихо мерцающих болот на тонком стебле осоки распускается странный самосветящийся цветок: голова Человека-Пьеро.<sup>4</sup>

Перед гигантским окном в пространство — стоят две маленькие человеческие фигуры. За окном проходит, не уместаясь в нем, каменный профиль. Глаза опущены. Палец в раздумьи поднят к устам. В углах губ шевелится бесконечная горечь. Сзади вырываются снопы ослепительного света. «Lumière!».\*<sup>5</sup>

Дьявол уносит Антония за пределы мироздания. Миры в непрерывном течении проходят под их ногами. «Где же цель?» — Нет цели... — отвечает дьявол. И в бледном лице с узким лбом и страдающими глазами бесконечная грусть.<sup>6</sup> «Если б я это создал, то была бы цель...». Никто до Рэдона не видел Дьявола с таким лицом — этого Дьявола чувства, так не похожего на обычного Дьявола разума.»

\* Свет! (франц.).

На высотах познания одиноко и холодно... В этих пределах оледенелого времени нет звука. Это царство вечного Молчания.

Каменное лицо с плотно замкнутыми веками выходит из хаоса... Эти глаза еще *никогда* не раскрывались... Если они раскроются, то загорится земной свет и формы лягут в привычные чувствам грани.

В этом мире солнце перестало быть источником света... Здесь светится все, из чего исходит жизнь: книга освещает лицо девушки, лучится одежда пророка, бросая снопы пламени, пролетает комета, мерцают морские звезды в подводных глубинах. Только одно солнце иногда восходит в этом мире — это черное солнце отчаянья<sup>7</sup> — le Soleil noir de la Mélancolie.

Свет промелькнул перед тьмою  
и пред ужасом бежал...

Иногда Рэдон бросает слова к подножью своих рисунков. Но тогда слова, сказанные чужими устами, оживают и светятся новым смыслом.

В постелях Рэдона хаос развертывается в своих красочных гармониях. Ужас времени кричит синими голосами; ультрафиолетовые полыньи на черном властно затягивают в глубины мистицизма.

Ультрафиолетовые лучи, помещаясь на границе видимого спектра, служат противоположно-дополнительными желтому цвету дня. Фиолетовый цвет всегда был цветом мистики и веры. Готические vitraux \* все основаны на комбинациях фиолетовых. Возрождение и последующие века совершенно не знали лиловых гармоний.

Это любимый цвет Рэдона. В нем успокоенные мерцания Тайны.

Мы на границах Прозрения...  
Или Воспоминания...

На высотах Познания одиноко и холодно...

## КАРРИЕР

Самым крупным событием этого художественного сезона была смерть Карриера.<sup>1</sup>

Обычно приходилось видеть его вещи рядом с другими картинами, бестолково перемешанными с яркими красочными пятнами,<sup>2</sup> и только теперь, когдаходишь в его залу,<sup>3</sup> стены которой струятся длинными волокнами осенних дымов, только теперь охватывает бесконечная грусть того сумрачного и смутного мира видений, в котором жил Карриер.

В нем нет ничего законченного, ни одной определенной линии — одни световые волокна, кругообразные вихри, точно звезды туманности, из которых слагаются человеческие лица и фигуры.

Карриер остается в истории человеческого духа как создатель «святого семейства» человечества.<sup>4</sup>

\* Витражи (франц.).

Его «Maternité»<sup>5</sup> создали ту окончательную форму выражения для жеста матери к своему ребенку, которую не может обойти ни один художник, спустившийся в эту область сердца.

«Обесцвеченный Веласкез» назвали его Гонкуры.<sup>6</sup>

Редкое сравнение так освещает художника изнутри.

Обесцвеченные пустыни Эскуриала<sup>7</sup> и дымные вуали Карриера одинаково уединяют и обособливают человеческое лицо.

Парадоксальность<sup>8</sup> судьбы: Карриер, один из величайших колористов, не различал цветов.

Он видел только колебания холодных и теплых тонов.

«Разве природа окрашена?» — говорил он с удивлением своим ученикам, рассматривая их этюды.

От рождения он был слеп к цветам.

«Будь слеп, как Гомер, или глух, как Бетховен...».

В небольших пространствах узкой комнаты взгляд его пронизывал межзвездные пустыни, отделяющие один предмет от другого, соседнее человеческое лицо от глаза художника.

Для Карриера человеческое лицо — это мерцание соседней планеты, недостижимой, неведомой. Это звездная пыль Млечного пути, это вихри еще не уплотнившейся мировой туманности.

Все мы сложными концентрическими кругами движемся один около другого, но никакая сила любви и притяжения не может преодолеть центробежную силу, поддерживающую наши орбиты.

Каждое лицо для Карриера бесконечно близко, желанно, недостижимо, как родное лицо земли, видимое из морозной глубины лунного кратера.

Карриер бессознательно стал поэтом межзвездных пространств, — и его трагедия — трагедия неодолимого пространства.

Из всех человеческих жестов он видел, понял и унес с собою только один жест: жест матери к своему ребенку.

Безнадежный поцелуй матери к ребенку. Безнадежный потому, что в нем уже предчувствуется неизбежность разлуки: это последнее соприкосновение звездной туманности с новообразовавшимся сгустком материи. Еще одно мгновение, и он отправится навсегда и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах мира...

Поэтому нет художника в Европе, перед картинами которого охватывало бы такое чувство одиночества и грустной покорности, как перед полотнами Карриера.

Его портреты — Додэ, Гонкуров, Верлэна, Рошфора<sup>9</sup> — таковы, точно это взгляд в наш век из какого-то далекого будущего века.

Это не лица живых людей, которых мы привыкли видеть в гостиных, в театрах, в кафе...

Это грустные лики привидений.

Одиссей, спустившись в Аид, такими видел тени близких ему при жизни героев.

## УСТРЕМЛЕНИЯ НОВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

(СЕЗАНН. ВАН-ГОГ. ГОГЕН)

У всех разнообразных и друг на друга не похожих течений искусства, обобщаемых под именем «Новой живописи», есть одно общее свойство: эти картины никогда не становятся понятны с первого раза и требуют известной привычки глаза.

Мысленно возвращаясь к самым первым своим впечатлениям французской живописи, я совершенно ясно помню ту растерянность, смущение и невольный протест глаза, которые возникли во мне, когда я в первый раз вошел в ту залу Люксембургского музея, где помещается коллекция Кайебота, <sup>1</sup> обнимающая Клода Моне, Ренуара, Сизлея, Дега и Сезанна. Этот произвольный протест перешел бы, наверное, в негодование и издевательство, если бы не тенденциозное сочувствие «новому искусству», которого я еще не знал, но которому приехал учиться.

Спустя некоторое время, растревоженный этим впечатлением глаз стал замечать вокруг себя на парижских улицах больше красок и линий, чем мог видеть раньше, по-новому стал видеть солнечный свет, и тогда, вернувшись к полотнам импрессионистов, я мог сказать им радостно и уверенно «да!».

Чешуя спала с глаз, и я уже удивлялся тому, что не понял и не увидел их с первого раза.

Прозрение это наступило не так, как это бывает относительно картин старых мастеров — благодаря расширению и углублению общего эстетического познания, а лишь через новый опыт, через новое прозрение глаза.

Тогда я стал водить в Люксембургский музей тех, кто не понимал «новой живописи», и объяснял ее. И выяснилось, что старое искусство можно осветить словом, для понимания же нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь.

Действительно, существуют две живописи, и хотя имена «старая» и «новая» живопись сложились совершенно произвольно, тем не менее под этими именами скрыты вполне реальные понятия.

Различие это таится в основных свойствах нашего глаза.

Свет, прорвавший окна в темном человеческом жилище, точно так же просверлил слепую броню черепа, разбередил спавшие нервы и растравил их боль до неугасимого горения, которое стало зрением.

Это было безумие боли, купель страданий, нестройность расплавленного хаоса красок, которые хлынули в сознание человека.

Тогда сознание, великий уравновешиватель страданий, призвало на помощь то чувство, которое служит для человека критерием объективного, — осязание.

Осязание, в котором был скоплен весь опыт человека о реальностях вещей, слившись со зрением, стало линией, формой, гранью, перспективой.

Растворившись в отвлеченной геометрии форм, зрение перестало быть болью, а стало знанием.

Так человек снова стал слепым.

Наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге. Обычно мы не видим глазами, мы лишь собираем материалы, отмечаем и группируем.

Из этих качеств нашего зрения вытекает неизбежность сосуществования двух стихий живописи: одной синтетической, основанной на том опыте, который наш глаз унаследовал от осязания, и другой аналитической, существующей новыми прозрениями глаза.

Если первая нас успокаивает и дает то ощущение гармонии, которое обычно считается необходимым свойством истинной красоты, то другая тревожит и срывает с нашего глаза те покровы знания, под которыми успокоился для нас зрительный мир.

Поэтому, когда мы *впервые* останавливаемся перед картинами новых мастеров, то в наш мозг врываются вихри огня и красок и нам снова приходится переживать страдания слепого существа, которое впервые стало безумно зрением.

Когда эстетическое чувство, жаждущее успокоения и гармонии, протестует, зрячий человек, не подозревающий о том, что он слеп, негодует, поносит новую живопись скверными словами и утверждает, что «в природе так никогда не бывает».

В сущности ни аналитическая, ни синтетическая живопись не могут существовать отдельно одна от другой, они существуют в каждой картине. Но преобладает одна из них соответственно исканиям художника.

Раньше художники искали смысла видимого, в конце же XIX века они начали стремиться увидеть новое. Первых можно сравнить с оратором, произносящим вдохновенную речь, а вторых с поэтом, раскрывающим новые миры в звуке отдельного слова.

Старый художник, рисуя лицо человека, стремился познать его индивидуальность, его личный характер, новый же в том же лице видит лишь поле преломления света и противопоставление красок и, изучая их, прозревает через них мировые законы зрения. Кто из них правее — вопрос праздный. Но если синтетическая живопись понятнее и приятнее для зрителя, то путь художника-аналитика труднее и трагичнее.

Марсель Швоб в одной из своих «Вымышленных жизней» такими словами рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло:<sup>2</sup>

«Учелло не заботился о реальности вещей, но лишь об их разнообразии и о бесконечности линий; он рисовал синие поля и красные города, рыцарей в черных доспехах, на лошадях из черного дерева и с огневеющими ноздрями и копья, подобные лучам солнца, устремленные во все концы неба.

Он составлял круги, делил углы, исследовал все создания во всех их видах, он ходил спрашивать объяснения проблем Эвклида у своего друга математика Джованни Маннетти;<sup>3</sup> после он запирался и покрывал листы бумаги точками и дугами. Он постоянно занимался архитектурой, но вовсе не для того, чтобы строить.

Он ограничивался тем, что намечал направление линий от фундамента до верхних карнизов, пересечения прямых линий, схождения сводов к их ключу, ракурсы потолочных балок, которые расширялись веерами, сходились в одну точку в глубине длинных зал. Он изображал всех животных, их движения, людей для того лишь, чтобы свести их к простейшим линиям.

Затем, подобно алхимику, который топит металлы и элементы и в их сплавах ищет золота, Учелло сливал все формы в плавильную печь форм. Он их соединял, комбинировал, плавил, чтобы найти простейшую форму, от которой зависели бы остальные. Он думал, что можно упростить все линии до единой идеальной формы. Он хотел познать мир так, как он отражается в глазу Господа, который видит все фигуры лучающимися из единого сложного центра.

Кругом него жили и творили Гиберти, делла Роббиа, Брунелески, Донателло,<sup>4</sup> каждый гордый своим искусством и презирая бедного Учелло с его манией перспективы, с его голодным домом, полным пауков. Но Учелло был еще более горд, чем они. С каждой новой комбинацией линий он мечтал, что нашел метод творчества. Своей целью он ставил не подражание природе, но власть свободно создавать вещи. Так он жил, и его тяжело думающая голова была всегда завернута в плащ. Он не замечал того, что он ел и что он был и стал вполне подобен отшельнику. Однажды в поле около старых камней, заросших травой, он встретил девушку в венке из цветов. Она была одета в длинное платье, стянутое у пояса бледной лентой, и движения ее были гибки, как стебли, которые она гнула. Ее звали Сельваджия, и она улыбнулась Учелло. Он отметил изгиб ее улыбки. А когда она посмотрела на него, он увидел все маленькие линии ее ресниц, кружки ее зрачков, и изгиб ее век, и тонкие завитки ее волос, и он представил себе мысленно различные положения венка, который был на ее голове. Но Сельваджия не знала об этом, потому что ей было тринадцать лет. Она взяла Учелло за руку и полюбила его. Учелло увел ее в свой дом.

Целые дни она сидела на корточках перед стеной, на которой Учелло чертил вселенские формы. Никогда она не могла понять, почему он больше любил смотреть на прямые и дугообразные линии, чем на нежное ее лицо, которое тянулось к нему.

Утром она просыпалась раньше Учелло и радовалась, видя себя окруженной нарисованными птицами и зверями. Учелло нарисовал ее губы, ее глаза, ее волосы, ее руки, отметил все положения ее тела; но он не написал с нее портрета, как делали другие художники, когда любили женщину.

Ибо Учелло не знал радости ограничиваться индивидуальностью. Все формы и движения Сельваджии были брошены в плавильную печь форм вместе с движениями животных, линиями растений и камней, лучами света, извивами дыма и морских волн. И, не думая о Сельваджии, Учелло оставался склоненным над плавильною печью форм.

Между тем в доме Учелло нечего было есть. Сельваджия не посмела об этом сказать ни Донателло, ни другим. Она замолчала и умерла. Учелло

зачертил фигуру ее окоченевшего тела и сочетание ее худеньких ручек и линию ее бедных замкнувшихся глаз. Он не знал, что она умерла: впрочем, он настолько же не знал, что она была жива. Эти новые отмеченные формы он кинул туда же, где были все формы, им собранные.

Учелло стал стар, и никто не понимал его картин. В них видели сплетение кривых линий. В них невозможно было больше различить ни земли, ни растений, ни животных, ни людей. Уже в течение многих лет работал он над своим лучшим творением, которое он укрывал от всех глаз. Оно должно было обнять все его исследования и стать верным ликом его концепции. Учелло кончил свою картину, когда ему было 80 лет. Он позвал Донателло и благоговейно раскрыл ее перед ним. Донателло воскликнул: „О, Паоло, закрой свою картину!“. Учелло стал спрашивать великого скульптора, но тот не прибавил ни слова. Таким образом Учелло узнал, что он сотворил чудо. Но Донателло не видал ничего, кроме бессвязного клубка линий.

Несколько лет спустя Паоло Учелло нашли мертвым от истощения на его одре. Лицо его лучилось морщинами. Глаза остановились на познанной тайне. В плотно сжатой руке он держал клочок бумаги, покрытый переплетеньями, которые шли от центра к окружности и от окружности возвращались к центру».

Эта жизнь глубоко напоминает жизнь Сезанна, как мы знаем ее по Клоду Лантье в романе Зола «L'œuvre»,<sup>5</sup> и жизнь Ван-Гога, как она раскрывается из его переписки.

Клод Лантье — Сезанн пишет, точно так же как Учелло, портрет своего умершего ребенка, и толпа на выставке издевается над его вещью. Ван-Гог в своих письмах в каком-то экстазе переименовывает целыми страницами имена красок, которыми он пишет свои этюды.

Паоло Учелло искал смысла линии, Ван-Гог и Сезанн искали смысла красок.

До прекрасного, трогательного и жалкого безумия Сезанна и Ван-Гога живопись дошла через импрессионизм. Это был длинный путь.

Своим предком импрессионисты именуют Делакруа. Делакруа, зачарованный Тицианом и Веронцем, искал лишь большей яркости и полноты красок, ударяя, как литавры, друг о друга дополнительные тона. Но его сущностью оставались не краски, а романтический пафос композиций.

Эдуард Манэ пошел от испанцев: от Веласкеза и Гойи, и слишком любил и ценил личность. Первое поколение импрессионистов — Кл. Моне, Сизлей, Ренуар — еще не переживало трагедии Учелло. Для них живопись была радостным, простым и наивным искусством.

В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне,<sup>6</sup> разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь несколько раз воскликнуть «черт побери! черт побери!», в этот день импрессионизм родился<sup>7</sup> и стал существовать.

Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше<sup>8</sup>



и уже в слове создавали то, что впоследствии стало импрессионистским пейзажем, но кто читал Гонкуров в то время — в начале семидесятых годов? И молодые художники, так же как Клод Моне, не только не видели, но и не слышали ничего о японском искусстве. Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена,<sup>9</sup> изображавшая стадо диких коз, измятая и запачканная голландским сыром, чтобы серая плева сошла с глаз европейской живописи.<sup>10</sup> Зарождение импрессионизма было радостно, как ранняя весна Ренессанса. Первые импрессионисты не строили никаких сложных теорий.

Они вышли на свет из темной комнаты и по-детски радовались свету и краскам и передавали наивно и точно, как примитивы *plein-air*'а, лишь то, что они видели, не заботясь ни о каких обобщениях и углублениях.

Казалось бы, что судьба Учелло суждена была той группе, что пошла за ними и дала научное обоснование их теориям, — неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу,<sup>11</sup> но это было не то. Неоимпрессионисты вовсе не искали в самой живописи новых законов света. Они лишь применили готовые научные теории Гельмгольца, Шевреля к живописи,<sup>12</sup> созданной Моне, и стали писать ярко, логично, но холодно и утратили солнечный лиризм первых импрессионистов.

Судьба Учелло была суждена Сезанну и Ван-Гогу.

Сезанн — это Савонаролла современной живописи.<sup>13</sup> На искупительном костре своего творчества он сжег все внешне красивое, все маскарадные наряды и маски, все чары века сего. Это аскет, подвижник, иконоборец. Его живопись это обнаженная правда. Не правда ослепительного впечатления, как у импрессионистов, а скучная и некрасивая правда упорной работы, от которой начинает мутиться в глазах, фигуры кривятся, краски становятся жестяными и грязными. В нем несокрушимый порыв творческой воли и глубокое отчаянье работы.

В мире линий и красок, точно так же как и в мире слова, существуют «клише»: готовые фразы, употребляющиеся в речи как простые слова. Для понимания речи клише необходимы. В то время как обилие их делает речь плоской и пустой, полное отсутствие их ведет к темноте и непонятности произведения, к мученичеству художника. Таким мучеником был Маллармэ во вторую половину своего творчества, такое же мученичество — картины Сезанна.

Грубая и жестокая живопись Сезанна так же глубоко утончена, как поэзия Маллармэ, как искания Учелло. Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса,<sup>14</sup> как изобретателя *natures mortes* — синей скатерти, фаянсовых тарелок и красных яблок. Это было самое доступное в нем.

Безотрадные пейзажи его, написанные тяжелыми глыбами, точно грубая мозаика из потускневшей жести, цинка, съеденного кислотами, и цветущей меди, уже труднее приемлемы для глаза. Точно так же, как Учелло прозревал свои безотрадные круги, сечения и кривые в полноте расцвета итальянского Ренессанса, точно так же Сезанн свои тусклые жестяные пейзажи, написанные с такой титанической силой, видел под сияющим золотом провансальского солнца.

Сила же, вложенная им в его портреты, почти недоступна пониманию того глаза, который не привык жить распластанным на полотне. В этих портретах страшная правда галлюцинации глаза, пресыщенного работой, ослепшего от внимательного вглядыванья. Фигуры их кривы, лица скошены, глаза не поставлены на место; даже внешнюю правильность рисунка, даже соблюдение анатомического скелета Сезанн-подвижник отвергает как непростительную роскошь, пошлое клише знания.

Пустынник Пафнутий в «Таис» Анатоля Франса, после того как он потряс своим обличающим словом душу юной александрийской куртизанки и на костре заставил ее сжечь ее сокровища, в течение целого дня волочит за собой по раскаленным пескам ее, измученную и кающуюся, и наконец оборачивается и плюет ей в лицо святым христианским плевком. Портреты Сезанна таят в себе оскорбительность, необузданную грубость, пламенеющую чистоту и святость такого плевка. В них дух всеожжения, пламень великопленного аскетизма. Сезанну можно удивляться; но можно ли его полюбить? А вместе с тем по широте и полноте колорита чувствуется, что, приди Сезанн в другую эпоху, когда надо было не разрушать старые клише, а произносить пышные и красивые речи, он бы говорил не менее звучными октавами, чем Веронез, не менее законченными стансами, чем Тициан.

В этом его отличие от *Ван-Гога*. В какую бы эпоху расцвета Ван-Гог ни пришел на землю,<sup>15</sup> он всегда остался бы тем же Ван-Гогом, эпилептиком красок, тем же человеком с бледно-желтым бескровным лицом, с жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом и кровавой повязкой вокруг головы, как на его известном автопортрете, где он написал себя с отрезанным ухом.

История этого портрета кажется эпизодом из жизни Учелло. Это было в Арле. Ван-Гог работал до экстаза. Он настойчиво звал к себе Гогена из Бретани. Гоген приехал. Они поселились в одной комнате и работали вместе, рядом, как два слона, регулярно, без отдыха, без передышки, каждый делая по два этюда, ни о чем друг с другом не говоря, ни о чем не думая, кроме красок. В это время Ван-Гог стал тихо сходить с ума. Однажды, когда Гоген ушел на работу, он отрезал себе бритвой правое ухо до самого корня, отнес его в полицейский комиссариат и, вернувшись домой, сел перед зеркалом писать свой портрет, четко отмечая эффект темно-зеленой куртки на бирюзово-зеленом фоне стены, красноватый японский эстамп, желтое деревянное окно и нервные подергиванья боли на своем бескровном лице. Через несколько дней он по собственному побуждению отправился в психиатрическую лечебницу, откуда писал Гогену: «Приезжай сюда. Здесь тебя тоже вылечат».

После он выздоровел и снова писал копченые селедки в бронзовых и синих тонах, пронизанные светом подсолнечники на зелено-голубом фоне. Однажды он вышел на этюды с холстами, но, не дойдя до того места, где обычно садился писать, достал револьвер и выстрелил себе в живот. Он не упал, но дошел до ближайшего кафе, сел на табурет посреди комнаты и попросил сходить за доктором. Тогда только заметили около него лужу крови. «И это не сорвалось?» — спросил он врача. Когда же тот

ответил ему, что рана смертельна, Ван-Гог спросил табака, набил трубку и, сидя согнувшись на табурете, долго и тяжело затягивался, пока не упал мертвый, не произнеся больше ни слова.

В лице Сезанна и Ван-Гога аналитическая живопись дошла до последних пределов психологических возможностей. Дух современного человека не мог дольше выдержать язвы на свет разверстого, ничем не защищенного глаза.

Такова судьба всех искателей философского камня в области искусства. Их жизнь всегда тесна, душна и трагична. А пригоршни драгоценностей, ими оставленные (драгоценностей, которые никогда не радовали их самих, потому что не о них они мечтали), они таят в себе роковые чары заклятых ожерелий и перстней, несущих с собою злой рок и жажду смерти. Произведения эти так напитаны горьким хмелем их души, что в том тревожном восторге, который внушают они, невозможно отделить эстетического наслаждения воплощенными формами от острой жалости и удивления к их судьбе. Так, рассматривая старинное здание, нельзя определить, что волнует больше: гармония ли архитектурных линий или исторические воспоминания.

Рядом с этими мучениками новой живописи, с этими «побежденными, чьи сердца переполнены пеплом печали», стоит героическая фигура завоевателя империй — Гогена. Он один из могучего племени легендарных полубогов и героев. Если он не царь современной живописи, то он «царский сын». (К нему так идет это имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека.<sup>16</sup> Этот блестящий и парадоксальный мыслитель, имевший такое влияние на Ницше, воспитал свой ум в Персии у древнейших горнов восточной мудрости, и это имя, переносящее в страны «тысячи одной ночи», звучало для него проще, человечнее и горделивее, чем отвлеченное понятие «сверхчеловека». Царский сын на самом деле может быть сыном купца или сыном крестьянина, но все же он царский сын, потому что он молод, предприимчив, силен, свободен, жаждет завоевания новых царств).

Гоген был царским сыном.

В жилах Гогена текла кровь, сгустевшая под перуанским солнцем, и в сердце его вспыхивали древние мечты о золоте и пурпуре. Ему должны были грезиться походы Кортэса, его душе должно было узывно говорить то мгновение, когда Пизарро, дойдя до Тихого океана, по пояс вошел в воду со знаменем в руках и объявил океан под властью святой Марии Пречистой.

Его жажду золота не могли удовлетворить желтые подсолнечники Ван-Гога на бирюзовом фоне, а его тоску по пурпuru и блеску — красные яблоки и фаянсовые тарелки Сезанна на голубой скатерти.

Его кровь задышалась среди этих импрессионистических мелочей, среди этих искусственных трамплинов света, в которых Ван-Гог и Сезанн искали философского камня живописи.

Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда

он нашел их, полюбил и понял, тогда он мимоходом создал и новую живопись.

Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное и жаждет лишь исключительного. Оно не обобщает явления, оно индивидуализирует их.

На дверях лабиринта предательски перепутаны надписи: те, кто прямо идут на поиски отвлеченных идей, принципов и систем, те попадают в липкие сети маленьких вещей, серых и будничных, тарелок и яблочек Сезанна, чертежей Учелло и копченых селедок Ван-Гога; те же, кто, не заботясь об общем, влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они.

Гоген ушел из Европы в поисках не за живописью, а за новой жизнью. Он нашел ее в Океании, там, где самое старое земное человечество, человечество трижды доисторической Лемурии,<sup>17</sup> сохранило наивную свежесть первой юности Земли.

Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени,<sup>18</sup> и уехал на Таити.

Это было восьмого июня (он отметил этот день, как важное событие в своей жизни), когда он вступил на землю Таити.<sup>19</sup> Оглядевшись, он не мог не заметить, что этот остров лишь вершина горы, затопленной во время последнего всемирного Потопа. Таити переживал тревожные дни: последний король острова был болен,<sup>20</sup> и темные пятна, выступавшие на горе в час заката, предвещали его смерть. Вместе с королем умирали последние скрепы древнего царства. Во время похорон короля Гогена призвали помогать королеве<sup>21</sup> украшать залу, в которой совершалась церемония. По ночам он слушал погребальные песни, которые пел весь народ, и они звучали для него слаще Патетической симфонии. После он ушел из столицы Папезте, где было слишком много европейцев, в глубину острова и нашел для себя хижину в округе Матаиза. Хижина стояла на плече горы, а кругом было море.

Прежде всего, поселившись в ней, он познал одиночество и молчание таитийской ночи, от которой был отделен лишь легким наметом пальмовых листьев. Утром он увидел на море пирогу и в ней нагую женщину.

На пурпурной земле лежали желтые, как бы металлические листья, складывавшиеся в узорные знаки священного письма. И он прочел в них слово Atna, что по-маорийски значит Бог.

Так в первый день были преподаны ему молчание, нагота и имя Божье.

На другой день он почувствовал голод, но увидел, что здесь ничего нельзя купить за деньги и что, хотя пища висит на деревьях и кишит в море, но он не умеет достать ее. Тогда к хижине его подошла маленькая девочка и поставила перед ним вареные овощи и свежие плоды. А когда он насытился, мимо него прошел человек и спросил: «Paia?» (сыт ли ты?).

И Гоген спросил себя в первый раз, кто дикарь: они или он?

Он пытался писать. Но пейзаж с его свободными, дикими красками ослеплял его. Он не решался сказать на полотне то, что видели его глаза.

В его хижину пришла женщина и стала рассматривать фотографии, развешанные на стенах. «Олимпию» Эдуарда Манэ она рассматривала с особым интересом.

— Она нравится тебе?

— Да, она очень красива. Она твоя жена?

И тогда Гоген солгал и признал себя мужем прекрасной Олимпии. Эта женщина согласилась, чтобы он написал портрет.

Она не была красива согласно европейским канонам красоты. Она была прекрасна; черты ее лица были гармоничны, углы рождались от пересечения изогнутых линий, как на портретах Рафаэля, и рот ее был вылеплен скульптором, который в одну линию сумел вложить всю радость и все страдания одновременно. Он работал страстно и торопливо, читая в чертах ее лица и в глубине ее глаз тысячелетия неведомой ему жизни.

Он начал понимать язык таитян и во всем стал подобен людям, жившим рядом с ним. И они приняли его и стали смотреть как на своего. Один из его новых друзей однажды сказал ему: «Ты не такой, как все. Ты можешь то, чего другие не могут. Ты приносишь пользу людям».

Это слово больше всего поразило Гогена. Это был первый человек, из уст которого он услышал, что *художник — полезен*.

Из черного и розового дерева он вырезал фигуры людей и богов, и его стали звать на острове «человеком, который делает людей».

В нем возникло желание найти себе жену. Он сел на лошадь и поехал на другой край острова.

Когда он проезжал через округ Фаонэ, один старик сказал ему с порога своего дома: «Эй, человек, который делает людей, иди есть с нами».

— Я иду искать себе жену, — ответил он на вопрос, куда идет он.

— Хочешь взять мою дочь? Она молода, красива и здорова.

— Приведи ее.

На ней было прозрачное платье из розовой кисеи, чрез которую были видны ее золотистые плечи и грудь, которая была заострена двумя твердыми розовыми сосцами. Ей было тринадцать лет, как Сельваджии. Ее звали Теура.

— Ты не боишься меня? — спросил Гоген.

— Aita! (нет).

— Хочешь всегда жить в моем доме?

— Eна! (да).

Так Теура стала его женой.

Теура была смешлива и грустна одновременно. Она говорила мало. Сперва они внимательно изучали друг друга. Но в то время как через несколько дней он почувствовал, что Теура читает в его душе, как в открытой книге, сам он увидел, что в ее юной и древней душе таятся неразрешимые для европейца тайны. Он полюбил Теуру и сказал ей об этом. Она же засмеялась, потому что уже знала это. И Теура полюбила его, но не говорила об этом. Она помогала его работе и научила многому, чего он не знал.

Однажды, когда, ушед на целый день в город, он вернулся позднюю ночью, то застал Теуру в темной комнате, лежащей на груди, с зрачками,

безмерно расширенными от ужаса. Она смотрела на него и не узнавала. Страх ее был могуч, передавался ему; когда она пришла в себя, она сказала ему голосом, в котором дрожали рыдания:

— Никогда не оставляй меня одну без огня.

— Мы, французы, ничего не боимся, — сказал Гоген. Но это была ложь, потому что в этот час ему открылось познание великого страха, которым живо человечество.

Теура научила его именам богов страшных и могучих, которые сотворили мир и правят им; она сказала ему имена звезд и планет и спела ему старые легенды. И он чувствовал, что миллионы поколений древнейшего из человечеств говорят с ним ее младенческим лепетом. У него же не было тех знаний, которыми он мог бы обогатить ее. Он пытался объяснить ей, что земля движется вокруг солнца, но не мог.

В словах же маорийских легенд он нашел семена и прообразы всех идей и научных теорий, которыми гордится европейская наука.

Однажды, когда начался лов рыбы, Гогену посчастливилось вытащить две чудовищных скумбрии. Это заслужило ему большое почтение между островитянами, так как счастье есть величайшая из добродетелей. Но в то же время он уловил за своей спиной легкий смех. Крючок его лесы оба раза впился рыбе в нижнюю челюсть, что указывало на неверность жены во время отсутствия мужа.

— Хорошо ли ты провела этот день со своим любовником? — спросил он у Теуры.

— У меня нет любовника.

— Ты лжешь. Рыба сказала.

Тогда Теура медленно поднялась и пристально поглядела на него. Ее детское лицо вдруг преобразилось таким внутренним светом мистической торжественности, величия и тайны, что Гоген ясно почувствовал, что *«Некто Властный стоит между ними»*, и против воли его пронизал трепет веры.

Теура тихо заперла дверь и, ставши посреди комнаты, громким голосом начала произносить слова молитвы:

Спаси меня! спаси меня!  
Вот вечер... это вечер богов!  
Боже мой, помилуй меня!  
Господи, остереги меня!  
От вражьей чары, дурного совета охрани меня!  
От довременной могилы, от злого навета охрани меня!  
От спора и свары охрани меня!  
Мир да царит между нами!  
Господи, охрани меня от диких воителей,  
От того, кто бродит в ночи,  
От того, кто навевает ужас,  
От того, чьи волосы стоят дыбом.  
Чтобы я и душа моя были живы,  
Господи.

В эту ночь Гоген молился грозным божествам древнего острова, затерянного среди необъятного океана, и, как ребенок, повторял за Теурой слова молитвы.

В этот вечер, когда сокровенная душа мира раскрылась ему в трепете веры и ужаса, он получил последнее посвящение искусства и теперь мог творить, как творили безыменные мастера, создавшие древнее священное искусство.

Во время всемирной выставки в Чикаго<sup>22</sup> были получены в художественном отделе большие свитки полотен. Их развернули, и никто не мог понять их смысла. Это были странные и дикие сочетания ослепительных красок: синей, оранжевой и пурпурно-алой. Члены жюри приняли их сперва за наглую шутку какого-нибудь рапэна,<sup>23</sup> но, когда на пакете прочли неизвестное имя отправителя: «Гоген, Таити», то все догадались сразу, что перед ними драгоценные образцы доисторической живописи. И картины Гогена были повешены на почетном месте в отделе Мексиканских древностей.

Еще два раза возвращался Гоген в Европу. Но европейцы не понимали его картин, а прежние его друзья стали ему чужды.

В последний раз он был в Париже постаревший и больной. Когда-то в Бретани в одном порту матросы оскорбили женщину, с которой он шел. Гоген избил десятерых, но одиннадцатый раздробил ему колено ударом тяжелого сабо. Теперь эта нога отказывалась служить.

Он уехал умирать на Таити.

Когда же он умер, миссионеры сожгли оставшиеся после него картины и изображения богов, вырезанные им из дерева.

## О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи. Разве под большинством произведений Джорджоне не стоит имени Тициана только потому, что было время, когда имя первого звучало менее трубно, чем имя второго? Через пятьдесят лет, когда поколение современников и учеников Родена уйдет, — все скульптуры, что плесневеют теперь на дворах мастерских и выдерживаются, как вино, в подвалах художественных торговцев, будут пущены на рынок под его именем. Будущим поколениям не мало предстоит изумляться титанической работоспособности Родена. Он будет единственным автором всех скульптурных произведений на-

шего века. «Вон она — клетка этого королевского тигра», — заключил мой собеседник, указывая через окно вагона на белый павильон на скате Val Fleuri,<sup>1</sup> за которым расстились стальные и индиговые планы зимнего Парижа.

Я думаю, что парадоксальный собеседник мой во многом был прав: вся современная скульптура отмечена Роденом, на каждом произведении вы найдете знак его когтя. Когда время перетасует репутации, имена и произведения, а пожары и войны позаботятся об истреблении точных письменных документов и старых выставочных каталогов, то все так именно и случится.

Роден вовсе не революционер в искусстве. Он работает в основных традициях европейской скульптуры. Он их не нарушил и не изменил. Но тому, что уже становилось омертвевшей формулой и каноном, он придал трепет реальности и вдохнул жизнь. Он стал синтезом многих течений и исканий — отсюда его обилие, щедрость и всеобщность его влияния.

В недавно появившейся книге «Разговор» Родена,<sup>3</sup> записанных Полем Гзеллем, мы находим целый ряд ценных документов по психологии роденовского творчества, определяющих его метод и историческое место его искусства.

Чтобы наглядно показать своему собеседнику разницу между скульптурными приемами Греции и Ренессанса, Роден слепил перед ним две статуэтки — одну согласно методу Фидия, другую согласно методу Микеланджело.

«Вы видите, сказал он, показывая на первую: моя статуэтка являет, если окинуть ее взглядом с головы до ног, четыре друг другу противопоставленных члена. План грудной клетки наклонен в сторону левого плеча; план таза склонен направо; план колен снова склоняется к левому колену, и, наконец, ступня правой ноги находится сзади левой. Благодаря этим четырем склонениям, через все тело проходит очень мягкая волнистая линия. Посмотрите теперь на нее в профиль. Она выгнута назад. Spина вогнута, а грудная клетка выпукла. Благодаря этому ей свет бьет прямо в лицо и мягко распределяется по торсу и по членам. Переведите этот технический метод на язык символов и вы увидите, что античное искусство говорит о радости бытия, довольстве, грации, равновесии и сознании. Здесь же, продолжал он, указывая на вторую статуэтку, здесь вместо четырех планов только два. Один — для верхней части фигуры, другой, противоположный ему, для нижней. Это дает движению одновременно и силу, и стесненность: отсюда и вытекает поражающий контраст со спокойствием античных статуй... Обратите тоже внимание, что сосредоточенность усилия сжимает обе ноги вместе и руки прижимает к телу и голове. Таким образом, между торсом и членами исчезают промежутки, и мы не видим тех пролетов, которые делают греческую скульптуру такой легкой: микеланджеловское искусство создает статуи из единой глыбы. Он сам говорил, что только те статуи хороши, которые можно скатить с высоты горы, не разбив: все, что отломится, — лишнее. Его произведения, конечно, могут выдержать такое испытание, но также



можно утверждать, что ни одна из античных статуй не осталась бы целой... Наконец, очень важная особенность моей статуэтки это то, что она носит характер консоли: колени представляют нижний горб, вдавленная грудная клетка образует вогнутость, наклоненная голова — верхний упор консоли. Таким образом, весь торс представляет дугу, согнутую вперед, тогда как в античных статуях он был выгнут назад. Благодаря этому образуются очень подчеркнутые тени во впадинах груди и меж ногами. Самый мощный гений новых времен славит эпопею теней, тогда как греки создавали симфонии света. Если же мы захотим понять символический смысл микеланджеловских приемов, то увидим; что его искусство выражает горестное погружение существа в самого себя, беспокойную энергию, действенную волю без надежды на успех, одним словом, мученичество существа, которого тревожат недостижимые устремления».

Если мы обратимся к произведениям самого Родена, то мы увидим, что он в своем творчестве совместил оба эти основных движения — античное и средневековое, преображенное Ренессансом. Совместил — не значит слил. Он охватил оба направления, он творил и в том, и в другом, смотря по замыслам: темперамент его влек к Микеланджело, а эстетика привлекала к Фидию. Его историческое значение в том, что он в омертвевшую скульптурную технику XIX века вдохнул жизнь и стал пить от самых ключей творчества. \*

Он собрал воедино все разрозненные элементы ваяния, разбросанные на всем протяжении греко-латинской традиции, и при помощи их создал свой многоликий трагичный и мятущийся мир. Отовсюду он впитал в себя то, что было *движением*. Все его искусство — это изображение *жеста*, даже если это портрет. Он сам говорит: «Даже в тех моих произведениях, где движение менее выражено, я старался дать некоторое указание на жест; я редко изображал полное спокойствие. Я всегда стремился передать внутреннее чувство движением мускулов. Даже в бюстах я старался дать наклон, поворот, выразительное устремление, чтобы подчеркнуть значение лица. Искусство не существует вне жизни. Ваятель,

---

\* Как глубоко и умно искал Роден живого смысла метода, видно из следующего его рассказа: «Искусство моделирования было мне преподаано одним работником декоративной мастерской, где я начал свои занятия искусством. Однажды, глядя, как я лепил из глины капитель, украшенную листьями, он мне сказал: „Роден, ты не так за это берешься: все твои листья лежат плоско; поэтому они не кажутся реальными. Сделай так, чтобы они остриями были обращены к тебе, так, чтобы, взглянув на них, можно было почувствовать глубину“. Я последовал его совету и был изумлен полученным результатом. „Запомни хорошенько, продолжал он: когда ты будешь лепить, то старайся видеть формы не в плоскости, а всегда в глубину. Рассматривай поверхность, как край массы, как острие, более или менее широкое, обращенное к тебе. Так ты достигнешь искусство лепки“. Я применил это правило к фигурам. Вместо того чтобы представлять себе различные части тела как поверхности более или менее плоские, я их представлял себе как выступы внутренних масс. Я старался в каждой выпуклости торса или членов дать почувствовать мускул и кость, которые развиваются в глубь под кожей. Таким образом, правдивость моих фигур не *поверхностна*, она распускается *из глубины наружу*, как сама жизнь. А впоследствии я убедился в том, что древние применяли именно этот метод лепки».

желающий передать радость, горе, страсть, не сумеет нас захватить, если раньше не заставит жить существа, им созданные».

Вот — основа, вот главное устремление европейской скульптуры, воплотившейся в настоящее время в Родене. Скульптура есть жизнь тела. Жизнь — это действительность. Нет скульптуры вне действия, вне жеста.

А так как Роден раскопал все истоки и создал исчерпывающий метод жеста, то мой парадоксальный собеседник из Версальского поезда не был вполне неправ, утверждая, что со временем вся скульптура нашего века будет подписана именем Родена...

## II

Однако среди современной скульптуры уже встречаются, хотя еще и редко, такие произведения, которые никак нельзя будет приписать Родену, потому что они противоречат самому принципу его искусства — движению и, следовательно, всей европейской традиции. Антитезой Фидиеву методу является метод Микеланджело. Но оба они объединены принципом движения. Антитеза же движения — неподвижность. Антитезой антично-ренессансной скульптуры является скульптура египетская и греко-архаическая. В ней не четыре и не два плана, а *один*. Она дает не окрыленный светом аккорд мускулов, не трагическую кариатиду, а ствол, столб, камень, человеческую колонну, монумент, герм, на котором живет человеческая голова.

Еще недавно европейскому вкусу было совершенно недоступно и непонятно искусство Египта. Глаз видел неумелость там, где искусство достигло одной из своих вершин, мертвый канон, где жила полнота внутренней жизни. Самые проникательные эстеты прошлого века смотрели на египетскую скульптуру как на искусство связанное, условное, с которым нельзя считаться после Фидиева расцвета.

Надо было быть провидцем-поэтом, чтобы воскликнуть в то время:

Je liais le mouvement qui déplace les lignes. \*<sup>3</sup>

Бодлэр требовал от скульптуры молчания. Она представлялась ему в виде фигуры Гарпократа,<sup>4</sup> торжественной, строгой, с пальцем у губ, приглашающим к безмолвию, стоящей у дверей библиотеки, или в виде Меланхолии, которая под сеньями парка отражает свое лицо в водах бассейна, недвижимых, как она сама. Нельзя сказать, чтобы он ненавидел всю скульптуру *движения*. Он глубоко скучал среди нее. Египет он называл всегда рядом с Грецией, но, оценивая современную ему скульптуру, склонен был вообще считать это искусство искусством караибов.

Лишь через полвека Гоген, уехавший в Океанию и действительно научившийся деревянной скульптуре у «караибов», создал искусство, которое удовлетворяет требованию Бодлэра. Он дал своей эстетике такую формулировку, облеченную в форму восточного поучения:

\* Я ненавижу движение, которое смещает линии (*франц.*).

«Пусть все дышит тишиной и миром душевным. Поэтому избегайте поз, находящихся в движении. Каждый из ваших персонажей должен быть статичен. Когда *Умра* изобразил казнь *Окраи*, он не поднял сабли палача, не придал Гахану угрожающего жеста, не искажил судорогой матери страдальца Султан сидит на троне с гневной морщиной на лбу; палач стоит и глядит на Окраи, как на жертву, внушающую ему жалость, мать, прислонившись к колонне, выражает безнадежную скорбь полным погашением сил душевных и телесных. Можно провести целый час в созерцании этой сцены, трагичной в своем спокойствии; между тем как если бы персонажи ее были изображены в позах, которые невозможно сохранить долго, то после первой же минуты у вас явилась бы улыбка презрения. Влагайте все свое старание в силуэт каждой вещи; четкость контура есть достояние руки, которую не может опреснить никакое колебание воли...». Таким образом европейское искусство сперва устами поэта, потом устами живописца формулировало новое эстетическое требование.

Разумеется, в греческой скульптуре «движение не сдвигает линий». Оно, как *волны* в овальном бассейне, гармонически само проникается и равновесится в самом себе. Но там где в эллинском искусстве есть движение из глубины наружу, в египетском есть обратное движение — снаружи в глубину. Если первое есть нормальный путь развития жизни, то второе есть нормальное развитие духа.

Такая же разница есть и в самом принципе лепки — египетской и греческой. Греки лепят точные пределы человеческого тела. Это пластично выражено в стихе Анри де Ренье: «Я наполню глиной то пространство, в котором ты стояла нагая»<sup>5</sup> Египтяне же лепят не столько тело, сколько воздух, его облекающий. Греческие статуи нуждаются в солнце Архипелага, в бликах моря, в голубом ветре и наполовину мертвеют в пыльных сумерках северных музеев, между тем как египетские изваяния вносят с собою в эти же залы собственную атмосферу и преобразуют то место, где они стоят, подобно Луксорскому обелиску,<sup>6</sup> кидающему отсвет пустыни на площадь Согласия. Над тремя идущими статуями Лувра<sup>7</sup> ясно различаешь звездное небо, а луч египетского полдня неизменно тяготеет надо лбами сфинксов, стоящих на Неве.

Если мы взглянем в обобщенные, как бы припухлые фигуры Майоля, то мы заметим, что он уже отходит от традиции фидиевской и ищет форм архаической греческой скульптуры, близкой формам Египта, намечая как бы обратный путь против потока времени.

Майоль не являет, видимо, никакой реакции против роденовского искусства; он как бы исходит от Родена и не мыслит никакого бунта против него, а между тем в его скульптуре намечаются уже явственно признаки того, что поворот от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию уже совершается где-то в сокровенных и подсознательных областях творческого духа.

Майоль не одинок в своих исканиях. Творчество польского скульптора Эдуарда Виттига, которое отчасти и натолкнуло нас на это размыш-

ление о путях скульптуры, освещает под иным углом то же стремление, я бы сказал, *вобрать жест внутрь*.

В Салоне прошлого (1912) года обращала на себя внимание его колоссальная фигура «Евы». Это — титаническая женщина, спящая полулежа на глыбе камня, в которой можно различить древесные формы. Ее правая рука, отведенная назад, служит поддержкой для головы, а левая закинута через голову, обрамляя ее, так что одна линия, начинаясь с конца ноги, проходит, не дробясь, через все тело и заканчивается кистью левой руки с подобранными пальцами, слегка завертывающимися внутрь: линия плавная, волнистая, растительная, напоминающая изгиб длинного полного стручка или плод банана. Очертания тела в ней стерты, как бы обволоклись мглой. Это тело кажется непомерно тяжелым. Но это — глубокая, успокоенная тяжесть сна. Так засыпают дети, «тяжелая ото сна». Равновесие разлито по всему телу. Каждая частица его равномерно тяготеет к земле. Поэтому, несмотря на свою видимую тяжесть, эта фигура бесконечно легка. Она похожа на облако, лежащее на хребте горы. Кажется, что она может тихо отделиться всею массой от своего ложа и поплыть в воздухе. В ней погашено всякое напряжение мускулов, всякая «звериная» связь между ними. Она существует только животворящими растительными токами, проходящими через нее. Есть органическая разница между человеком, лежащим бодрствуя с закрытыми глазами, и человеком спящим. Спящий причащается современному сну природы («сосет молоко матери», по образу Клоделя). Но это — не тяжелый сознательный сон, тревожимый зловещими сновидениями микеланджеловой «Ночи», это довременная дрема природы, еще не пронизанная ни единою мыслью, еще не раскрывавшая глаз никогда. Называя свое произведение «Евой», Виттиг, конечно, имел в виду вызвать представление о мировой женской сущности до ее пробуждения, до сознания, до ее призывания к жизни, и, быть может, индусское имя «Муля-Пракрити»,<sup>8</sup> выражающее женское начало вселенной до ее проявления в мире явлений, определяло бы точнее замысел ваятеля.

Если мы приложим к «Еве» Виттига роденовские категории планов, то увидим, что она является не только синтезом принципов Фидия и Микеланджело. С одной стороны, она вся состоит из одного куска и безопасно могла бы подвергнуться испытанию «сбрасывания с горы», и хотя в ней намечены лишь два плана, но они не противопоставлены, а сгармонизованы. Эллинская линия вверх (радость) и линия кариатиды (подавленность) в ней слились и образовали третью линию — внутрь себя, т. е. принцип египетской скульптуры, хотя внешне она и не являет никаких ее признаков.

Другая скульптура Виттига «L'aube» выявляет то же самое стремление. Это — фигура женщины, с лицом холодного польского типа, закутанная в платок. В ней чувствуется предутренний холод. Здесь вся фигура сведена к одному плану и представляет единый ствол-столб. Складки платка трактованы одними общими линиями, архитектурно, по-египетски. Единственное уклонение от прямой линии — легкий поворот головы к правому плечу. Никакого движения наружу, никакой игры взаимно

уравновешивающимися планами. Все собрано внутрь, все замкнуто. Как в первой статуе есть приближение к самой сущности сна, так здесь есть приближение к самой сущности молчания.

### III

Может возникнуть вопрос: что заставляет теперь, в эпоху действительного расцвета роденовского искусства, такого полного, патетического и прекрасного, искать слабых признаков новых течений, еще не нашедших себе определенного выражения, а разбросанных кое-где в виде намеков и возможностей? Почему прекрасной эллинско-ренессансной традиции с такой настойчивостью противопоставлять искусство Египта? Что заставило европейцев на пороге XX века, посреди энергичного темпа жизни, вдруг почувствовать красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве? Какие реальности *Века Скорости* могут найти себе соответствия в эстетике Египта?

Безусловно, роденовское искусство прекрасно и отвечает самым глубоким потребностям души. Но несмотря на весь свой принципиальный реализм, оно не имеет никакой исторической связи с реальностями нашего века. Вечные реальности построения человеческого тела и жеста, конечно, в нем находят себе достойное выражение. Но жест, усилие, равно как и нагота, давно исчезли из обращения в европейской жизни. Нагота стала лабораторной редкостью живописных мастерских, жест можно наблюдать только в сфере спорта и танца. Последняя область усилия, доступная современной скульптуре, была разработана Константином Менье. Движение было культом европейской культуры, начиная с античного мира вплоть до наших дней. Но энергия, развиваясь все возрастающим темпом, в конце концов, с начала XIX века стала *перерастать* человеческое тело. Разум создал для движения иные мускулы, чем физические: он их преобразил в рычаги, маховые колеса, приводные ремни, турбины, моторы, электрические провода. И если в рычаге или колесе еще не погас символ, посредством внешнего знака вызывающий в нас идею движения, то в проволоке, по которой передается электрическая энергия, его нет совершенно. Машина вобрала в себя всю физическую работу<sup>9</sup> и оставила человеку лишь направляющее движение кисти руки, сосредоточив все напряжение тела во внимательном взгляде шофера или пилота. Переразвитие силы и скорости сделало человеческое тело неподвижным и лишило его жеста. Оно создало всепроникающую тенденцию *комфорта*, сводящуюся к искусственному бездействию мускульной системы, должествующему якобы предоставить свободу и простор силе мышления.

Эти новые условия жизни отразились в характере одежды. Европейский мужской костюм XIX века выработал себе негибкие, неподвижные и строго очерченные формы. Он уменьшил число шарниров нашего тела, сделал невозможными все движения вверх, все крутые повороты пояса, стянул движения шеи. Движения стали исключительно профиль-

ными (колени, таз, локти). Жест возможен только перед собою — вперед. Все тело вставлено в узкий футляр, позволяющий только ходить, садиться (но не на землю, а лишь на высокое сиденье) и двигать те предметы, которые находятся прямо перед ним, напрягая мускулы локтя, предплечий, но не плеча. Возникновение этого костюма совпадает с первым появлением паровых машин. Веками выработанный, красивый и удобный для физических движений мужской костюм XVIII века постепенно перерабатывается, принимая в себя формы машины: короткие штаны заменяются длинными раструбами, труба цилиндрической формы увенчивает голову, сюртук старается принять кованые формы парового котла, в цвете платье усваивает себе все оттенки угля, дыма, сажи и копоти.

Послушно и гибко костюм европейца усваивает себе основные линии и тона той среды, в которой протекает жизнь. Скорость и комфорт сокращают до минимума число мускульных движений тела, а одежда, тесно связывая, торопится атрофировать те мускулы, которые стали ненужными. Скульпторы упорно и напрасно бились над передачей этих новых форм одежды.

Памятники и монументы истекшего и текущего века представляют собою историю борьбы искусства с реальностями жизни, в которой художники терпели одно за другим позорные поражения. Бронзовые брюки и мраморные сюртуки, украшающие площади Парижа и кладбища Италии, несомненно являются самыми постыдными памятниками безвкусицы нашего времени. Ряд критиков (Сизеран, Моклер...) занимались вопросом о передаче современной одежды в скульптуре<sup>10</sup> и приходили к выводу, что от этой задачи следует отказаться, так как современный костюм, не имея ни пластичности трико, ни логики складок, сам по себе примитивно человекообразен, и что изображать его все равно, что делать портреты деревянных манекенов на выставках модных портних.

«Почему современная одежда так не скульптурна? — спрашивает Сизеран. — Прежде всего потому, что она однообразна, она разворачивает большие пространства, лишённые тени и света. Там, где грудь образует впадины или вздувается, сюртук являет лишь один план. Там, где тело говорит — рельеф, глубина, волнистая линия, сосредоточие тени, сюртук говорит: цилиндр. Портной исправляет бюст человека и научает природу, как она должна была бы построить ноги: прямолинейно. Современное одяние не только однообразно — оно искусственно. Оно не только скрывает человеческие формы — оно пародирует их. Когда тога или плащ, гибко моделировавшиеся на плечах атлета или оратора, падают на землю, они теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру на человека — у него есть и ноги, и руки, и шея. Он человекообразен. Не отмечая собой ничего реального, он в то же время даёт идеал — идеал портного. Он сам по себе представляет скверное произведение искусства. Портной сам является скульптором современного платья настолько же, насколько ваятель был портным античных драпировок. Ваять современный костюм — все равно что ваять круглую чугунную печку».

Сизеран, конечно, прав во всех своих предпосылках, но только не в том, что скульптура должна отказаться от изображения современных форм. Она не может не изображать их. Но она должна изображать современное платье именно так, как чугунную печь, паровой котел, паровоз, т. е. восходя к тем элементам, от которых оно произошло. Скульпторы старались разрешить задачу о костюме, заставляя более плотно облепать одежду на мускулах тела, простодушные фотографически копировали покррой платья, а более тактичные, как сам Роден, или обнажали героя по старым традициям (Виктор Гюго), или закутывали в широкое одеяние (халат Бальзака).

Ошибка и критиков и художников заключается в том, что они бесплодно и тщетно пытаются подойти со своими историческими традициями и идеалами жеста и движения к изменившимся условиям реальности. Интенсивность и порывистость всего *стро*я жизни не дают заметить того, что и жест и движение совершенно исчезли из обыденной жизни отдельных индивидуумов. Никто не восходил к смыслу той связи, которая существует между культурой машин и костюмом, никому не приходило в голову то, что современное платье гиератично, что оно соответствует жреческому и царственному достоинству властителей, которым во всех мелочах жизни служат плененные демоны машин. А между тем эта связь несомненна. Современный костюм имеет всю неподатливость и жесткость риз, надеваемых для торжественных обрядов комфорта.

Эстетический смысл современного костюма лежит в его негибкости, неестественности и стянутости. Круг движений, им дозволяемых, ограничен. Если мы переберем все гиератически восседающие, идущие и стоящие статуи Египта, то мы увидим, что в них исчерпываются и все возможности жеста, допускаемые современным костюмом.

Между тем историческая эволюция одежды уже заранее сосредоточила всю выразительность тела в голове и кистях рук.<sup>11</sup> Таким образом, все указывает на неизбежность приобщения к египетским скульптурным традициям! Создание таких канонических, столбообразных сидящих, стоящих или идущих фигур с опущенными руками, в которых на каменных глыбах будут жить всей нервной полнотой жизни лишь лица и пясти. Поэтому мы имеем право предполагать, что скульптура, постепенно восходя намечающимися путями Майоля и Виттига к традициям архаической Греции, подойдет, наконец, сознательно и к гиератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека в его современной обстановке и современном облачении.





## РОССИЯ

### ИНДИВИДУАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Существует ли в действительности то противоречие, которое требует выбирать между индивидуализмом и традицией?

Разве не связаны они оба органическим законом развития, и разве индивидуализм — этот тонкий культурный цветок — может вырасти вне того плодотворного и насыщенного перегиба, который называется традицией?

В искусстве, кроме языка демотического, общедоступного, которым пользуются все, есть еще другой, скрытый язык — язык символов, образов, который в сущности и составляет истинный язык искусства независимо от подразделений искусства на речь, на пластику...

Мы все пользуемся этим языком бессознательно. Но у этого языка есть свои законы и уставы, настолько же нерушимые, как законы и уставы грамматической речи.

Этот гиероглифический язык искусства развивается медленно, постепенным накоплением и постепенным изменением, и внутреннее чувство художника так же протестует против варваризмов новых символов, как и против варваризмов языка.

Канонические формы искусства в своей сущности сводятся к законам этого гиератического языка образов. И работа их развития идет так же бессознательно, как и работа над развитием языка.

Искусство в настоящее время может говорить только этим двухступенным языком, и признание этого вторичного языка символов и образов есть уже признание канона.

Канон в искусстве ограничивает только выдумку.

Выдумка же, бесспорно принадлежащая к благородным свойствам человеческого мозга, должна быть выведена из области субъективного искусства, которое в существе своем есть исповедь души.

Работа художника не должна сосредоточиваться на выдумке, потому что эта область должна быть предпослана заранее. У каждого произведения индивидуалистического искусства всегда есть корень, лежащий в одной из мировых легенд искусства, потому что именно там лежит ключ к пониманию гиератического языка.



Индивидуализм может создаться только на почве традиции, потому что индивидуалистическое искусство может возникнуть только при вполне развитшемся языке символов и образов.

Дух художника должен подчиниться канону, потому что, принимая канон, он этим приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного.

Нужна была изначала данная узкая и длинная глыба мрамора, чтобы Микеланджело нашел в ней напряженную тетиву своего Давида.<sup>2</sup>

Никогда не следует забывать слова Гете о том, что творчество — это самоограничение.<sup>3</sup>

Канон в искусстве не есть нечто мертвое и непреложное. Он постоянно растет и совершенствуется. Противоречие между живым духом и каноном то самое, которое есть между постепенным развитием человеческого организма вообще и постоянным ритмическим возвращением в него беглой искры индивидуального сознания, вспыхивающей между рождением и смертью.

Но канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него, другими словами, когда дух не помещается целиком в своем теле и рамки канона дрожат от напряжения внутренних творческих сил.

Когда нет борьбы против канона, — то нет и искусства.

Канон — это тюрьма.

Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях. Символ нашей — европейской — свободы — скованный Прометей.

Цепи на теле — крылья нашего духа.

Цепи — это наше тело.

Мечта должна *воплотиться* в художественном произведении. *Воплотиться*, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм, гранями рождения и смерти, — умалиться для того, чтобы вырасти.

Мечта должна пройти чрез материю и грехопадение, потому что кажное произведение искусства есть грехопадение мечты.

Гете говорит: «Дух, воплощаясь, должен помрачиться и ограничиться».

Земная смерть есть радость Бога.

Он сходит в мир, чтоб умереть.<sup>4</sup>

В совершенствовании вечный и зрящий дух должен сокращаться до периодического заключения в панцирь пяти отдельных чувств.

Для мечты художественной так же необходима последовательность развития внешней формы, как для воплощения духа вся постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм.

Необходимо это долгое, постепенное накопление одной черты на другую, миллионы лет кропотливой работы от поколения к поколению, чтобы создать себе настоящее тело. Необходима та ежедневная тупоумная консервативность, которая только в перспективе тысячелетий оказывается гениальностью.

Иначе формы воплощения не получат необходимой земной устойчивости, не смогут сделаться сознательными пересоздателями земной природы, и художественные мечты останутся смутными и незаконными обитателями человеческой сферы, подобные легионам невоплотившихся духов, которые бродят и маются в земной области и для случайных выявленных должны на время овладевать телом других созданий, сами имея формы смутные, неопределенные и меняющиеся.

Но, принимая насущную необходимость художественных канонов, в чем же мы найдем оправдание революционного индивидуализма?

То, что было сказано о грехопадении мечты, воплощенной в художественное произведение, относится и к самому человеку.

Потому что и сам человек — воплощенная и ограниченная мечта Величайшего Поэта.

В мире совершается два противоположных течения.

Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, что выражено в словах Платона о «мировой душе, распятой на кресте мирового тела».<sup>5</sup>

И тогда материя, преображенная и самосознавшая, начинает свое восхождение к вечному Духу.

Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности — это свойство просветленной материи.

Божество лишено индивидуальности. Поэтому земная смерть есть радость Бога — он сходит в мир, чтобы умереть.

Самосохранение лежит в основе материи. Поэтому основное свойство индивидуализма — самосохранение.

Но индивидуальность должна преодолеть силу самосохранения и добровольной жертвой, добровольным отказом от своей личности найти свое высшее самоутверждение, точно так же как вечный Дух должен умереть земной смертью, чтобы найти свою индивидуальность.

Нисхождение духа в материю — инволюция духа — совершается ритмическим самоограничением.

Восхождение просветленной материи — эволюция духа — совершается ритмическим самопожертвованием.

Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим восшествием индивидуальности, соответствующим крестному нисхождению Духа.

Но Дух, самоограничиваясь, жертвует не всего себя: только один луч солнца уходит в материю — не Бог, а сын Божий воплощается на земле, в то же время как человек в своем восхождении должен целиком, безвозвратно отрешиться от самого себя, чтобы подняться на новую ступень. Поэтому жертва человеческая больше, чем жертва Божественная.

Тот, кто отдает свою индивидуальность, снова найдет ее. Тот, кто будет хранить, — потеряет.

Семя, если не умрет, не принесет плода.<sup>6</sup>

Таков закон.

Индивидуализм — это семя.

У семени уже нет прямой физической связи с прошлым. Оно заключено в самом себе и таит возможность возникновения целого мира. То, что в средние века было доступно художественной общине, теперь потенциально заложено в личности. Но эта потенциальность должна быть еще выявлена.

Семя должно истлеть в земле, чтобы стать великим ветвистым деревом.

В основе каждого великого искусства лежит индивидуализм, но индивидуализм не самодовлеющий, а преодолевший самого себя, отказавшийся от себя ради своего плода.

Переходя здесь к вопросу об индивидуализме наших дней, мы замечаем, что наш индивидуализм содержит в себе в высшей степени элемент самосохранения и совершенно чужд идеи самопожертвования, что доказывает только, что наш индивидуализм еще далеко не достиг своих конечных и предельных точек развития.

В средние века и в эпоху Ренессанса искусство пластическое жило в самом сердце народной жизни и творило все вещи, которые окружали человека.

В тяжелый перелом демократического создания Европы, когда новый Демон, имя которому Машина, вступил в человеческую жизнь и стал творить вещи и обстановку человека, художники отступили от жизни и потеряли непосредственную творческую связь с ней. Произошло разделение художника и ремесленника, неведомое раньше. Художникам, для того чтобы спасти себя в том абстрактном и безвоздушном пространстве, в котором они очутились, надо было для самосохранения замкнуться в свой индивидуализм.

В XIX веке искусство стало перед жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни.

Освободительного движения в искусстве XIX века не было, и нет его и до сих пор; то, что мы называем движением освободительным, на самом деле было движением охранительным: но охранялась здесь не традиция искусства, а обособленное положение художников, стоявших вне жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться об эту фабричную и мещанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни. Художники отступили перед мещанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью.

Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя.

В дальнейшем своем развитии индивидуализму предстоит преодолеть свое имя. Это будет той жертвой человеческой, которая подымет его на новую ступень.

Индивидуальность должна перелиться целиком в художественное произведение и умереть в нем.

Великое народное искусство всегда бывает безымянным.

Имя только тогда имеет смысл, когда оно служит знаменем.

Когда идет борьба против окостенелых форм, знамена необходимы. Душа летит за этими лоскутами, ныряющими в вихрях сражений.

Но когда борьба прошла и наступает время созидательной работы, зная, развеивающееся над мирной мастерской, становится простой торговой рекламой.

В настоящее время художникам не нужно больше знамен. Свободные искания в искусстве завоевали свое существование, но художники продолжают стараться прежде всего создать себе имя — фабричную марку, которая отмечала бы все вышедшее из рук художника.

В моменты высшего развития народного искусства имя всегда исчезает. В готическом искусстве XIII века почти нет имени.

Маска или почерк в своей области равносильны имени.

Самосохранение мешает общей работе, которая возможна только при свободно установившейся иерархии искусства.

В те эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почерк, не может возникнуть общего стиля.

В эти эпохи исчезает возможность честного пережевывания уже раз сделанной работы, в котором лежит основа постепенного совершенствования стиля, на котором зиждется несокрушимый фундамент каждого великого здания.

Кроме того, имя создает понятие «плагиата» — явление в высшей степени вредное для искусства — угрозу, висящую над головой каждого современного художника.

То, что теперь называется «плагиатом» в искусстве, есть основа преемственной связи между художниками.

Есть две стадии понимания идеи.

Идея может быть понята логически и принята умом как истина, но это еще не делает человека ее обладателем.

Но есть момент, когда эта же идея вдруг становится частью его самого, воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерном и дала росток. И если форма цветка даже до полного тождества совпадет с известной уже в человечестве формой, этот цветок все-таки будет его собственным и не будет плагиатом.

Какому извращенному мещанством уму могли прийти в голову безумные мысли, что идея может принадлежать кому-нибудь? В прошлые века имя плагиата существовало, но оно имело совершенно иное значение, чем теперь.

В XVII в. Пьер Бейль<sup>9</sup> давал такое определение плагиату:

«Совершить плагиат это значит украсть из дому не только мебель и картины, но унести с собой и веник и пыль».

Совершающим плагиат был тот, кто грабил без вкуса и без разбора идейные обиталища.

Тот же, кто брал с выбором только необходимое для своего труда, совершал поступок вполне законный.

Индивидуализм современного искусства, воплощенный в *имени*, создал небывалое по разрушительной силе понятие плагиата.

Кроме этих трех преград современного искусства, Имени, Маски и Плагиата, у живописи есть еще одна форма, которая служит первопричиной современной небывалой смуты в области изобразительного искусства.

Это то, что вся область искусства, раньше создававшая вещи, теперь перешла в писание картин.

С тех пор как в изобразительных искусствах установилась самодовлеющая форма картины, не связанной ни с каким определенным местом, легко переносимая, заключаемая в любую раму, развитие живописи пошло неизбежно совершенно новым путем.

Картина, существовавшая первоначально как фреска, т. е. вынимающая всю стену, стала постепенно окном, прорубавшим отверстие в стене.

В этой своей стадии картина находилась в органической связи с архитектурной логикой всего здания.

Размеры, форма и орнамент рамы позволяют нам проследить эту архитектурную зависимость картины.

Но когда в XIX веке началось фабрично-промышленное движение, заставившее художников отступить от жизни, то картина как форма художественного произведения получила самостоятельное значение и совершенно утратила свою связь с комнатой и со стеной.

Картина стала символическим окном души и этим дала громадный простор развитию индивидуалистического искусства.

Но, с другой стороны, для нее не оказалось больше места в человеческом жилище, заполненном современными вещами — этими некрещеными детьми мещанства и машины — Хама и Демона.

Художники, объявившие, что они не согласны с жизнью, стали вежливо и осторожно писать ее портреты, стараясь вульгарность общего выражения физиономии заменить яркими красками, сияющими на ее лице, нездоровым лицам пролетариев придать характер древнего проклятия, а бессмысленным глазам коковок диaboлический пламень соблазна.

Но все они делали одно и то же, писали картины никому не нужные, которых некуда повесить в европейском жилище, которые совершенно не подходят к характеру современной комнаты, для которых, как для неизлечимых сумасшедших, приходится строить специальные дома и запереть их туда.

Одним словом, благодаря установившейся форме картины, художник перестал быть создателем материальной сферы, окружающей человека, и стал только ее описателем, ее портретистом.

Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом — это лежит опять-таки в самой сущности идеи воплощения, которая должна «помрачиться и ограничиться», и тогда грубая глыба материи просияет внутренним светом.

Эволюции формы, как я уже говорил, которая все больше и больше освобождает идею в ее первобытной чистоте, предшествует инволюция —

погружение духа в материю — нисхождение идеи в черную бездну материала, в котором она должна претвориться.

Таинство художественной техники в том, что художник приходит к глухонемой и слепой материи и любовным насилеи заставляет стать вещей и зрячей.

Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале.

Поэтому материал грубый, упорный, не приспособленный к обработке будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый, потому что свободно рожденный выше культурного раба.

Масляные краски — это именно тот раб, который отравил современное искусство.\*

Приготовленные руками и рецептами того самого хама, которого ненавидит художник, безмолвно покорные, как публичная женщина, каждому его желанию, они затаили в себе свободную легкость пошлости и затягивают на этот путь каждое несознательное движение руки.

В материале грубом есть свое бессознательное творчество, которому художник может без страха отдаться, грубый материал сам направит руку художника в момент его слабости.

Масляные краски лишили художника великой стихии бессознательного творчества.

Подобно машине, масляные краски являются мощным Демоном на службе человека. Этот Демон подчинен математическому сознанию человека, и если это сознание ослабевает, то Демон становится выше человека, и тогда он уводит его из области искусства в царство хама.

Масляные краски заставили выйти художников из области бессознательных прозрений вдохновения в область волевою и сознательную. Если мы с этой точки зрения взглянем на современное состояние живописи, то многое станет нам ясным.

Эта сознательность работы, необходимая при масляных красках, повела к тому, что живопись вступила на путь опытов и проб.

Вначале я уже говорил о двух степенности языка, которым говорит искусство, о том, что следует различать язык слов от языка символов и образов, язык простого рисунка и краски от языка стиля, от языка сложных художественных приемов.

Первая степень языка основана на напоминании о реальностях мира, а вторая — на напоминании о раньше созданных произведениях искусства.

Первая степень сводится неизбежно к простейшим словам и междометиям, каковые и были главным делом импрессионистов. Они восклицали: «Свет!» «Воздух!» «Небо!» «Полдень!» «Тень!», подобно Сирене в рас-

---

\* Говоря о масляных красках, я говорю только о масляных красках, приготовленных фабрикой, потому что масляные краски, растираемые руками самого художника или его учениками, в существе своем были совершенно иными элементами.

сказе Жюль Леметра,<sup>10</sup> язык которой ограничивался только именами стихий и простейших явлений стихийной жизни.

Реальная заслуга их великой работы в том, что они дали точное определение слов, отметивши и определивши каждое понятие своей собственной индивидуальностью.

Живописная работа нашего времени сводится к установлению и определению слов и символов.

Это работа создания языка, но современному искусству неизвестна плавная и ритмическая речь старых мастеров. Но для будущего искусства приготовлен нами словарь таких размеров, каким еще никогда не пользовалось ни одно искусство прошлых веков.<sup>11</sup>

Задача искусства лежит не в том, чтобы быть зеркальным отражением своей эпохи, а в том, чтобы в каждый момент преображать, просветлять и творить окружающую природу.

Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо.

Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника.

А восклицательный знак не есть ли типографический символ языка св. Духа?

Творческий акт — это нисхождение духа в материю. Он мучителен и радостен, потому что он крестное нисхождение Бога в материю. Мечта, воплотившись, потенциально пребывает в теле своем.

Тогда наступает новый акт творчества — восприятие художественного произведения зрителем или слушателем. Начинается восхождение духа.

«Понимание — это отблеск творчества», — говорил Вилье де Лиль-Адан. Эти слова только предчувствие истины, потому что то, что мы называем восприятием и пониманием, на самом деле есть самоопределение художественного произведения, которое создало само себя в душе зрителя.

Жизнь художественного произведения и его воздействия совершенно независимы от воли и планов его создавшего.

Самосознание произведения искусства в душе народной есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества.

Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения.

Итак, вот основные положения этой статьи.<sup>12</sup>

1) Традиция и канон — это не мертвые механические формы, а живой и вечно растущий язык символов и образов. И только на нем может возникнуть индивидуалистическое искусство.

2) Индивидуализм возникает из чувства самосохранения, но только тогда он достигает крайней точки своего развития, когда добровольным отказом от себя находит свое высшее самоутверждение.

3) Современные художники для того, чтобы достичь этих крайних и высших точек индивидуализма, должны отказаться от своего имени и от своего земного лица, чтобы вся личность целиком перелилась в художественное произведение и угасла в нем так, как Дух угасает в безднах материи.

4) Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем окружающей природы, будь он творцом, помрачившимся и ограничившимся в своем художественном произведении, или ступенью самосознания художественного произведения.

5) Ложное положение пластических искусств в наше время заключается в том, что художник и ремесленник перестали быть одним лицом; поэтому творчество вещей, окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность активного и непосредственного пересоздания окружающей жизни.

6) Ложь современной живописи не в ее приемах и методах, которые в существе своем все и остроумны и истинны, а в том, что она обречена на единственную форму воплощения: картину, написанную масляными красками и заключенную в раму, — картину, которая абсолютно чужда обстановке и архитектуре современного жилища.

7) Масляные краски лишили живопись интимного общения с материалом и стихии бессознательного творчества.

### «ОСКОЛКИ СВЯТЫХ ЧУДЕС»

Большое искусство всегда радостно.

Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного.

Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, — есть великая радость. Радость искусства — это радость воплощения. Это радость найденных форм.

Созерцая четкую линию гор на вечернем небе, мы не думаем ни о трагизме геологических переворотов, выдвинувших этот кряж из глубины земли, ни о безысходности устремлений огненных духов, творящих землю: мы пьем лишь радость примирения законченных форм.

Так же радуемся мы, созерцая мрамор Ниобеи, и уже радостью постигаем трагический пафос, в нем воплощенный.<sup>1</sup>

Наивное ликование души, радость, одна лишь радость может помочь нам разобраться во многоликих, многооких и многоцветных мельканиях современного искусства.

Эта субъективная, столь произвольная, по-видимому, оценка — единственно возможная и непогрешимая по отношению к современности.

Ведь в жизни художественного произведения таинство понимания так же значительно, как и таинство творчества. Эти два мгновения равносильны, как мужское и женское начало во мгновении зачатия. Переживающий радостно созерцания создает не меньше, чем творящий. Понима-



ние это женская стихия, которая в радостном трепете принимает в себе творческое семя мужественного духа. Произведение же искусства в своем окончательном воплощении рождается уже пониманием.

Большое искусство может быть самым солнцем и может быть одним лишь из утренних или одним лишь из закатных лучей его; но всегда остается оно большим солнечным искусством, которого никогда нельзя смешать с лучами и светами земных огней.

На выставке «Союза» дух радуется о «Версалиях» Бенуа<sup>2</sup> и его эскизах к «Павильону Армиды»;<sup>3</sup> и не знаешь, радость ли это о самом солнце или о закатных лучах его.

Нельзя смотреть на эскизы «Павильона Армиды», мысленно не переживая самого балета. Они лишь напоминание о той пышности, которая доступна художнику, творящему не на бумаге, а играющему живым человеческим телом, тканями и золотом.

В «Павильоне Армиды» Бенуа воскресил ту величавую пышность большого зрелища, которая недоступна и неизвестна нашему времени, великолепие придворных празднеств старых королевских дворов, всю полноту оттенков древнего пурпура, сверкание сказочных сокровищ и необузданность геометрических фантазий Пиранези.

Ему ведомы магические слова, имеющие власть воскрешать минувшее, и душа его избыточна светом древних солнц искусства.

Ореолы заходящих солнц всегда пышнее и величавее, более обременены пурпуром и золотом, чем девственные пальцы утренних зорь, расплетающихся гирлянды чайных роз.

К кому из крупных художников этих двух выставок (по существу своему нераздельных) мы ни подойдем: к Бенуа ли, к Сомову, к Серову, к Богаевскому, к Головину, к Добужинскому — на всех них лучи заходящих солнц, все они упоены вечерним светом Старой Европы.

Подражают ли они Европе или повторяют ее?

Нет. Это явление в русском искусстве глубже и значительнее — его нельзя замыкать в рамки этих узких понятий: подражания и повторения.

От слов Версилова в «Подростке» поведу я свою мысль.

Версиров говорит:

«Выехав из России, я тоже продолжал служить ей, лишь расширил идею. Но служа так, я служил ей гораздо больше, чем если бы я был всего только русским, подобно тому как француз был тогда всего только французом, а немец немцем. В Европе этого пока еще не поймут. Европа создала благородные типы француза, англичанина, немца, но о будущем своем человеке она почти еще ничего не знает. И кажется, пока еще знать не хочет.

Всякий француз может служить не только своей Франции, но и человечеству под тем лишь условием, что останется наиболее французом, равно — англичанин и немец. Один лишь русский, даже в наше время, т. е. гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда

он наиболее европеец. Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их — мне милее, чем Россия. О, русским дороги эти старые, чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и это нам дороже, чем им самим». <sup>4</sup>

Если эти слова справедливы вообще для русской культуры, то значение их возрастет во сто крат, если применить их к русскому искусству.

Но почему так: почему русский становится гораздо более русским тогда, когда он принимает старое европейское солнце в свою душу?

Подобно тому как человек, вступая в мир через двери рождения, повторяет <в> себе бессознательно и вкратце всю историю развития вселенной от кольцеобразных туманностей до психических переживаний имен и народов, выявляющихся в его детских играх, <sup>5</sup> так и наше русское искусство в гигантских сокращениях и обобщениях повторяет историю европейского искусства и в этой таинственной игре кует уже свою индивидуальность и произносит уже свои слова.

Версиров говорит о «высшем культурном типе», который создан в России: «нас может быть всего тысяча человек, может более, может менее, но вся Россия жила пока лишь для того, чтобы произвести эту тысячу».

Но если мы станем говорить не о всей культуре, а об искусстве, то цифра эта еще сократится. Тех, кто в России несет в себе древнее солнце искусств, не тысяча и не сотня, а десяток.

Слова Достоевского как бы идут вразрез с очевидностью, с действительностью; русские, которых встречаем теперь в Европе, необразованные и дикие, они не ценят европейской старины, не любят старых камней, не умеют слиться с иными формами жизни, не проникают ни в душу, ни в быт Европы, в оценку исторических явлений вносят поверхностные критерии политического мгновения, а русские художники в их массе отвергают традиции, не ценят школ и вносят жгучесть анархии в ту область, где все строй и цельность и равновесие, и в то же время истина в том, что русская идея, та, о которой говорит Достоевский устами Версирова, сознает себя в десятке, а не в этих миллионах, в том десятке, который целует с трепетом «старые, чужие камни».

Александр Бенуа самый ценный и самый характерный представитель этого «десятка» в наши дни, как в своем искусстве, так и в своей критической деятельности. Он в нем то «солнечное сплетение», от которого расходится нервная дрожь.

Поучительно сравнить его с теми из западных живописцев, которые обрекли себя тем же эпохам, что он, — но своим, не чужим эпохам, например с самым проникновенным из художников исторического Версаля — Лобром. <sup>6</sup>

С недосыгаемой утонченностью письма проникает он во внутреннюю жизнь вещей и передает неуловимый трепет, случайное биение, взмахи пыльных крыл, живущих в старых залах с помутневшими зеркалами.

Здесь вскрывается глубокая разница исторического возраста искусства.

Бенуа никогда не достигает этого глубинного проникновения в жизнь вещей. Он из вещи создает эпоху во всей широте.

Лобр же не ищет передачи эпохи, он уходит в самую вещь, замыкается в вещи, и изнутри таинственный мир, затаившийся в ней, просветляет ее. Это культура, замкнувшаяся в формы. Форма здесь уже целиком облекла дух и сделалась его полным бесконечно пластическим выражением. Все стало клавишем, нотой, знаком, буквой, символом. Все сузилось и этим стало глубже, проникновеннее, утонченнее!

Бенуа дитя совсем иной эпохи уже по самой манере письма — широкой, гибкой и резкой. В то время как Лобр целые столетия прошлого вписывает в тонкие детали каких-нибудь бронзовых орнаментов, украшающих ножку стола, Бенуа из каждого перекрестка Версальского парка создает широкую историческую панораму.

Еще характернее будет сопоставление Александра Бенуа с Анри де Ренье. Лобр может казаться слишком исключительным в своем пристрастии к залам Версаля и в своем таланте ясновидца вещей.

Но вот самый латинский по духу из всех современных французских поэтов, самый законченный по форме и зачарованный тою же эпохой, как и Бенуа, — итальянским и французским XVIII веком. XVIII век сквозит в каждом из романов А. де Ренье.

Когда читаешь его, то кажется, что смотришь на зеркальную прозрачность струистого ручья; на поверхности его текущих зеркал отражаются вершины деревьев, облака и небо, а сквозь них сквозит дно, камни и трава.

Так сквозь современность сквозит у Анри де Ренье старая Франция, и оба миража сливаются в легком, двойственном, текучем видении. И прошлое непрестанно сквозит через настоящее, улегчая и опрозрачивая его.

В нашем искусстве этого еще почти не может быть. В нашей жизни еще нет магических зеркал, сквозь которые непрестанно и естественно сквозила бы старина. Когда Бенуа понадобилось в «Павильоне Армидь» дать эту двойственную прозрачность сна и действительности, то ему пришлось взять 30-е годы и уже их опрозрачить XVII веком. Между тем как для Анри де Ренье всегда есть выход в XVIII век из настоящей минуты.

Как дети в мудром таинстве игры бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории, так русские художники невольно и почти бессознательно, одним творческим инстинктом увлекаемые к игре стилями и формами прошлых веков, обобщают и резюмируют столетие европейского искусства в широко охватывающих исторических панорамах.

Национальная русская способность «перевоплощения» сводится именно к этому таланту широких исторических обобщений,<sup>7</sup> скорее даже сокращений. Обобщение, которое представляет для европейского ума один из наиболее трудных и ответственных актов, для нас является естественным, инстинктивным движением мысли, которое мы совершаем ежеминутно со всей дерзновенностью детского неведения.

Конечно, мы еще дети по отношению к той исторической задаче, которая возложена на нас. И в нашем искусстве вся переимчивость и вся самобытная гениальность детской игры.

Игра — это органическое переживание духа, поэтому, несмотря на всю эклектическую внешность его, наше искусство никогда не было эклектично.

Мы органически переживаем стиль начала XIX века в искусстве Сомова, Людовика XIV — в Бенуа, русские лубочные картинки — в Добужинском, архаическую Грецию — в Баксте, который, быть может, даже полнее и бездумнее других умеет отдаваться мудрой игре.

Законченный образец органического переживания целого исторического цикла национального искусства дает зала Головина (на выставке «Нового общества»),<sup>8</sup> в которой собраны все его эскизы и рисунки для постановки «Кармен».

Каждый из этих беглых и ярких рисунков резюмирует в себе страницы испанской истории. В Испании искусство всегда имело дело с человеком во весь рост, уединенным,<sup>9</sup> как колючий кактус среди серой пустыни. От Веласкеза до Зулоаги — всюду эта изолированность темной человеческой фигуры и темная полнота тонов, иногда разорванная обезумевшей яркостью тканей.

То, чего достиг Головин в своих быстро начерченных фигурах и тонах костюмов, не могло быть достигнуто сознательным усилием — это слишком широко, органично и обильно, чтобы быть сознательным. Он играл в мудрую, декоративную игру, и под его кистью прошли все основные психологические моменты испанской живописи.

Да, русский художник тем больше становится русским художником, чем больше сокровищ Запада несет он в своей душе, чем больше воплощается он во француза XVIII века, испанца XVI века или в итальянца — XV-го.

На каких россыпях Врубель — величайший из великих, не собрал своих сокровищ, и с какой демонической обольстительной щедростью сеял он их и раскидывал в своей гениальной игре. Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской,<sup>10</sup> что висят на выставке нового искусства, сколько тысячелетий искусства можно прочесть в них.

Необъятно широк, громаден и разнообразен тот фундамент, на котором строится русское искусство. Он сложен из громадных монолитов самых драгоценных горных пород, из кристаллов, которые целые вечности росли в глубинах человеческих пещер.

Не потому ли так скучны, сухи и ограничены, так «безрадостны» те живописцы, которые хотят быть русскими, не становясь европейцами. Какое уныние царствует во втором этаже «Союза», где висят А. Васнецов, Малютин, Кустодиев, Переплетчиков, Виноградов и др.

Они скучны и неинтересны, как дети, которые, позабыв «святые игрушки», начнут говорить о жизни и о реальностях ее. Пальма первенства в этой области принадлежит бесспорно Кустодиеву, с его «веселящимися пейзажами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.<sup>11</sup>

А стоит художнику, например такому скромному и уединенному художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням» Версаля,<sup>12</sup>

и его краски, его рисунок приобретают глубокий, строгий тон и подобающую величавость стиля.

Этой яркой юности русского духа хочется противопоставить другой возраст искусства.

В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского:<sup>13</sup> один из тех портретов, которые остаются в истории искусства и служат после смерти их авторов украшением Лувров и Эрмитажей. Этот портрет висит там как бы для того, чтобы оттенить истинный характер русского искусства.

Мы переживаем европейскую историю всею буйностью нашего непечатого будущего,<sup>14</sup> и потому в прошлом мы улавливаем то изобилие, полноту и насыщенность, которая так бросается в глаза при сравнении Бенуа с Лобром. Совершенно иное чувствуется в польском искусстве. Здесь важно не столько различие национального духа, сколько иной исторический возраст.

Слевинский впитал в себя европейскую культуру не меньше, чем Бенуа или Сомов, но претворил ее не будущим, а всем скорбным прошлым своей национальной истории.

Как законченный кристалл, до краев полный темной мерцающей влагой скорби, этот портрет человека в желтой шляпе, на черно-синем фоне, написанный тремя-четырьмя до конца примиренными тонами. Он никогда не покинет нашего глаза и неотвратимо вспомнится в минуты самых грустных раздумий.

И радость о воплощенном осенит дух при этом воспоминании.

## БЛИКИ

### ВЫСТАВКА ДЕТСКИХ РИСУНКОВ

Детям ли учиться у взрослых или взрослым у детей?

Тысячелетняя практика воспитания показывает, что взрослые не умеют толком ответить ни на один вопрос из тех, что задают им дети. Им нечему научить детей до тех пор, пока те сами не вырастут, то есть поглупеют до уровня взрослых.

Тогда и взрослые могут быть им полезны.

Взрослым же есть чему научиться от детей. Марсель Швоб глубоко верил, что взрослые придут наконец учиться к детям, придут *учиться играть*.<sup>1</sup>

Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.<sup>2</sup> Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гении — это те, которые сумели не вырасти.

Все, что не игра, — то не искусство.

Почти в каждом произведении искусства золото игры смешано с оловянными и свинцовыми сплавами бездарных умствований взрослого человека.

На выставке детских рисунков — все чистое золото искусства.

Первое впечатление, когдаходишь в эту комнату детских рисунков: прозрачные, светло-золотистые тона, какие-то бледные весенние стебельки, весеннее, жидкое солнце, полевые травы и цветочки.

Есть таинственная связь примитивов с весной. Все цветочные орнаменты; все растительные украшения соборов XIII века, и предметов, и картин того времени, все они составлены лишь из ранних — апрельских цветов и трав.

Позже, в XIV и XV веках, появляются в орнаментах летние растения. А Ренессанс — это уже тяжелая и обильная осень с гирляндами плодов и виноградных гроздий, с золотом созревших яблок, с пурпуром увядающих листьев.

Дети все видят в светлых тонах, не будучи импрессионистами.

Каждая деталь в их рисунке — символ. Все имеет значение. Правда, что мы не понимаем всего. Но ведь мы тупы, как все взрослые.

### В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ

Есть художники, которые всю свою жизнь влюблены в одно лицо. Даже не в лицо, а в определенное выражение лица, которое волнует и тревожит их неотвратимо.

Этого выражения, этой черты, этого «изгиба пальца»<sup>3</sup> (кажется, так говорит Дмитрий Кармазов) они ищут в разных лицах и безнадежно стремятся воплотить в своем искусстве.

Их волнует отнюдь не красота, т. е. не то, что всеми считается красотой, а особая некрасивость. Этой некрасивости посвящают они все свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из «некрасивости» новую Красоту.

В искусстве таких художников чувствуется особый волнующий трепет жизни. Так волнует только неистомный страстный порыв к осуществлению при полной безысходности устремлений, при полной невозможности окончательного воплощения чувства.

На циничном и тупом языке психиатров, милом полуобразованным интеллигентам, это явление называется «фетишизмом».

Боттичелли — классический пример такого художника, возведшего «некрасивость», его волновавшую, на престол мировой красоты.

Это есть и у Ван-Эйка, и у многих немецких, французских и итальянских примитивов.

Борисова-Мусатова я отношу к этой же группе чувственных, сентиментальных и волнующих художников.

Мусатов нашел свою «некрасивость» и был достаточно убедителен и талантлив, чтобы ему поверили. Он нашел свое лицо; он просветил, он освятил его.

В жизни он не нашел окончательного воплощения своего лица. Оно у него всегда раздваивается между двумя женскими лицами, в жизни

друг на друга не похожими,<sup>4</sup> но почти сливающимися в одно лицо в его картинах. Все черты в них иные, но они — одно. Раздвоение это еще более усиливает грустную безысходность его искусства.

Все, что он ни творил, — все было лишь для прославления «некрасивости», его пронзившей. Это была очень русская, очень национальная некрасивость, и он украшал ее всем, чем мог, всем, что было ей к лицу, т. е. тем, что выделяло характер ее лица.

Конечно, он хорош как пейзажист. Но кто выделил бы его из тысяч хороших импрессионистов, если бы его пейзаж весь не был проникнут присутствием, близостью любимой им женщины, не был бы фоном для ее фигуры. Как бы ни казались иногда случайны фигуры на его пейзажах, — всегда пейзаж написан для них, а не они для пейзажа.

И помещичьи усадьбы, и запущенные сады, и беседки, и платья восемнадцатого века, и розовые облака — все это он писал лишь потому, что они украшали и определяли любимое им выражение лица, волновавшую его «некрасивость».

Потому-то в нем так много лиризма и единства. Потому-то в нем так много того, что есть в хороших, немного устарелых, очень сентиментальных и грустных романах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции.<sup>5</sup> Ведь он очень провинциален, и, быть может, это дает ему власть так наивно и смело подходить к нашему сердцу.

## ВРУБЕЛЬ

Нечто общее есть между безумием Ницше и безумием Врубеля, в этом пребывании тела здесь на земле в то время, как гениальный дух уже покинул его, в этой страшной полусмерти, которая отмечает избранных. Точно дух переступил запретную грань и уже не мог вернуться в темницу тела.

Перед этими пятью незаконченными полотнами Врубеля, что висят на выставке «Нового общества»,<sup>6</sup> перед этими драгоценными холстами, извлеченными из сора мастерской, несколько раз приходилось слышать смех, гоготание и негодование на то, что «такую гадость принимают на выставку». Смеялись и негодовали каждый раз элегантно одетые господа и светские дамы. Неужели же невежество петербургской публики простирается до того, что она ничего не знает о безумии и слепоте Врубеля, о трагедии, постигшей русское искусство? Разве не подобает перед этими полотнами такое же молчание, как в той комнате, где умер Пушкин?

---

У Врубеля есть глубокое, органическое средство духа с Лермонтовым. Его иллюстрации к Лермонтову не повторяют, а продолжают мысль поэта. Он шел по той дороге, которая на полпути оборвалась под ногами Лермонтова. Но и он не дошел по ней до конца. Его средство с Лермонтовым в том выражении глаз, которое он ищет в лице «Демона», и в горьких,

запекшихся губах. Врубель живописец одно-взгляда. Это страшно чувствуется на большом, незаконченном эскизе «Демона» на выставке «Нового общества», где закончены лишь одни глаза.

Врубель, как и Лермонтов, действительно понимал горы. В России Врубель единственный живописец гор. Я старался вспомнить, кто в живописи понял и воплотил горы. Не холмистую местность в характере Богаевского или Мэнара,<sup>7</sup> а горы — вечные кристаллы земли.

И всплыло лишь два имени: Леонардо и Врубель.

У Леонардо на его фонах — эти иссиня-голубоватые полупрозрачные сталактиты скал, омытых потоком. Они разоблачают какие-то тайны земли и рождают смутные грезы о том прозрачном синем камне, из которого были построены города Атлантиды.

Горам Врубеля — лермонтовский стих: «Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».<sup>8</sup>

Его горы везде, как «грань алмаза», как кристаллы драгоценных камней.

Врубель всегда и во всем видел кристаллическое строение вещества: его ткани, его деревья, его лица, его фигуры — все кристаллично, все подчинено каким-то скрытым геометрическим законам, образующим и строящим материю.

Когда он пишет горы, он как бы снимает поверхностные покровы и обнажает сокровенную, сверкающую сущность земли.

## АРХАИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

(РЕРИХ, БОГАЕВСКИЙ И БАКСТ)

«Камень становится растением, растение зверем, зверь — человеком, человек — демоном, демон — Богом» — говорится в Каббале.<sup>1</sup>

Камень, дерево, человек. Вот символы Рериха, Богаевского и Бакста — трех художников, которые при всем внешнем несходстве тесно связаны в русском искусстве своим устремлением через историческое к архаическому.

Цели, средства, язык, дух, темперамент — все различно в них. Но основная линия направления их искусства одна и та же: их лица обращены в одну сторону.

Каменный и глыбистый Рерих. Скорбный, утонченный и замкнутый Богаевский. Бакст — изысканный и любопытный собиратель художественно-исторических редкостей.

Рерих — являющийся непосредственным продолжателем тех мастеров каменного века,<sup>2</sup> которые кремнем умели заострить в лезвие ножа, а на куске кости рыбьей начертить иглой ветвистые рога оленя и косматый профиль мамонта. Богаевский — выросший в печальной земле киммерийан и в развалинах скифских, греческих и гунуэзских колоний прозревший музыкально-стройные видения Лоррена.



Бакст — ученый, элегантный, многоликий и столь переимчивый, что для того чтобы найти ему подобного в этом всецелом усвоении чужого, надо дойти до Филиппино Липпи.<sup>3</sup>

Все трое связаны одной мечтой об архаическом.

Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего.

Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица. Любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца девятнадцатого века.

Когда героическая мечта тридцати веков — Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной благодаря раскопкам в Гиссарлике,<sup>4</sup> когда раскрылись гробницы микенских царей и живой рукой мы смогли ощупать прах Эсхиловых героев, вложить наши пальцы неверующего Фомы в раны Агамемнона, тогда нечто новое разверзлось в нашей душе.

Так бывает с тем, кто грезил во сне и, проснувшись, печалится об отлетевшем сновидении, но вдруг ощущает в сжатой руке цветок или предмет, принесенный им из сонного мира, и тогда всю свою плоть, требующей *осязательных* доказательств, начинает верить в земную реальность того, что до тех пор было лишь неуловимым касанием духа. И когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественны.

«День истории, — говорит Вячеслав Иванов, — сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней. Так средневековье было долгою ночью, — не в том смысле, в каком утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими в ней только мрак варварства, — но в ином смысле, открытом тому, кто знает, как знал Тютчев, ночную душу. Но уже в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV солнце стоит высоко. Притин солнечный переиден к XVII столетию, а в XIX веет вещей прохладой сумерек. Первые звезды зажглись над нами. Яснее слышатся первые откровения вновь объемлющей свой мир души ночной».<sup>5</sup>

Начало девятнадцатого века знало древний мир только как рассвет всемирной истории, в конце же века мы увидели в архаической древности глубокую звездную ночь, предшествовавшую той средневековой ночи, о которой говорит Вячеслав Иванов. Но с тех пор кирка археолога подняла пласты земли еще более древней, чем холмы Илиона.

XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите,<sup>6</sup> кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды. С той минуты, когда глаз европейца увидел на стене Кносского дворца изображение царя Миноса

в виде краснокожего <sup>7</sup> и в короне из птичьих перьев, напоминающей головные уборы северо-американских индейцев, первая связь между сокровенным преданием и историческою достоверностью положена, первая осязаемость о существовании Атлантиды зажата в нашей руке.

Но не научная доказательность важна была для искусства в этих археологических открытиях: они создали новые разбеги для мечты и для догадки.

То, что было найдено в пределах Архипелага, <sup>8</sup> имело значение не только в области понимания классической древности — оно отозвалось по всей земле, и каждая пядь ее почувствовалась осеменной новыми возможностями, вся земля стала как кладбище, на котором мертвые уже шевелятся в могилах, готовые воскреснуть.

И Богаевский, и особенно Рерих чужды классической археологии. Но едва ли могли бы они возникнуть как явления в искусстве, если бы путь им не был подготовлен новым пониманием архаической Греции, не был им указан древним духом, веющим на поэзии.

И Рерих и Богаевский органически связаны корнями своей души каждый со своею областью: Рерих с севером, Богаевский с югом. И для того и для другого север и юг не являются какой-нибудь определенной северной или южной страной, и, из какой бы определенной страны ни исходили они, они провидят в ней всегда идею юга или идею севера. Но юг ли, иль север — основной их темой остается та же великая земля, одинаково суровая, простая и трагичная.

Связь их с землей глубока и безысходна. Обоим им суждено быть ее голосом, ее преображением.

Бакст в противоположность им оторван от земли <sup>9</sup> и не связан ни с какою определенной областью. Любовь к архаическому не обусловлена для него всем бессознательным существом его души. В его архаизме нет той неизбежности, которая есть для Богаевского и Рериха.

Бакст всегда напоминает любезного археолога, который в зале «*Collège de France*» перед великосветской аудиторией толкует тайны женского туалета древних вавилонянок и карфагенянок. Для него самым важным остаются человеческие позы, украшения и одежды, а вовсе не земля.

Поэтому с одинаковым искусством он пишет портрет светской дамы в современном платье, рисует декоративную обложку для книги со всем четким изяществом восемнадцатого века, воссоздает в балете петербургские костюмы николаевского времени, komponирует декорации к «Ипполиту» и в широкой панораме изображает гибель Атлантиды. <sup>10</sup>

И всюду он остается блестящим живописцем, сквозь вещи и искусство эпохи видящим внешние формы и лики жизни. Он археолог потому, что он образованный и любопытный человек, потому, что его вкус петербуржца влечет ко всему редкому, терпкому, острому и стильному, потому, что он вдохновляется музеями, книгами и новыми открытиями. Необычайная его гибкость и переимчивость создает то, что сокровища, прине-

сенные им из других эпох, становятся наглядными, общедоступными и сохранными, как черепки тысячелетних сосудов под зеркальными витринами музеев, как захлебывающиеся вопли иудейских пророков под прозрачным, неторопливым и элегантным стилем Ренана.<sup>11</sup>

Баксту ближе всего не ночь архаизма, мерцающая золотом в Трое, в Микенах, в Тиринфе,<sup>12</sup> а закат предшествовавшего дня, догоревший в Критской культуре. Какая иная древность могла бы быть Баксту милее, чем эта, когда архаические царевны, по библейской хронологии — современницы сотворения мира Егвой, носили корсеты, юбки с воланами, жакетки с открытою грудью, с длинными рукавами жиго, с небольшими фалдочками полуфрака сзади, а волосы немного подвитыми на лбу, спущенными по спине и перевязанными широкими бантами?

В этой Критской культуре есть та изысканность форм и сознание сладости бытия, которые роднят ее с французским восемнадцатым веком. Когда смотришь на изображения, откопанные Эвансом, то анахронично вспоминаются слова Талейрана: «Кто не жил в том десятилетии, которое предшествовало Великой Революции, тот никогда не познает истинной сладости жизни». Этот закат доисторического дня приоткрывает краешек какого-то, быть может только местного, Золотого Века, страны, уже столетия жившей в затишье глубокого мира, забывшей о существовании войн и оружия, потому что в изображениях Крита нигде нет никакого намека на воинов и на вооружение. Но всюду, на всех вещах критского века проходит одна орнаментальная линия, напоминающая об Атлантиде. Это завиток морской волны, который в тех или иных извивах широкими полосами обвивает критские вазы. Это тот орнамент, которым Бакст обрамил сделанный им рисунок на обложке «Аполлона». Он выдержан в том же тоне, что подлинные орнаменты критских vaz; архаический Аполлон (фронтисписа), держащий в руках кифару из бычьих рогов, одет тем же странной формы поясом, который встречается на всех изображениях критских царей, а колонны, сужающиеся книзу, в пролетах которых видны убегающие перед лицом бога сатиры, находятся в залах Кносского дворца царя Миноса.

Кносос погиб от военной катастрофы, разрушенный первою волною пелазгов,<sup>13</sup> и эта катастрофа, судя по следам ее, была так же внезапна, как и космическая катастрофа, повлекшая за собою гибель Атлантиды, одной из уцелевших колоний которой являлся, вероятно, Крит.

К этой древнейшей катастрофе, к гибели великого материка, затопленного в одну ночь волнами океана за десять тысяч лет до нашей эры, как повествуется в Платоновом «Тимее», обратилась неволью мысль Бакста от критских раскопок.

Кроме свидетельства Платона и эзотерических преданий, мы не имеем никаких доказательств существования и гибели Атлантиды, символически изображенной на картине Бакста — «Terror Antiquus». Но если верить доказательству Плонжеона,<sup>14</sup> исследователя памятников мексиканских майев, то нет ни одного образованного европейца, который бы не знал

наизусть и не повторял рассказа о гибели Атлантиды, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых.

Плонжеон доказывает, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке составляют майскую надпись, повествующую о гибели Атлантиды. Он дает точный перевод этой надписи. Другими словами, надо предположить, что буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому же методу, по которому на исторической памяти европейца семь звуков музыкальной гаммы получили, как имена, первые семь слогов католического гимна.<sup>15</sup> Здесь же в виде алфавита был запечатлен краткий рассказ о мировой катастрофе, и криптограмма «древнего ужаса» была кинута в грядущие тысячелетия, более чем каменными скрижалями и папирусными свитками, охраненная этими, знакомыми каждому слогом: альфа, бэта, гамма, дельта...

Вячеслав Иванов в величественной статье, посвященной «Древнему Ужасу», описал и истолковал эту архаическую Афродиту Бакста, спокойно стоящую с голубем в руках над взволновавшейся кремнистой чешуей планеты; но как поэт, филолог и мыслитель он влил свое собственное, чисто литературное содержание в декоративный и живописный замысел художника и колоссально расширил рамки живописно возможного. Но если на минуту забыть этот образ Афродиты—Мойры, отныне нерасторжимо связанный с картиною Бакста, отрешиться от того громадного исторического символа, в который преобразил ее Вячеслав Иванов, и взглянуть только глазом, а не умом в живописный смысл линий, то прежде всего бросится в глаза женская изысканность платья и уборов богини, выписанных с такою сосредоточенною любовностью, и сходство ее лица с лицом самого Бакста, которое сквозит в ней так же естественно, как лицо Дюрера сквозит в его Христах.<sup>16</sup>

Когда же мы переведем глаза с этого апофеоза архаического туалета, торжествующего над мировой катастрофой, на зрелище самого катаклизма, то вместе с бесконечной ловкостью разрешения труднейших перспективных задач пейзажа нас поразит глубокая безопасность совершающегося,<sup>17</sup> точно мы смотрим сквозь толстое зеркальное стекло подземного аквариума. Да! Ото всего, что пишет Бакст, мы отделены всегда зеркальной витриной музея. Для него архаическое это только самая обширная зала в музее редкостей, им собранных, тогда как для Рериха и Богаевского это та атмосфера, вне которой они не могут существовать.

С сурового, древнего севера принес свое искусство Рерих. Оно тако же тяжелое, жесткое и неприветное, как его земля.

История Юга граничится переселениями народов, великими войнами, разрушениями древних городов, она делится на столетия и года. История же Севера измеряется лишь геологическими эпохами, пластами речных наносов и костяками ископаемых. Нельзя определить, какими тысячелетиями отделена от нас эта земля Рериха, земля, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, земля, хранящая на себе только свежие следы глубоких царапин и борозд, оставленных древними ледниками

На ней еще нет ни кустов, ни деревьев; одни лишь мхи, темные, как письмо древних икон, покрывают влажные, солнцем еще не согретье, не обласканные воздухом скалы. Лишь изредка среди этих пустынь встают редкие заросли низкорослых сосен, черных, узлистых, с тощей хвоей. Земля хранит еще свои первобытные — глухие, темные и глубокие тона под угрюмым и тяжким небом.

Растительное царство загадочно чуждо творчеству Рериха.

Деревья на его картинах встречаются лишь в форме грубо обтесанных бревен, из которых сложены срубы городищ и построены остроконечные частоколы, похожие на оскаленные зубы, или в форме тяжеловесных, богато и грубо раскрашенных кораблей, напоминающих хищных земноводных.

На земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти.

Он, действительно, художник каменного века, и не потому, что он стремится иногда изобразить людей и постройки этой эпохи, а потому, что из четырех стихий мира он познал только землю,<sup>18</sup> а в земле лишь костистую основу ее — камень. Не минерал, не кристалл, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эрратических глыб.<sup>19</sup>

Перед его картинами невольно вспоминаются все кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью:<sup>20</sup> о менгирах и долменах. о полях Карнака,<sup>21</sup> о камнях, в толще своей хранящих воронкообразное подобие рта, которое произносит слова, из которых слышатся иногда глухие звуки, которое таит в себе эхо какой-то чужой всему живому жизни; о камнях, по ночам покидающих свое место и рыскающих, подобно крылатым ящерам, в низком, болотном воздухе; приходят на ум качающиеся скалы, неведомыми руками утвержденные на точке равновесия, столь верно найденной, что ничто в течение тысячелетий не может нарушить той математической гармонии, которая при слабом прикосновении оживляет движением и трепетом тысячепудовые глыбы мертвого вещества.

И во всем остальном растущем, поющем, сияющем и глаголящем мире Рерих видит лишь то, что есть в нем слепого, немого, глухого и каменного. Небо для него становится непрозрачным камнем, докрасна иногда во время закатов накаленным, и под тускло-багровым сводом он мечет тяжкие каменные облака. Его «Бой» напоминает первые строфы Леконт де Ли-лева «Каина».<sup>22</sup>

И люди, и животные видимы для него лишь с точки зрения камня. Поэтому у его людей нет лица.

Так бывает, когда проходишь по музею оружия среди кованых доспехов, хранящих подобие человека и даже отмечающих его характер в своих сдержанных позах и жестах. Но за опущенным забралом нет ни лица, ни взгляда, в чешуйчатых стальных пальцах, сжимающих крестообразные рукояти мечей, нет живой руки. Таковы же бывают каменные панцири с изгибами и линиями мощных торсов, окруженные пучками копий и знамен, на декоративных фозах арсеналов и экзерциргаузов.<sup>23</sup> Ужас зияющей пустоты есть в этом отсутствии лика.

У Рериха нет людей — есть лишь ризы, доспехи, звериные шкуры, рубахи, порты, высеченные из камня, и все они ходят и действуют сами по себе. И не только воздух, деревья, человека и текучее море видит Рерих каменными, — даже огонь становится у него едкими зубцами желтого камня, как в его проекте декорации к «Валькирии».

Поэтому мозаика является самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы, и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближается к мозаике.

Если дух Рериха так исключительно близок царству камня, то дух Богаевского не менее близок к царству растения. Это не сразу бросается в глаза. В начале он много лет писал землю юга, только опустошенную и страшную в своей трагической наготе. Эта пустыня не напоминала пустынности Рериха.

На земле есть две пустыни: одна — первобытная, еще не завоеванная человеком, рериховски суровая на севере, поросшая девственными лесами на юге, другая — уже познавшая власть человека, испытавшая его плуг и кирку, его меч и огонь, обласканная его заботами и попранная его жестокостью. Это та пустыня, которая отделяет одну от другой шесть шлимановских Трой, из которых каждая выростала на месте разрушенной и ничего не знала о своих предшественницах. Эта пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области юга, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожженные человеческой мыслью. Они до глубочайших пластов засеяны семенами древних фундаментов, могил, золотых украшений и черепками глиняных сосудов. Туда уходили пророки для духовных иступлений. Туда стремятся археологи для своих кропотливых изысканий. У такой земли есть свое законченное, почти человеческое лицо. В ней есть великий пафос и трагический жест, неведомый угрюмым и простым пустыням севера.

Пустыня юга создает ту насыщенность и то уединение, которые заставляют обращать взор к ночному небу, к другим уединенным и тоскующим Солнцам. Это чувство планетного одиночества земли неотступно преследует Богаевского. Трагическому лику Земли он стремится противопоставить такой же трагический лик Солнца, потерянного среди темных пространств. Он видит его иногда превратившимся в какую-то бродячую комету и мертвенным светом озаряющим нашу безлюдную землю.

Но он не мог оставить ее в таком порыве всемирного отчаяния. Последние годы в его творчество влилась новая воля. Он захотел преобразить свою землю. Не людьми, а деревьями, величавыми и одинокими, населил он свою пустыню, и изменился лик мира его.

Духовные предки Богаевского — Пуссен и Клод Лоррен смягчали трагический пафос юга человеческими фигурами. Крылатые гости небес, беседующие с пастухами, чуть мерцают неземным светом в глубине темно-зеленых кущ Лоррена. А нимфы и гамадриады у Пуссена,<sup>24</sup> и фавны, красные телом, и Пан на вершине скалы, играющий на флейте, говорят

о природе суровым и нежным человеческим языком. Природа же Богаевского замкнута в своем великом и торжественном безлюдии. Строгость ее не смягчена ни пастухами, ни ангелами, ни гамадриадами.

По широким долинам, на скатах холмов, по берегам озер у него растут большие молчаливые деревья, которые одни живут, мыслят и молятся. Властные и целящие токи идут от этих деревьев, токами еще более глухими и тайными овевают душу алтари его торжественных гор, и зеркала горных озер колдуют небо.

Он воссоздал на своей страстной земле тот рай, который существовал до сотворения человека, когда она была населена одними стройными и мыслящими растениями. В идее дерева нашло свое примирение и преобразование скорбное и сдержанное творчество Богаевского.

Так на пути к архаическому Рерих, Богаевский и Бакст разделили между собой камень, растение и человека.

Из всех трех самый мощный, слепой, смелый, самый глухо-вещий — Рерих, рожденный от камня.

Богаевский, познавший душу дерева, — самый стройный, самый музыкальный, самый проникновенный.

А самый разнообразный, богатый, изящный и поверхностный — Бакст, который никогда и нигде не может забыть человека.

Так камень становится растением, растение — зверем, зверь — человеком, человек — демоном...

## СОВРЕМЕННЫЕ ПОРТРЕТИСТЫ

Художественный сезон зимы 1910—1911 года выдвинул целый ряд интересных портретов. Пять портретов Сомова, семь портретов Серова, портреты Головина, Ульянова, Глаголевой, Малявина, Кустодиева, Сарьяна, Кончаловского и Машкова — все интересные, характерные или поучительные — это очень много для итогов одного художественного сезона при общей бедности современной портретной живописи.

Органические пороки импрессионизма больше всего сказались в свое время на портретной живописи. Человеческое лицо импрессионистами понималось не изнутри, не с точки зрения личности, а трактовалось как «nature morte»: оно было предлогом для сложных цветных задач. Портреты Ван-Гога и Сезанна больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных. Этим удовлетвориться было нельзя, и душа тосковала по остроте характеристик Фуке, Клуэ и Гольбейна. Надо, чтобы портрет жил в себе отдельно, самостоятельную жизнью, чтобы художник, вложивший в него пафос своего понимания, исчез и не стоял бы между зрителем и лицом, живущим на полотне. Таких портретов в настоящее время нет в России. Но два художника приближаются к такому пониманию лица: Сомов и Головин.

Портреты Сомова, действительно, живут собственной, внутренней жизнью. Законченность их — внешняя безукоризненность техники, со-

здающая иллюзию как бы «из ничего», достигает того, что пуповина, связывающая изображенное лицо с художником, порывается. Художник стоит не между зрителем и картиной, а за портретом. В акварелях Сомова сохраняются для потомков документы о характерах нашей эпохи: <sup>1</sup> о лице петербургского типа и петербургской культуры. В Петербурге, единственном из русских городов, уже начался процесс образования человеческих масок, являющихся самозащитой личности в тесном и устоявшемся общественном строе. В Москве лица еще остаются обнаженными: если кое-где и начинаются эти образования, то они в самом начале: более крупные индивидуальности подчеркивают и группируют черты своего настоящего лица, ища скорее выявленного, чем прикрывающего личность. Лицо же петербуржца всегда прикрыто маской, не настолько податливой и гибкой, как маска парижанина, дающая иллюзию живого и почти наивного лица, но более холодной, неподвижной, официальной, а иногда причудливой.

Сомов глубоко и верно чувствует петербургские маски. Но за маской на его портретах глядят острые глаза живого человека. Маску он не принимает за живое лицо, но настоящие лица живут для него под масками. Его убедительность и красота — в этом противоположении внешнего и внутреннего лика, слитых в портрете. Поэтому не все лица доступны Сомову. Теперь на «Мире искусства» нет ни одного неудачного портрета. Но я вспоминаю портреты Вячеслава Иванова и Александра Блока, сделанные Сомовым для «Золотого руна». В них он натолкнулся на лица более сложного типа, лишь случайно принявшие налет Петербурга, и получилось несоответствие между их подлинным ликом и сомовскими портретами, лишающее последние исторической ценности, которую имеют без исключения все портреты этого года. Любезная и успокоенная маска несколько близорукого, несколько слащавого человека, с профессорскими маскитыми кудрями и с пенсне в руке, которую он понял как лицо Вяч. Иванова, <sup>2</sup> действительно, есть у последнего в некоторые моменты общественных отношений, но эта маска случайна и вовсе не срослась с лицом. Пронзительную же остроту и змеиную обольстительность, которые составляют истинные черты этого лица, Сомов или не заметил, или не захотел увидеть: оно за пределами петербургской культурной маски. То же повторилось, хотя не так резко, в портрете Ал. Блока. Лицо Блока само по себе — маска греческого бога. <sup>3</sup> (Маска гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но эта маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своею усталою тусклостью отражают Петербург. Этого характера противоречий Сомов, на мой взгляд, тоже не уловил. Зато лица Добужинского, Кузмина, Сологуба поняты им идеально. Здесь все ясно и точно разложено до самой глубины: плоть лица — это маска, принявшая в себя черты внешних обстоятельств их жизни, а глаза — взгляд — пламя внутреннего творческого «Я». Из-за холодно красивой и замкнутой маски глаза Добужинского глядят пристально и остро; за презрительной и импонирующей маской Сологуба пресыщенный, недобрый и анализирующий взгляд; за изысканно-культурной, тысячелетней маской Кузмина взгляд таинственно утомленный. Рядом с этими документами о культуре нашего



времени большой портрет масляными красками Е. П. Носовой (последняя работа Сомова) является законченным типом заказного, официального портрета. Здесь другие задачи: художник не сам выбирает лицо для него интересное и понятное, а случайностью заказа должен остановиться на лице ему предложенном и в нем найти элементы своего искусства. Способность художественно выполнить заказ всегда является показателем художественного самообладания и строгой дисциплины в работе. Выполнить заказ может только мастер. Тот, кто не дошел до сознательного мастерства, неизбежно сорвется, потому что для него заказ — принуждение. Для мастера же в заказе нет принуждения, а только возможность выявить в себе те возможности, которые без этого могли бы остаться невыявленными. Портрет Е. П. Носовой — образец заказного портрета: я говорю не о деталях его — ни о платье, ни о кружевах, ни о руках, ни о шелковой подушке с синими полосами, которые выписаны с мастерской безразличностью, но о той внутренней жизни, которой одухотворен портрет, о выражении лица, неопределимом и непонятно точном. Сомов достиг того, чего мог только в глубине души пожелать заказчик, он отметил в этом портрете не человеческий тип, а ту индивидуальную красоту, которая затаена в его модели.<sup>4</sup> В этом смысле «Портрет Е. П. Носовой» — одно из труднейших преодолений Сомова.

Портреты Серова представляют течение, обратное выраженному Сомовым. В то время как лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственно, сокровенную жизнь, персонажи Серова живут на поверхности своего лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны, и жесты их характерны, но они беспокойны. У Сомова жизнь неслышно горит в глубокой тишине души, а у Серова она выражается в действии. Серов ищет выразительного и трудного жеста для своего портрета: г-н Гиршман — вынимает карандаш из кармана, г-жа Гиршман — стоит перед своим туалетом, кн. Голицын держит себя за ус, С. А. Муромцев, взявшись рукой за край пюпитра, готовится начать речь, Бальмонт с цветком в петлице сюртука выгибается как геральдический ликорн:<sup>5</sup> все они позируют перед зрителем. В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом.<sup>6</sup> Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психологически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова, — но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но все же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства,<sup>7</sup> как портреты Сомова.

Документальность же составляет главное достоинство портретов А. Я. Головина.<sup>8</sup> К сожалению, в этом году в Москве был выставлен (в «Союзе») только один портрет<sup>9</sup> его, мастерской и интересный в смысле техники, но мало психологический. Весь интерес его был сосредоточен

на великолепно выписанном букете лиловых цветов, шелковой лиловой кофте, рефлексах сада в окне, а не в лице той дамы, которая на нем изображена. Головин, вечно занятый работами над оперными и балетными декорациями Мариинского театра, вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных, ищет в портретах своих отдыха от этих синтетических и отвлеченных форм искусства, ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме.<sup>10</sup> Он требует от своих портретов ни декоративности, ни позы, а только сходства. Такого сходства, «чтобы казалось, что не один человек сидит, а два, и который из них нарисован, нельзя отличить». <sup>11</sup> Когда он начинает портрет, то иногда он пишет сначала пиджак, воротничок, галстук, оставляя пустым место лица: «пиджак или воротничок труднее написать похожими, несущими в себе печать индивидуальности, чем лицо или руки». Иногда, написавши все лицо, он оставляет пустое место для глаз и заканчивает последними. Это те трудности, которые может себе позволить только виртуоз рисунка. Сознательная наивность и простота отношения к своей работе создают то, что в результате его портреты являются не менее ценными человеческими документами, чем портреты Сомова. Можно сказать так: Сомов продолжает и художественно заканчивает ту маску, которую выбрал себе человек, Головин же реалистичнее и с большей зречестью подходит к лицу существующему; но и у того, и у другого настоящий человек смотрит из глубины. У Серова же нет этого разделения, и человек слит со своим лицом вполне, в его портретах не отмечено никаких психологических противоречий. Противоречий не отмечено и в портретах Кустодиева. Но Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство.<sup>12</sup> Он с одинаковой легкостью и внешней виртуозностью пишет кого угодно и в каких угодно манерах: человеческое лицо и вещь, ткань и цветы, пейзаж и жанр трактуются одинаково искусно и однообразно, при всем разнообразии доступных ему стилей. Это как бы роднит его с Бакстом — самым очаровательным хамелеоном русской живописи. Но Бакста можно поймать в те моменты, когда он становится сам собою и никем больше: это тогда, когда он создает балетные костюмы. Здесь он подымается до высочайших степеней индивидуальности. Кустодиев же, по-видимому, становится сам собою лишь тогда, когда пишет ситцы, кумачи, ярмарки — тканую пестроту русского мещанства.<sup>13</sup> Этим отличается его хамелеонство от хамелеонства Бакста.

«Семейный портрет» Малявина, выставленный в «Союзе», заставил говорить о себе, может быть, больше всех картин этого года. Это было впечатление громадной художественной катастрофы.<sup>14</sup> Малявин, будучи по природе импровизатором, решил замкнуться на три года в работе над одной вещью. Конечно, у него не хватило ни выдержки, ни метода (которых так много, например, у Сомова или у Головина). Вместо системы у него оказались сомнительные художественные теории, и в результате получился срыв, пропорциональный величине его таланта, т. е. колоссальный. Трудно себе представить большую запутанность, чем этот «Семейный портрет». Поверхность холста представляется бесконечно сложным лабиринтом, в извилинах своих сохранившим все следы и все пути, по которым

блуждал художник в течение трех лет. Всматриваясь в хаос различных манер, кажется, что он ничего не уничтожал, ни разу не переписывал раз написанного места, но писал новое рядом, каждый день менял свои теории и цели и ни одного дня не проводил без работы. Эта картина — целый музей дурных вкусов и плохих стилей рядом с отдельными кусками, написанными настоящим Малявиным. Кажется, что художник каждый миллиметр этого громадного холста писал отдельно, иногда на целые недели слеп, но продолжал писать, а потом его зрение вновь пробуждалось со страшной остротой, почти невыносимой для зрителя. Три с половиной года работы над одним и тем же холстом может вынести только талант очень дисциплинированный, культурный и сознательный; для этого нужна строгая методичность, планомерность работы, т. е. то, чего недоставало даже величайшему из русских художников — Иванову... Можно ли удивляться, что у Малявина не хватило этой выдержки? Ведь в лучших своих картинах Малявин был прежде всего увлекательным импровизатором. Подкупала нас его дикая, откровенная любовь к цвету. Не к тону, не к сочетаниям, а к интенсивности цвета, доходящей до крика. Такое цельное и примитивное обожание цвета может быть только у человека, в первый раз держащего в руках кисти. Малявин побеждал все протесты критического чувства одним своим темпераментом. Заранее можно было предсказать, что у него не хватит метода для долгой работы. Но случилось хуже. Вместо метода у него оказались теории, и не одна, по-видимому, а много, и он все их вложил в свой новый холст. Работа трех лет здесь — вся налицо, нельзя сомневаться в том, что она была. Ни один квадратный вершок картины не написан одинаковой манерой. На саженном полотне соединены десятки приемов, ничем друг с другом не связанных. Здесь есть части, напоминающие плохого Максанса, есть К. Маковский последнего периода, есть судорожность Больдини, и полуслепший Каролус-Дюран, и десятки реминисценций каких-то совсем неизвестных портретистов, которыми кишит салон «Champs Elisées»,<sup>15</sup> и в этом хаосе — кое-где настоящий малявинский мазок, прекрасный и острый рисунок руки, движение живых пальцев, заканчивающих деревянный, «по Бонна», сажею написанный локоть. В картине нет никакого сосредоточия, никакого фокуса — все летит в разные стороны. Рядом с детально выписанными до последней ниточки, до последней блески кружевами — пространства, в которых ничего нет, совсем ничего — точно случайно вытертые краски на палитре. Есть, например, такое «никакое пятно» посреди платья центральной женской фигуры, и приходится оно как раз в самой середине холста, что указывает на то, что оно не случайно, а так задумано и является не следствием недоделанности, а следствием какой-то ложной теории.

Производит такое впечатление, точно здесь разорвалась бомба и часть картины превратилась в жуткую и отвратительную кашу, между тем как повсюду сохранились куски предметов и фигур, отчетливые до боли в глазах, точно смотришь через очень сильные очки. Все в композиции обнаруживает дурной вкус: и светски-роскошное платье дамы, и ее голубая вуаль, которая вьется через всю картину, застилая роскошно-

пошлую гостиную, и безделушки на камине, и ужасный ковер, и желтые гетры на ногах у девочки. Та же неровность отличает и лица: лицо девочки раскрашено как у куклы, лицо дамы запачкано и расплывчато, а лицо самого художника написано прекрасно, со сдержанной энергией. И вообще — всюду рядом с самыми недопустимыми деталями чувствуется большое мастерство и талант. Эта картина могла бы показаться смешной, если бы в ней не обнаруживалось такой трагической борьбы таланта, заблудившегося на неверных путях. Говорить как о портрете об этой картине Малявина нельзя, но ее нельзя и обойти молчанием, потому что катастрофа, его постигшая, носит слишком резкий национальный характер и типична для русских самобытных талантов во всех областях искусства. Она аналогична слишком частым катастрофам с Леонидом Андреевым и с Горьким.

Прежде чем перейти к портретной живописи «Валетов», мне хочется сказать несколько слов о портретах Ульянова и Глаголевой, стоящих несколько особняком в текущей живописи.<sup>16</sup> Они далеки от человеческих характеристик Сомова и Головина, и от характерно-эффектных поз Серова, и от развратной ловкости Кустодиева. По стилю и настроению они настолько близки друг другу, что кажутся творчеством одного художника. Только у Глаголевой (я говорю о ее «Двойном портрете») больше психологической остроты и внутренней фантастичности, чем у Ульянова. Такие портреты возможно писать с людей очень близких, которыми любишь, в которых любишь лишь какое-то одно неповторимое выражение, черту, и хочешь разгадать эту черту до конца, и стараешься ее выявить то подбором тканей платья или фона, то игрою двойного света, то найти для нее соответствующую позу, то создать целую декорацию несуществующей жизни, куда бы это лицо вошло, как в свой собственный мир. Портреты Ульянова и Глаголевой могут служить образцом такой интимно-фантастической и в то же время глубоко психологической портретной лирики.

Разумеется, в области портрета «Валеты» занимают такую же крайнюю левую позицию, как и в остальных областях. Им свойственно как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса, трактовать человека как «nature morte», только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб. Они доводят до наиболее интенсивного горения основной цвет плоскости: бритый подбородок сияет чистой прусской лазурью, обветренные щеки горят чистым краплагом, руки они пишут жженой сиеной с лиловым лаком. Это придает их портретам с первого взгляда вид чудовищный и ужасающий. Но потом глаз привыкает. И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство. В этом смысле характерны «Портрет поэта С. Л. Рубановича» И. Машкова и «Портрет Якулова» П. Кончаловского. По приемам

это вполне напоминает те шуточные портреты-карикатуры, которыми украшены стены парижских академий. Но трактованные серьезно и последовательно эти карикатуры становятся художественно интересными. Упомянутые портреты Машкова и Кончаловского были любопытны четкостью и законченностью своих карикатурных преувеличений. Но это, конечно, не последнее слово на этом пути. «Портрет И. С. Щукина» работы Сарьяна указывает на дальнейшие ступени его, когда характер карикатурности отпадет сам собою. По этому новому пути, думаю мне, возможен очень художественный и близкий подход к человеческому лицу.

## ОСЛИНЫЙ ХВОСТ

«...Криксы-Вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород, оттяпали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили собачий хвост, играли с хвостом...»

Так все в точности и случилось, как подробно описано в наваждениях Купальской ночи у А. М. Ремизова. «Криксы-Вараксы» — это были Ларионов и Гончарова, «поповым кобелем» — «Бубновый валет»,<sup>2</sup> только собачий хвост для важности был на этот раз назван «ослиным». «Малинником» оказалось новое выставочное помещение в Школе живописи и ваяния,<sup>3</sup> там же его и «подпалили» в день открытия выставки,<sup>4</sup> и настолько удачно, что понадобилось вмешательство пожарной команды.

В силу каких эстетических несогласий произошел раскол между Бубновым валетом и Ослиным хвостом,<sup>5</sup> решить трудно: и та и другая выставка стоят в сущности на той же «художественной платформе», различаясь только индивидуальностями. По всем данным «Криксы-Вараксы оттяпали хвост попову кобелю» с той же самой целью, с которой Алкивиад отрубил хвост своей собаке, т. е., чтобы все говорили о «хвосте».

О «хвосте» действительно все говорили, и в день открытия выставка была переполнена. Но публика была разочарована. Она ждала еще более яркого и ошеломляющего и нашла, что Ослиные хвосты не на высоте своего имени.

Бурлюки умеют ошеломить больше. Как утверждают, Давид Бурлюк, когда он впервые услышал о кубистах, махнул рукой и сказал: «Все равно левее нас с братом никто не напишет». И несмотря на гордые слова: «Вы мои эпигоны», которые кинул Ларионов Валетам на диспуте «Бубнового валета», все же Бурлюк во мнении публики оказался левее Ларионова. Москвичи нашли, что «Ослиный хвост» находится не на высоте своего имени и упрекали художников в самовосхвалении.

Только цензура отнеслась к выставке вполне серьезно<sup>6</sup> и приняла имя «Ослиный хвост» во всей значительности иного символа, так как распорядилась снять целый ряд картин Гончаровой, представляющих лубочные изображения святых, находя, что изображениям святых неуместно

быть выставленными под знаком «О. Х.», и этим утвердила, что выставка такова, что «святых вон неси»...

Но цензура польстила устроителям О. Х., так как на самом деле в смысле живописи выставка не представляет ничего возмутительного и ошеломляющего. Дерзания Ослиных хвостов главным образом литературные, и скорее их можно оценить при чтении каталога, чем при взгляде на картины.

В каталоге вы найдете: «Художественные возможности по поводу павлина» (Павлин — китайский стиль, павлин — стиль футуристов, павлин — египетский стиль, павлин — стиль кубистов, павлин — византийский, павлин — лубочный и т. д.), «Курильщик (стиль подносной живописи)», «Купающиеся мальчики (непосредственное восприятие)», «Портрет Ларионова и его взводного», «Фотографический этюд весеннего талого снега», «Барыня и служанка (из несостоявшегося путешествия в Турцию)», «Женщина в синем корсете (газетное объявление)», «Мозольный оператор в бане», «Семейный портрет парикмахера Георгия Чулкова»...

Но все эти заманчивые заглавия обещают гораздо больше, чем дают картины.

В действительности же видишь живопись широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную и долженствующую скрывать в себе насмешку над зрителем. Кроме того у всех участников О. Х. наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов.

Краски свои они явно стараются заимствовать от предметов, ими изображаемых: парикмахеров они пижут розовой губной помадой, фиксажуарам, бриллиантами и жидкостями для рашения волос, солдат — дегтем, грязью, юфтью и т. д. Этим им удается передать аромат изображаемых вещей и возбудить тошноту и отвращение в зрителе. Человеку, знакомому с жизнью и бытом художников, не трудно угадать происхождение такой выставки, как «Ослиный хвост». Это выставка «рапенов». *Rapin* — это художник-ученик, уже прошедший положительную науку о живописи и находящийся в периоде отрицательного изучения ее, сказывающегося в критике и насмешках над теми учителями, у которых он все же продолжает учиться, в грубоватых, но веселых пародиях, карикатурах, в красочном цинизме, в вызывающем ультрареализме. Ранен уже обладает всеми знаниями, которые ему может дать мастерская, и уже презирает эти знания. Но он еще не художник, потому что еще не вышел из мастерской и не прошел через шуточное, шутовское отношение к жизни. Рапенство это известный психологически необходимый момент в жизни почти каждого талантливого художника.

Те самые картины, которые мы видим выставленными на Ослином хвосте, мы можем увидеть в любой из больших парижских академий намалеванными непосредственно на стенах: там мы увидим тех же солдат, парикмахеров, мозольных операторов и профессоров, написанных с теми же самыми художественными приемами, с тою же выразительностью.

Самое имя «ослиного хвоста»,<sup>7</sup> поднятое московскими художниками как боевое знамя, взято в память нашуемшей в свое время поделки мон-мартрских рапенов, выставивших на выставке Независимых картину, написанную движениями ослиного хвоста, омоченного в жидкую краску.

Правда, в Париже рапены своих выставок не устраивают и соответственные произведения бывают доступны только посетителям академий. Но в России этот класс, или вернее этот возраст художников, только что сознает себя, и нет ничего дурного в том, что они хотят посредством выставки утвердить свои права на существование. Если взглянуть на появление выставок, подобных «Ослиному хвосту», с этой точки зрения, то все становится на свое место и они получают свой исторический смысл; сейчас в России нет такой авторитетной школы, в которой художники, еще неосознавшие серьезно своего отношения к миру, как Ларионов или Гончарова, могли бы закончить, учитеборствуя, годы своего подмастерства. Они работают на воле и устраивают выставки из «Farces d'atelier».\* Принимая в соображение такое значение «Ослиного хвоста», мы найдем на выставке много интересного и талантливое. Даже самая невероятная плодovitость Гончаровой, которая выставила свыше *пятидесяти* (!) довольно больших полотен, написанных ею, по-видимому, уже после выставки «Мира искусства», и та при таком взгляде на дело становится понятной. «Хвосты» не ищут и не задаются определенными замыслами — они пробуют. И все пробы выставляют. Среди этих проб есть очень удачные по выразительности, как «Ледоколы» и «Гроза» Гончаровой, «Маркитантка Соня» и «Купающиеся солдаты» Ларионова и почти все рисунки Барта.

## САПУНОВ

Когда смерть внезапно обрывает жизнь талантливого человека в самом ее расцвете, не дав выявиться силам и возможностям, в нем затаенным, ум невольно начинает искать смысла, обобщения, причины. Нельзя подавить в себе убеждения, что смерть не может быть случайна; что удары ее, как бы ни были прихотливы, вызываются неким, скрытым от нашего сознания, законом; что смерть наступает только тогда, когда дух дает внутреннее, тайное согласие на прекращение своих земных действительных проявлений... Поэтому каждая неожиданная смерть вызывает потребность произвести Суд над умершим, следствие о его жизни, найти оправдание Смерти. Но Смерть не нуждается в оправданиях, а причины ее таятся в тех извилах человеческой души, в тех складках тайных помыслов, желаний и намерений, которые недоступны посмертному исследованию. Лишь очень редко приходится иметь дело с такими пронизательными исследованиями смысла судьбы, как, например, статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина.<sup>1</sup> Но здесь мы имеем дело с судом над жизнью человека, который был средоточием всего национального самосознания России и жизнь которого исследована и выявлена с большой полнотой. Но что мы

\* «шуток мастерской» (франц.).

можем знать о сокровенной жизни юноши-художника, который случайно утонул полтора года назад в Финском заливе, катаясь на лодке в беззаботной компании<sup>2</sup> молодежи? Кто-то шутил, качая лодку. Лодка опрокинулась. Многие не умели плавать, но спаслись. Никто не утонул, кроме Сапунова. Вода избрала его одного.

Выбор воды всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать самых молодых, наиболее кипящих жизнью и творческими возможностями. Память сейчас же напоминает нам Шелли, Коневского, Писарева, Эннекена...<sup>3</sup> Все они погибли, купаясь или катаясь на лодке, в минуты чувственного растворения во влажных недрах праматери жизни — Моря или в часы тихого полуденного созерцания.

Сперва является вопрос: что же общего между Шелли и Писаревым, критиком Эннекеном и поэтом Коневским? Но попробуем вспомнить другую группу безвременно погибших не от воды, а от оружия: Пушкин, Лермонтов, Лассаль, Арман Каррель...<sup>4</sup> Единство первой группы сразу определяется: первые — юноши, стоящие на пороге своих осуществлений, вторые — мужи, пораженные в полдень своего творчества; даже Шелли внутренне гораздо больше юноша, чем Лермонтов. Первых — смерть уязвила в их мечте. Уязвимое место вторых — их любовь, страсть, воля; отбор их логически яснее — все они убиты на дуэли, сознательно взирающие в глаза возможной смерти. Мы можем продолжить их ряд теми, кто погиб смертью насильственной, не на поединке: Грибоедов, Поль-Луи Курье, Теодор Кернер, Реньо...<sup>5</sup> Здесь определяется еще новая черта — это люди или перешагнувшие за полдень, или связанные с жизнью иным делом, чем их искусство. Режущая холодная ирония Поль-Луи Курье и Грибоедова как бы отточила ножи их убийц; Кернер, Реньо не играли со смертью на дуэли, но дело привлекло их в смертоносную сферу войны.

Сопоставление это еще ярче определяет отбор воды, которая всегда посягает на юность, остановившуюся на пороге, с влагой мечты, с неосуществленными, предвосхищенными возможностями. В ее выборе нет ничего насильственного, а скорее вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представление об ундилах и русалках, похищающих юношей в тихие омуты. Загадочный, но не случайный выбор. Напротив, он необычайно точен. Кажется, что именно тяжесть жизненных возможностей, насыщенность творчеством и талантом влечет ко дну...

У Сапунова были предчувствия. Незадолго до гибели ему была предсказана смерть от воды.<sup>6</sup> Когда за несколько недель до катастрофы он с теми же самыми друзьями катался на лодке и кто-то точно так же стал раскачивать ее, он был перепуган и умолял перестать.

Кажется, что повторяются греческие мифы о юношах, которых привозили каждый год в Лабиринт Минотавра, и об Андромеде, отданной морскому чудовищу.<sup>7</sup> Ундины не умерли и так же завлекают в свои омуты, как и прежде. Магия учит, что они обладают природой изменчивой, чувственной, мягкой, холодной, восприимчивой к образам и творящей призрачные формы... Натуры богатые, гибкие, слабые невольно тяготеют к водам. Бессознательное творчество юности дробится водными радугами в лучах солнца, она отдается безвольно плодотворящим ливням



и не имеет еще воли преодолеть влажную стихию в ее силе и не поддаться ей в ее слабости. В ундинах смертельное очарование сочетается с ангельским ликом. «Ангел с мертвыми глазами», заклиняют Духа Вод старые гримуары...<sup>8</sup>

«Да будет твердь посреди вод, и да отделятся воды от вод; что вверху, то и внизу, что внизу, то и вверху, да исполнится воля единой сущности. Солнце их отец, мать — земля, и ветер носил их во чреве своем. Да подымутся они к небу от земли и с неба на землю низойдут. Заклинаю тебя, Дух Вод: будь мне зеркалом Бога живого в делах его, источником жизни и очищением от грехов». Это старое заклинание, составленное из образов «Изумрудной скрижали»,<sup>9</sup> может быть молитвой каждого художника, обращенной к своей собственной влажной стихии души.

«Ангел с мертвыми глазами» безошибочно избрал Сапунова из круга современных художников. Среди них нет другого, который был бы более погружен в радужную влагу чувственного осязания цвета и более тяжел художественными возможностями.

При имени его сейчас же вспоминается дымная насыщенность тусклого воздуха; глубокие, линияые и лоснящиеся пятна цвета; высокие вазы строгого стекла, пышные букеты тяжелых цветов, отливы синих и сверкающих желтых тонов, являющихся музыкальным ключом его колорита...

И теперь, после его смерти, что-то выявилось в его картинах. Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; эти синие текучие отливы, в глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дна, говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа...

## ЧЕМУ УЧАТ ИКОНЫ?

Лучшей охраной художественных произведений во все времена были могила и варварство. Весь Египет встал из гробниц; статуэтки Танагры и Миррины<sup>1</sup> были выкопаны из могил. Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы, засыпанная Помпея, разрушенная землетрясением Олимпия<sup>2</sup> — вот сокровищницы древнего искусства. С другой же стороны, пожар Кнососа, щелби Гиссарлика, Сапро Vassino на месте Форума,<sup>3</sup> война, разрушение, пренебрежение, забвение — вот силы, сохранившие нам драгоценнейшие документы прошлого. Имя Константина, по ошибке данное конной статуе Марка Аврелия,<sup>4</sup> имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires» \* — французских соборов),<sup>5</sup> — вот что охраняло эти произведения и дало им возможность дойти сохранными до наших дней...

Смерть охраняет. Жизнь разрушает. До самого начала Ренессанса обломки античного мира лежали нетронутыми, как их оставили варвары.

\* «Черные девы» (франц.).

Возрождение, воскресшая любовь к древности разрушили гораздо больше произведений искусства в одно столетие, чем все варварство в тысячу лет. Жирардон, ретушевавший Венеру Арльскую,<sup>6</sup> не исключение в истории искусства. Так поступали со всеми античными статуями: стоит только сравнить Ватиканский музей с музеем Терм или Афинским музеем.<sup>7</sup> Любовь к искусству всегда разрушительнее забвения.

Варварство русских людей сохранило для нас дивное откровение русского национального искусства. Благочестивые варвары, ничего не понимавшие в красоте тона и колорита, каждый год промазывали иконы слоем олифы. Олифа, затвердевая, образовывала толстую стекловидную поверхность, из-под которой еле сквозили очертания ликов. Но под этим слоем сохранились нетронутыми первоначальные яичные краски, которые теперь возникают перед нами во всем своем горении. Олифа была той могилой, которая сохранила и донесла нетронутым старое искусство до наших дней. Реставраторам икон приходилось делать настоящие раскопки, снимая с доски две-три, иногда даже четыре позднейших росписи, прежде чем добраться до древнейшего и подлинного произведения. Точно так же и Шлиман должен был снять пять слоев безвестных развалин, прежде чем достичь развалин гомеровской Трои...

Кто знает, не повлечет ли за собою это обнажение от олифы очищенных икон их окончательную гибель впоследствии? Но теперь, на мгновение, как античный мир для людей Ренессанса, древнее русское искусство встало во всей полноте и яркости перед нашими глазами. Оно кажется сейчас так ярко, так современно, дает столько ясных и непосредственных ответов на современные задачи живописи, что не только разрешает, но и требует подойти к нему не археологически, а эстетически, непосредственно.

Новизна открытия лежит прежде всего и главным образом в тоне и цвете икон. Никогда нельзя было предположить, что в коричневой могиле олифы скрыты эти сияющие, светлые, земные тона. Господствующими тонами иконной живописи являются красный и зеленый: все построено на их противоположениях, на гармониях алой киноvari с зеленоватыми и бледно-оливковыми, при полном отсутствии синих и темно-лиловых. О чем это говорит?

У красок есть свой определенный символизм, покоящийся на вполне реальных основах. Возьмем три основных тона: желтый, красный и синий. Из них образуется для нас все видимое: красный соответствует цвету земли, синий — воздуха, желтый — солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека — плоть, кровь, страсть. Синий — воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый — солнце, свет, волю, самосознание, царственность. Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному — это смешение желтого с синим, света с воздухом — зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого — животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лило-

вый, цвет молитвы, противопоставляется желтому — цвету царственного самосознания и самоутверждения. Оранжевый, дополнительный к синему, является слиянием желтого с красным. Самосознание в соединении со страстью образует *гордость*. Гордость символически противопоставляется чистой мысли, чувству тайны. Если мы с этими данными подойдем к живописным памятникам различных народов, то увидим, как основные тона колорита характеризуют устремление их духа. Лиловый и желтый характерны для европейского средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи — знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма.

Невольно вспоминаются указания Гладстона, что греки времен Гомера не знали синего цвета<sup>8</sup> и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота<sup>9</sup> живописная гамма ограничивалась черным, белым, желтым и красным цветами. Синяя же краска, давно известная египтянам и употреблявшаяся греками при раскраске погребальных статуй, не проникала в живопись. Ее впервые начинает употреблять Апеллес.<sup>10</sup> Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т. е. в своих приглушенных, сероватых тонах. Символически эта гамма красно-желто-черного цвета говорит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но — на фоне глубокого пессимизма. Если бы у нас было больше данных, мы бы могли попытаться наметить эволюцию развития религиозного чувства греков, проследив, как в византийской живописи желтый цвет становится золотом — т. е. еще больше приближается к солнечной славе, а красный становится пурпуром — лиловым цветом молитвы...

Совпадая с греческой гаммой в желтом и красном, славянская гамма заменяет черную — зеленой. Зеленую же она подставляет всюду на место синей. Русская иконопись видит воздух зеленым, зелеными разбелками дает дневные рефлексы. Таким образом, на место основного пессимизма греков подставляется цвет надежды, радость бытия. С византийской же гаммой нет никакого соотношения.

Эти черты находят в полном противоречии со всем тем, что мы привыкли видеть в старых иконах, и с тем, о чем говорят рисунок и композиция икон.

А они так внятно и убедительно говорят о постничестве, аскетизме, умерщвлении плоти, ожидании Страшного суда, исступленных молитвах и покаяниях, о мистическом трепете и ужасе. Глядишь издали, как на красочные пятна — видишь радость, полноту земной жизни, утверждения бытия. Рассматриваешь вблизи: все говорит о Смерти и Суде.

Этому противоречию может быть одно объяснение. Русская иконопись развилась как искусство каноническое. Но канон касался главным образом рисунка и композиции. Они шли от Византии и изменялись медленно в де-

талях, на протяжении целых поколений. Но рядом с этой строгой канонической формой текла широкая и свободная струя народного творчества. В расцветке икон сказывалась вся полнота жизни, весь радостный избыток юного славянства, который мы знаем по цветам вышивок и кустарных работ. Строгое академическое творчество, стесненное установленными подлинниками, позволявшими лишь комбинации выработанных форм, открывало пути прихотливому индивидуальному пониманию цветов. Древняя, тяжелая, строгая священная чаша жесткого чекана, а в нее налито сладкое, легкое, пенное, молодое вино. Какое единственное и счастливое сочетание!

Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную поэтическую форму, например сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души? В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях.

Когда ближе присматриваешься к самой технике иконного письма, то испытываешь глубокую художественную радость от простоты и наглядности технических приемов. Подкупает последовательность работы, метод, которого так не хватает живописи в наши дни. Хочется представить себе, какие результаты дал бы иконописный подход к человеческому лицу, если применить его к современному портрету.

Есть одно требование, которое никогда не удовлетворяется современным искусством: хочется, чтобы художественная работа была так последовательно распределена, чтобы в любой стадии своего развития она давала законченное впечатление. Башни Парижской Notre Dame могли бы еще продолжаться вверх суживающимися осьмигранниками, между тем они вполне закончены в том виде, как они есть. Точно так же и любой недостроенный готический собор.

Эта возможность остановить работу в любой момент есть и у иконописного метода. Когда иконописец прежде всего намечает общую линию фигуры и заливает ее одним санкирным тоном — он сразу выявляет характерный силуэт, существующий уже сам в себе. Намечая черты лица, он как бы приближает эту далекую тень на один шаг к зрителю. Начинается процесс разделки. Яичный желток дает прозрачность даже белилам. Проблея санкирный тон прозрачным слоем белил там, где падает свет, иконописец как бы погашает дневным светом внутреннее горение вещества плоти... Во время этих последовательных пробелок, лежащих одна на другую, лик постепенно выделяется из мглы и шаг за шагом приближается к зрителю. От художника вполне зависит остановить его на той степени приближения, которая ему нужна. Он может с математической точностью довести его из глубины вплоть до поверхности иконы, может, если надо, вывести вперед за раму, может оставить отодвинутым далеко в глубине. Здесь падают все вопросы о законченности или незаконченности: все сводится к степени удаления или приближения. Фигура с самого начала работы постепенно «идет» на художника, и он должен только знать, на какое расстояние ему надо «подпустить» ее.

Могилы не разрезаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской.

## А. С. ГОЛУБКИНА

Когда не умеющий рисовать пробует изобразить человеческое лицо — он почти всегда делает его похожим на самого себя. В этом не сказывается ли наглядно тесная и таинственная связь, существующая между наружностью художника, «ликом» его, и формами его творчества?

В творениях великих мастеров как будто выявляется та же самая воля, что работала над созданием их собственного тела. Поэтому их лица кажутся как бы собственными их произведениями... Голова Родена, с крутыми поворотами костей, стремнинами лба и каскадами бороды, не носит ли явные знаки его резца? Старческая голова Винчи — не таит ли в себе мистические утонченности его искусства? Маски Микеланджело и Рафаэля, вне всякого сомнения, кажутся синтезом их творчества. Не явно ли, что те же самые пластические силы, которые творили формы, ими мыслимые, образовали и лики их? И чем крупнее мастер, чем глубже его творчество, — тем более выражено это загадочное сродство, как бы в подтверждение того, что всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я...

Таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд — часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям.

Если бы Микеланджелова «Ночь»<sup>1</sup> встала со своей мраморной гробницы в Капелле Медичисов и ожила, она была бы чудовищной... Ее члены, привыкшие к сложному и тяжелому жесту вечного созерцания, жесту невыносимому для обычного смертного тела, казались бы неуклюжи и сверхмерны в условиях обычной человеческой жизни. И дети ее были бы подобны ей. Они были бы детьми ночи, рожденными в камне и мраморе, с лицами вечно обращенными к матери — к ночи, со зрачками расширенными от тьмы или утомленными от дневного света, полными вещей дремоты...

Таковы именно все лица, изваянные Голубкиной. И она сама посреди своих произведений кажется родной сестрой Микеланджеловой «Ночи» или одной из Сивилл, сошедшей с потолка Сикстинской капеллы.<sup>2</sup> Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчесственное оцепенение членов, та же неприветливость и отъединенность от мира, та же тяжесть и неуклюжесть жеста, как бы от трудной духовной беременности: чудовищность и красота, первобытная мощь тела, пласти-

чески выражающая стихийность духа, и детская беспомощность в жизненных отношениях, грубость и нежность.<sup>3</sup> Все в ней обличает Титаниду, от земли рожденную;<sup>4</sup> — и ее взгляд, испытующий и пронзительный, в котором сочетаются и подозрительность, и доверчивость, и ее речь, неуклюжая, крестьянская, но отмечающая все оттенки ее мысли, изумляющей точностью художественных представлений, и соединение в ее лице демонизма с трогательной детскостью, о которой она сама, кажется, не подозревает.

В своем искусстве А. С. Голубкина ищет передать, прежде всего и почти исключительно, *лицо*:<sup>5</sup> то есть то особенное, неповторяемое, что отмечает своею печатью индивидуальность. Это ведет ее, конечно, к портрету. Но портреты Голубкиной в большинстве случаев отходят от внешнего сходства с оригиналом. Это естественно: в каждом человеке мы замечаем и понимаем лишь то, что нам родственно в нем, лишь то, что в нас самих, хотя бы только потенциально, присутствует. Ясно, что микеланджеловская Сивилла, вперяя свой взор в смертного человека, может увидеть только те стороны его духа, где скрыта его гениальность. Ей недоступно все будничное и обыденное в человеке,<sup>6</sup> именно то, что обычно кидается в глаза и составляет внешнее сходство. Это именно делает справедливым парадоксальное утверждение, что «хороший портрет никогда не бывает похож».<sup>7</sup>

Если попытаться классифицировать произведения А. С. Голубкиной, то в основу классификации надо положить ее отношение к человеческому лицу. Тогда первой, самой обширной и самой интересной группой явятся те ее произведения, которые представляют анализ лиц, ею самой выбранных. В этих работах она, конечно, дальше всего отходит от обычной портретности и яснее всего передает свое отношение к основным силам, стихийно образующим человеческое лицо. Произведения этой группы носят в то же время и наиболее законченный характер: почти все они сделаны в мраморе, в дереве или в бронзе.

Ко второй группе относятся произведения синтетического и отчасти декоративного характера: большинство их — лишь эскизы и находятся пока в гипсе.

К третьей группе принадлежат портреты-бюсты, сделанные на заказ. Существенное отличие этой группы от первой в том, что здесь художница связана определенным лицом, иногда внутренне ей чуждым. Выражая лишь гибкость своего понимания в этих чуждых лицах, она не говорит непосредственно о себе. К этой группе я отношу и портреты исторических лиц: Александра II, Гоголя, Муромцева и Захарьина. Попытаемся рассмотреть произведения А. С. Голубкиной именно в этом порядке.

Среди лиц, особенно волновавших Голубкину, надо отметить прежде всего одно лицо, часто повторяющееся в ее произведениях первого периода в разных сочетаниях, группировках и материалах. Это — голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица.<sup>8</sup> Ее можно узнать по вытянутой вперед шее, по усталым и внимательным глазам, по полуоткрытым

векам, по выражению лица — девически чистому и благоговейному. Она всегда смотрит вниз. Тонкий подбородок, нервный, чуть полуоткрытый рот, волосы не прямые, но с очень плавной и длинной волной, открывающие большой, чистый лоб, придают ее лицу характер волнующей хрупкости. В мраморе эта голова становится прозрачной и тонкой, как видение. Это лицо Голубкина лепит каждый раз с особой осторожной нежностью, и почти невозможно представить себе, чтобы та самая рука, которой повинуются обычно такие мощные, почти жестокие формы, была способна на эти ласковые прикосновения.

На одной из мраморных групп Голубкиной этой голове противопоставлена голова другого типа<sup>9</sup> — звериного и острого, тоже девичья, но напоминающая копчика или иную хищную птицу. В деревянном портретном бюсте<sup>10</sup> голова того же хищного типа — еще более характерна (дерево лучше выражает ее плоть, земную, движимую острыми толчками инстинкта). В упомянутой группе обе эти головы противопоставлены одна другой, как контрасты. Но в подобных сочетаниях у Голубкиной не следует искать декоративного замысла: сознательно она ищет моральных контрастов, декоративность форм является лишь следствием ее огромного художнического инстинкта.

Вообще глубоко русским талантам, к типу которых относится А. С. Голубкина, чужда самая идея декоративности, так как — чужда им игра формами и их комбинациями.<sup>11</sup> Ни у Достоевского, ни у Толстого вы не найдете тех элементов «выдумки», которым соответствует понятие «декоративности» в искусствах пластических. Русский гений — это огонь совести, а не огонь фантазии. Он исключительно морален. Отсюда истекает тот особый русский реализм, который не похож на реализм других народов. Отсюда — та нелюбовь к риторике и к пафосу, которой отличается русское искусство. Что, впрочем, нисколько не мешает им проявляться, но только в случаях глубокой необходимости.

У Голубкиной вовсе нет вкуса в декоративности, но это вовсе не значит, чтобы декоративность в ее скульптуре отсутствовала. Напротив, там, где она есть, она проявляется как естественное следствие внутреннего единства, что придает ей особую ценность и значение. Пример — эскизы деревянного украшения камина, о которых будет сказано ниже. Точно так же и мраморная группа, о которой идет речь, создана лишь на основании контраста морального; но инстинктивное чувство скульптурной линии и массы подсказало Голубкиной то сочетание, тот поворот этих двух голов, который придает единство всему мрамору.

Как характерный пример отсутствия прямых декоративных задач в творчестве Голубкиной можно привести другую мраморную группу — «Мать и дети»<sup>12</sup> (выставка Московского Товарищества 1908 г.). Декоративно они не соединены ничем; ясно, что художница была связана формой мраморного куска, но вовсе не искала внешнего единства. Просто надо было включить в один кусок мрамора (а другого куска под руками не было) три головы с тремя выражениями скорбного предчувствия, детскую, отроческую и взрослую — мать с двумя детьми. Декоративно и эти три головы между собою не связаны, но внутреннее единство, единство духовного

порядка сливает их в одно целое. Необходима глубокая и неподкупная искренность, чтобы путями столь скрытыми дойти в области пластических, формальных достижений до тех же результатов. В этом произведении чувствуется отсутствие ловкости, что при нашей привычке к виртуозности европейской современной пластики (именно в разрешении комбинативных задач) кажется на первый взгляд наивностью; но, всмотревшись, мы убеждаемся, что в данном случае высота искусства именно в этой наивности, порожденной не неведением, а искренностью.

Возвращаясь к разбору тех «лиц», которыми определяются тайные симпатии и интересы Голубкиной, мы не можем не остановиться на мраморе, воспроизведенном фототипией в начале этой статьи. Перед нами — одно из самых странных девических лиц,<sup>13</sup> отмеченных А. С. Голубкиной, Устремленная вперед, пристально глядящая голова кажется антично строгой. Ее можно принять за «Нику» или за голову девушки в нише греческого надгробия. Но лицо это — современное, с современными странностями и неправильностями. Искание сходства с античным ваянием не входило в планы художницы — ее привели к нему характер лица и материал. Странность этого узкого лица в том, что удлиненные глаза, подходящие к вискам, расположены почти в профиль, почти по-рыбы. Разрез рта велик. Тонкие губы сжаты. Простая, несимметричная линия, отмечающая на темени современную прическу, дает всей голове крылатое движение вперед.

Как здесь, так и в той девичьей голове с тонкими чертами, с которой мы начали наш разбор, сказывается нагляднее всего идеализм Голубкиной. Но по своему душевному складу она склонна к исканию: для ее творчества характернее то, что она находит с трудом, с усилиями, выявляя горение духа, тлеющего в мертвом веществе. Уже в деревянном портретном бюсте (который художница называет «Лисичкой») мы могли заметить остроту хищной птицы или зверька. В голове деревенской девушки<sup>14</sup> с волосами, зачесанными назад, еще трепетнее выражено то «нечто», что жалит, жжет и колет ее изнутри, — ее нерасцветшая женскость. В целом ряде детских голов, созданных Голубкиной, можно проследить одну и ту же черту: когда на них смотришь — это то же, как если вглядываешься в завязь цветка, чувствуя и прозревая те силы, которые работают в нем, и те формы, которые должны в нем развиться.

Но в работах самых последних лет А. С. Голубкина покидает девушек и детей и начинает вглядываться в лица взрослые, зрелые, где пламя духа не переливается жемчужными отливами, как в лицах ее девушек, а тлеет притушенной искрой в глубине глухонемой плоти. Чтобы понять это, надо сопоставить лица двух «рабов» ее — две головы, одна из дерева, другая из бронзы.

Первая (названная художницей «Ломовик») <sup>15</sup> — это огромная масса тела и мускулов. Голова маленькая на богатырских плечах, лицо грубыми ударами высечено из дерева, глаза маленькие под тяжелыми надбровными глыбами, тяжелые щеки, тяжелый грубый рот, тяжелый подбородок. Этого «Ломовика» только что чем-то пришибло, и вся неподвижная глыба плоти дрогнула, и толстые губы размякли и опустились... Если



«Ломовик» первая ступень, то бронзовый «Человек»<sup>16</sup> — последняя того же пути неугасимого горения боли, насквозь прокалившей вещество. «Человек» прошел свой первый страстной путь. Таким могло быть лицо раба-христианина первых веков. У него больше ничего нет: все погребено, все сожжено, сам он — как еще тлеющая головня, обожженная и покрытая пеплом. Точно кактус, выросший на вулканических шлаках. Но в глазах его светится та сила, которая заставляет стебель растения вставать из земли — могилы зерна. Что он раб, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушам и скулам. Но плоть на его костях как бы истощилась муками. Вся его темная, еще вчера звериная душа озарилась смирением и восторгом покорности. Эта бронзовая голова — памятник глубоко христианского искусства, это, быть может, самое глубокое по чувству *упования* произведение нашего времени. Разве не с такими лицами будут люди воскресать из мертвых? Есть в этой скульптуре нечто, что напоминает ту трогательную надгробную группу мужа и жены первых времен христианства, которую Нибур завещал поставить над своей могилой.<sup>17</sup>

Нисколько не ниже «Человека» и «Ломовика» мраморная «Голова старухи».<sup>18</sup> Она может служить образцом той силы и законченности *характеристики*, которой обладает А. С. Голубкина. В чисто скульптурном отношении интересно то обрамление головы прямыми складками платка, которым она придала ей такой строго египетский характер, не отступая от русской реальности.

Переход от таких произведений чисто психологического характера, как «Человек» и «Старуха», к тому отделу произведений Голубкиной, который мы назвали синтетическим и декоративным, вполне естественен, так как ее скульптурные фантазии возникают тоже исключительно на психологической почве. Как мы уже говорили, у Голубкиной нет декоративного таланта. Ее горельеф над входом в Московский Художественный театр<sup>19</sup> совсем неудачен как декоративное произведение. Но зато, когда она ищет форм для идеи, волнующей ее до глубины души, — скульптурный инстинкт и чувство массы никогда не изменяют ей. Ее кариатиды для камина<sup>20</sup> (гипсовые эскизы были выставлены в 1911 г. в «Московском Товариществе») — великолепны и в декоративном отношении. Чувство пропорции, массы, чувство единого куска, в который включены их напряженно-спокойные фигуры, — поразительно. Это опять — звере-люди, но гораздо более древних эпох, чем «Ломовик» или «Человек». Они звери телом, люди — взглядом. В их жестах бессознательная и уверенная животная грация. Пясти рук и ног развиты непропорционально с телом и головой. Но это люди, уже познавшие огонь, стражами которого они стоят, по обе стороны камина. Бог Агни<sup>21</sup> обжег их душу и разбудил дремавшую искру сознания. У них обоих, у этих Адама и Евы каменного века, уже светится в глазах та сила, которая неволит стебель прорасти из зерна, та сила, которую Голубкина одну только и чувствует во всем многообразии земных ликов. Про них хочется сказать: «И бесы веруют и трепещут».<sup>22</sup>

Отношение огня и человека всегда было близко Голубкиной, и как аналогия духа и огня,<sup>23</sup> и как чисто пластический эффект человеческой фигуры, освещаемой беспокойными бликами. Еще раньше своих кариатид она сделала две сидящие у огня фигуры,<sup>24</sup> которые должны были силуэтно освещаться пламенем камина. В них еще более подчеркнута их звериность, может быть тем, что они так, сжавшись, греются у очага... Обе каминные группы задуманы монументально и представляют как бы естественное продолжение того аналитического пути, который мы проследили раньше.

В мир фантастический нас вводят небольшие эскизные группы, которые были выставлены на Акварельной выставке Московского Товарищества осенью 1910 года: «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет».<sup>25</sup> Это лишь замыслы, не больше чем программы, но для понимания души Голубкиной и того, как она видит природу, — они крайне важны.

«Лужица» — два маленьких существа: одно, с козлиной мордой и с копытами, сидит по-человечески подпершись на корточках, а у его ног — не то рыбка, не то болотный тритон с женским туловищем и овечьим лицом. «Задумчивость», или «Кустики», — это маленький козлоногий фавн с мальчишеским лицом, а над ним дриада или фавнесса, тоже козлоногая, постарше, но еще девочка. И у всех у них, и в той и другой группе, — тоскующие человечесьи глаза: тоска долгая, тяжелая,<sup>26</sup> тоска ожидания. И чувствуется, что это та же самая тоска-задумчивость, которою тоскуют сивиллы и пророки в Сикстинской капелле в ожидании Спасителя, только здесь она засветилась в маленьких пылинках вещества, одухотворенных жизнью. А за этими дриадами и рыбками с овечьим лицом чувствуется русский скудный пейзаж: на месте вырубленного леса — по полю жидкие кустики, а на месте осушенного озера — *лужица*...

Переходя к третьей группе произведений Голубкиной — к ее портретам, сделанным на заказ, мы должны оговориться, что это деление очень условно. Я хотел им только определить ту группу работ, в которых Голубкина не сама выбирала лицо или выражение лица, близкое ее душе, в ней как бы изначально жившее, а была связана тем или иным человеком и хотела или объективно проанализировать его сущность, или воссоздать определенный исторический лик. Так, к этой группе я бы отнес бюсты Ремизова и Алексея Н. Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»),<sup>27</sup> хотя они вовсе не были сделаны по заказу. Но ясно, что это вовсе не интимные лица ее души, как все те, о которых говорилось в начале статьи. Однако в лицах обоих писателей она заметила что-то свое, что захотела выявить: в глазах Ремизова — знакомую ей внимательную тоску взгляда, в лице Толстого ту же тяжесть плоти и дрогнувшие губы, как у «Ломовика». Этот подход и делает эти портреты непохожими, но прекрасными. Наша, а не ее вина в том, что мы знаем оригиналы этих портретов. Потому что когда мы смотрим на другие ее портреты, оригиналов которых не знаем, — мы видим только завершенность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения.<sup>28</sup> У всех, несмотря на раз-

личие этих лиц, есть нечто общее во взгляде, точно все они глядят на Микеланджелову «Ночь», но очевидно, что те, которые позируют перед Голубкиной и глядят на нее, и не могут иметь иного выражения лица...

В бюстах исторических лиц она тоже достигает единства той или иной исторической или общественной идеи, сводя ее к внутренней жизни лица. В Муромцеве она хотела передать — борца, в Захарьине<sup>29</sup> — проницательность, в Гоголе — пророческую тоску, в Александре II — освободителя.

Скульптурная манера Голубкиной очень разнообразна, и разнообразие это зависит главным образом от того материала, в котором она работает. Ее гипсы несут отпечаток импрессионистической манеры. Она работает для глаза, а не для ошупи — с сильными тенями, глубокими выемками, широкими мазками. В ее скульптуре больше чисто живописных приемов, чем у Родена, но меньше, чем у Россо или Трубецкого. Она любит окрашивать свои гипсы<sup>30</sup> в разные тона и даже «просветляет» выпуклости бронзовым порошком. Эта же манера естественно остается у нее и в отливках из бронзы. Но прикасаясь к мрамору, она неожиданно преобразается. Грубость ее манеры в глине сменяется изумительной деликатностью и тонкостью моделировок. Мрамор смягчает ее душу и в то же время сам становится под ее руками более мужественным, не теряя своей нервности. Но истинный ее материал, как показали ее работы последних лет (потому что она только недавно перешла к нему), — это дерево. В деревянной скульптуре Голубкина как бы вновь нашла себя. Многое из того, что ей так долго не давалось ни в глине, ни в мраморе, стало для нее вдруг доступно в дереве. В дереве есть и сила, и деликатность, и разнообразие тонов, ей необходимые. Дерево более живой, более чувствующий материал, ближе стоящий к той осознающей себя на разных степенях плоти, которую она так ясно прочувствовала.

Голубкина уже не молода. За ней больше двадцати лет работы. Но ее знают мало. Виною этому отчасти и ее собственная замкнутость: — замкнутость большого художника, который предпочитает работать в тишине и уединении, боясь ненужной шумихи молвы. Как мастер, творчество которого является неугасимым горением *совести*, Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление.<sup>31</sup> Она принадлежит к художникам типа Достоевского и Толстого (*toutes proportions gardées*), \* к которым нельзя подходить с заранее предreshенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда примешь целиком и их творчество.

---

\* сообразуясь с величиной (*франц.*).

## М. С. САРЬЯН

## 1. ОРИЕНТАЛИЗМ

Европа, как чужеродное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если развернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка.

Греция вырастает из насыщенной жизни малоазиатских царств, определяет себя взаимно отталкивающими силами, осознает себя борьбой с персами; ее цветок распускается, как индусский чампак, при свете македонской молнии, мгновенно освещающей сказочную ночь Азии. Рим плавает, как лотос, омываемый и поддерживаемый великими водами Азии, которые потом и затопляют его. После переселения народов Восток наводняет Средиземное море. Все три питающих корня Европы — Пиренейский, Апеннинский и Балканский — погружаются в животворящую влагу Ислама, и через них израненная и одичавшая Европа вновь наполняется силами жизни.

С тех пор и до самых последних лет мусульманский Восток служит посредствующей средой между Европой и той крайней Азией, с которой лишь на днях мы стали непосредственно лицом к лицу. Исторический Восток для Европы — это Восток магометанский, Левант. Обращенные к нему чувствилища Европы, как Византия, Венеция, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу европейца...

В ущербном XIX веке отношение европейского искусства к Леванту выразилось в ориентализме.

Ориентализм был одним из частных проявлений романтизма. Возникновение «ориентализма» в искусстве обозначает тот исторический момент, когда органическая, растительная связь Запада с Востоком порывается. Ориентализм — это взгляд на Восток со стороны, глазом постороннего наблюдателя.

Европа забывает свою сыновнюю связь с Азией. Пуповина, связывающая дитя с матерью, разорвана; растение не нуждается больше в корнях, на которых оно выросло. Ориентализм выявился в романтиках, хотя его элементы, как и элементы самого романтизма, были уже налицо в XVIII веке. Завоеватель, пилигрим, искатель приключений начинает со времен Байрона превращаться в туриста, любопытствующего и снисходительного наблюдателя, коллекционера любовных эпизодов и пряных редкостей. Романтики (увы!) были едва не первыми *туристами* Востока, ездившими на осмотр его достопримечательностей... В развитии ориентализма живопись и литература идут параллельно, почти сливаясь: поэты для изображения Востока становятся живописцами, живописцы — литераторами. Все говорит о том, что органическая связь искусства с Востоком порвалась. Вместо того чтобы постигать методы восточного творчества,

они видят только россыпи живописных сюжетов и тем. Делакруа, Декан, Фромантен применяют свое чисто западное мастерство к выписыванию патетических пейзажей и *natures mortes* Востока; музей оружия и костюмов, надетых на более или менее искусно скомбинированных манекенов, а иногда натурщиков, — в этом весь их ориентализм. Живописцы эти стоят на разных ступенях европейского мастерства, но их отношение к Востоку различается мало. Они могут давать хорошие, иногда даже гениальные «куски живописи», но в них нет корней, пьющих от живых вод своей родины.

В этом — смысл врожденного бессилия ориентализма; он никогда не был живой струей, он явился симптомом омертвения.

## 2. КУЛЬТУРА ИСЛАМА

Формы жизни мусульманского Востока были во все времена неотразимо привлекательны для европейца, может быть, потому, что известные стороны культуры ислама оставались для него всегда непостижимы и иррациональны. Первое, что недоступно европейцу, — это обаяние и сила Корана. Шопенгауэр говорил: «Это скверная книга: я дважды прочел ее и не нашел в ней ни одной ценной мысли». Вот слова, характерные для европейского духа.

Явно, что красота Корана, одухотворившая Восток, — не в мысли, а в некоей внутренней воле, его одухотворяющей и находящей себе выражение в особых музыкальных ритмах, действующих неотразимо на строй восточной души и скользящих, не захватывая, по душе европейца. В этом сказывается иррациональность мусульманского Востока и европейского Запада.

Творчество европейца распространяется на два мира: мир физический (т. е. вещество и его соотношения, механика, научное исследование) и мир духа (т. е. область идей и сочетания их: гражданственность, философия, теология). Оба эти мира находятся всегда в состоянии неустойчивого равновесия, борьбы и противоречия. Несовместимость и непримиримость их рождает ту лихорадку действительности, которой одержим Запад. Третье звено, их связывающее, — творчество в области чувства и чувственности — в душе европейца мало развито. Европейец не имеет дара творчества в этой области — он только воспринимает и наблюдает. В лучших случаях он прибегает к наркотику греха. Ислам, не зная ни первого, ни третьего звена в отдельности, знает только второе — чувство, и больше, чем какая бы то ни было иная культура, обладает творчеством в области чувственности. Познание как физического, так и идейного мира ему доступно только «в этом плане». Отсюда вытекают: успокоенность его культуры, напряженность художественного творчества, проникающего все области и подробности жизни, цельность личности и великолепные фейерверки чувства, освещающие его историю.

Для европейца, носящего постоянно огненную и незакрывающуюся рану в своей душе, Восток представляется похожим на земной рай, вы-

лившийся в формах «Тысячи и одной ночи». Это значит, что в нем он перестает сознать то адское пламя, которое каждый европеец от рождения носит в себе. Он чувствует в нем утерянную им цельность, хотя и не сознает ее и, сознавши, не пожелает отдать за свою крылатую противоречивость...

Обладая творчеством только в области чувства, Восток знает полное слияние искусства и жизни. Там нет патетических взлетов в небо отдельных индивидуальностей, но весь строй бытия залит прозрачной влагой красоты, неотделимой от религиозного и общественного чувства.

Эта размеренность жизни, построенной на гармониях чувственности, непонятна логическому сознанию европейца, который смотрит на нее сверху вниз, но она узывно и таинственно говорит бессознательным областям его души.

Разницу между искусством Востока и Запада я почувствовал осязательно, когда однажды рассматривал один из пересохших фонтанов Бахчисарайского дворца. Это не был знаменитый «Фонтан слез», но один из похожих на него, в глубине сада, около квадратного бассейна для купания, завитого сверху виноградным трельяжем...

Меня заинтересовало проследить путь, который совершала тоненькая струйка воды, просачивавшаяся сверху большой мраморной плиты, поставленной стоймя; она должна была капать из среднего вместилища, похожего на ласточкино гнездо, на две стороны — в такие же меньшего размера мраморные гнезда и из них сливаться снова в одно срединное, находящееся ниже. И так — до пяти раз, пока не попадала вниз в бассейн пошире...

Я провел рукой по его дну, и пальцы почувствовали то, чего не мог заметить глаз: мрамор был слегка обточен и образовывал как бы один оборот плоской спирали, — струйка воды здесь становилась совсем плоской и широкой, как лепесток расплющенного золота, и покрывала мрамор тончайшим текучим слоем, дробившим лучи солнца. Отсюда она попадала на длинный мраморный желоб, похожий на массивную деку музыкального инструмента... Здесь ее путь шел по небольшим и частым волнообразным ступенькам, так что она переливалась, дышала и пела, подобно струне, пока не попадала в бассейн, где отражались темно-смагальные зубцы виноградных листьев, просвеченные бирюзою неба.

Таким образом, каждая капля, прежде чем кануть в эту зеленую воду, отдавала тишине сада всю свою свежесть, всю свою звучность, весь вкус и аромат! И когда я припомнил многосаженные ракеты и тяжкие водопады версальских вод и римских фонтанов, то мне стало понятно безнадежное «варварство» европейского искусства, играющего массами и количеством, сравнительно с этой строго сдержанностью в средствах и щедростью в достижениях нужного эффекта.

## 3. ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ САРЬЯНА

Сарьян...

Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т. е. полноту света, солнечный ореол — царственное облачение мира. Окончание же его имени созвучно словам «рдяный», «пряный», «рьяный»... В целом — при произнесении этого имени мерещится словно иступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синевато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времени Оммайядов...

Такая филология — фантастична, конечно, но интимно-понятна тому, кто мыслит созвучиями и рифмами и имеет дело не только со смыслом, но и со вкусом и с ароматом слова.

Для художника — большое счастье, если звук его имени может стать настоящим именем его искусства, если оно звенит и поет созвучно его краскам, если оно является «сезамом», отверзающим миры его творчества. Сарьян — удачник. Его имя звенит всем узывчивым и красочным романтизмом Востока. Оно зовет к дальним странствиям и солнечным странам, оно вызывает представление об искусстве пряном, пахучем, играющем павлиньими отливами красок. А в стихах оно может дать драгоценную и насыщенную рифму, что и подобает художнику, обозначившему собою новую грань в понимании Востока. Потому что, хотя Сарьян еще и в самом начале своего художественного пути, мы, просматривая все им сделанное, вправе говорить о новом изгибе души в ее отношении к Востоку.

Хотя искусство Сарьяна отражает Восток, однако он не *ориенталист*. В этом его оригинальность и значительность. Он далеко не чужд романтизма, но отношение его к изображаемому — совсем иное, чем у ориенталистов. Он сам — сын Востока, оторванный от своей страны, прошедший европейскую школу, перенесенный в северные города. Его творчество пробуждено сыновним чувством. Его романтизм — тоска по родине. Поэтому в его искусстве нет любопытствующего взгляда путешественника, нет коллекционерства экзотических редкостей, отличающего ориенталистов. В нем нет «литературы». Он не станет копировать богатый орнамент, не напишет этюда с этнографически характерной головы, не будет выписывать узоры драгоценной ткани. Для него дороги обыденные, интимные черты жизни. Чувствуется, что он, сидя зимой в Москве, напряженно мечтал о восточной улице, залитой солнцем, и ему была дорога правдивость образа, а не его идеализация; что гроздь бананов в лавке уличного фруктовщика, синяя от зноя морда буйвола, пыльно-рыжие, короткие туловища и оскаленные зубы константинопольских собак для него милее и прекраснее, чем отсветы сказочной роскоши восточных дворцов. Пишет ли он гранатовые яблоки, айвы, апельсины и зеленый кувшин, — ясно, что это не предметы, привезенные на север как память о путешествии, а что они только что куплены на одной из улиц Каира, что степные цветы собраны им самим в поле; местный колорит — не во внешних признаках, а в отношении художника, в том музыкальном тоне, в котором прочувствованы эти не редкости, а *вещественные доказательства* Востока.

Живописи свойственно обобщение. Она становится искусством только тогда, когда формулирует закон. Живописец, как говорит Фромантен, не может написать коров на берегу Сены, это всегда будет «стадо на берегу реки». Вид на данную местность станет картиной только в том случае, если будет трактоваться как пейзаж вообще. Изображение человека становится портретом только тогда, когда изображаемый теряет в нем свое имя и становится человеком вообще. Поэтому собрание редкостей и привело ориенталистов к историческому и этнографическому музею.

Идя на Восток как на потерянную родину, любя его житейские и обыденные черты, Сарьян удачно миновал ориентализм. И ему не понадобилось никакой *couleur locale*, чтобы стать убедительным. В своем романтизме он остается человеком Востока. Европейец не так стал бы изображать экзотических зверей — газелей, гиен, пантер, не так бы увидел фигуры женщин, закутанных в покрывала, не так бы подошел к их портретам, как подходит Сарьян.

Сильный акцент в языке производит комическое впечатление, если относиться к нему с точки зрения искажения языка. Если же сквозь акцент представить себе горло, привыкшее к звукам иной речи и иного ритма чувств, то в неправильностях произношения откроются увлекательные перспективы иной истории, иной расы, целые картины жизни... Именно в этом смысле я бы сказал, что живопись Сарьяна подкупает своим сильным восточным акцентом.

Обстоятельства жизни Сарьяна вполне объясняют его искусство. Он родился 16 февраля 1880 года в патриархальной армянской семье, в городе Нахичевани на Дону; то есть — на северной окраине тех же Приазовских степей, которые дали русскому искусству Куинджи, а отчасти Айвазовского и Богаевского, потому что Киммерийская область настолько же определяется Азовским морем, как и Черным, и представляет географически продолжение той же Приазовской степи.

Отец Сарьяна занимался земледелием. Поэтому его детство прошло в маленьком степном имении, верстах в пятидесяти от города. В городе родители его жили только зимние месяцы. Хутор лежал у подножья горы, довольно высокой, покрытой садами и лугами, на берегу речки, заросшей камышом. По другую сторону расстилалась степь с мельницами, курганами, далекими деревушками, синими далями, миражами. Вид с холмов на степные пространства приучал глаз вглядываться в тонкие дали горизонта, узывал дух к далеким странствиям, будил романтическую мечту. Вид с высоты на поприща земли — лучшая дверь к творчеству. Степь говорила о близком юге и доносила краски и ароматы Кавказа.

Семи лет Сарьян научился грамоте, а к пятнадцати кончил городское училище. Школа и город, как водится, были раздражителями мечты. Рисовать он начал в городском училище, где его не стесняли ни выбором тем, ни указаниями. По окончании этого краткого образования его определили на место: в городское агентство по приему подписки на различные периодические издания. Там он занимался больше зарисовыванием посетителей, чем прямыми своими обязанностями. Один неприятный случай повлиял на решение его судьбы: ему случилось удачно зарисовать старика рабо-



чего, служившего при конторе. Тот заболел и, объясняя свою болезнь портретом, требовал и умолял разорвать рисунок... Мальчику пришлось уничтожить набросок. И после этого случая ему было запрещено рисовать.

Но это заставило его старшего брата, больше других занимавшегося его воспитанием, обратить внимание на его страсть к рисованию. Посоветовавшись со своими друзьями, он решил отправить мальчика в Москву. Шестнадцати лет Сарьян очутился в Москве, в 1897 году поступил в Училище живописи и ваяния и окончил его в 1903 году. Еще год он работал в мастерской Серова и Коровина.

Такова была школа. То же, что толкает к творчеству, избыток, настоятельно ищущий выхода, томление, которое не находит себе формы, это — росло несомненно от школьной работы...

В приазовские степи просачиваются токи восточной жизни. Близость гор, отделяющих Европу от Азии, тревожит и томит романтическими предчувствиями. Фантазии достаточно одной детали, чтобы по ней восстановить целый образ далеких стран и сложной жизни. Сарьян помнит, как в степи, у местного лавочника за забором, была привязана газель. Он приходил, чтобы часами смотреть на нее. Это было перо райской птицы, оброненное па землю. В 1902 году ему впервые пришлось побывать в Закавказье.

«Я долго мечтал о Кавказе и Закавказье, — говорит он, — и хотя мне приходилось бывать несколько раз на Северном Кавказе, но он меня особенно не пленял. Зато Средний Кавказ, а особенно Южный — зачаровали меня; здесь я впервые увидел солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмаках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные миндалевидные глаза армянок — все это было то настоящее, о чем я грезил еще в детстве. Я почувствовал, что природа — мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней — иной, чем перед произведениями искусства: тот длился всегда лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой, — мой единственный учитель».

Со времени этого первого путешествия на юг для Сарьяна ясно осозналась цель его творчества: «выразить сущность загадочного Востока». Начались годы странствий: в 1910 году он побывал в Константинополе, в 1911 в Египте, в 1913 — в Персии. Теперь ближайшею его целью является Индия.

#### 4. ТЕХНИКА

Очень многое в очаровании искусства Сарьяна зависит от его техники, весьма индивидуальной и разработанной. Он сам так говорит о своих исканиях: «Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти

средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу серую и навязчивую и найти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности — избавиться от компромиссных полутонов. И мне кажется, в этом направлении я достиг некоторых результатов. Кроме того, моя цель — достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен и кончая нашими днями. Вернее — о той силе очарования, которой достигали разными путями во все времена».

Сарьян верно понимает и формулирует самого себя. Но интересно установить преемственные связи его искусства и определить ту ветвь, на которой он вырос. Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвения старых корней, связывавших Европу с мусульманским Востоком, то *импрессионизм* говорит о корне, переброшенном на дальний Восток. В то время как старые, более короткие корни начинают отмирать, растение начинает питаться другими корнями, достигшими глубокой подпочвенной влаги. Когда порвалась срединноморская связь, Азия начала питать Европу через Тихий океан. Теоретические обоснования Гельмгольца и Шевреля были восприняты живописцами уже после того, как японский органический *plein air* открыл им глаза. Позже, для разрешения новых красочных задач, пришли на помощь восточные ковры и персидские миниатюры. Импрессионизм был исторически ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства. Благодаря ему симфонии полных тонов, давно открытые чувственною интуицией Востока, стали доступны европейскому сознательному восприятию.

В области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму и, в частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроверки и самоопределения. Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной европейской живописи с простыми синтетическими формами восточного искусства. В нем европейские течения обратились к своим истокам, и естественно и легко получилось нечто самостоятельное, крепкое, органическое. Ему не приходилось, как природным европейцам, справляться с образцами восточного искусства: их семена от рождения жили в его душе.

Поэтому трудно определить, из каких форм Востока он исходит: они сами создаются при его работе. В них есть нечто и от турецких лубочных картин, и от персидских миниатюр, и от ковров, и от фаянсов. Но это все — то, к чему он приходит, а не то, от чего он исходит.

Принцип упрощения, положенный им в основу его технических исканий, — единственная надежная руководящая нить, которой может довериться художник в современном хаосе устремлений и требований. Чем меньше слов, тем сильнее сила выражения; чем меньше линий, тем выра-

зительнее рисунок. Чем проще сочетание красок, тем больше они могут сказать.

Язык выразил это основное требование искусства в слове *изящество*. *Изящный* происходит от слова *изъять*. Изящество — изъятие всего лишнего. Это словообразование не случайно, потому что латинский язык (так же, как и французский) повторяет его — эlegantность (*elegantia*) происходит от глагола *eligere*, имеющего тот же смысл изъятия, отбора. Изящество и простота почти синонимы: если первое — путь, то второе — достижение.

Руководящей нитью для Сарьяна был принцип упрощения в равной мере как рисунка, так и цвета. Природный европеец рисковал бы при этом впасть в плакатность, Сарьяну же восточный инстинкт подсказал, как можно уничтожить все детали и как избытком цвета можно восполнить простую линию силуэта. Важную роль в его исканиях сыграл и обычный его материал — темпера. При помощи масляных красок ему никогда не удалось бы достичь того, чего он достиг; для этого достаточно справиться с немногими этюдами, им написанными. Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства и вдохновляющие трудности. Если писать ею на воде без всяких эмульсий, приближающих ее к масляным краскам, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными, тонкими, непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Сильное просветление краски, когда она засыхает, заставляет работать тонами более полными и глубокими; оно требует от художника осознанности своих намерений. Он должен заранее предрешить свои тона и класть их уверенно и быстро; он увидит их только тогда, когда картина высохнет совершенно. Благодаря непрозрачности материала один слой краски целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смещением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность, то — обдуманной и заранее размеренной гаммы.

Сарьян мастерски использовал возможности темперы. Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью, или развертывает веерообразные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство, лежащее в самом принципе приема, с восточными лубками и вообще с гравюрой на дереве, с тою разницей, что в цветной гравюре черный «каркас» рисунка заливается широким пятном, а он пятно, положенное заранее, шлещет, шпорит и взвивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок...

Интересно проследить его метод, когда он разбирается в сложной пунтице больших букетов из полевых цветов. Он разрешает эти сложные задачи с изящным мастерством. Заботясь о том чтобы удар кисти давал одновременно рисунок и цвет, он начинает из глубины, с фона и идет к зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цветные силуэты цветов. Благодаря этому, работая плоско, как свойственно темпера, он в то же время подсказывает глазу глубину самым внутренним ходом работы. Таким образом, не уменьшая горения цвета ни рефlekсами, ни полутенями, ни бликами и не прибегая к выпуклости, он достигает большой *вещности* изображения. Нарисованные стебли его ственных трав топорщатся, и цветные кружочки, обозначающие место цветов, благоухают степью...

Самое законченное, что до сих пор дал Сарьян, — это его *natures mortes*. Когда он пишет плоды, кувшины, египетские маски, заливая их силуэты одним цветом (по большей части двух тонов), он достигает наибольшей силы выразительности. При выборе характеризующего цвета предметов он обнаруживает себя одновременно и колористом, и провидцем тайной души вещей. Инстинкт крови, текущей в его жилах, подсказывает ему чисто восточные гаммы цветов, и, ударяя одним простым тоном о другой, он умеет вызвать впечатление разнообразия и роскоши. А западная сознательность, вооруженная импрессионистическим анализом, помогает ему довести пятно до крайней степени выразительности последовательным проведением метода.

Расположение пятен, дающих рисунок, бывает у него иногда так смело, что нужно отвести глаза от картины, чтобы увидеть реальность. Это напоминает те пятна Шевреля, на которые нужно смотреть до утомления глазного нерва, а когда потом переведешь глаза на потолок, то увидишь картину в дополнительных тонах...

Мне вспоминаются сарьяновские буйволы, так ошеломившие московскую публику в свое время. Они были написаны большим черным пятном, залитым синим внутри. Внешне — это была черно-синяя бесформенная глыба. Но, отойдя на какое-то психологическое расстояние, глаз вспоминал картину, и внутри, точно физиологическая реакция глазных нервов, внезапно вставала с мучительной четкостью галлюцинации знойная дорога, два тяжелых буйвола цвета сливы и бородатые фигуры погонщиков...

Другим образцом этой магической убедительности сарьяновских приемов может служить один из его портретов восточных женщин. Издали он поражает странной подвижностью и живостью губ. Подойдя ближе, видишь, что схематически написанный рот грубо зачеркнут двумя широкими штрихами совсем иного цвета, захватывающими часть щеки и без всякого отношения к рисунку лица. Эти иррациональные мазки кисти, когда вы отступаете на два шага от картины, становятся совершенно невидимы. Они-то и придают губам ту изменчивую живость, которая поражает с первого взгляда. Верность такого цветного удара, не оправдываемого никаким методом, может подсказать только художественный инстинкт.

Характер живописной манеры Сарьяна точно отмечает все моменты

его отношения к Востоку. Он начинает с романтической мечты о далеких странах, и картины его носят нарядно-сказочный характер. В них есть вычурность и завиток, розы и золото, лазурь и пурпур. Они несколько иллюстрационны и литературны. Они малы размером, и в них много подробностей. Так уменьшенно и детально видит глаз, когда вызывает видение глубоко внутри себя. Ему мерещатся газели, озера, в которых купаются феи, священные рощи, поэты, змеи и барсы, и женщины. Это длится до 1907 года.

Затем начинается переходный период: мазки разворачиваются павлиньими веерами, и начинает выказываться характерная для Сарьяна оранжево-фиолетовая тема, являющаяся ключом его колорита. Контуры вещей еще неясно выступают из-под драгоценной световой ткани, окутывающей их. Он еще продолжает писать не реальности Востока, а свою знойную мечту о нем (1907—1909 гг.).

Конкретность видения, *вещность*, выявляется вполне определенно только со времени его первого путешествия в Константинополь в 1910 году. Пейзаж, вид улицы теряют характер мечтательного видения, а кажутся четкими галлюцинациями. Человеческие лица, фигуры, плоды, цветы становятся близкими, осязательными, очертания их крепнут; из-под радужного солнечного спектра проступает собственный цвет, собственное глубокое горение. Мечта облеклась плотью. Художник положил руку на реальность Востока. Он полюбил *вещь* как конкретность; он понял ее периферию, ее контур. С этим же новым пониманием реальностей посетил он и Египет в 1911 г. Что привез он в этом 1913 году, вернувшись из Персии, нам еще неизвестно.

Сарьян только в начале своих творческих осуществлений. То, что он дал до сих пор, крайне важно, так как кладет новую грань в нашем живописном отношении к Востоку и свидетельствует, что бездушный и душный ориентализм окончился. Но самому Сарьяну предстоит еще долгий путь.

Чем обогатится его талант, постепенно продвигаясь к сердцу Азии? К каким горизонтам направит его Индия, о которой он мечтает? Какое воплощение даст он своей безысходной любви к Востоку, когда окончатся для него годы странствий и глаз его напитается видениями Азии?

На это ответит только будущее.

## КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ

### I. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit.

*H. Bergson \**

«Всюду, где есть жизнь, существует свиток, в который время вписывает себя». В сущности это та же самая мысль, что и в известной надписи на циферблате часов: *Vulnerant omnes, ultima necat*<sup>1</sup> — «Ранят все, последний убивает». На живом каждое пережитое мгновение отмечает свой знак.

Новая морщина у глаза, новая складка в углах губ, новая прядь седины в волосах, шрам на коре дерева, годичное кольцо в разрезе ствола, стертая ступень на крыльце, выбитый камень в стене дома, водомоина на скате холма, выветрившийся зубец скалы на гряде гор — все это письменна времени, знаки ранящих мгновений. Из этих знаков складывается индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Везде есть свиток, который можно развернуть и прочесть в нем историю жизни.

Художник, пишущий портрет, только тогда сможет воссоздать *лицо* человека, когда разберет и передаст всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилетом времени. Такой портрет становится *историческим*. Пусть он изображает человека неизвестного, безымянного, но раз в портрете развернут свиток его жизни, он становится историческим документом, свидетельствующим о жизни всей эпохи, всей нации, к которой принадлежит изображенный «неизвестный». Портреты Жана Фуке раскрывают нам историю страстей XV века, а портреты Клуэ характеры XVI века независимо от того, какие имена помечены внизу рамы. По любому из королевских портретов Веласкеза можно прочесть *всю* историю Габсбургского дома. Истинно великие портретисты передают не сходство, а *судьбу* человека.

Точно так же исторический пейзаж стремится стать *историческим портретом* земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо — анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом — смысл Исторического Пейзажа.

XIX век был временем упадка психологического портрета, равно как исторического пейзажа. Импрессионизм не только не мог возродить их, но напротив, сознательно отстранил их на долгое время. Область импрессионизма — впечатление света. Как в человеческом лице, так и в лице земли импрессионисты и ближайшие преемники их видели не больше, чем отражающие свет поверхности. Прозрение солнечного света настолько

---

\* Всюду, где есть хоть какая-то жизнь, существует некий регистр, где отмечается время.

*А. Бергсон (франц.).*

их ослепило, что они забыли про вещество, про законы, его образующие, и про внутреннее его горение цветом — «страстью вещества»... Если бы в комнате мальчика из андерсеновской сказки висели пейзажи, написанные импрессионистами, то Оле-Лук-Ойе<sup>2</sup> никогда не удалось бы, вставив его ногами в картину, сделать так, чтобы он мог убежать внутрь ее. Мальчик наткнулся бы, как на зеркало, на непроницаемую цветную поверхность, которую представляют собою пейзажи импрессионистов...

Между тем в пейзажах барбизонцев еще были такие тропинки, по которым можно было бы войти вовнутрь картины, а пейзажи Лоррена и Пуссена были не только проходимы по всем направлениям, но обладали еще той магической линией горизонта, которая манит переступить через нее; не говоря уже про пейзажи французских и итальянских примитивов, где можно пройти не только по холмам и речным долинам, но и бродить по всем узким улицам укрепленных городов, встающих над срывами гор.

С портретами прежних великих мастеров можно жить, как с живыми людьми, и вести молчаливые, интимные беседы, точно так же в глубине «исторических» пейзажей можно совершать долгие, уединенные прогулки.

Импрессионисты «выезжали из города на этюды с утренним поездом для того, чтобы вернуться с вечерним, и видели природу только в полдень». Они никогда не ступали ногой по тем пейзажам, которые запечатали на полотне, и импрессионистическая этюдность заразила современный пейзаж, сделала его искусством общедоступным и легким...

Для того чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни, слишком мало этого отношения к природе, чисто живописного, мало и отношения мастеров «интимного пейзажа», ищущих в природе лишь психологических соответствий. Для того чтобы найти силы воссоздать его, художник должен пережить ту землю, которую он пишет. Он должен пережить историю каждой ее долины, каждого холма, каждого залива. Опыт сердца, исходившего тоской в ее сумерках, и опыт ступней, касавшихся всех ее тропинок, ему дают не меньше, чем впечатления глаза. И точно так же, как творцы человеческих ликов видели во всех человеческих лицах, в сущности, только одно лицо и его старались выявить в своем искусстве, как это делали и Леонардо, и Боттичелли, и Рембрандт, точно так же создатели «исторического» пейзажа были всегда заключены в пределах одной страны. Мантенья в скалистых окрестностях своей Масличной горы, Леонардо в сталактитовых гротах и кристаллических далах, Пуссен и Клод Лоррен в Римской Кампанье ищут всегда один и тот же ими понятый лик Земли.

В современной русской живописи воссоздателем исторического пейзажа является Константин Федорович Богаевский, а земля им изображаемая — Киммерия.

II. КИММЕРИИ ПЕЧАЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ \*<sup>3</sup>

ἐν ταῖς Κιμμερίων ἀνδρῶν θῆμῶς τε  
πόλιν τε Νεκυία Ὀδυσσεύς.

Искусство Богаевского целиком вышло из земли, на которой он родился. Для того чтобы понять его творчество, надо узнать эту землю; его душа сложилась соответственно ее холмам и долинам, а мечта развивалась, восполняя ее ущербы и населяя ее несуществующей жизнью. Поэтому прежде чем говорить о Богаевском и его искусстве, я постараюсь дать представление о той земле, голосом которой он является в современной живописи.

Земля Богаевского — это «Киммерии печальная область». В ней и теперь можно увидеть пейзаж, описанный Гомером. Когда корабль подходит к обрывистым и пустынным берегам этих унылых и торжественных заливов, то горы предстают повитые туманом и облаками, и в этой мрачной панораме можно угадать преддверье Киммерийской ночи, какую она представилась Одиссею. Там найдутся и «узкие побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и бесплодными ивами». <sup>5</sup> Дальние горы покрыты скудными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора Киммерийского, <sup>6</sup> прерываемые только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями. <sup>7</sup> Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные косяки ее хребтов.

Здесь вся почва осеменена остатками прошлых народов: каменщик, роющий фундамент для дома, находит другие фундаменты и черепки глиняных амфор; копающий колодец натывается на древние могильники; в стенах домов и между плит, которыми замощены дворы, можно заметить камни, хранящие знаки орнаментов и несколько букв оборванной надписи; перекапывая виноградник, «земледелец находит в земле стертую монету, выявляющую лик императора».

Камни и развалины этой страны безымянны. Как для греков, так и для более поздних народов, выдвигавших сюда передовые посты своих колоний, Киммерия всегда оставалась пределом ведомых стран. Связанная с историческими судьбами Средиземного моря, она была лишь захолустьем Истории. Народы, населявшие ее, сменяли один другой, не успевая ни закрепить своих имен, ни запомнить старых.

\* *Киммерией* я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского (Керченского пролива), в отличие от *Тавриды*, западной его части (южного берега и Херсонеса Таврического). Филологически имя *Крым* обычно производят от татарского Кермен (крепость). <sup>4</sup> Но вероятнее, что Крым есть искаженное татарами имя Киммерии. Греки называли теперешний город Старый Крым — Κυμέριον. Самое имя Киммерии происходит от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак», употребляемого в Библии во множественной форме «Kimerigi» (затмение). Гомеровская «Ночь киммерийская» — в сущности тавтология.



К. Ф. Богаевский родился в Феодосии.

Та складка земли, в которой она расположена, была местом человеческого жилья с доисторической древности. Холмы, ее окружающие, много раз одевались садами и виноградниками и вновь прикрывались на целые столетия саваном праха. Они как бы стерты ступнями народов, их попиравших, плоть их изъедена щелочью человеческих культур, они обожжены войнами и смертельно утомлены напряженностью изжитых веков.

В годы детства Богаевского Феодосия была похожа на приморский городок южной Италии. Развалины генуэзских башен напоминали об ее историческом позавчера. Море соединило ее со средиземным миром, а бездорожье южных степей отделяло от России. Она не успела еще прикрыть свою доисторическую древность приличным безвкусием русской провинции.

Богаевский вырос в итальянско-немецкой семье генуэзского происхождения, связь которой со старой метрополией была еще так велика, что молодых людей еще посылали заканчивать образование в Геную.

Первые сильные впечатления природы он получил на Керченском полуострове. Это — страна холмистых равнин, соленых озер и низких кольцеобразных сопок. Уныние хлебных полей сменяется унынием солончаков, темное золото пшеницы — снежною солью высохших озер. Из-под редких колосьев и буйных репеев сквозит седое тело земли, глубоко растрескавшееся от зноя. Полдни гудят роями мух и глухим жужжанием молотилок. Берега Черного и Азовского морей разбегаются широкими лукоморьями, пески которых желты, как спелая пшеница.

Просторный кенегезский дом,<sup>8</sup> с которым связано отрочество Богаевского, окруженный скудною зеленью, стоит у ската длинного «Сырта», по хребту которого, от одного моря до другого, проходит «Скифский вал» — остатки стены, замыкавшей Босфорское царство.

Плоское уныние этой земли заставляет невольно обращать глаза к небу. Там облака поднимаются и с Черного и с Азовского моря. Но дыхание одного моря встречает дыхание другого, и два огромных полукружия туч непрерывно колеблются, то отступая, то надвигаясь по обе стороны небосклона, никогда не покрывая всего неба. Тяга ветра поднимает их вверх огромными столбами, придает упругость их очертаниям, и амфитеатры облаков, расположенные по всей овиди, образуют нагромождения фризов и барельефов. Созерцание горизонта, на котором непрерывно создаются и расходятся циклопические архитектуры, имело громадное значение для творчества Богаевского.

Но решающую роль в определении путей его искусства сыграла гора Опук. Она лежит к востоку от Кенегеза, там, где берег поворачивает к северу, обозначая линию Босфора Киммерийского, в ужасающей пустынности солончаков и мертвых озер. Во времена Страбона на ее хребте стояли циклопические развалины Киммерикона. Теперь их нет, но глаз, галлюцинирующий в полдень среди ее каменной пустыни, видит их явно в срывах скал и над разорванными краями ущелий. Гора образована из мягкого, как мел, камня и вся проработана, глубоко и подробно, тонкими вникающими пальцами дождя, ветра и солнца. Ее плоскогорья

изъедены узкими щелями, напоминающими трещины ледников. В них пахнет зверем. Морские заливы кишат змеями. Каждый шаг отдается глухо и гулко, как в пещере. Гроты, выветренные сквоззяками по углам обрывов, подражают своей внутренней отделкой сталактитам.

Широкие каменные лестницы посреди скалистых ущелий, с двух сторон ограниченные пропастями, кажется, подпираются невидимыми ступнями Эвридики. И хребты, осыпавшиеся как бы от землетрясения, и долины, подобные Иосафатовой<sup>9</sup> в день Суда, и поляны, поросшие тонкой нагорной травой, и циклопические стены призрачных городов, и ступени, ведущие в Аид, — все это тесно и беспорядочно жметя друг к другу. И это чрезмерное разнообразие так однотонно, что, пройдя десяток шагов, чувствуешь себя безнадежно заблудившимся в этих безысходных лабиринтах.

Когда в полдень солнце круто останавливается над Опуком и мгла степных далей начинает плыть миражами, здесь может показаться, как на Синае, что под ногами расстилается почва, «вымощенная сапфирами и горящая, как голубое небо». В эти моменты посетитель реально переживает «панический» ужас полудня...

В годы самых мучительных сомнений в себе Богаевский именно здесь почувствовал ясно предназначенный ему путь в искусстве. Можно сказать, что он был *призван* на этой горе.

Если с Опука или с высоты Скифского вала, проходящего над Кенегезом, посмотреть к западу, то за холмистыми равнинами, за высохшими озерами, за крылатыми луками желтых морских отмелей, за плоскими сопками, за несколькими планами далей, все более синих, более лучистых и отмеченных крестиками ветряных мельниц, в те вечера, когда над землей не стоит мгла, на самом краю горизонта, за тусклыми мерцаниями двух глубоко уходящих в землю морских заливов, встает нагромождение острых зубцов, пиков и конических холмов. И среди них полуразрушенным готическим собором с недостроенными башнями в кружеве стрелок, переплетов и взвивающихся языков окаменелого пламени встает сложное строение Карадага.<sup>10</sup> Такой романтически-сказочной страной представляется Коктебель из глубины Керченских степей.

Вся Киммерия проработана вулканическими силами. Но гнезда огня погасли, и вода, изрывшая скаты, обнажила и заострила вершины хребтов. Коктебельские горы были средоточием вулканической деятельности Крыма, и обглоданные морем костяки вулканов хранят следы геологических судорог. Кажется, точно стада допотопных чудовищ были здесь застигнуты пеплом. Под холмами этих долин можно различить очертания вздутых ребер, длинные стволы обличают скрытые под ними спинные хребты, плоские и хищные черепа встают из моря, один мыс кажется отставленной чешуйчатой лапой, свернутые крылья с могучими сухожилиями обнажаются из-под серых осыпей; а на базальтовых стенах Карадага, нависших над морем, можно видеть окаменевшее, сложное шестикрылье Херубу,<sup>11</sup> сохранившее формы своих лучистых перьев.

Если к этим основным пейзажам Киммерии присоединить еще мускулистые и разлтые можжевельники Судака, пещерные города Бахчисарая,

да огромные ломбардские тополя и ясени Шах-Мамая,<sup>12</sup> пред высотой которых степной горизонт кажется низким и плоским, то перед нами все элементы, из которых сложились пейзажи Богаевского.

Он родился среди камней древней Феодосии, стертых, как их имена; бродил в детстве по ее размытым холмам и могильникам; Кенегезские степи приучали его взгляд разбирать созвездия и наблюдать клубящиеся облака. Опук был горой посвящения, — с которой ему был указан путь в искусство; зубцы коктебельских гор на горизонте были источником его романтизма, рождая в нем тоску по миражам южных стран, замкам и скалам; а деревья Шах-Мамая направляли его вкус к Пуссену и Клоду Лоррену.

### III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЛИЯНИЯ

В те годы, когда детство и юность Богаевского протекали в Феодосии, она была городом Айвазовского. Страстный и блестящий романтик моря — он в ней родился и прожил всю жизнь, наполняя ее славой своего имени. Ему нравилось быть «отцом города», знавшего его скромное детство, и, проникнутый любовью к романтическому Риму времен Гоголя, он умел бросить и на Феодосию отблеск артистической Италии. Почти в каждом доме висели его картины. Хотя это были и слабые произведения, которые он писал в годы своей неутомимой старости слишком быстро, но все же на каждой из них был росчерк мастера. В Феодосии существовала художественная атмосфера, пробуждавшая ростки искусства в душах, расположенных к нему. Многочисленные для маленького городка художники копировали Айвазовского и подражали ему. Но то же влияние, которое пробуждало семена, глушило и останавливало дальнейшее развитие таланта: искусство Айвазовского было слишком личным и односторонним, а тяжесть его авторитета не давала выхода в другую сторону.

Точно так же, как некоторые из современных художников, проходивших школу во времена передвижничества, задавали себе в то время вопрос, как же они будут писать мужиков, когда у них нет ни склонности, ни вкуса к этому, а другие, проходя школу импрессионизма, тосковали по милым подробностям и деталям рисунка, которых «теперь уже нельзя передавать», так и художникам, развивавшимся в Феодосии, казалось невозможным писать что-нибудь иное, чем море.

Между тем Богаевский был рожден таким же исключительным живописцем земли, как Айвазовский — моря. Одним из самых сильных художественных впечатлений его детства была олеография, изображавшая извержение Везувия. Геологическое прошлое Киммерии уже поднималось в его душе...

В годы гимназические его склонность к живописи сказывалась в том, что он срисовывал иллюстрации из старых номеров «Gartenlaube»,<sup>13</sup> а позже под благосклонным наблюдением Айвазовского копировал его картины. А так как Айвазовский одобрял его опыты, и копии гравюр из

«Gartenlaube» отличались безукоризненной точностью, то после окончания гимназии его отправили в Академию. Как и у Айвазовского, у него не было интереса к человеческой фигуре. Все складывалось так, чтобы убедить его самого в полной своей бездарности. Он был исключен из Академии за неспособность, взял бумаги и уже уехал на юг, когда Куинджи, составлявший в то время свой класс, увидав его летние этюды, включил его в число своих учеников. Таким образом, едва не отойдя совсем от живописи, Богаевский вновь вернулся в Петербург и начал работу вместе с той группой художников, из которой вышли Рерих, Рылов, Латри, Зарубин, Рушиц, Химона, Борисов и другие. Куинджи был именно тот учитель, в котором нуждался Богаевский. Он сам родился в Киммерийских степях и пас в детстве овец на берегах Азовского моря.

В мастерской Куинджи натурщик присутствовал для виду. Работа начиналась летом, когда Куинджи увозил учеников в свое имение на южном берегу, где он сам работал и жил вместе с ними на берегу моря под открытым небом. Куинджи мало учил живописи, он делал большее: он учил видеть. Он умел не насильствовать индивидуальности. От картины он требовал самостоятельного творчества, а не обобщения этюдов, написанных с натуры. Не одобряя, он говорил: «По этюдам написано».

Под влиянием Куинджи у Богаевского выработался свой метод работы. Изучение природы с кистью в руке он отделил совершенно от композиционного творчества. Его этюды не имеют никакого отношения к эскизам. В известные периоды он подолгу работает с натуры. Его этюды бывают написаны добросовестно и совсем неинтересно. Они не похожи на его живопись. Закончивши, он на них не смотрит и в большинстве случаев уничтожает их. В них ему важен не результат, а самый аналитический процесс, который, будучи раз совершен, обогащает опыт сознания и не нуждается ни в каком материальном закреплении. Последнее может только затруднить бессознательные процессы творчества.

Творчество начинается для Богаевского лишь тогда, когда материал, им усвоенный, забыт настолько, что начинает сам подыматься из глубины души, как внутреннее видение. Пейзажи, им созданные, он видел не внешней, а внутрь обращенной стороной глаза. Эта способность достигает у него силы ясновидения.

Она выработалась у него в те годы, когда он отбывал военную службу в гарнизоне Керченской крепости. Запертый в стенах казармы и лишенный возможности работать, он привык зарисовывать по ночам видения, проходившие у него в глубине зрачков. Альбомы того времени, зарисованные цветными карандашами, в первый раз обнаруживают настоящую индивидуальность Богаевского. С них начинается его собственное искусство.

До этого он тщетно ищет себя в больших полотнах, написанных тяжелой и темной мюнхенской манерой, усвоенной им после первой заграничной поездки вместе с Куинджи.

Эти эскизы сперва карандашами, а потом акварелью заставили его искать законы композиции, пробудили у него вкус к декоративности и

привели его естественным путем к изучению Клода Лоррена, ставшего его истинным учителем.

Последней ступенью его школы было сравнительно недавнее путешествие по Италии, откуда он вернулся уже вполне зрелым мастером.

#### IV. ТВОРЧЕСТВО

La terre était immense, et la nue était morne,  
Et j'étais comme un mort en ma tombe en-  
fermé...

*Leconte de Lisle* \*

Если одним взглядом окинуть всю совокупность творения Богаевского, то мы заметим три явно намечающихся периода в его развитии. Они расчлняются довольно определенно, хотя края их смешиваются и далеко заходят один на другой. При этом основные элементы возвращаются постоянно в разных степенях преобразования.

Первый период может быть назван «Трагедией Земли». Он пишет в то время землю обнаженную, тяжелую, с мускулами, сведенными судорогой. По ее бурным и охряным скатам, размытым ливнями, чернеют язвы разрытых фундаментов; по тусклым равнинам до самого горизонта тянутся ряды камней, напоминающих татарские могильники. В зеленовато-мертвенном сумраке по лбам тяжелого мыса лепятся над морем крепостные стены. Среди поля, истоптанного и стертого, древне-поруганного, плоско стоит унылый квадрат тюрьмы с кубическими постройками казематов, точно «Остров Мертвых»,<sup>14</sup> освещенный грубым ртутным светом со свинцовыми тенями.

В этих элементах не трудно угадать впечатления ближайших окраин Феодосии. От этих кошмаров земли он хочет освободиться, воздвигая на ней циклопические стены и крепости, которых она лишена. Он создает их из генуэзских стен феодосийского Карантина<sup>15</sup> и из развалин Чуфут-Кале<sup>16</sup> и из пещерных городов окрестностей Бахчисарая. Таково большинство его картин до 1904 года. Вглядитесь в его «Пустынную страну» (1905). Она безлесная, безлюдная, безрадостная. Волны нелюдимого моря тычутся в ее заливы, где груды еще не обглоданных голышей трутся глухо, как сухие кости. Этот залив похож на обломок лошадиной челюсти, и в скалистых грядах, его окружающих, можно различить оскал желтых расщавившихся зубов. Земля для него еще мертва, и всюду, куда он ни обращает взгляд, он видит только ее труп. Пейзажи, созданные им в этот период, могут служить фоном для «Танцев Смерти».<sup>17</sup>

Постепенно эта неотступная идея переходит в апокалипсический образ Суда.

\* Земля была огромна, и туча была мрачна,  
А я был как мертвец, запертый в могиле...  
*Леконт де Лиль (франц.)*

От циклопических крепостей он обращается — к обычным человеческим жилищам. Караимские и татарские кварталы Феодосии, глинобитные постройки с плоскими крышами, монументальные каменные ворота и такие же дома с глухими арками, напоминающими о екатерининской эпохе, низкие каменные заборы дают ему материал для постройки фантастических городов. Дома в этих городах зловещи и необитаемы. Их архитектурные лики имеют вид онемелый и искаженный; двери разверсты для крика; окна уставились на что-то расширенными от ужаса зрачками; деревья обнаженные, железные простирают ветви в порыве отчаяния. Такими могут быть жилища человека, опустошенные чумой или призывом трубы Архангела.

А над ними померкшим сиянием сверкает апокалипсическое солнце, стремительно унося свой пустынный, огненный, в лохматых нимбах пламенных лучей тоскующий лик...

Теперь от земли взор Богаевского обращается к небу. Раньше над его запустелой землей низко развевались тяжкие покрывала облаков с оттенками серы и пламени, или громоздились чудовищные тучи, а между ними приоткрывались куски оливкового неба с косыми полосками ливней. Теперь небо разъясняется, тучи расходятся и смятение светил небесных противопологается земле, достигнутой ужасом: трагедия космическая — трагедия земли. Солнце становится одиноким гигантом, заливающим мир тяжелыми потоками своей огненной тоски; кометы рассыпают снопы искр и наполняют черные своды неба пронзительными копьями света; звезды свергаются и осыпаются, как осенние листья; новые созвездья с гроздами громадных светов приближаются к земле и образуют алмазные венцы над вершинами скалистых Патмосов...<sup>18</sup>

Это — грань времен; но в тот момент, когда творчество Богаевского доходит до этого предела, в глубине души ему раскрывается мир, до тех пор неизвестный. Если первый период его творчества развивался под знаком «Страшного суда», то второй возникает под знаком «Золотого века». За последними днями мира вдруг раскрывается первый райский расцвет земли. Молодое и радостное солнце звучит чистейшим светом в глубине серебряных сфер, и вся земля: и скалы, и воды, и деревья образуются избытком солнечного света. Они не материальны, они существуют как прозрачные кристаллизации лучей.

Этот перелом творчества относится приблизительно к 1907 году, но совершается не сразу. В этом году рядом с «Прошлым Крыма» и «Солнцем» он выставляет — «Страну великанов» и «Утро» (Розовый гобелен). На следующей год «Звезда-Польша» и «Генуэзская крепость» заключают первый период, все же остальные — «Тихая равнина», «Берег моря», «Жертвенники», «Terre Antique», «Раннее утро» продолжают творчество второго периода.

С этого времени Богаевский начинает освобождаться от тяготевших на нем уз земли. В нем возникает внутреннее видение. Так же, как в бреду безысходных полудней пустыня галлюцинирует миражами, являющимися желанными преображениями ее самой, точно так же душа художника в панический полдень отчаяния силой своей жажды рождает зеркальные

озера и разливы реки в оправах влажных лугов и группы юношески стройных деревьев.

Земля ждет Освободителя, который бы расколдовал ее, преобразив в творческом сновидении, освободил от древних уз. Странствия по сожженным кругам киммерийского Аида очистили сердце Богаевского для видения преобразенной земли.

Но вступая в область *живописи сновидений*, Богаевский нуждался в руководителе, который бы помог ему соблюсти чувство меры в этом мире неосязаемых реальностей. Он избрал себе вождем Клода Лоррена.

Картины этого периода отличаются чистотой, глубоким ритмом и молитвенным подъемом духа. «Розовый гобелен» и «Страна великанов» звучат молитвой утренней и молитвой вечерней. Скалы, вздымающиеся плоскогорьями легко и архитектурно, озера, в которые глядятся гармонически стройные облака и деревья, составляют элементы этого цикла. Голоса молчания звучат и в «Тихой равнине» и в «Раннем утре» в в «Южной стране». Но самая молитвенная из них — «Жертвенники». В этих плоскогорьях с восходящими домами Богаевский таинственным ясновидением угадал, никогда не выдавши изображений, пейзаж священной горы Монсеррата (под Барселоной), на плоской вершине которой невидимо присутствуют, по легенде, рыцари св. Грааля, точно духовным очам его было видение этих скалистых престолов и корон пиний, венчающих окрестные холмы.

Новый перелом в творчестве Богаевского наступает в 1909 году. Он проводит его в Италии и возвращается в Феодосию через Грецию. Этим путешествием открывается третий цикл его развития. После трагедии безысходного отчаяния, после орфических гимнов наступает период успокоенной эпической полноты.

В путешествии своем он видел не реальную Италию, а ту, которая скрыта в пейзажных фонах старых мастеров. Он отходит от Клода Лоррена и вожатым себе выбирает художника более сурового и строгого — Мантенью.

На время он уходит в глубь его страны, на склоны той створчатой, конусообразной горы, которая высится за Масличным садом, над Иерусалимом его «Распятия». Первую же картину по возвращении из Италии Богаевский посвящает воспоминаниям о пребывании в глубине картины Мантеньи и скромно называет ее «Подражание Мантенье», хотя вернее ее называть «Воспоминание о Мантенье».

Слоистые скалы красного песчаника, мерцающие, стеклянносиние дали, оранжевые померанцы, волокна и густки небольших облаков на черно-зеленом небе, да мутно-зеленая река среди пурпурных кустарников — вот элементы этой картины, висящей в той зале Третьяковской галереи, где малявинские «бабы» взмыли свои вихри пляшущих маков. Тут же рядом, как бы для наглядного сравнения, висят «Пустыня» Богаевского (первой манеры) и «Берег моря» (второй манеры). Его колорит, черноватый, оливковый и бурый в первый период, белесоватый и сребристо-

серый с легкой синевою во втором периоде, теперь становится полнозвучным и сильным, насыщенным пурпуром, зеленью и лазурью в общем бронзово-золотистом тоне.

Богаевский не принадлежит к художникам, одаренным природным даром техники. Ему пришлось многое преодолевать в себе. В нем нет легкости речи, а скорее косноязычье, но косноязычье Моисея: когда уста немеют при сознании величия того, что нужно сказать. Дар божественной легкости форм дается лишь тому, у кого мысли рождаются из слов. Тому же, кто переполнен видениями, суждены узкие врата и трудное достижение формы. Непокорное вещество должно быть постепенно переплавляемо их волей. И прежние оковы становятся в конце концов их крыльями. Преодоленное косноязычье Демосфена становится убедительностью, делающей неотразимыми его речи.

Краски неохотно повинуются Богаевскому. Картины первого периода написаны тяжелой и темной мюнхенской манерой. Его мазки жирны, неуклюжи и тусклы. Он ищет долго и упорно, вырабатывая себе технику трудной и сознательной дисциплиной. На некоторое время он подчинил себя импрессионистической технике, чуждой его духу по самому существу.

Второй период знаменуется переменой техники; он начинает писать масляными красками жидко, как акварелью. В картинах появляется некоторая острота и сухость (например, «Раннее утро»). Картина больше звенит, чем поет. Тень становится для него, как для импрессионистов, дополнительным тоном к свету, существует для того, чтобы служить резонансом: заставляет гудеть и вибрировать на высоких нотах натянутые струны солнца; свет скрывает формы вещества, а не выявляет их. Даже тогда, когда он исходит из тонов гобеленов, их волокнистость отличает минеральными оттенками горного льна.

Лишь в третьем периоде он достигает настоящей полноты колорита. Его тон образуется внутренним горением вещества, цвет как бы вскипает из глубины предметов. Они существуют каждый нимбами своей сущности. Картина возникает из гармонии теней; цвет выявляется из тьмы, разложенной солнечным светом.

В этих картинах он овладевает «веществом» (râte) масляной живописи, научается пользоваться лессировками, тона его образуются из наслоений прозрачных лаков, сквозящих один из-под другого, и становятся драгоценными; поверхность картин делается как бы прекрасной для осязания.

После полосы безвыходного отчаяния, после периода бесплодных молитв творчество Богаевского вступает в эпоху земной полноты форм и красок. Его религиозное отношение к миру углубляется. Он благословляет сущее и начинает постигать гармонию мировых смен и равновесий. Он становится творцом и свидетелем космических и земных трагедий и идиллий, не делаясь их участником и страдательным лицом.

Темы его прошлых периодов теперь вновь проходят перед ним. Но он видит те же пейзажи в новых преобразованиях...



Скалистые холмы, которые раньше в нем вызвали бы образ могильников, теперь («Облако», 1910) развертываются перед ним в эпической, спокойной полноте, осененные вечерними бронзовыми облаками. По Римской Кампанье он проходит, сопровождаемый скорее Пуссеном, чем Клодом Лорреном («Воспоминание об Италии», «Итальянский пейзаж», «Утро»). Торжественность утр и полудней, радостная грусть закатов, густые купола высоких деревьев, шумящие в темной лазури, холмистые дали с городами на вершинах холмов, сумерки в тихих лесистых долинах, бытие в настоящем, радость об умирающем — вот что подымается из цикла картин 1910 года.

В 1911 году Богаевский от земли Мантеньи переходит в соседние области Беллини («Пейзаж с померанцами») и создает новую для себя гармонию коричневых, белых и оранжевых. В «Киммерийских сумерках» он возвращается к теме первого своего периода и воссоздает киммерийскую страну в призрачном лиловом свете вторичного свечения южных сумерек. «Гора св. Георгия» снова возвращает нас к тем героическим скалам и замкам, близ которых чувствуется близость драконов.

Третий период творчества Богаевского является синтезом первых двух и обещает быть долгим и плодотворным. Ясно, что все старые образы его искусства, оставшиеся недосотворенными, должны пройти вновь через его окончательное преобразование, получить завершенную аполлиническую форму.

До сих пор мы говорили о масляной живописи Богаевского. Она является для него окончательным итогом; но каждой картине предшествуют десятки карандашных рисунков и акварелей; из последних же большинство представляют сами по себе законченные произведения. Предварительные опыты и изыскания он делает в акварели, и овладение акварельной техникой задолго предшествует власти над масляными красками. Она покорнее подчиняется воле его внутренних видений.

Когда мы говорим о преобразении земли во внутреннем видении Богаевского, о том, что он претворяет землю в своих сновидениях, о том, что картины его подобны миражам, которые в полдень бродят по поверхности пустынь, все это следует понимать не в переносном, а в буквальном смысле: периоды его творчества сопровождаются месяцами бессонницы, и в те ночи, когда он лежит без сна с закрытыми глазами, перед ним во всей полноте реальности проходят ряды видений и образов, являющихся преобразованиями действительности. Вот та реальнейшая реальность, которая лежит в основе каждой его картины. Эти сновидения он предварительно зачерчивает карандашом, а потом перерабатывает иногда в десятках повторений и вариаций. Этот метод работы объясняет ту *подробность и неотступность*, с которой Богаевский останавливается на каждой отдельной теме. Он должен до конца исчерпать, закрепить во всех деталях одно видение, прежде чем перейти к другому.

Богаевский только теперь вступает в эпоху своей полной творческой зрелости. Систематичность его работы, громадная настойчивость воли,

способность к строгой самокритике в связи с искренней и глубокой скромностью, глубина переживаний и благородство характера, замкнутого и твердого, обещают нам, что его будущее *творение* будет обильно, многообразно и монументально. Уже и теперь мы вправе смотреть на него как на воссоздателя исторического пейзажа.

Заглядывая в возможное будущее, мы видим для него несколько путей, еще им не испробованных, но неизбежных. С одной стороны — и монументальность композиций, и строгость замыслов ведут его неизбежно к стенной живописи. Только в ней он сможет дать окончательные формы своим видениям.

С другой же стороны, в нем не получил еще достойного выражения график и мастер светотени. Его большие рисунки тушью (1911 г.) и сотни карандашных эскизов, хранящихся в его картонах, говорят о том, какой мастер гравюры и черного офорта скрывается в нем. Сделавшись листами большого in-folio, его композиции приобретут совершенно иную значительность. Чувствуется необходимость перелистывать их, как страницы книги. Можно представить себе, какой вклад в искусство составят его «Киммерии печальная область», его «Апокалипсис», его «Золотой век», стоящие рядом с «Великолепиями Рима» и «Тюрьмами» Пиранези.

## СУРИКОВ

(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ)

Познакомился я с Василием Ивановичем Суриковым в начале 1913 года, когда И. Э. Грабарь предложил мне написать о нем монографию для издательства Кнебеля. Через общих знакомых я обратился к Василию Ивановичу<sup>1</sup> с вопросом: не буду ли я ему неприятен как художественный критик и не согласится ли он дать мне материалы для своей биографии. Василий Иванович ответил, что ничего не имеет против моего подхода к искусству, и согласился рассказать мне свою жизнь. Когда мы встретились и я изложил ему предполагаемый план моей работы, он сказал: «Мне самому всегда хотелось знать о художниках то, что Вы хотите обо мне написать; и не находил таких книг. Я Вам все о себе расскажу по порядку. Сам ведь я записывать не умею. Думал, так моя жизнь и пропадет вместе со мною. А тут все-таки кое-что останется».

Наши беседы длились в течение января месяца. Во время рассказов Василия Ивановича я тут же делал себе заметки, а вернувшись домой, в тот же вечер восстанавливал весь разговор в наивозможной полноте, стараясь передать не только смысл, но и форму выражения, особенности речи, удержать подлинные слова.

Смерть Василия Ивановича застала мою монографию еще не оконченной. Но я спешу опубликовать мои разговоры с ним как материалы для его биографии и для того, чтобы хоть в слабой степени запечатлеть звуки его живого голоса.

Приведя в порядок мои записи, я построил их не в последовательности наших бесед, так как Василий Иванович часто отвлекался, возвращался назад и повторял уже рассказанное, но в порядке хронологическом, чтобы дать связную картину его жизни.

Суриков был среднего роста, крепкий, сильный, широкоплечий, моложавый, несмотря на то, что ему было уже под семьдесят: он родился в 1848 году. Густые волосы с русою проседью, подстриженные в скобку, лежали плотную шапкой и не казались седыми. Жесткие и короткие, они слабо вились в бороде и усах.

В наружности простой, народной, но не крестьянской, чувствовалась закалка крепкая, крутая: скован он был по-северному, по-казацки.

Рука у него была маленькая, тонкая, худая. С красивыми пальцами, суживающимися к концам, но не острыми.

Письмена на ладони четкие, глубокие, цельные. Линия головы сильная, но короткая. Меркуриальная — глубока, удвоена и на скрещении с головной вспыхивала звездой, одним из лучей которой являлось уклонение Аполлона в сторону Луны.

Однажды, рассматривая его руку, я сказал Василию Ивановичу:

«У Вас громадная сила наблюдательности: даже то, что Вы видели мельком, у Вас остается четко в глазах. Разум у Вас ясный и резкий, но он не озаряет области более глубокие и представляет полный простор бессознательному. Идея, едва появившись, у Вас тотчас же облекается в зрительную форму, опережая свое сознание. Вы осознаете из форм...»

Он перебил меня:

«Да вот у меня было так: я жил под Москвой на даче,<sup>2</sup> в избе крестьянской. Лето дождливое было. Изба тесная, потолок низкий. Дождь идет, и работать нельзя. Скушно. И стал я вспоминать: кто же это вот точно так же в избе сидел. И вдруг... Меншиков... сразу все пришло — всю композицию целиком увидел. Только не знал еще, как княжну посажу.

...А то раз ворону на снегу увидал. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал. Да и „Казнь стрельцов“ точно так же пошла: раз свечу зажженную днем на белой рубахе увидал, с рефлексами».

В творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и в XVII века русской истории.

В одной научной фантазии Фламарион рассказывает, как сознательное существо, удаляющееся от земли со скоростью, превышающей скорость света, видит всю историю земли развивающейся в обратном порядке и постепенно отступающей в глубину веков.<sup>3</sup>

Для того чтобы проделать этот опыт в России в середине XIX века (да отчасти и теперь), вовсе не нужно было развивать скорости, превосходящей скорость света, а вполне достаточно было поехать на перекладных

с запада на восток, по тому направлению, по которому в течение веков постепенно раздвигалась русская история.

Один из секретов Сурикова — цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов искусства, исторической живописи, — в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра.

Он происходил из старой казацкой семьи. Предки его пришли в Сибирь вместе с Ермаком. Род его идет, очевидно, с Дона, где в Верхне-Ягирской и Кундрючинской станицах еще сохранились казаки Суриковы. Оттуда они пошли завоевывать Сибирь и упоминаются как основатели Красноярска в 1622 г.<sup>4</sup> Здесь двести двадцать шесть лет спустя и родился В. И. Суриков.

«После того как они Ермака потопили в Иртыше, — рассказывал он, — пошли они вверх по Енисею, основали Енисейск, а потом Красноярские Остроги — так у нас места, укрепленные частоколом, назывались».

Развертывая документы и книги, он с гордостью читал вслух Историю Красноярского бунта,<sup>5</sup> когда казаки спустили по Енисею неугодного им царского воеводу Дурново, и при упоминании каждого казацкого имени перебивал себя, восклицая: «Это ведь все сродственники мои... Это мы-то — воровские люди... И с Многогрешными я учился — это потомки Гетмана...».

А потом он начинал рассказывать:

«В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый. И край-то какой у нас. Сибирь западная — плоская, а за Енисеем у нас уже горы начинаются: к югу тайга, а к северу холмы, глинистые — розово-красные. И Красноярск — отсюда имя; про нас говорят: „Краснояры сердцем яры“.

Горы у нас целиком из драгоценных камней — порфир, яшма. Енисей чистый, холодный, быстрый. Бросишь в воду полено, а его бог весть уже куда унесло. Мальчиками мы, купаясь, чего только не делали. Я под плоты нырял: нырнешь, а тебя водой внизу несет. Помню, раз вынырнул раньше времени: под балками меня волочило. Балки скользкие, несло быстро, только небо в щели мелькало — синее. Однако вынесло. А на Каче — она под Красноярском с Енисеем сливается — плотины были. Так мы оттуда — аршин шесть-семь высоты — по водопаду вниз ныряли. Нырнешь, а тебя вместе с пеной до дна несет — бело все в глазах. И надо на дне в кулак песку захватить, чтобы показать; песок чистый, желтый. А потом с водой на поверхность вынесет.

А на Енисее острова — Татышев и Атаманский. Этот по деду назвали. И кладбище над Енисеем с могилой дедовой: красивую ему купец могилу сделал. В семье у нас все казаки. До 1825 года простыми казаками были, а потом офицеры пошли. А раньше Суриковы все сотники, десятники. А дед мой Александр Степанович был полковым атаманом.<sup>7</sup>

Подполье у нас в доме было полно казацкими мундирами, еще старой екатерининской формы. Не красные еще мундиры, а синие, и кивера с помпонами.

Помню, еще мальчиком, как войска идут — сейчас к окну. А внизу все мои сродственники идут — командирами: и отец, и дядя Марк Васильевич,<sup>8</sup> и в окно мне грозят рукой.

Атамана, Александра Степановича,<sup>9</sup> я маленьким только помню — он на пятьдесят третьем году помер.<sup>9</sup> Помню, он сказал раз: „Сшейте-ка Васе шинель, я его с собой на парад буду брать". Он на таких дрожках с высокими колесами на парад ездил. Сзади меня посадил и повез на поле, где казаки учились пиками. Он из простых казаков подвигами своими выдвинулся. А как человек был простой... Во время парада баба на поле заехала, не знает, куда деваться. А он ей: „Кума! Кума! Куда заехала?". Широкая натура. Заботился о казаках, очень любили его.

После него Мазаровича назначили. Жестокий человек был. На смерть засекал казаков. Он до 56 года царствовал. Марка Васильевича — дядю — часто под арест сажал. Я ему на гауптвахту обед носил. Раз ночью Мазарович на караул поехал. На него шинели накиннули, избили его. Это дядя мой устроил. Сказалась казацкая кровь. После него Голотевского назначили.<sup>10</sup> После Корфа. А после Енисейский казачий полк был расформирован.

А Василий Матвеевич<sup>11</sup> (он поэт был — «Синий ус» его звали), его на смотру начальник оскорбил, так он эполеты с себя сорвал и его по лицу отхлестал — ватрушками-то.

У деда, у Василия Ивановича, что в Туруханске умер, лошадь старая была, на которой он всегда на охоту ездил. И так уж приноровился — положит ей винтовку между ушей и стреляет. Охотник был хороший — никогда промаху не давал. Но стареть начал, так давно уже на охоту не ездил. Но вздумал раз оседлать коня. И он стар, и лошадь стара. Приложился, а конь-то и поведи ухом. В первый раз в жизни промах дал. Так он обозлился, что коню собственными зубами ухо откусил. Конь это — Карка, гнедой, огромный — после смерти его остался. Громадными правами гражданства пользовался. То в сусек забредет — весь в муке выйдет. А то в сени за хлебом придет. Это казацкая черта — любят коней. И хорошие кони у нас. У брата „Мишка" был. Он-то уж за ним ходил — и чешет, и гладит. А меня раз на вожжах тащил на именинах брата. Брат его продал, а ночью он стучит: конюшню разломал и пришел».

Эта неудержимая и буйная кровь, не потерявшая своего казацкого хмеля со времен Ермака, текла в жилах Василия Ивановича. Она была наследием отцовской стороны. Со стороны же матери было глубокое и ясное затишье успокоенного семейного уклада старой Руси.

«Первое, что у меня в памяти осталось, — рассказывал он, — это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Мать моя из Торгошиных была.<sup>12</sup> А Торгошины были торговыми казаками — извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея — перед тайгой. Старики недельные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощный

был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы. И сестры мои двоюродные — девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало. Трое их было — дочери дяди Степана — Таня, Фаля и Маша. Рукодельем они занимались: гарусом на пяльцах вышивали. Песни старинные пели тонкими, певучими голосами. Помню, как старики Феодор Егорыч и Матвей Егорыч подвечер на двор в халатах шелковых выйдут, гулять начнут и „Не белы снеги..." поют. А дядя Степан Федорович с длинной черной бородой. Это он у меня в „Стрельцах" <sup>13</sup> — тот, что, опустив голову, сидит, „как агнец жребию покорный".

Там старина была. А у нас другое. Дом новый. Старый суриковский дом, вот о котором в Истории Красноярского бунта говорится, я в развалинах помню. Там уже не жил никто. Потом он во время большого пожара сгорел. А наш новый был — в тридцатых годах построенный. В то время дед еще сотником в Туруханске был. Там ясак собирал, нам присылал. Дом наш соболями и рыбой строился. Тетка к нему ездила. Рассказывала потом про северное сияние. Солнце там, как медный шар. А как уезжала — дед ей полный подол соболей наклал. Я потом в тех краях сам был, когда остяков для „Ермака" рисовал. Совсем северно. Совсем как американские индейцы. И повадка, и костюм. И татарские могильники со столбами — „курганами" называются.

А первое мое воспоминание, это как из Красноярска в Торгошино через Енисей зимой с матерью ездили. Сани высокие. Мать не позволяла выглядывать. А все-таки через край посмотришь: глыбы ледяные столбами кругом стоямя стоят, точно дольмены. Енисей на себе сильно лед ломает, друг на друга их громоздит. Пока по льду едешь, то сани так с бугра на бугор и кидает. А станут ровно идти — значит, на берег выехали.

Вот на том берегу я в первый раз видел, как „Городок" брали. Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это, верно, он-то у меня в картине и остался. <sup>14</sup> Я потом много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посередине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хворостинами бьют: чей конь первый сквозь снег прорвется. А потом приходят люди, что городок делали, денег просить: художники ведь. Там они и пушки ледяные, и зубцы — все сделают. А раньше, помню, мне мать на лупу показывала — я глаза и рот различал.

В баню мать меня через двор на руках носила. А рядом у казака Шерлева медведь был на цепи. Он повалил забор и черный при луне на столбе сидит. Мать закричала и бежать».

Увлеченный воспоминаниями, Василий Иванович вытаскивает из крепкого кованого сундука, стоящего в темном углу комнаты, сундука, в котором у него хранятся все его рисунки, этюды, документы и фамиль-

ные воспоминания, несколько кусков шелковых тканей и показывает треугольный платок из парчевой материн — половину квадрата, разрезанного от угла до угла. Парча красновато-лиловая, с желтизной и золотым тканьем, и хранит жесткие, привычные складки, которыми ложилась вокруг лица.

«Этот платок бабушка моя на голове носила. Это его для двух сестер купили и пополам разрезали. Приданое моей матери все украли — только это осталось. В Сибири ведь разбои всегда. На ночь, как в крепость, запирались. Я помню, еще совсем маленьким был. Спать мы легли. Вся семья в одной постели спала. Я у отца всегда „на руке" спал. Брат. Сестра. А старшая сестра, Елисавета, от первого брака, в ногах спала. Утром мать просыпается: „Что это, говорит, по ногам дует?". Смотрим, а дверь разломана. Грабители, значит, через нашу комнату прошли. Ведь если бы кто из нас проснулся, так они бы всех нас убили. Но никто не проснулся, только сестра Елисавета помнит, что точно ей кто ночью на ногу наступил. И все приданое материно с собою унесли. Потом еще платки по дороге на заборе находили. Да матери венчалное платье на Енисее пузырем всплыло: его к берегу прибило. А остальное так и погисло».

Тут же он достает фотографию своей матери в гробу. Она лежит с лицом старой крестьянки, с головой, повязанной платком. Облик спокойный, благостный, сильный. В нем кованость и медный чекан. Морщины глубокие и прямые.

А Василий Иванович продолжает вспоминать о встречах с разбойниками: как рабочий ломился к ним пьяный в кухню — зарезать хотел, а она успела запереться и через окно позвать из казачьего приказа казаков.

«Мать моя удивительная была. Вот Вы ее портрет видели.<sup>15</sup> У нее художественность в определениях была: посмотрит на человека и одним словом определит. Вина она никогда не пила, только на свадьбе своей губы в шампанском помочила. Очень смелая была. Женщину раз, мужеубийцу, к следователю привели. Она у нас в доме сидела. Матери ночью понадобилось в подвал пойти. Она всегда все сама делала: прислугу не держала. Говорит ей: я вот одна, пойдем, подсоби мне. Так вместе с ней одна в пустом доме в подвал пошла — и ничего.

А то я раз с матерью ехал, — из тайги вышел человек и заворотил лошадей в тайгу, молча. А потом мать слышит, он кучеру говорит: „Что ж, до вечера управимся с ними?". Тут мать раскрыла руки и начала молить: „Возьмите все, что есть у нас, только не убивайте". А в это время навстречу священник едет. Тот человек в красной рубахе соскочил с козел и в лес ушел. А священник нас поворотил назад, и вместе с ним мы на ту станцию, откуда уехали, вернулись. А я только тогда проснулся, все время головой у матери на коленях спал, ничего не слышал.

Семья у нас небогатая. „Суриковская заимка" была с покосами. Отец умер рано, в 1859 году. Мне одиннадцать лет было. У него голос прекрасный был. Губернатор Енисейской губернии его очень любил и всюду с собой возил.<sup>16</sup> У меня к музыке любовь от отца. Мать потом на его могилу ездила плакать. Меня с сестрой Катей брала. Причитала на могиле по-древнему. Мы ее все уговаривали, удерживали».

Наряду с этими впечатлениями незапамятной русской старины, обступившей детство Василия Ивановича, на эти далекие окраины истории доходили и вести современной жизни.

«Дядя Марк Васильевич и Иван — образованные были. Много книг выписывали. Журналы „Современник" и „Новоселье" получали.<sup>17</sup> Я Мильтона „Потерянный Рай" в детстве читал, Пушкина и Лермонтова. Лермонтова любил очень. Дядя Иван Васильевич на Кавказ одного из декабристов, переведенных, сопровождал, — вот у меня есть еще шашка, что тот ему подарил. Так он оттуда в восторге от Лермонтова вернулся. Снимки ассирийских памятников у них были. Я уж иногда в детстве страшную их оригинальность чувствовал. Помню, как отец говорил: вот Исаакиевский собор открыли... вот картину Иванова привезли...<sup>18</sup>

Дяди Марк Васильевич и Иван Васильевич оба молодыми умерли от чахотки. На парадах простудились. Времена были николаевские — при сорокаградусных-то морозах — в одних мундирчиках. А богатыри были. Непокорные. Когда после смерти дедушки другого атаманом назначили, им частенько приходилось на гауптвахте сидеть. Дядя Марк Васильевич — он уже болен был тогда — мне вслух „Юрия Милославского" читал.<sup>19</sup> Это первое литературное произведение, что в памяти осталось. Я, прижавшись к нему под руку, слушал. Так и помню, как он читал: невысокая комната с сальной свечкой. И все мне представлялось, как Омляга<sup>20</sup> в окошко заглядывает. Умер он зимой, одиннадцатого декабря. Мы, дети, когда он в гробу лежал, ему усы закрутили, чтобы у него геройский вид был. Похороны его помню — лошадь его за гробом вела.

Мать моя декабристов видела: Бобрищева-Пушкина и Давыдова.<sup>21</sup> Она всегда в старый собор ездила причащаться; они впереди всех в церкви стояли. Шинели с одного плеча спущены. И никогда не крестились. А во время ектеньи, когда Николая I поминали, демонстративно уходили из церкви. Я сам, когда мне было тринадцать лет, Петрашевского-Буташевича на улице видел. Полный, в цилиндре шел. Борода с проседью. Глаза выпуклые — огненные. Прямо очень держался. Я спросил — кто это? — Политический, — говорят. Его мономаном звали. Он присяжным поверенным в Красноярске был.<sup>22</sup> Щапова тоже встречал, когда он приезжал материалы собирать».<sup>23</sup>

Настоящее общение с природой началось для Сурикова лет с шести, когда его отца перевели в 1854 году в Бузимовскую станицу<sup>24</sup> в шестидесяти верстах от Красноярска к северу. «В Бузимове мне вольно было жить. Страна была неведомая. Степь не меренная. Ведь в Красноярске никто до железной дороги не знал, что там за горами. Торгошино было под горой. А что за горой — никто не знал. Было там еще за двадцать верст Свищово. В Свищове у меня родственники были. А за Свищовым пятьсот верст лесу до самой китайской границы. И медведей полно. До пятидесятих годов девятнадцатого столетия все было полно: реки — рыбой, леса — дичью, земля — золотом. Какие рыбы были! Осетры да стерляди в сажень. Помню — их привезут, так в дверях прямо,



как солдаты, стоят. Или я маленьким был, что они такими громадными казались...

А Бузимо было к северу. Место степное. Село. Из Красноярска целый день лошадьми ехать. Окошки там еще слюдяные, песни, что в городе не услышишь. И масленичные гулянья и христославцы. У меня с тех нор прямо культ предков остался. Брат до сих пор поминовение обо всех умерших подает. В прощенное воскресенье мы приходили у матери прощенье на коленах просить. На рождестве христославцы приходили. Иконы льняным маслом натирали, а ризы серебряные мелом. Мама моя чудно пирожки делала. Посты соблюдали. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузиме старые лубки висели — самые лучшие.

Верхом я ездил с семи лет. Пара у нас лошадок была: соловый и рыжий конь. Кони там степные — с большими головами — тарапаны. Помню, мне раз кушак новый подарили и шубку. Отъехал я, а конь все назад заворачивает; я его изо всех сил тяну. А была наледь. Копь поскользнулся и вместе со мной упал. Я прямо в воду. Мокрая вся шубка-то новая. Стыдно было домой возвращаться. Я к казакам пошел: там меня обсушили. А то раз я на лошади через забор скакал, конь копытом забор и задень. Я через голову и прямо на ноги стал, к нему лицом. Вот он удивился, думаю... А то еще, тоже семи лет было, с мальчиками со скирды катались — да на свинью попали. Она гналась за нами. Одного мальчишкухватила. А я успел через поскотину перелезть. Бык тоже гнался за мной: я от него опять же за поскотину, да с яра, да прямо в реку — в Тубу. Собака на меня цепная бросилась: с цепи вдруг сорвалась. Но сама что ли удивилась: остановилась и хвостом вдруг завилыла. Мы мальчиками палы прускали — сухую траву поджигали. Раз летом пошли, помню, икону встречать — по дороге подожгли. Трава высокая. Так нас уже начали языки догонять. До телеграфных столбов дошло. Я на Енисее приток переплывал — не широкий, сажень пятьдесят. А у меня судорогой ногу свело. Но я умел плавать и столбиком, и на спине. Доплыл так. А охотиться я начал еще с кремневым ружьем. И в первый же раз на охоте птичку застрелил. Сидела она. Я прицелился. Она упала. И очень я возгордился. И раз от отца отстал. Подождал, пока он за деревьями мелькает, и один остался в лесу. Иду. Вышел на опушку. А дом наш бузимовский на юру, как фонарь, стоит. А отец с матерью смотрят — меня ищут. Я не успел спрятаться — увидели меня. Отец меня драть хотел: тянет к себе, а мать к себе. Так и отстояла меня.

В школу — в приходское училище — меня восьми лет отдали, в Красноярск. Я оттуда домой в Бузимо только приезжал. Интересное тут со мной событие случилось, вот я Вам расскажу. В приходском училище меня из высшего класса в низший перевели. Товарищи очень смеялись. Я ничего не знал. А потом с первого класса<sup>25</sup> я начал прекрасно учиться.

Пошел я в училище. А мать пред тем приезжала — мне рубль пятаками дала. В училище мне идти не захотелось. А тут дорога разветвляется по Каче. Я и пошел по дороге в Бузимо. Вышел в поле. Пастухи вдали.

Я верст шесть прошел. Потом лег на землю, стал слушать, как в „Юрии Милославском“, нет ли за мной погони. Вдруг вижу, вдали — пыль. Глядь — наши лошади. Мать едет. Я от них от дороги свернул — прямо в поле. Остановили лошадей. Мать кричит: „Стой! Стой! Да никак ведь это наш Вася!“. А на мне такая маленькая шапочка была — монашеская. „Ты куда?“. И отвезли меня назад в училище.

Наряду с этими впечатлениями вольного детства среди вольной природы в жизнь врываются суровые впечатления быта и нравов XVIII века. «Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем был широкий, — рассказывал Василий Иванович. — А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетью. Бывало, идем мы, дети, из училища. Кричат: „Везут! везут!“. Мы все на площадь бежим за колесницей. Палачей дети любили. Мы на палачей, как на героев, смотрели. По именам их знали: какой Мишка, какой Сашка. Рубахи у них красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли. Геройство было в размахе. Вот я Лермонтова понимаю. Помните, как у него о палаче: „Палач весело похаживает...“.<sup>26</sup> Мы на них с удивлением смотрели — необыкновенные люди какие-то.

Вот теперь скажут — воспитание! А ведь это укрепляло. И принималось только то, что хорошо. Меня всегда красота в этом поражала, — сила. Черный эшафот, красная рубаха — красота! И преступники так относились: сделал, — значит, расплачиваться надо. И сила какая бывала у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув. И ужаса никакого не было. Скорее восторг. Нервы все выдерживали.

Помню, одного драли; он точно мученик стоял: не крикнул ни разу. А мы все — мальчишки — на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла. Спирт им нюхать дают. А один татарин храбрился, а после второй плети начал кричать. Народ смеялся очень. Женщину одну, помню, драли — она мужа своего, извозчика, убила. Она думала, что ее в юбках драть будут. На себя много навертела. Так с нее палачи как юбки сорвали — они по воздуху, как голуби, полетели. А она точно кошка кричала — весь народ хохотал. А то еще одного за троеженство клеймили, а он все кричал: „Да за что же?“.

Смертную казнь я два раза видел. Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шалапина, другой старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут — плачут, — родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали. А парень стоит. Потом и он упал. А потом, вдруг вижу, подымается. Еще дали залп. И опять подымается. Такой ужас, я Вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его. Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали? Там у одного, когда в яму свалили, плечо шевелилось.<sup>27</sup> Я его спрашивал: „Вы это видели, Лев Николаевич?“. Говорит: „По рас-

сказам". Только, я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное, видел.

А другой раз я видел, как поляка казнили — Флерковского.<sup>28</sup> Он во время переклички ножом офицера пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчишки, за телегой бежали.

Его далеко за город везли. Он бледный вышел. Все кричал: „Делайте то же, что я сделал". Рубашку поправил. Ему умирать, а он рубашку поправляет. У меня прямо земля под ногами поплыла, как залп дали.

Жестокая жизнь в Сибири была. Совсем XVII век. Кулачные бои помню. На Енисее зимой устраивались. И мы мальчишками дрались. Уездное и духовное училища были в городе, так между ними антагонизм был постоянный. Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли: спартанцев и персов. Я Леонидом Спартанским всегда был.

Мальчиком постарше я покучивал с товарищами. И водку тогда пил. Раз шестнадцать стаканов выпил. И ничего. Весело только стало. Помню, как домой вернулся, мать меня со свечами встретила.

Двух товарищей моих в то время убили. Был товарищ у меня — Митя Бурдин. Едет он на дрожках. Как раз против нашего дома лошадь у него распряглась. Я говорю: „Митя, зайди чаю напитокся". Говорит — некогда. Это шестого октября было. А седьмого земля мерзлая была. Народ бежит, кричат: „Бурдина убили". Я побежал с другими. Вижу, лежит он на земле голый. Красивое, мускулистое у него тело было. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия Царевича писать буду — его так напишу.

Его казак Шаповалов убил. У женщин они были. Тот его и заревновал. Помню, как на допрос его привели. Сидел он так, опустил голову. Мать его и спрашивает: „Что ж это ты наделал?" — Видно, говорит, черт попугал. — У нас совсем по-иному к арестантам относились.

А другой у меня был товарищ — Петя Чернов. Мы с ним франты были. Шелковые шаровары носили, поддевки, шапочки ямщицкие и кушаки шелковые. Оба кудрявые. Веселая жизнь была. Маскировались мы. Я тройкой правил, колокольцы у нас еще валдайские сохранились — с серебром. Заходит он в первый день пасхи. Лед еще не тронулся. Говорит: „Пойдем на Енисей в проруби рыбу ловить". — Что ты? в первый-то день праздника? — И не пошел. А потом слышу: Петю Чернова убили. Поссорились они. Его бутылкой по голове убили и под лед спустили. Я потом его в анатомическом театре видел: распух весь, и волосы совсем слезли — голый череп.

Широкая жизнь была. Рассказы разные ходили. Священника раз вывезли за город и раздели. Говорили, что это демоны его за святую жизнь мучили. Разбойник под городом в лесу жил. Вроде как бы Соловья-разбойника».

О начале своей живописи Василий Иванович рассказывал так: «Рисовать я с самого детства начал. Еще, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал — пачкал. Из дядей моих один рисовал —

Хозяинов.<sup>29</sup> Мать моя не рисовала. Но раз нужно было казачью шапку старую объяснить. Так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидал. Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры казались громадными. Я потому всегда старался или горизонт очень низко поместить, или фону сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась.

Главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются. Мне шесть лет, помню, было — я Петра Великого с черной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусничкой. В детстве я все лошадок рисовал, как все мальчишки. Только ноги у меня не выходили. А у нас в Бузиме был работник Семен, простой мужик. Он меня научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу, гнутся у его коней ноги. А у меня никак не выходило, это у него анатомия, значит.

У нас в доме изображение иконы Казанского собора работы Шебуева висело. Так я целыми часами на него смотрел. Вот, как тут рука ладонью с боку лепится. Когда я в Красноярском уездном училище учился, там учитель рисования был — Гребнев.<sup>30</sup> Он из Академии был. У нас иконы на заказ писал. Так вот, Гребнев меня учил рисовать. Чуть не плакал надо мною. О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, — что совсем как живая; как формы облаков знает. Воздух — благоухание.

Гребнев брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверху холма город рисовать. Плен-эр, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал: „Благовещение“ Боровиковского, „Ангел молитвы“ Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. У меня много этих рисунков было. Все в Академии пропали. Теперь только три остались. А вспоминаю, дивные рисунки были. Так тонко сделаны. Я помню, как рисовал, не выходило все. Я плакать начинал, а сестра Катя утешала: „Ничего, выйдет!“. Я еще раз начинал, и ведь выходило. Вот, посмотрите-ка. Это все я с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже — угадал. Ведь как эти складки тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта ручка нравилась — так тонко лепится. Я очень красоту композиции любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал. А потом начал ее и в природе всюду видеть. Когда меня губернатор Замятин<sup>31</sup> хотел в Академию определить, я все эти рисунки собрал; их туда отправили. А ответ пришел: если хочет ехать на свой счет — пусть едет, а мы его на казенный счет не берем. А потом, когда я в Петербург уже приехал, меня спрашивает инспектор Шренцер:<sup>32</sup> „А где же Ваши рисунки?“. Нашел папку, перелистал. „Это? — говорит — да за такие рисунки Вам даже мимо Академии надо запретить ходить“. Все эти рисунки так у него и пропали.

Я в Красноярске в детстве и масляные картины видал. У Атаманских в дому<sup>33</sup> были масляные картины в старинных рамках. Одна была: рыцарь умирающий, а дама ему платком рану затыкает. И два портрета генерал-губернаторов: Лавинского и Степанова.<sup>34</sup>

А потом у крестной, у Ольги Матвеевны Дурандиной, у которой я жил, пока в училище был,<sup>36</sup> когда наши еще в Бузиме жили; у нее тоже большие масляные картины были; одна саженная, и фигуры до колен: старик Ной благословляет Иафета и Сима — тоже стариков, а Хам черный — в стороне стоит. А на другой — Давид с головой Голиафа. Картины эти — кисти Хозяинова, одного из родственников, были.

Я вот Вам еще один случай расскажу. Там в Сибири у нас такие проходимцы бывают. Появится неизвестно откуда, потом уедет. Вот один такой на лошади проезжал. Прекрасная у него была лошадь — Васька. А я сидел, рисовал. Предлагает: „Хочешь покататься? Садись". Я на его лошади и катался. А раз он приходит — говорит: „Можешь икону написать?". У него, верно, заказ был. А сам-то он рисовать не умеет. Приносит он большую доску разграфленную. Достали мы красок. Немного: краски четыре. Красную, синюю, черную да белила. Стал я писать „Богородичные праздники". Как написал, понесли ее в церковь — святить. У меня в тот день сильно зубы болели. Но я все-таки побежал смотреть. Несут ее на руках. Она такая большая. А народ на нее крестится: ведь икона, и освященная. И под икону ныряют, как под чудотворную. А когда ее святили, священник, отец Василий, спросил: „Это кто же писал?". Я тут не выдержал: „Я", — говорю. — „Ну, так впредь икон никогда не пиши".

А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорит: „А ведь икона твоя все у того купца. Пойдем посмотреть". Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел Красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: „Вот я ее поновлю, так еще лучше будет". Так меня прямо тоска взяла.

После окончания уездного училища поступил я в четвертый класс гимназии — тогда в Красноярске открылась. Но курса не кончил. Средств у нас не было, пришлось из седьмого класса уйти.<sup>36</sup> Подрабатывать приходилось. Яйца пасхальные я рисовал по три рубля за сотню. Помню, журналы тогда все смотрел художественные. Тогда журнал издавался „Северное сияние". А раньше еще „Художественный листок" Тимма.<sup>37</sup> Это еще во время Крымской войны. Пушка одна меня, помню, очень поразила — огнем полыхает.

Очень я по искусству тосковал. Мать какая у меня была: видит, что я плачу, — горел я тогда, — так решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе с матерью план составили. Пойду я с обозами — она мне тридцать рублей на дорогу давала. Так и решили.

А раз пошел я в собор, — ничего ведь я и не знал, что Кузнецов обо мне знает,<sup>38</sup> — он ко мне в церкви подходит и говорит: „Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру". Я к матери побежал. Говорит. „Ступай. Я тебе не запрещаю". Я через три дня уехал. Одиннадцатого декабря 1868 года. Морозная ночь была. Звездная. Так и помню улицу, и мать темной фигурой у ворот стоит. Кузнецов — золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повел, картины показывал. А у него тогда был Брюллова — портрет его деда. Мне уж тогда те картины нравились, которые не гладкие. А Кузнецов говорит: „Что ж, те лучше".

Кузнецов рыбу в Петербург посылал — в подарок министрам. Я с обозом и поехал. Огромных рыб везли: я на верху воза на большом осетре сидел. В тулупчике мне холодно было. Коченел весь. Вечером, как приедешь, пока еще отогреешься; водки мне дадут. Потом в пути я себе доху купил.

Барабинская степь пошла. Едут там с одного извозчичьего двора до другого. Когда запрягают, то ворота на запор. Готово? Ворота настезь. Лошади так и вылетят. В снежном клубе мчатся. И вот еще было у меня приключение. Может, не стоило бы рассказывать... Да нет — расскажу. Подъезжали мы уже к станции. Большое село сибирское — у реки внизу. Огоньки уже горят. Спуск был крутой. Я говорю: надо лошадой сдержать. Мы с товарищами подхватили пристяжных, а кучер коренника. Да какой тут! Влетели в село. Коренник что ли неловко повернул, только мы на всем скаку вольг сделали прямо в обратную сторону: все так и посыпались. Так я... Там, знаете, окошки пузырные — из бычьего пузыря делаются... Так я прямо головой в такое окошко угодил. Как был в дохе — так прямо внутрь избы влетел. Старушка там стояла — молилась. Она меня за черта, что ли, приняла, — как закрестится. А ведь не попади я головой в окно, наверное бы на смерть убился. И рыба вся рассыпалась. Толпа собралась, подбирать помогали. Собрали все. Там народ честный.

До самого Нижнего мы на лошадях ехали — четыре с половиной тысячи верст. Там я доху продал. Оттуда уже железная дорога была. В Москве я только один день провел: соборы видел. А 19 февраля 1869 года мы приехали в Петербург. На Владимирском остановились, на углу Невского. В гостинице „Родина“.

Приехал я в Академию в феврале. Я уже Вам рассказывал, как инспектор Шренцер посмотрел мои рисунки и сказал: „Да Вас за такие рисунки и мимо Академии пускать не следует“.

А в апреле — экзамен. Помню мы с Зайцевым — он архитектором после был — гипс рисовали. Академик Бруни не велел меня в Академию принимать. Помню — вышел я. Хороший весенний день был. На душе было радостно. Рисунок я свой разорвал и по Неве пустил.

Поступил я тогда в школу Поощрения, к художнику Диаконову,<sup>39</sup> и три месяца гипсы рисовал. И научился во всевозможных ракурсах: нарочно самые трудные выбирал. За эти три месяца я три года курса прошел и осенью прямо в головной класс экзамены выдержал. Там еще композиции не подавались. А я слышал, какие в натурном задаются, и тоже подавал. Пять лет я пробыл в Академии. И научные классы прошел. Горностаев по истории искусств читал. Мы очень любили его слушать. Прекрасный рисовальщик был: рисует фигуру одной линией: Аполлона или Фавна — мы ее целую неделю с доски не стирали. Я в Академии больше всего композицией занимался. Меня там „композитором“ звали. Я все естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал. Образцов никаких не признавал — все сам. А в живописи только колоритную сторону изучал. Павел Петрович Чистяков

очень развивал меня. Я это еще и в Сибири любил, а здесь он мне указал путь истинного колорита.

Я ведь со страшной жадностью к знаниям приехал. В Академии классов не пропускал. А на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить. Страшно я ракурсы любил. Всегда старался дать все в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают. Даже смеялись товарищи надо мной. Но рисунок у меня был нестрогий — всегда подчинялся колоритным задачам. Кроме меня, в Академии только у единственного ученика — у Лучшева — колоритные задачи были. Он сын кузнеца был. Мало развитой человек. Многого усвоить себе не мог. И умер рано...

А профессора... Нефф и по-русски-то плохо говорил. Шамшин все говорил: „Поковыряйте в носу. Покопайте-ка в ухе“. Первая моя композиция в Академии была, — как убили Дмитрия Самозванца. Но больше всего мне классические композиции дались. За „Пир Валтасара“, как к нему пророк Даниил приходит, я первую премию получил. Она в „Иллюстрации“ воспроизведена была.<sup>40</sup> Она в Академии хранится, слава богу, еще не украла.

В 69 году я, значит, поступил в Академию осенью. Так Петербурга и не покидал. После летами жил у товарища на Черной речке.

В 73 году я получил четыре серебряные медали, в 74-м научные курсы кончил.<sup>41</sup> Конкурировал я на малую золотую медаль „Милосердным самаритянином“ и получил. Потом я ее Кузнецову в благодарность подарил. Она теперь в красноярском музее висит.

А первая моя собственная картина была: памятник Петра I при лунном освещении. Я долго ходил на Сенатскую площадь — наблюдал. Там фонари тогда рядом горели, и на лошади блики. Ее Кузнецов тогда же купил. Она тоже в музее красноярском теперь.

Пока я в Петербурге был, мне Кузнецов стипендию выдавал до самого конца. И премии еще брал всегда на конкурсах: то сто, то пятьдесят рублей. Так что в деньгах я не нуждался и ни от брата, ни от матери ничего не получал.

Петербург мне очень плох для здоровья был: грудная у меня болезнь началась было. Но в 73 году я на лето в Сибирь поехал: Кузнецов меня в свое имение в Минусинскую степь на промыслы позвал. Все лето я там пробыл и совсем поправился.

В семьдесят пятом я написал Апостола Павла перед судом Ирода Антипы на большую золотую медаль. Медаль-то мне присудили, а денег не дали.<sup>42</sup> Там деньги разграбили, а потом казначея Исеева судили и в Сибирь сослали.<sup>43</sup> А для того чтобы меня за границу послать, как полагалось, денег и не хватало. И славу богу! Ведь у меня какая мысль была: Клеопатру Египетскую написать.<sup>44</sup> Ведь что бы со мной было!

Но классике я все-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была и в техническом смысле, и в колорите, и в композиции.

Так мне вместо заграницы предложили работу в храме Спасителя в Москве. Я там первые четыре вселенских собора написал.<sup>45</sup>

Работать для храма Спасителя было трудно. Я хотел туда живых лиц ввести. Греков искал. Но мне сказали: если так будете писать — нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое».

С окончанием Академии кончается личная биография Сурикова, и начинается творчество. Кровь старых бунтовщиков, покоривших Сибирь вместе с Ермаком, отстоенная в умиротворенном быту старой Руси, исключительно здоровое детство, обставленное суровыми, трагическими и кровавыми впечатлениями природы и человеческой жизни, глубоко потрясавшими детскую душу, но не осложнявшимися никакими личными катастрофами, образовали в нем сосредоточенный и мощный заряд огромной творческой силы.

Академия плохо или хорошо, насколько это было в ее возможностях, научила его связной художественной речи.

Теперь нужно было только огнivo, чтобы зажечь горючие материалы, скопившиеся в душе.

Огнивом этим была Москва.

«Я как в Москву приехал, — рассказывал Василий Иванович, — прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись.

Я в Петербурге еще решил „Стрельцов" писать. Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал. Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления.

Я на памятники, как на живых людей смотрел, — расспрашивал их: „Вы видели, вы слышали, — вы свидетели". Только они не словами говорят. Я вот Вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и в Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано.<sup>46</sup> А вот у Пушкина — не верю: очень у него красиво — точно сказка. А памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен — живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги. В Лувре, вон, быки ассирийские стоят. Я на них смотрел, и не быки меня поражали, а то, что у них копыта стертые — значит, люди здесь ходили. Вот что меня поражает. Я в Риме в Соборе Петра в Петров день был. На колени стал над его гробницей и думал: „Вот они здесь лежат — исторические кости: весь мир об нем думает, а он здесь — тронуть можно".

Как я на Красную площадь пришел — все это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось.

Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него все возникает. Помните, там у меня стрелец с черной бородой — это Степан Федорович Торгошин, брат моей матери. А бабы — это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки. Сарафанницы, хоть и казачки. А старик в „Стрельцах" — это ссыльный один, лет семидесяти. Помню, шел. мешок нес, раскачивался от слабости — и народу кланялся.



А рыжий стрелец — это могильщик, на кладбище я его увидал. Я ему говорю: „Поедем ко мне — попозируй“. Он уже занес было ногу в сани, да товарищи стали смеяться. Он говорит: „Не хочу“. И по характеру ведь такой, как стрелец. Глаза глубоко сидящие меня поразили. Злой, непокорный тип. Кузьмой звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу его уговорил. Он, как позировал, спрашивал: „Что, мне голову рубить будут, что ли?“. А меня чувство деликатности останавливало говорить тем, с кого я писал, что я казнь пишу.

В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался. Эпюд я с него писал.

И телеги еще все рисовал. Очень я любил все деревянные принадлежности рисовать: дуги, оглобли, колеса, как что с чем связано. Все для телег, в которых стрельцов привезли. Петр-то ведь тут между ними ходил. Один из стрельцов ему у плахи сказал: „Отодвинься-ка, царь, — здесь мое место“. Я все народ себе представлял, как он волнуется. „Подобно шуму вод многих“. Петр у меня с портрета заграничного путешествия написан, а костюм я у Корба взял.<sup>47</sup>

Я когда „Стрельцов“ писал — ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава богу, никакого этого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Все боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. Я сам-то свят, — а вот другие... У меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась. А я ведь это все — и кровь, и казни в себе переживал. „Утро стрелецких казней“: хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь.

Помню, „Стрельцов“ я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: „Что же это у Вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы“.

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, а хотелось знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, — как увидела, так без чувств и грохнулась.

Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал: „Что Вы, картину всю испортить хотите?“ — Да, чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно? Вон у Репина на „Иоанне Грозном“<sup>48</sup> сгусток крови, черный, липкий... Разве это так бывает? Ведь это он только для страху. Она ведь широкой струей течет — алой, светлой. Это только через час так застыть может.

А Вы знаете, Иоанна-то Грозного я раз видел настоящего: ночью в Москве на Зубовском бульваре в 1897 году встретил. Идет сторбленный, в лисьей шубе, в шапке меховой, с палкой. Отхаркивается, на меня так воззрился боком. Бородка с сединой, глаза с жилками, не свирепые, а только пронизательные и умные. Пил, верно, много. Совсем Иоанн. Я его вот таким вижу. Подумал: если б писал его — непременно таким бы написал. Но не хотелось тогда писать — Репин уже написал.

А дуги-то, телеги для „Стрельцов" — это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь — это самое важное во всей картине. На колесах-то — грязь. Раньше-то Москва немощеная была — грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. Никогда не было желания потрясти.

Всюду красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота: в копылках, в вязах, в саноотводах. А в изгибах полозьев, как они колышатся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще, — переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно!..».

«„Стрельцы" у меня в 1878 году начаты были, а закончены в восемьдесят первом. В восемьдесят первом поехал я жить в деревню — в Перерву. В избушке нищенской. И жена с детьми. (Женился я в 1878 году. Мать жены была Свистунова — декабриста дочь.<sup>49</sup> А отец — француз). В избушке тесно было. И выйти нельзя — дожди.

Здесь вот все мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал я это раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... — Меншиков! Сразу всю картину увидел. Весь узел композиции. Я и о покупках забыл. Сейчас кинулся назад в Перерву. Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли. Я с нее писал.

А потом нашел еще учителя-старика — Невенгловского,<sup>50</sup> он мне позировал. Раз по Пречистенскому бульвару идет, вижу, Меншиков. Я за ним: квартиру запомнить. Учителем был математики Первой гимназии. В отставке. В первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате, перстень у него на руке, небритый — совсем Меншиков. „Кого Вы с меня писать будете?" — спрашивает. Думаю: еще обидится — говорю: „Суворова с Вас рисовать буду". Писатель Михеев потом из этого целый роман сделал.<sup>51</sup> А Меншикову я с жены покойной писал.<sup>52</sup> А другую дочь — с барышни одной.<sup>53</sup> Сына писал в Москве с одного молодого человека — Шмаровина сына.

В 1883 году картину выставил».

«„Боярыню Морозову" я задумал еще раньше „Меншикова" — сейчас после „Стрельцов". Но потом, чтобы отдохнуть, „Меншикова" начал.

Но первый эскиз „Морозовой" еще в 1881 году сделал, а писать начал в восемьдесят четвертом, а выставил в восемьдесят седьмом. Я на третьем холсте написал. Первый был совсем мал. А этот я из Парижа выписал.

Три года для нее материал собирал. В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя Авдотья Васильевна, что была за дядей Степан Феодо-

ровичем, стрельцом-то с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, все возмущалась: все у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала. В Третьяковке этот этюд,<sup>54</sup> как я ее написал.

Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни пишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось.

В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище — ведь вот где ее нашел.

Была у меня одна знакомая старушка — Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили — у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там в Преображенском все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю.

И вот приехала к ним начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила.

„Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев“...<sup>55</sup>

Это протопоп Аввакум сказал про Морозову, и больше про нее ничего нет. А священника у меня в толпе помните? Это целый тип у меня создан. Это когда меня из Бузима еще учиться посылали, раз я с дьячком ехал — Варсонофием,<sup>56</sup> — мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. Въезжаем мы в село Погорелое. Он говорит: „Ты, Вася, поддержи лошадей, я зайду в Капернаум“. Купил он себе зеленый штоф и там уже клюкнул.

„Ну, говорит, Вася, ты правь“. Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьет из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в „Сцене в корчме“.<sup>57</sup> Как он русский народ знал!

И песню еще дьячок Варсонофий пел. Я и слова все до сих пор еще помню.

Монах снова испугался

(так и начиналось),

В свою келью отправлялся —  
Ризу надевал.  
Большу книгу в руки брал,  
Очки поправлял

(он очки пел, а не очки).

Бросил книгу и очки,  
Разорвал ризу в клочки.  
Сам пошел плясать.  
Наплясался да доволи,  
Захотел он доброй воли,  
Вышел на крыльцо.

Стукнул, брякнул во кольцо —  
 Ворон копь бежит.  
 На коня монах садился,  
 Под монахом конь бодрился,  
 В зеленых лугах.  
 Во зеленых во лужочках  
 Ходят девушки кружочком.  
 Девиц не нашел.  
 К честной девушке зашел.  
 Тут и лягу спать.  
 На полу монах ложился —  
 На перине очутился:  
 Видит, что беда.  
 Что она ни вынимала,  
 Все монаху было мало.  
 Съел корову, да быка,  
 Да ребенка тредьяка...

А дальше не помню — все у него тут путалось. Так всю дорогу пел. Да в штоф все смотрел. Не закусывая пил. Только утром его привез в Красноярск. Всю ночь так ехали. А дорога опасная — горные спуски. А утром в городе на нас люди смотрят — смеются.

А юродивого я на толкучке нашел. Огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой вот череп у таких людей бывает.

Я говорю — идем. Еле уговорил его. Идет он за мной, все через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой — ничего, мол, не обману.

В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщевой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым делом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был. Икона у меня была нарисована, так он все на нее крестился, говорил: „Теперь я всей толкучке расскажу, какие иконы бывают“.

Так на снегу его и писал. На снегу писать — все иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами. А на снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых, вон как одежда боярыни Морозовой — верхняя, черная; и рубаха в толпе. Все плен-эр. Я с 1878 года уже плен-эристом стал: „Стрельцов“ тоже на воздухе писал.

Все с природы писал: и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской жили. (Тогда ее еще Новой Слободой звали). У Подвисков в доме Збук.

Там в переулке всегда были глубокие сугробы, и ухабы, и розвальней много. Я все за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно.

Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег розвалило, а потом начнешь колею писать.

И чувствуешь здесь всю бедность красок.

И переулки все искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь-то в глубине картины — это Николы, что на Долгоруковской.<sup>58</sup>

Самую картину я начал в 1885 году писать; в Мытищах жил — последняя избушка с краю. И тут я штрихи ловил. Помните посох-то, что у странника в руках. Это богомолка одна проходила мимо с этим посохом. Я схватил акварель да за ней. А она уже отошла. Кричу ей: „Бабушка! Бабушка! Дай посох!“. Она и посох-то бросила — думала, разбойник я.

Девушку в толпе, это я со Сперанской писал — она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, — все старообрядочки с Преображенского.

В восемьдесят седьмом я „Морозову“ выставил.<sup>59</sup> Помню, на выставке был. Мне говорят: „Стасов Вас ищет“.

И бросился это он меня обнимать при всей публике... Прямо скандал. „Что Вы, говорит, со мной сделали?“. Плачет ведь — со слезами на глазах. А я ему говорю: „Да что Вы меня-то... (уж не знаю, что делать, неловко) — вот ведь здесь «Грешница» Поленова“. А Поленов-то ведь тут — за перегородкой стоит. А он громко говорит: „Что Поленов... дермо написал“. Я ему: „Что Вы, ведь услышит“...

А Поленов-то ведь письма мне писал — направить все хотел. — „Вы вот декабристов напишите“. Только я думаю про себя: нет уж, ничего этого я писать не буду.

Император Александр III на выставке был. Подошел к картине. „А, это юродивый!“ — говорит. Все по лицам разобрал. А у меня горло от волнения ссохлось: не мог говорить. А другие-то, как лягавые псы кругом.

Я на Александра Третьего смотрю как на истинного представителя народа.<sup>60</sup> Никогда не забуду, как во время коронации мы стояли вместе с Боголюбовым.<sup>61</sup> Нас в одной из зал дворца поставили. Я ждал, что он с другого конца выйдет. А он вдруг мимо меня: громадный, — я ему по плечо был; в мантии, и выше всех головой. Идет, и ногами так сзади мантию откидывает. Так и остались в глазах плечи сзади. Грандиозное что-то в нем было. Я государыни и не заметил с ним рядом.

А памятник этот новый у храма Христа Спасителя — никуда не годится. Опекушин совсем не понял его.<sup>62</sup> Я ведь помню. Лоб у него был другой, и корона иначе сидела. А у него на памятнике корона приземистая какая-то, и сапоги солдатские. Ничего этого не было».

«Через год после того как я „Морозову“ выставил, жена умерла. В 1888 году, седьмого апреля.<sup>63</sup>

После смерти жены я „Исцеление слепорожденного“ написал. Лично для себя написал. Не выставял. А потом в том же году уехал в Сибирь. Встряхнулся. И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел. У меня всегда такие скачки к жизнерадостности бывали. Написал я тогда бытовую картину — „Городок берут“.

К воспоминаниям детства вернулся, как мы зимой через Енисей в Торгошино ездили. Там в санях — справа мой брат Александр сидит.<sup>64</sup> Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез.

В 1891 году начал я „Покорение Сибири“ писать. По всей Сибири ездил — материалы собирал. По Оби этюды делал. К 95-му году кончил и выставил, а в том же году начал „Суворова“ писать. Случайно попал к столетию в 1899 году.<sup>65</sup> В девяносто восьмом ездил в Швейцарию этюды писать.<sup>66</sup>

С девятисотого начал для „Стеньки Разина“ собирать материалы, а выставил в девятьсот седьмом. В самую Революцию попало. В Сибирь и на Дон для него ездил.

С 1908 году „Посещение царевны“ писал. Выставил в 1913 году. Суворов у меня с одного казачьего офицера написан. Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет. Но главное в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову Полководца, идут.

Толстой очень против был. А когда „Ермака“ увидел, — говорит: „Это потому, что Вы поверили, оно и производит впечатление“.

А я ведь летописи и не читал. Она сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать, — вижу, совсем, как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие. И теперь ведь, как на пароходе едешь, — вдруг всадник на обрыв выскочит: дым, значит, увидел. Любопытство.

В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже».

В этом одна из тайн суриковского творчества: он угадывал русскую историю не сквозь исторические книги и сухие летописи, не сквозь мертвую археологическую бутафорию, а через живые лики живых людей, через внутреннее чувство вещей, предметов и форм жизни. Для этих провидений была необходима вся необычная бытовая и родовая подготовка души, которая была дана Сурикову. Только благодаря ей, конечно, он мог так творчески глубоко зажигаться о встречные лица.

«Женские лица русские я очень любил, непопорченные ничем, нетронутые. Среди учащихя в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите на этот этюд, — говорил он, показывая голову девушки с сильным, скулистым лицом: вот царевна Софья, какой должна была быть, а совсем не такой, как у Репина.<sup>67</sup> Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, может быть... Это я с барышни одной рисовал. На улице в Москве с матерью встретил. Приезжие они из Кишинева были. Не знал, как подойти. Однако решился. Стал им объяснять, что художник. Долго они опасались — не верили. И Пугачева я знал: у одного казацкого офицера такое лицо.

Мужские-то лица по сколько раз я перерисовывал. Размах, удаль мне нравились. Каждого лица хотел смысл постичь. Мальчишком еще, помню,

в лица все вглядывался — думал: почему это так красиво? Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты лица сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, — а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти. А какое время надо, чтобы картина утряслась, так чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это — математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали». Жажда реализма, голод по точности были очень велики у Сурикова. «Если б я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял», — говорил он с энергией. Ту же самую непосредственность и силу вкладывал он в восприятия произведений искусства и людей.

Про Тинторетто он как-то говорил:

«Черно-малиновые эти мантии... Кисть-то у него просто свистит».

Про Александра Иванова:

«Это прямое продолжение школы до-рафаелитов — усовершенствованное. Никто не мог так нарисовать, как он. Как он каждый мускул мог проследить со всеми разветвлениями в глубину. Только у Шардена это же есть. Но у него скрыта работа в картинах. А у Иванова она вся на виду».

Однажды мы были вместе с Василием Ивановичем в галерее Сергея Ивановича Щукина и смотрели Пикассо. Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась Пикассо. Василий Иванович выступил на его защиту: «Вовсе это не так страшно. Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно».

Про публику: «Это ведь как судят... Когда у меня „Стенька" был выставлен, публика справлялась: „Где ж княжна?". А я говорю: „Вон круги-то по воде — только что бросил". А круги-то от весел. Ведь публика так смотрит: раз Иоанн Грозный, то сына убивает; раз Стенька Разин, го с княжной персидской». Про Льва Толстого: «Софья Андреевна<sup>68</sup> заставляла Льва в обруч скакать — бумагу прорывать. Не любил я у них бывать — из-за нее. Прихожу я раз; Лев Николаевич сидит: у него на руках шерсть, а она мотает. И довольна: вот что у меня, мол, Лев Толстой делает. Противно мне стало — больше не стал к ним ходить».

Про разрыв Сурикова с Толстым я слышал такой рассказ от И. Э. Грабаря: «Он Вам никогда не рассказывал, как он Толстого из дому выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет и просит: „Не пускай ты этого старика пугать меня". Так Василий Иванович в следующую раз, как пришел Толстой, сверху лестницы на него: „Пошел вон, злой старик! Чтобы тут больше духу твоего не было!". Это Льва Толстого-то... Так из дому и выгнал».

Этим исчерпываются мои записи бесед и рассказов В. И. Сурикова. Конечно, мне, знавшему Василия Ивановича только несколько месяцев, довелось услышать лишь небольшую долю его воспоминаний.

Сейчас живы десятки людей, знавших его несравненно более интимно и слыжавших его рассказы в гораздо больших подробностях. Было бы бесконечно ценно для материалов об его творчестве и жизни, если б эти лица дополнили и исправили мои записи новыми вариантами и подробностями, так как обстоятельства детства и юности В. И. Сурикова настолько редки и необычны, что каждая новая черта имеет значение как для понимания его творчества, так и для психологии художественного творчества вообще.





КНИГА ТРЕТЪЯ  
ТЕАТР И СНОВИДЕНИЕ







## ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ

Когда в «Происхождении трагедии» мы читаем, что театр — это аполлиническое сновидение, сброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия,<sup>1</sup> мы воспринимаем эти прекрасные образы как истину, но истину отвлеченную и от нас бесконечно далекую. Мы относим ее ко временам Эсхила и Софокла, но вовсе не соединяем с реальностями современного театра и не стараемся осветить этими образами нашу ежедневную действительность.

Между тем каждая идея, каждое отвлеченное положение, какие бы отдаленные моменты в развитии нашего духа они ни объясняли, становятся для нас живыми и действительными лишь тогда, когда мы находим для них место внутри нас самих и они начинают проникать всю обыденность, нас окружающую.

Наше «я» — свиток. Наше тело — летопись мира. Оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во вселенной. Искрой сознания освещены только самые последние строки этого гигантского свитка. Если бы мы могли развернуть его, то в извилинах нашего мозга раскрылась бы вся человеческая история; если бы мы смогли пройти сознанием по всем разветвлениям нашей нервной системы, то мы бы узнали изнутри историю царства позвоночных, в кровеносной системе угадали бы волны, течения, приливы и отливы древнего океана — праотца жизни, в строении костного нашего остова нам открылась бы вся геологическая история земного шара, а еще глубже, в плодотворящих и оплодотворяемых клеточках, мы открыли бы кружения солнца и пляски вселенных. И надо сказать, что все факты внешнего опыта и исследования становятся для нас творческими и живыми лишь тогда, когда мы, хотя бы смутно, нащупаем их место в этой летописи внутреннего «я».

Поэтическое уподобление становится прекрасным (т. е. из метафоры превращается в символ) только тогда, когда оно приближается к научной истине. А научная истина бывает убедительна только в том случае, если она доведена в своем обобщении до высоты поэтического символа.

Вот пример. Одно из древних, по не иссякших и не утомленных поэтических уподоблений сравнивает сердце с океаном и любит говорить о при-

ливах и отливах любви. Научная теория Рене Кентона, исходя от исследований о температуре крови и морских глубин, процентного содержания соли в крови и в морской воде, устанавливает, что океан был первой жизненной средой, в которой развивались организмы, а что кровь, текущая в жилах живых существ, есть тот океан, в котором они возникали и который пронесли внутри себя вместе с его средней температурой и химическим составом.<sup>2</sup> Научное исследование и поэтическое уподобление сливаются в одном символе. Объективно установленный факт мы нащупываем в глубине свитка нашего «я».

Наше дневное сознание — только малая искра, мерцающая над вселенными мрака.

Но при вопросе о сновидении нам вовсе не необходимо спускаться в самые глубины мрака. Сновидения приходят вовсе не из глубин мрака. Они в точном смысле составляют его кайму, они живут на той черте, которой день отделяется от тьмы. Искра нашего дневного сознания была подготовлена и рождена великим океаном ночного сознания.

С этим океаном мы не расстаемся. Мы носим его в себе, мы ежедневно возвращаемся в него, как в материнское чрево, и, погружаясь в глубокий сон без видений, проникаемся его токами, отдаемся силе его течений и обновляемся в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений.

Сновидения возникают лишь на границе этого темного и внеобразного мира. Их можно сравнить с предрассветными сумерками, сквозь которые светит заря близкого дня. Образы, в них возникающие, смутны, расплывчатые и громадны. Нельзя определить, что они: теневые ли отсветы великой ночи с ее сознанию неведомую жизнью или призрачные светлы и отблески дневной, солнечной действительности. Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи.

Гавелок Элис в книге «Мир сновидений» говорит: «Засыпая, мы возвращаемся в наше темное и древнее обиталище, в жилище теней, не освещенное ни одним лучом, непосредственно упавшим из внешнего мира, из пробужденного сознания. Нас уносит по его залам вне всякого личного и сознательного волея. Мы скитаемся по шатким и пыльным лестницам; нас чаруют странные звуки и запахи, поднимающиеся из таинственных закоулков. Мы проходим мимо призраков, ускользающих от нашего сознания. И лишь в тот момент, когда мы снова возвращаемся к дневному миру, лишь на одно мгновение луч солнца просачивается в темное жилище, прежде чем двери успеют закрыться за нами. Быстрым взглядом мы успеваем охватить те комнаты, по которым мы блуждали, и у нас остаются лишь отрывочные воспоминания о жизни, которую мы там вели, — но вскоре все растворяется и стирается дневным светом, и если несколько часов спустя мы захотим припомнить снова те странные сцены, которых мы были свидетелями, то случается обычно, что от ночных видений осталось только несколько туманных обрывков, соединить которые мы больше не в состоянии».<sup>3</sup>

Ночная природа сна подчеркивается еще тем, что мы никогда не видим во сне солнца, как утверждает психолог Анри Диркс.<sup>4</sup> Сновидения развертываются в мире темном и при свете иного сознания, различного от нашего, по законам иной логики.<sup>5</sup>

Это состояние, знакомое каждому в моменты засыпания и в моменты возвращения из сна, — в известную эпоху, при самом начале всемирной истории, было нормальным состоянием всего человечества. Мир действительности, брезживший перед глазами человека, осознавался в сказках и мифах. Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждавшегося человечества.<sup>6</sup> Утверждения Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения,<sup>7</sup> относятся именно к этому состоянию человеческой души.

Нище называет человека обезьяной, которая сошла с ума;<sup>8</sup> несомненно, что в то время, когда в тусклом сознании древнего зверя стали выявляться образы богов и титанические олицетворения сил природы, — это было безумием. Зверь сошел с ума. Наша научная мысль по отношению к древнему звериному сознанию есть именно то систематическое безумие, о котором упоминается в «Гамлете».<sup>9</sup>

Безумие человеко-зверя отличалось буйством и пароксизмами иступления. Древнее зверство, потревоженное в душе человека, выразилось убийствами и человеческими жертвоприношениями.

Древнеэллинический мир захватывает один край человечества, еще не вышедшего из этой стадии развития. Сумасшедшую обезьяну лечили музыкой и вином. Ей помогали окончательно сойти с ума.

В мистериях Диониса кровь претворялась в вино, как позже в таинствах Христа вино обратно было превращено в кровь в ознаменование новой ступени божественного безумия.

Сочетание вина и музыки в дионисических оргиях порождало танец. Оргии были очистительными обрядами, во время которых неистовое возбуждение зверя, требовавшее убийства и крови, выявлялось посредством музыкального ритма в пляску.

Между кровавым безумием зверя в человеке и миром сновидений существуют какие-то тайные связи. Тацит свидетельствует о том, что Нерон в первый раз в жизни увидел сон после убийства Агриппины.<sup>10</sup> Только матереубийство смогло растворить «роговые ворота» сновидения<sup>11</sup> в его тяжелой животной душе.

С другой стороны, такая же связь существует между стихийными судорогами народов и танцем. Безысходные ужасы тысячного года находят себе предохранительный клапан в повальных плясках, охватывавших целые города и области, а кровавадные иступления террора разрешаются в безумии танцев Термидора.

И сновидение и танец представляются явлениями если не равносильными, то психологически возникающими в пределах одной и той же душевной области.

Чтобы определить пределы и смысл этой области, надо обратиться к воспоминаниям личной нашей жизни. В период детства мы переживаем все историческое развитие человечества. Наши детские игры во всем их

многообразии повторяют основные душевные состояния дионисического момента истории.

Мы видим те же кровожадные инстинкты: игры в войну, в разбойников, в охоту, в убийства. То же иступление души, ищущее себе разрешение в усиленном физическом движении, которое, будучи пронизано ритмом, становится пляской. Та же способность мгновенного претворения реальностей жизни в формы сновидения. Тот же брезжущий рассвет между ночью и днем души.

Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, — нет никакой разницы. Игра — это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец — действенное, мускульное выражение его.

В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания.

Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преображения в таинства игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, — тот становится художником, преобразителем жизни.

Анализируя детские игры, мы найдем три различных типа:

I. Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей оргическому состоянию дионисийских таинств. Опьянение воли.

II. Тип спокойного созерцания проходящих картин. Сновидение в теснейшем смысле. Греза с открытыми глазами, как при чтении захватывающего романа. Опьянение чувств.

III. Тип творческого преображения мира. Характер этих игр очень точно передан в книге Кеннет Греем «Золотой возраст»<sup>12</sup> и рассказах Аделаиды Герцкык<sup>13</sup> «То, чего не было». У человека взрослого этот тип игры становится поэтическим творчеством. Это опьянение сознания.

Обратимся теперь к театру.

Первое, что поражает при знакомстве с театральной техникой, это то, что логика реальной действительности и логика театра не совпадают.

Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, там перестает быть правдоподобным и убедительным; между тем как театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными.

Марсель Швоб, рассказывая о репетициях «Анабеллы и Джиованни» Вебстера, ставившейся в его переводе,<sup>14</sup> передает следующий любопытный случай. В одной из самых патетических сцен этой жестокой трагедии герой выходит на сцену, неся на конце меча сердце своей возлюбленной, только что им убитой. Желая придать этой сцене больше реализма, режиссер попробовал на генеральной репетиции нацепить на меч настоящее, анатомическое сердце только что зарезанного барана. Этот комочек синего мяса не произвел никакого впечатления на зрителей. Он был непонятен —

нереален. Когда же на спектакле герой выбежал на сцену, неся на мече большое сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, то зрители затрепетали от ужаса.

Почему настоящее сердце, перенесенное на сцену, нереально, а сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, дает весь трепет реальности?

Очевидно потому, что театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками.<sup>15</sup> «Все преходящее — только знак».<sup>16</sup>

В японском классическом театре, когда героиня пронзает себе грудь — она при этом выпускает из руки развертывающуюся алую ленту. Это кровь. Такой же знак, как фланелевое сердце. Для чистой театральной эмоции этого вполне достаточно. Ясно, что здесь скрыт точный закон. Реальны только знаки вещей, а внешние формы их не имеют в этом мире значения. Всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидении не вызывают удивления.

Это сразу освещает смысл театральных декораций. Они должны быть не *изображениями*, а *знаками* действительности.

Можно предположить поэтому, что тенденция к упрощению декораций в принципе как будто имеет смысл. Однако фактически это не так. Те упрощенные декорации, которые нам приходилось видеть<sup>17</sup> за последние годы, вовсе не вызвали в нас особенно сильной и чистой иллюзии. Они были любопытны, красивы, но развлекали глаз своею непривычностью. Убедительности в них не было.

Между тем из самых обыкновенных театральных декораций зритель бессознательно отбирает те элементы, которые ему необходимы.

Мне вспоминается такой пример театральной иллюзии. Одна пьеса Жана Лоррена, шедшая в театре «Grand guignol»<sup>18</sup> и сделанная мастерски в духе этого театра, начиналась так:

Поздний час ночи. Отдельный кабинет большого ресторана. Двое молодых людей расплачиваются по счету и уходят. В то время как один, лицом к зрителю, говорит с лакеем, второй стоит спиной и разглядывает себя в зеркало. Лицо этого юноши замечательно, и вокруг этого лица сплетаются все дальнейшие ужасы пьесы. Передавая впоследствии содержание пьесы, я рассказывал о мастерском приеме, которым это лицо впервые было показано зрителю отраженным в зеркале. Это отражение сразу делало его особенным и сосредоточивало на нем внимание. Но здесь я поймал себя, внезапно сообразив, что зеркало, висящее в глубине сцены прямо против зрителей, могло быть только нарисованным и отразить лица ни в коем случае не могло.

Аналогичный случай передавал мне Ф. Ф. Коммиссаржевский. Во время постановки «Фауста»<sup>19</sup> возник вопрос: как изобразить пуделя. Настоящий пудель, приглашенный для этой цели, вел себя прекрасно и делал по проводке те круги, которые было нужно. Но при его появлении в публике неизбежно срывался смех: живой пудель был нарушением сценических реальностей. Он вносил логику другого мира. Он был неубедителен. Тогда пудель был устранен совершенно, Фауст обращался со своими словами к пустому, темному пространству. После первого пред-

ставления один из зрителей говорил, что особенно жуткими показались ему прыжки пуделя в темноте.

Декорации на сцене совершенно аналогичны игрушкам в детской. Игрушки мертвы, пока ребенок не начинал играть в них.

Существуют игрушки очень удобные для игры,<sup>20</sup> а в другие играть совершенно невозможно. Нельзя играть в игрушки сложные и механические — каждый ребенок это знает и инстинктивно спешит их сломать, т. е. разложить на основные элементы, способные к преобразению в таинствах игры. Нельзя играть в игрушки слишком дорогие, роскошные и натуральные. Для игры «матрешка» всегда удобнее, чем парижская кукла в человеческий рост. Нельзя играть в игрушки, являющиеся произведениями искусства. (Хотя, конечно, и произведение искусства может быть превращено в игрушку, но при этом оно лишается всего ореола искусства и становится просто куском камня, фарфора, дерева).

У детских игрушек есть своя генеалогия: они происходят по прямой линии от тех первобытных фетишей, которые вырезывал и которым поклонялся древний человек. Игрушки — современники того самого периода человеческой истории, который в своих играх переживают дети. Матрешки, паяцы, медведи, деревянные лошадки — это древнейшие боги человечества. Поэтому между ними и детской душой существует живая и реальная связь. Искусство не может подменить ее. Оно строит из признаков и свойств, а игра имеет дело только с сущностями. Мир может быть создан только из «ничего» (но: «В моем ничто надеюсь все найти я»<sup>21</sup>).

Упрощенные декорации «Карамазовых»<sup>22</sup> и «Идиота»,<sup>23</sup> креговские ширмы в «Гамлете»<sup>24</sup> — это то же самое, что стилизованные новейшие немецкие игрушки или игрушки Бартрама<sup>25</sup> по отношению к настоящему «Мужику и медведю». В них нет тайной связи с глубочайшими областями воспоминаний. Они возможны. Но в них нет необходимости.

Важно совсем не то, как зрители будут глядеть на декорации, а насколько актеры будут им верить, насколько они действительно, как дети, будут *играть в них*. Только одна игра делает декорации убедительными. Для зрителя оживут и станут видимыми лишь те предметы, которые войдут в круг игры. Остальное и лишнее не будет мешать. Дети знают, что играть в той комнате, где много наставлено вещей, очень весело, хотя и не все вещи входят в круг игры. При сложно реальных постановках Художественного театра зритель отбирает из предлагаемого ему обилия то немного, что ему нужно для иллюзии. И он удовлетворен. Между тем логически осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. Принцип упрощения верен по существу. Но применение его не может быть достигнуто логическим путем. Оно возможно только долгим опытным исканием при помощи интуиции актера и способности к восприятию зрителя.

Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.<sup>26</sup>

Я остановился на декорациях как на простейшем из элементов сцены. Законы сновидения или игры, которыми управляется театр, здесь выявлены более наглядно.



Театр в целом представляет явление несравненно более сложное, так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя.

Сновидение зрителя является моментом, решающим судьбу театра, так как от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр.

В этих трех элементах мы узнали те три вида игры (или сновидения), о которых мы говорили раньше.

Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов, развертывает стройные архитектуры действия и находит то перспективное единство, из которого лучатся все во внешнем мире разрозненные явления жизни.

Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре — не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны.

Наконец, актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойники. Чем искреннее актер играет в пьесу, играет в то действующее лицо, которое он изображает, тем убедительнее будет пассивное сновидение зрителя.

«Мысли и чувства, — говорит поэт Кольридж, — заключают в самих себе силу, не зависящую от акта суждения или понимания, посредством которых мы утверждаем или отрицаем существование реальностей, им соответствующих. Таково обычное состояние души в сновидении. Присоедините сюда добровольный отказ воли от одной из своих функций и вы получите верную теорию театральной иллюзии».<sup>27</sup>

Наше дневное — логическое — сознание постепенно высвобождается из ночного, интуитивного, сонного сознания. Последнее господствует в нас не только во время нашего сна, но и во время бодрствования, когда мы действуем под влиянием желаний, страстей и чувств.

Театр как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях, и как та реторта, в которой и теперь ежеминутно совершается преображение текущих реальностей жизни, является органом сонного сознания в его чистом виде.

Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения.





## РАЗГОВОР О ТЕАТРЕ

— Ваше впечатление от «Бранда»?

— Очень плохое. Я и самую пьесу считаю слабой. А вам, конечно, нравится?

— Больше чем нравится. Я был потрясен. В некоторых местах даже слезы давили горло. И в настоящую минуту за ваше отрицание питаю к вам ярую ненависть.

— Напрасно. Я прав и могу вам доказать последовательно и с логической неизбежностью, что «Бранд» поставлен плохо.

— Наш спор не равен. Критическое отрицание — это высшее оскорбление для восторга. Анализ находит свое естественное выражение в словах, а восторг в действии.

— Вы хотите мне напомнить о том, как горевший священным восторгом Николай Чудотворец зашил скептика Ария на Никейском соборе? <sup>1</sup>

— В сущности это единственный ответ. В области споров отрицание всегда сильнее утверждения. Это основная истина эристики. <sup>2</sup> Когда в логическом споре восторг встречается с логикой, это ведет к неизбежным катастрофам. Я вполне понимаю и оправдываю св. Николая.

— Но вы не станете подражать ему? Отрицать того, что ибсеновский «Бранд» искажен — нельзя. Он укорочен почти на треть. Вы хотите сказать, что он слишком длинен и утомителен для сценической постановки в своем полном виде? Зачем же ставить именно его? У Ибсена много хороших пьес... Наконец, сокращения можно было бы сделать менее возмутительными. Выкинута лучшая сцена — побивание Бранда камнями. Пропущен такой значительный символический момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей. <sup>3</sup> Потом я утверждаю, что самая обстановка плоха. Я могу признать реализм, но я требую в таком случае, чтобы реализм был доведен до конца. Они меня должны заставить верить в то, что эти скалы действительно скалы, а не папье-маше и что это действительно волны бушуют в сцене второго акта, а не движутся две разрисованных полосы картона в разные стороны. Если б они делали так, чтобы воды совершенно не было видно, а волнение передавалось бы только беспорядочным движением мачт, тогда я имел бы иллюзию волнения. Наконец, движение

воды можно передать посредством синемаатографа. Нет... если реализм в постановке, то реализм до конца. Я не признаю компромиссов. Все или ничего.<sup>4</sup>

— Все или ничего? Ага, вы повторяете слова Бранда. И я ловлю вас на этом. Спектакль произвел на вас большее впечатление, чем вы хотите показать. Формально вы правы, но мне не нравится в ваших словах то, что я слышу в них отголосок общего московского отношения к Художественному театру. Меня удивляют эти намеренные придирики к мелочам, к слабостям и полное пренебрежение к действительным заслугам, к истинным завоеваниям.

— Художественный театр надоел. Видеть ежегодно одно и то же, одни и те же одинаково искусные приемы — это раздражает. Посмотрите на публику Художественного театра. Зачем она сюда приходит? Когда я бываю в опере, я вижу, что публика захвачена. Сюда приходят осуждать и искать ошибок. В Петербурге или в Берлине Художественный театр должен производить большее впечатление.

— Я чужд этих счетов с Художественным театром. Я не читал ибсеновского «Бранда» раньше; пропуски и искажения текста не оскорбляли моего чувства. Без всякой предвзятой мысли я мог отдаться развертывавшемуся сну.

Зрелище «Бранда» потрясло меня и встревожило, как неотвратимые призывы Роландова рога тревожат эхо горных ущелий. Но призыв этот не был голосом Бранда, а голосом самого Ибсена. Я слышал проповедь и обличение, произносимое многогласным языком органа. Люди и горы развертывались, как чудовищные метафоры этой проповеди. Сам Бранд был только одной из риторических фигур в потоке этого нечеловеческого пафоса. Я не знаю, были ли повторены все слова, написанные Ибсеном, но я слышал голос Ибсена. Много ли можно припомнить театральных зрелищ, которые настолько сливались бы в единый организм, чтобы за головами актеров был слышен голос самого поэта? Я утверждаю, что Ибсен в «Бранде» говорил настолько же ледниками и лавинами Норвегии, насколько и монологами Бранда. В декорациях «Бранда» не меньше лиризма, чем в проповеди. В постановке Художественного театра и то и другое слилось для меня воедино.

— Вы удовлетворяетесь малым.

— Это значит только то, что я сумел остаться зрителем и избег опасности стать ценителем. Вы не чувствуете, что отношение аналитическое противоречит самой основе восприятий искусства? Каждое произведение требует, чтобы вы отделились ему хотя бы на мгновение, но всецело, бездумно, безраздельно. Иначе как сможет оно расцвести в вашей душе? Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе. Когда я вижу людей, растроганных безвкусными стихами, наслаждающихся зрелищем безграмотной живописи, потрясенных до слез плохой мелодрамой, я не презираю, а завидую им.<sup>5</sup> Силе их творчества завидую. Плохое и несовершенное они преобразуют и закаливают в своей душе, делая его совершенным и прекрасным. Тот, кто приходит в экстаз перед заведомо бездарной вещью, еще

не доказывает этим своего безвкусыя. Его восторг — признак того, что он сам творец и художник.

Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества. Восприятие — это жертва.

Нельзя быть потрясенным, не отдав душу свою целиком вихрю драматического действия. Театр требует от зрителя полного отречения от своего «я». Священное значение театра в том, что действие созерцаемое вынимает нас на несколько мгновений из нашей личной скорлупы и растворяет наше «я» в ином мире.

Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя. Они замыкают душу в непроницаемые брони. А трагическое видение может вырасти только в том, кто пришел с открытой и беззащитной душой. Тому и судить. Прежде всего надо признать ту истину, что театр совершается не на сцене, а в душе каждого отдельного зрителя. Кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя. В неудаче пьесы зритель может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. Как хотите вы испытать драматическую эмоцию, когда вы сами утверждаете, что театр вообще не действует на вашу художественную впечатлительность?

— Да. Я вообще мало реагирую на впечатления сцены. Но я объясняю это несовершенством и устарелостью сценических приемов. Не говоря уже о театре упрощенном и символическом, который, разумеется, мог бы дать новый трепет моей душе, я нахожу, что и реальный театр далеко еще не исчерпал все свои средства.

— Конечно... Если бы появился режиссер, совмещавший в своем лице физика и художника... Леонардо да Винчи.

— Нет. Просто все условия современной сцены еще до сих пор не исчерпаны. Почему, например, мы обречены на существование рампы и кулисы?

— Как же вы уничтожите их? Греческая орхестра? Сцена на открытом воздухе?

— Зачем? Мы сейчас говорили не о создании совершенно нового театра по образцу старых, а о продолжении, о развитии существующего. Не выходя из имеющихся архитектурных форм, мы можем уничтожить рампу и кулисы, <sup>6</sup> устроив сцену несколькими ступенями, так, чтобы она постепенно спускалась вниз под партер. И тогда для выхода актеров были бы открыты все четыре стороны, а не три традиционных. Для массовых сцен, для изображения толпы это чисто архитектурное и притом техническое усовершенствование может иметь громадное значение. Этим естественно уничтожится рампа и все связанные с ней условности.

— Рампа настолько вошла в организм нашей сцены, что я бы совсем не хотел уничтожить ее.

— Рампа создалась случайно. В бедных или импровизированных театрах ставили ряд свечей. Нам трудно в настоящее время представить себе театр времен Шекспира, когда первые ряды — аристократы, театральные *habitué's*, \* — сидели на самой сцене и актеры, играя, спотыкались об их ноги.

\* завсегдатаи (франц.).

— Нет, для меня рампа — световая занавесь, отделяющая сцену от зрителя, имеет внутреннее значение. Физиологическое, быть может. Вы знаете, что я рассматриваю театр как сонное видение...<sup>7</sup> Случалось вам анализировать и наблюдать процесс возникновения снов? Не знаю, общий ли это закон и у всех ли так бывает, но у себя я наблюдал четыре ступени при возникновении видений, живущих по ту сторону глаза. Первая ступень: когда закрываешь глаза и видишь различные цветковые и световые симметричные узоры — вроде узоров обоев. Это, конечно, обусловлено движением крови и отблесками света, проникающего снаружи. Вторая ступень — это различные простейшие формы предметов — воспоминания глаза. Один за другим вдруг возникают одинокие предметы: дерево, ветвь, жертвенник, комната. Иногда это — отрывочные воспоминания глаза. Иногда они кажутся условными знаками, символами, иероглифами какого-то разрозненного древнего алфавита. Они недвижны, как рисунки. Появятся и уйдут. Третья ступень — это движущиеся образы. Вы наверно наблюдали их в том промежутке между бодрствованием и сном, когда сознание еще не заснуло, а сны уже плывут по поверхности глаза. Они изменяются и плывут постепенно и независимо от моей воли, как цветы мыльных пузырей. Они яркие и в то же время прозрачны. Точно отражение неба и облаков на поверхности прозрачной воды, когда снизу сквозит дно. Иногда видишь сон, а в то же время еще можешь наблюдать обстановку и стены комнаты, в которой лежишь. Это третья ступень. После наступает полный мрак, точно спускаешься быстро в колодезь. Это уже сон. Но при упражнении можно пройти этот черный коридор, сохраняя сознание. И тогда наступает четвертая ступень. В глубине возникает необыкновенно четкое видение. Более четкое, чем обычное видение глаза. Четкое, как фотография. Его можно остановить, можно наблюдать, даже можно вернуть, когда оно прошло. И его особенность в том, что оно как-то не занимает всего поля зрения, а одну небольшую, отделенную рамкой часть среди мрака, в то время как оно само очень ярко освещено. Вот это именно видение мне и напоминает впечатление театра и световой завесы рампы. Это, быть может, чисто субъективное впечатление, но оно роднит меня с самой идеей рампы.

— А дальше за этой четвертой ступенью?

— Я думаю, что коридор этот ведет в те области, где начинается ясно-видение. Но вернитесь к основным формам сцены.

Когда вы говорили о театре времен Шекспира, где публика сидела по обеим сторонам сцены, мне пришло в голову, что возможно полное отречение от всех обстановочных форм, которые, по-видимому, совершенно не дают вам никаких корней для иллюзии. Но для этого сцену нужно сделать круглой, как круг цирка. Зрители будут кругом со всех сторон. Декорации, таким образом, уничтожаются совершенно.

Остается не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными неизбежно к зрителю, как на портретах, а свободная скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица переходит в мимику движений. Из предметов на этой круглой сцене, видимой со всех сторон, неизбежно остаются только те, что необходимы по ходу действия. Обстановка же —

комната, пейзаж — будут возникать только в воображении зрителя. При этом можно ввести в практику старинный способ провозглашения перед началом акта ремарок автора. Область ремарок у современных драматургов обратилась в особый род поэтических форм. Искусство описания достигло в этой области своих наивысших степеней и поразительной сжатости. Зрители не должны быть лишены этого лица современной драмы. И я вполне согласен с идеей Федора Сологуба, который предлагал при постановке «Балаганчика» Блока, чтобы ремарки автора провозглашались им самим, как заклинания,<sup>8</sup> и вслед за тем чтобы возникало сценическое действие. При круглой сцене это станет необходимым и совершенно логичным.

— Как же относитесь вы к попыткам упрощения театра Коммиссаржевской?

— В принципе я им очень сочувствую, но результаты не удовлетворяют меня. Я боюсь, что Мейерхольд слишком фантазер, слишком литератор, а не актер. Если бы нам нужно было самим провести в жизнь те смелые перестройки сцены, о которых мы только что говорили, то, конечно, нам бы этого не удалось. У нас нет достаточного знания традиций и психологических условий сцены. Есть ли у Мейерхольда священный трепет перед традициями? Надо любить то, что ломаешь. Только тогда на этом месте можно строить. В разрушении должна быть жертва, иначе разрушение не имеет смысла.

— Но Мейерхольд, — разве он так безжалостно ломает и разрушает?

— Нет. Практически вся его тенденция сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Всю систему декораций свести до живописного панно, а актеров слить с ним, сделать плоскими, условными, барельефными. Если бы он сам был живописцем, то это, быть может, удалось бы ему, и мы имели бы весьма любопытное и красивое зрелище. Но это была бы только одна из многих возможностей сцены, а не реформа театра. Но театр Коммиссаржевской прибегает к декоративным талантам художников московской группы — Сапунова, Судейкина, Денисова. Всех их можно ценить как колористов, но ни у одного из них нет таланта конструктивного. Они не умеют рисовать. А живописная конструктивность, архитектурность — вот что необходимо для проведения в жизнь идей Мейерхольда. Той же конструктивности не хватает и в барельефных группах актеров. Почти не чувствуется руки живописца и скульптора. В упрощении обстановки я не вижу последовательной логичности. Далеко не все детали сцены обусловлены необходимостью сценического действия. На упрощение есть только намеки, но истинного упрощения я не вижу.

— Постановки в театре Коммиссаржевской мне представляются игрой любителей.

— В них мало чувствуется внутренней радости. Что, например, страшно иллюзирует в постановке «Бранда» — это сосредоточенная сила, связавшая все — театральное зрелище и декорации, и слова — в единый сценический организм. Я не согласен в принципе с приемами Художественного театра, но они производят на меня несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми в принципе я согласен.

— Спектакли Мейерхольда все-таки только одна из репетиций в Художественном театре.

— Я с большим нетерпением жду постановки гамсуновский «Драмы жизни» в Художественном театре,<sup>9</sup> в которой он должен применить новые приемы упрощения, выработанные в театре «Студия», в котором работал и Мейерхольд. И от Художественного театра я жду более последовательного и законченного проведения в жизнь этих принципов.





## ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

### РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ ВОЗНИКНЕТ ИЗ ДОСТОЕВСКОГО

Москва занята вопросом о кризисе театра.

О «кризисе театра» читаются лекции, устраиваются диспуты, пишутся статьи, звенят имена Гордона Крэга, Рейнгардта, Гуго Вольфа... Но никому не приходит в голову, что говорить о кризисе европейского театра вообще — невозможно, так как театр искусство исключительно национальное и всегда точно соответствующее возрасту души каждого народа.

Возможно говорить о кризисе театра немецкого, театра английского, театра русского, но о кризисе театра вообще говорить нельзя.

Существует ли кризис русского театра?

В понятие театра входят и сцена, и драматическая литература. История русской сцены за XIX век представляет блестящую страницу театрального творчества. Острота же современных сценических исканий, опытов и попыток указывает только на жизненность русской сцены, на хорошую, честную школу, на готовность принять и претворить в себе то драматическое содержание, которое будет создано драматургами из русской действительности.

Что касается драматической литературы — дело обстоит совершенно иначе. Не только русской трагедии, но и русской драмы еще не существует.

Существовала русская бытовая комедия: Грибоедов, Гоголь, Островский. Она творилась в рамках западных драматических формул. С известных точек зрения — она блестяща. Она пыталась воспринять в себя и драматическое содержание. Но русская драматическая пьеса обнаруживала всегда парадоксальное стремление стать эпосом. В летнем затишье тургеневских пьес время течет медленно, и чувства сменяются неторопливо. Драмы помещичьей жизни развиваются вне слова, вне жеста, охватывая пространство всей жизни.

Пройдя сквозь опрозраченный и успокоенный театр Тургенева, русская пьеса закончилась драматическим пейзажем в образе театра Чехова, и пути русской драматической литературы на этом оборвались.



Что русская драматическая литература прекратилась вместе с Чеховым, в этом нет ничего удивительного.

Славянская душа трагична в своей сущности. Сравните ее с душой других европейских рас: она отличается от них и глубиной своих эмоций, и напряженностью совести, и остротой трагических противоречий. Она катастрофична. Она живет детской и гениальной интуитивностью.

Во всем, что касается методического напряжения воли и последовательного логического мышления, — русские ниже европейцев. Но их мир душевных переживаний бесконечно глубже и полнее. И это свойство не только национальной молодости, но и самого характера славянской души.

Бытовая комедия могла у нас процветать только временно; только потому, что эта сторона жизни легче укладывалась в готовые формулы, целиком взятые из западного театра. Для трагедии же, выявляющей самую глубинную и самую индивидуальную сущность национальной души, необходимо создание своих собственных национальных форм.

Комедия, как вообще стихия смеха, отвечает по своему существу охранительным инстинктам общественности. Она предостерегает об опасных симптомах разложения и болезни бытовых основ.

Но какая же бытовая комедия могла развиться у народа, который только и делает, что своевольно ломает все бытовые рамки и рвет преэмственные связи между поколениями?

Выработанный западным театром форм было достаточно для русской комедии. Формы трагедии же могут возникнуть только из органического развития театра.

Трагедия, как высшая форма искусства, не строит, а венчает. Она возникает на почве эпически разработанного мифа.

Зритель, который смотрит трагедию, должен заранее знать ее героев по именам и видеть в них основные характеры своей расы. Ему должна быть знакома их внутренняя борьба, их трагическая гибель и обстоятельства судьбы.

Трагическое действие заключается в постепенном раскрывании тех путей, по которым проходит душа героя, направляясь к заранее определенному концу.

Поэтому трагедия может возникнуть только на почве эпически обработанного мифа. Без Гомера немисливо возникновение Эсхила. Судьба Атридов была определена во всех трагических положениях и деталях до тех пор, когда она была претворена в «Орестей».

В то время как русский театр развивался в плоскости быта, пейзажа и идиллии, русский роман в XIX веке стал сосредоточием всех трагических переживаний славянской души.

Войдите в мир Достоевского: вся ночная душа России вопит через его уста множеством голосов. Это не художник, — это бесноватый, в котором поселились все бесы русской жизни. Ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа — одни голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца.

Во всей европейской литературе нет ни одного писателя, который бы давал более трагически-насыщенную атмосферу. Грозная сгущенность, сосредоточенная сила, физически ощущаемый полет времени, нервность диалога, в котором каждая новая реплика изменяет соотношения между всеми действующими лицами, наконец, то нарастание событий вокруг одного дня, одного часа, которое составляет характерную особенность всех романов Достоевского, — все говорит о том, что в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра.

Рядом с Достоевским другим обетованием трагедии стоит фигура Льва Толстого. Не столько, быть может, своими произведениями, сколько своею собственной судьбой, своею коллизией между искусством и моральным подвигом, своим отношением к тайне зла Толстой является символическим прообразом грядущей русской трагедии.

Ни Достоевский, ни Толстой не творили театра, потому что они создавали тот трагический миф, из которого он должен возникнуть.

Ясно чувствуется, что Карамазовы — наши Атриды, что трагедия отцеубийства в душе Ивана Карамазова созвучна с Эдипом; что в «Бесах» есть трагическая насыщенность «Семи против Фив»; что «Преступление и наказание» будит спящих «Эвменид»; что «Война и мир» так же плодоносна, как Троянский цикл, русская «Федра» имеет свой прообраз в «Анне Карениной»...

Современный роман вообще по отношению к театру играет роль эпоса. Примером может служить Франция, где развитие театра идет наиболее органично и тесно слито и с интимным бытом, и с моральными потребностями страны. Там каждый новый человеческий тип, впервые выдвигаемый жизнью, должен непременно быть усвоен в романе, прежде чем выйти на подмостки. Это касается не только переделок романов в пьесы, но главным образом использования новых литературных типов в театре.

Но французский роман, как и театр, дробится в мелочах быта, в тонких извивах характеров, в создании *масок* жизни, между тем как русское творчество все направлено к выявлению основных элементов национального духа, основных противоречий народной души, основных коллизий всего строя исторической жизни. Это стихия трагедии, а не бытовой комедии.

Русский актер за минувшее столетие прошел великолепную школу. Он ложился на прокрустовы ложа всех иноземных трагедий от Шекспира до Ибсена. Он учился претворять свой порыв духа сквозь призму и Гамлета, и Бранда, и Карено,<sup>2</sup> повторяя этим те пути, которыми шло все русское искусство, себя шлифовавшее на гранильных станках иных культур, но всегда остававшееся строго оригинальным. Он, в бытовой комедии, фиксировал маски и лики русской жизни, характерные, но статические. Теперь он готов дать им динамический характер трагедии.

Недавние инсценировки Достоевского («Братья Карамазовы» в Художественном театре,<sup>3</sup> «Идиот» у Незлобина)<sup>4</sup> были интересны не своею

художественной цельностью, — ее у них не было, — но тем изумительным преобразованием русского актера, которое можно было наблюдать во время этих спектаклей. Большие артисты, как Качалов (Иван), Леонидов (Митя), обнаружили совершенно новые стороны своей души, а другие, раньше совсем незаметные или второстепенные, как Жихарева в роли Настасьи Филипповны или Воронов в роли Смердякова, вдруг оказались первостепенными мастерами сцены. Одно прикосновение к первоисточникам будущей русской трагедии чудесно преобразало их.

Но какими путями может возникнуть русская трагедия из Достоевского? Не инсценировками... Они важны для актеров. Драматурга этот путь никуда не приводит. Но каждый драматург имеет право использовать роман как эпос — беря оттуда основные коллизии и первоосновы характеров, претворяя их в своем миропонимании. Это не только право — это историческая необходимость по отношению к Достоевскому.

Речи о «кризисе» театра — глубокая несправедливость по отношению к русскому актеру, который полон сил, возможностей и жажды дать выход той духовной напряженности, которая накопилась в нем. Что же касается кризиса драматической литературы, то его тоже нет, потому что наша русская трагедия еще не возникла.

Театр томительно ждет ее возникновения. Мы не знаем, сколько еще времени продлится это ожидание. Но с уверенностью можем утверждать, что возникнет она в тот миг, когда художественное сознание исторически осознает, оправдает и обнимет все те национальные противоречия, которые современная литература отражает пока только в формах тупой безвыходности.

#### «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» В ПОСТАНОВКЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Несомненно, что «Братья Карамазовы» есть трагедия, облеченная в форму романа. Из всех литературных форм роман наиболее свободно сочетает в себе различные виды изобразительности: и каменные скрижали повествования, и живую плоть трагедии. «Братья Карамазовы» изваяны именно из дикого камня и трепетной плоти — «de la chair vivante et de la pierre brute». <sup>1</sup> Можно ли отделить живое тело от камня, в который оно вросло? Для этого нужен чудотворец, равный по своей силе творцу: драматург, который бы не переделал, но пересоздал «Братьев Карамазовых» и досказал недосказанное. Такого драматурга нет в России, да и вообще у нас теперь нет ни одного драматурга. Но возможен путь иной: принять вместе с плотью и камень, т. е. перенести на сцену повествовательный элемент вместе с драматическим и ждать, пока постепенным театральным процессом не будут размыты все каменные породы и на сцене останется одно действие. Художественный театр мудро избрал этот путь и ввел небывалое на сцене новшество: чтеца, излагающего повествовательные части романа. <sup>2</sup> И если бы Художественный театр захотел быть последо-

вательным на этом пути, то ему следовало бы не останавливаться на той форме, которую приняла инсценировка, но непрерывно ее изменять и совершенствовать, сообразуясь с драматическим трепетом, пробегающим в зрительном зале, — другими словами, попытаться творить непосредственно в самом понимании своих зрителей.

Это приблизительно то же, что делал Вилье де Лиль-Адан, когда он, прежде чем записать, десятки раз рассказывал и мимировал свои рассказы, внимательно следя за выражением лиц своих слушателей и оставляя лишь то, что потрясало и захватывало. Только таким образом может быть выработан окончательный драматический сценарий «Братьев Карамановых».

Пресса встретила попытку Художественного театра недоброжелательно. Большинство было возмущено самым фактом переделки романа для сцены.

Осуждение это имеет себе оправдание в том, что за последние годы мы имели дело с неудачными переделками, но из этого не следует, чтобы все претворения романа в драму были плохи и чтобы самый принцип их был достоин осуждения. Немало авторов сами или под своим руководством приспособляли свои вещи для театра, а если мы обратимся к истории развития русской сцены и русского романа, то увидим в этом нечто неизбежное.

Русская драма в XIX веке отличалась определенным стремлением превратиться в повествование. Несмотря на такие глубоко трагические по своей стихии произведения, как «Горькая судьбина» и «Власть тьмы»,<sup>3</sup> русский театр дошел через Тургенева до эпических форм Чехова и на нем прекратился. Драматургия русская сперва перестала быть драматической, а затем иссякла. Между тем русский роман принял в свои рамки в XIX веке все, что было трагического в русской душе. В романах Достоевского и Толстого лежат неисчерпаемые рудники трагического. Почему так случилось — это вопрос сложный. Отчасти потому, что формы драмы, принесенные с Запада, не могли вместить в себя тех стихийных порывов трагизма русской души, для которых выход был необходим, отчасти общественные условия ставили театральные воплощения в более узкие рамки, чем роман. Во всяком случае, теперь перед русским театром стоит неизбежность: он сам за эти годы переродился, он растет, ему нужна пища — репертуар, а драматическая литература отсутствует. Что же ему остается делать, как не обратиться к роману, где сосредоточены все сокровища трагического, созданные русской душой?

В среде писателей, интересующихся театром, главным образом в круге Вячеслава Иванова, много раз выражалось за последние годы предчувствие скорого пришествия русской трагедии. На этом предчувствии был основан доклад Сергея Городецкого, сделанный прошлой зимой на собрании у барона Дризена.<sup>4</sup> Эти ожидания казались лишенными основания. Было ясно, что для возникновения трагедии нужно существование мифа и его эпической обработки. В русском классическом романе XIX века затаен весь современный русский миф и эпос, и русская трагедия сможет возникнуть только на этой почве. Для трагедии необходимы заранее дан-

ные характеры, основные коллизии и трагический исход, потому что внимание должно быть сосредоточено не на событиях и лицах, предполагаемых всенародно известными, а на трагической борьбе, которая разными путями приводит к одному и тому же концу — трагической гибели. Важно, чтобы герои трагедии были лично и интимно близки зрителю. Все эти условия трагедия теперь может найти только в романе. Как Эсхил и Софокл творили трагедию из легенд об Атридах и об Эдипе, так русская трагедия может найти свой дом Атридов в «Братьях Карамазовых», Троянскую войну в «Войне и мире», Орестейю в «Преступлении и наказании», Федру — в «Анне Карениной».

Но вернемся к элементам трагедии, заключенным в «Братьях Карамазовых». Здесь намечена драматическая трилогия, определяемая судьбою Дмитрия, Ивана и Алеши. Все три части ее развиваются одновременно, переплетаясь между собою. Причем трагедия Дмитрия и трагедия Ивана завершаются в самом романе, а из трагедии Алеши дан только пролог.

Схема этой трагической трилогии такова: во главе угла стоит сам отец лжи — Феодор Павлович Карамазов. Он играет роль древней Ананке, потому что трагизм жизни всех трех братьев в том, что они *Карамазовы*, а коллизия в том, что то зло, которое они должны преодолеть и истребить в самих себе, является их отцом. На всех путях, уводящих их от их карамазовской плоти к духу, стоит отцеубийство.

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись с Аделаидой Ивановной Миусовой (дамой горячеей, смелой, смуглой и нетерпеливой, которая, по преданию, била его), рождает Дмитрия. Дмитрий наследует дух своей матери и благородство порыва, но вместе с ним и сладострастное карамазовское насекомое, которое он во что бы то ни стало должен истребить в себе. Истребить его в себе или убить отца — для него это почти одно и то же. Он подымает руку на отца и хотя не убивает его, но несет за свое страстное желание убить трагическую ответственность, как за преступление совершенное. В этом безвинном принятии муки — его трагическая и просветляющая дух гибель.

В браке с кроткой Софьей Ивановной Феодор Павлович родит умного Ивана и ангела — Алешу. Иван — ум страстный и холодный, скептический и жаждущий веры, знает в себе карамазовскую плоть, но не страдает от ее страстных приступов, как Дмитрий. Карамазовщиной у него отравлен ум, а не тело. Он холодной логикой волит смерть отца (пусть один гад убьет другую гадину). Но его мысль находит себе исполнителя в ином исчадии Феодора Павловича — в Смердякове. Познав себя отцеубийцей, он хочет оправдаться формальным признанием, но его жертва не принята и вся тяжесть ума его падает как камень ему же на голову и наступает безумие — горячка. Он так же, как и Дмитрий, гибнет за то, что хотел истребить в себе отчую злую плоть, а не спасти, не просветить ее, не преобразить ее.

Когда Софья Ивановна становится кликушей, она рождает от Феодора Павловича второго сына — Алешу. Первое, что он запоминает в жизни, это исступленное и прекрасное лицо матери, протягивающей его обеими

руками к образу Богоматери. Алеше суждено освятить и спасти карамазовскую плоть, преодолеть отцеубийство. В романе дан только пролог трагедии Алеши, а самая жизнь осталась недосказанной Достоевским. Но не забудем, что действие существующего романа происходит в 1866 году, а судьба Алеши должна была разрешиться в 1879—1880 годах.<sup>5</sup> В этом прологе Алеша отличается от Ивана и Дмитрия тем, что еще не начал борьбы с карамазовской плотью, но он сознает, что стоит уже на первой ступеньке, а кто ступил на первую, тот пройдет и все тридцать. Старец Зосима, умирая, посылает его в мир воплотиться. Мы можем только догадываться, что трагедия Алеши, будучи так точно отнесена к 1880 году, должна была бы развиваться в сгущенной и безумной общественной атмосфере, подобной атмосфере «Бесов», и что там, быть может, через душу Алеши должны были найти разрешение вопросы, не разрешенные в «Бесах», и что история его должна была закончиться не катастрофой, а мирным торжеством жизни.

Наконец, четвертый сын Феодора Павловича, рожденный от кощунственного насилия над юривой и идиоткой Елизаветой Смердящей, лакей Смердяков наследует карамазовскую плоть и хамский ум Феодора Павловича, не просветленный никакой женственной стихией. Он фактически убивает Феодора Павловича и гибнет сам без трагедии и без борьбы, так, как будто для него отцеубийство было и самоубийством, как будто в нем и не было ничего вне естества Феодора Павловича, что могло бы существовать.

В развитии трагического действия братья группируются так, что Алеша как бы дополняет Дмитрия, как преображение всех благородных порывов его души, а Смердяков сопутствует Ивану, как лакейская пародия всех непросветленных логических тупиков его ума.

Это, конечно, самая грубая схема трагических направлений, заключенных в романе. Рассмотрим же, что Художественный театр мог сделать с этими элементами, не забывая при этом, что он был и составителем сценария и воплотителем.

Трагедия Алеши в романе еще и не начинается. Эта трагедия не только возможна, но даже неизбежна для воплощения русского духа, она еще будет создана каким-то гением будущего. Из романа же она только проецируется. Потому, может быть, даже не следует жалеть о том, что Художественный театр был лишен возможности осуществить свой первоначальный план: начать представление свиданием братьев у Зосимы и сценами в монастыре. Все самое важное в жизни Алеши: и смерть старца, и сон о браке в Кане Галилейской — неосуществимо не столько для сцены, сколько для нынешних театральных зрителей. Взятый же вне монастыря, вне земного посланничества, возложенного на него Зосимой, Алеша становится бледен и безлик. Он не живет, он только ухо, которое слушает исповеди Дмитрия, Ивана, Катерины Ивановны, кап. Снегирева, Грушеньки, Лизы, и сердце, которое учится принимать и прощать. Поэтому в пьесе его роль самая неблагоприятная, он служит лишь наперсником и передатчиком, а также тем звеном, которым механически связываются самостоятельно развивающиеся драмы Ивана и Дмитрия.

Напротив, Митя целиком умещается в театре и естественно является центральным лицом в постановке. Он лишен своего первого появления в келье у Зосимы и поэтому, может, слишком грубо врывается в первый раз на сцену для того, чтобы избить отца. Но это появление сразу дает тон всему нарастающему темпу пьесы.

Ради этого темпа Художественный театр счел необходимым выпустить «Исповедь горячего сердца»,<sup>6</sup> чтобы не начинать сразу гигантским монологом. Затем он появляется в разговоре с Алешей под ракитой ночью, и эта сцена сценичнее, чем «Исповедь горячего сердца», вводит зрителя в борьбу душевную и в события жизни Мити. Не будем забывать, что вся постановка «Карамазовых» предполагает содержание романа известным, и в попытках такого рода иначе и быть не может: предполагается, что зритель, созерцающий трагедию, уже знает миф о ее героях во всех подробностях. Затем Митя не появляется до самого конца первого вечера («Бр. Карамазовы» идут в течение двух вечеров), когда он с окровавленными уже руками вбегает к Фене, чтобы узнать, что Грушенька укатила «к своему прежнему, бесспорному».<sup>7</sup> Затем следует сцена у Перхотина пред отъездом в Мокрое, и конец первого вечера. Нельзя не пожалеть о большом прорыве в судьбе Мити: о пропуске его свиданий с Самсоновым, с Лягавым и г-жой Хохлаковой. Нам эти сцены представлялись бы драматически необходимыми. Они исполнены движения и подготавливают с драматической неизбежностью развязку в Мокром. Сценой в Мокром начинается второй вечер, и эта сцена, которая тянется одна час пятнадцать минут, является шедевром Художественного театра. Она логически завершает драму Мити, и досадно, что она приходится на начало второго, а не на конец первого вечера. Затем Митя появляется в суде, но это уже не он, а только о нем.

В противоположность трагедии Мити, нарастающей так стремительно и так очевидно, трагедия Ивана растет медленно и тайно, уходя вглубь, не вырываясь наружу. В первый вечер Иван появляется только в трех сценах: сдержанно брезгливый в сцене избиения отца Дмитрием, в порыве горького сарказма у Катерины Ивановны и, наконец, в разговоре со Смердяковым у ворот, где смутно уже предчувствуется, что тени начинают сходиться без его ведома. Легенда о «великом инквизиторе» пропущена, и, думается, этому есть основания: она не входит в текущую драму Ивана, ее зритель обязан знать наизусть и помнить во время всего развития драмы.

Второй вечер весь об Иване, потому что драма Ивана начинается тотчас же, когда завершается судьба Мити. Нарастание трагизма, постепенное сознание своего отцеубийства передано в четырех последовательных картинах: той, где Алеша говорит ему неожиданно: «Не ты убил»,<sup>8</sup> во время последнего свидания со Смердяковым, когда он впервые сознает свою роль наущателя, в разговоре с чертом и, наконец, в картине суда, которая оставлена только для сцены показания и безумия Ивана.

Вот необходимая и логически неизбежная инсценировка трагедий Дмитрия и Ивана. Но между ними сохранились некоторые сцены, касающиеся исключительно Алеши. Это мне представляется обременительным

и ненужным, принимая в соображение то, что я высказал выше о трагедии Алеши. Поэтому хотелось бы выпустить все имеющиеся сцены Алеши с отцом, с г-жой Хохлаковой и с Lise, как не имеющие прямого отношения к развитию трагического действия.

Вот тот сценарий, который исполняется в Художественном театре:

Вечер первый:

- Карт. 1 и 2. Контроверза. За коньячком. Сладострастники (кн. 3, гл. VII, VIII и IX).
- „ 3. Обе вместе (кн. 3, гл. X).
- „ 4. Еще одна погибшая репутация (кн. 3, гл. XI).
- „ 5. У отца (кн. 4, гл. II).
- „ 6. У Хохлаковых (кн. 4, гл. IV).
- „ 7. Надрыв в гостиной (кн. 4, гл. V).
- „ 8. Надрыв в избе (кн. 4, гл. VI).
- „ 9. И на чистом воздухе (кн. 4, гл. VII).
- „ 10. Пока еще не очень ясная (кн. 5, гл. VI).
- „ 11. Луковка (кн. 7, гл. III).
- „ 12 и 13. Внезапное решение (кн. 8, гл. V).

Вечер второй:

- Карт. 14. Прежний и бесспорный. Бред. Хождение души по мытарствам. Прокурор поймал Митю. Увезли Митю (кн. 8, гл. VII и VIII; кн. 9, гл. III, IV и V).
- „ 15. Бесенок (кн. 11, гл. III).
- „ 16 и 17. Не ты... не ты (кн. 11, гл. V).
- „ 18. Последнее свидание со Смердяковым (кн. 11, гл. VIII).
- „ 19. Черт. Кошмар Ивана Федоровича (кн. 11, гл. II).
- „ 20. Судебная ошибка. Внезапная катастрофа (кн. 12, гл. V).

Из этих картин нам на основании всего вышесказанного представлялось бы возможным опустить пятую, шестую и пятнадцатую и, быть может, даже восьмую и девятую, несмотря на всю художественность их постановки, вставить на их место странствия Мити в поисках за деньгами, закончить первый вечер Мокрым, а второй — речью защитника и прокурора на суде. Такое расположение драматического материала представлялось бы нам имеющим большую драматическую последовательность и цельность.

Но так рассуждать и перестраивать легко и возможно после того, как уже дано конкретное воплощение действующих лиц и сцен «Братьев Карамазовых», осуществленное Художественным театром.

Дать образы действующих лиц романа, и особенно такого романа, как «Братья Карамазовы», несравненно более трудно, чем воплотить героев любой драмы. Перед умственным взором зрителя уже заранее возникают конкретные образы, иногда произвольные, основанные на личных пере-



живаниях романа, и эти уже существующие представления могут помешать зрителям наивно раскрыть свою душу тому, что дает сцена. Для «Бр. Карамазовых» театральные процессы конкретизации типов только еще начинаются. Это ставит исполнителей в неблагоприятное положение, потому что для каждого действующего лица на сцене необходимы как бы основные схематические черты его маски, которая актером индивидуализируется, утончается, творится в оттенках. Трагедия или драма и дают обычно только схему фигуры. А роман, часто не давая драматической схемы, рисует героя тысячами деталей и оттенков, передать которые у самого гениального актера не окажется средств.

Искусство не терпит повторений и копий. Копия картины только тогда может быть интересна, когда она несет на себе печать личности того, кто копировал ее. Графическая иллюстрация к книге только тогда хороша, когда творит свое на ту же тему, а вовсе не тогда, когда воспроизводит с точностью уже рассказанное.

Так и в задачу Художественного театра не входило воспроизведение точных манекенов, повторяющих все черты героев романа; принимаясь за драматизирование «Карамазовых», он должен был прежде всего утвердить схематическую маску фигуры и понять основной волевой жест каждого лица. Раз эта задача разрешена верно, согласно идее Достоевского, каждый актер может в оттенках творить самостоятельно, не придерживаясь точно буквы романа. Художественный театр так именно, на мой взгляд, и понял свою миссию, что и придает значение его постановке.

Прежде всего был найден верный общий тон: интимный, простой, мало-театральный, но очень сценический. И этот тон еще усиливался отсутствием декораций, которое было удачно: заставляло все внимание сосредоточиться на лицах. С этим общим тоном не согласовались только г. Лужинский (Ф. П. Карамазов), г-жа Гзовская (Катерина Ивановна) и в некоторых интонациях г-жа Коренева (Lise). Про них никак нельзя сказать, чтобы они были неудовлетворительны — они просто были в иной театральной плоскости, чем другие исполнители, и это нарушало впечатление. Г-жа Гзовская сделала, например, из Катерины Ивановны фигуру, которая была бы очень красива и стильна сама по себе, но здесь, в «Братьях Карамазовых», она была не нужна.

Наибольшей высоты осуществления замысла Достоевского Художественный театр достиг, безусловно, в лице Смердякова, созданного молодым артистом г. Вороновым, принадлежащим к *сотрудникам* театра, т. е. почти к статистам, и лишь случайно заменившим другого, ранее предназначавшегося для этой роли исполнителя, вдруг заболевшего. Подобная случайность лучше всего иного свидетельствует о творческой атмосфере театра. Г. Воронов совершил истинное чудо воплощения Смердякова, которого отныне нельзя себе будет представить без этой кривой усмешки и без тех интонаций, которые дал ему Воронов. Воронов нашел не только лицо и голос Смердякова, но и тот общий тон крайней простоты, реальности, фантастичности и бреда, которым, как камертоном, можно проверять других актеров, воплощающих Достоевского.

Г. Качалов в роли Ивана<sup>9</sup> дал не меньше того, что мы вправе были ожидать от него. Ему предстояло решить задачу очень трудную: угадать лицо Ивана, которого в романе нет. Он разрешил это умно и последовательно. взяв историческую маску студента 60-х годов: скептическую улыбку, нежную, не бритую еще бородку, очки, мягкую шляпу, временами студенчески угловатые жесты. В первых сценах у отца он холодно-замкнут и презрителен; в объяснении с Катериной Ивановной его внутренний характер вдруг прорывается, но истинная трагедия его начинается тогда, когда он остается лицом к лицу со Смердяковым.

Диалог с чертом Художественный театр упростил, превратив его в монолог Ивана.<sup>10</sup> Безусловно, — это одно из возможных решений, и г. Качалов мастерски ведет диалог сам с собою. В таком виде сцена представляет самостоятельное целое и может быть свободно вынута из хода действия и поставлена отдельно. Но в той драматической последовательности, в какой развивается и нарастает трагическая безвыходность Ивана, было возможно и иное, сценически более логичное, думается мне, решение вопроса о черте. Наружность черта описана в романе достаточно подробно: это потертый джентльмен, приживальщик и т. д. Но как вывести на сцену в такой момент напряжения драматического действия новое лицо, не возбудив тем недоумения публики? Выход один: черта должен играть тот же актер, что играет Смердякова.

Внутренней схеме драматического движения романа, как мы начертили ее выше, это не противоречит: Смердяков ведь это тот хам, логика вещества, та карамазовщина, которая живет в душе Ивана. Казуистика Смердякова в картине «За коньячком» и казуистика черта тождественны. Черт Ивана на самом деле и есть не кто иное, \* как Смердяков, подстраивающий ему отцеубийство без его ведома. Психологически: разговору с чертом предшествует последнее свидание со Смердяковым, когда тот говорит Ивану: «Вы главный убивец и есть, а я только Вашим приспешником был».<sup>11</sup> В этой сцене у больного Смердякова такое незабываемое лицо, что несомненно, что с него-то и должен начаться кошмар Ивана. Разумеется, Смердяков в виде черта не может оставаться лакеем Смердяковым. Это Смердяков преображенный согласно собственному своему идеалу. Не забудем, что Смердяков западник, что он ненавидит Россию, что он атеист и читает «Святого отца нашего Исаака Сирина слово».<sup>12</sup> Черт, конечно, не сам Смердяков, а мировой дух Смердякова. В нем должна только проскальзывать интонация и кривая усмешка Смердякова. Наконец, вспомним, что Смердяков вешается именно в момент беседы Ивана с чертом и что, когда Алеша приходит сообщить о самоубийстве Смердякова, Иван отвечает: «Я знал!.. он мне сказал»,<sup>13</sup> хотя во время беседы с чертом ни словом не упомянуто о Смердякове. Можно себе представить, до чего бы возросло ощущение кошмара и безумия в этой картине, если бы она была так осуществлена на сцене. Кроме того, не надо забывать, что все фантастическое и потустороннее у Достоевского отличается

\* Так в тексте.

особенной четкостью, так что если бы выбирать в этой сцене, кому быть видимым: Ивану или черту, то конкретность подобала бы более черту.

Хорошо передал Дмитрия г. Леонидов.<sup>14</sup> Отсутствие тех сцен, когда Митя ищет денег у купца Самсонова, у Лягавого и г-жи Хохлаковой. лишали его роль того нарастания отчаянья и ярости, которое делает катастрофу неизбежной. Сцены с Феней и с Перхотиным не были достаточно подготовлены, и, быть может, потому в них гнев и пафос Мити казались несколько неожиданны. Но действие в Мокром с избытком покрывало все недочеты. Тут все было верно, и все было на месте: каждая интонация, каждое лицо (лица девок!), каждое движение. Здесь г. Леонидов сумел сочетать глубочайший пафос чувства с самыми обыденными словами и жестами, заставив трепетать истинным восторгом трагического во время судебного допроса и полицейского обыска.

Г-жа Германова в роли Грушеньки была великолепна. Казалось бы, что может быть невысказаннее, как сыграть определенную красоту, воспроизвести определенное обаяние, дать почувствовать тот изгиб тела, который в «пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался»?<sup>15</sup> А между тем Германова сумела это сделать. Воплощение Грушеньки оказалось в спектакле Художественного театра таким же чудом, как и воплощение Смердякова. Леонидов—Дмитрий и Качалов—Иван прекрасно провели свои роли, но возможно представить себе и иное прекрасное воспроизведение этих ролей. В Грушеньке же и в Смердякове было нечто безусловное. Созданные лица целиком покрывали собою создавших их актеров.

Дмитрий и Грушенька, Иван и Смердяков — вот тот ансамбль, который необходим, чтобы создать из «Братьев Карамазовых» художественно ценное зрелище. Если же к этим лицам мы прибавим Москвина в роли кап. Снегирева,<sup>16</sup> Бутова в роли Арины Петровны, Адашева — пана Мусьяловича и Раевскую — г-жу Хохлакову, то мы будем иметь еще четыре истинно художественных воплощения героев Достоевского.

Алеша (Готовцев) был бесцветен. Да и мог ли бы он быть иным, сведенный невольно до роли наперсника и вестника?<sup>17</sup> Феодор Павлович Карамазов — Лужский — мучительно переигрывал; Гзовская (Катерина Ивановна) была вне общего тона, как картинка, вклеенная из совсем другой книги; Lise (Коренева) была неплоха, но и недостаточно закончена как тип.

Обе сцены с капит. Снегиревым очень хороши, но представляют собою как бы самостоятельную вставку, ничего общего не имеющую с развитием драм Дмитрия и Ивана, так как являются остатками, уцелевшими от разрозненной и разбитой истории Алешы, точно так же как и все сцены с Lise. Особенно интересна Бутова в роли Арины Петровны — сумасшедшей жены Снегирева, тоже нашедшая путь к интимнейшему слиянию с Достоевским.

Подводя художественные итоги постановке «Братьев Карамазовых», мы должны признать, что действительные достижения с избытком покрывают недостаток, не говоря уже об историческом значении такой попытки,

в которой мы хотим видеть лишь исток целого течения. Наибольшая реальная заслуга — это осуществленное воплощение главных лиц романа, а слабости — в недостаточно последовательном отборе сцен.

С большим сочувствием следует отнестись к догмату о неприкосновенности точного текста автора при его инсценировании, так смело установленному Художественным театром. Это хорошо не потому, что текст действительно должен оставаться неизменным, а потому, что при таком строгом эстетическом и моральном запрете будут происходить перемены, исключительно необходимые, только неизбежные, что поведет к усовершенствованию текста, а не к его порче.





## ОБЛИКИ ТЕАТРА

### «ГОРЕ ОТ УМА» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Постановка «Горя от ума» в московском Художественном театре бесспорно представляет событие в истории русской сцены.

Уже одним своим намерением поставить «Горе от ума» Художественный театр брал на себя обязательство дать постановку образцовую, и при том образцовую по-иному, чем классическая постановка московского Малого театра. В этом намерении есть дерзость, и она должна быть оправдана. Требования, которые должны быть в этом случае предъявлены, становятся неизмеримо более высокими, чем обычные театральные требования.

История постановок «Горя от ума» — это история всей русской сцены за XIX век. Каждый из великих русских актеров внес в нее свой жест, и так образовался сложный и вполне законченный кристалл.

Новая постановка «Горя от ума» последние годы висела в воздухе я стала неизбежной.

За это время александровская эпоха, близкая нам до тех пор только по «Горю от ума», по «Онегину» и по «Войне и миру» — произведениям литературным и рисующим ту же эпоху, каждое со своей стороны, — вошла широкой струей в русскую живопись. Движение, поднятое в Петербурге Бенуа и Сомовым, отраженное Мусатовым в Москве, сделало нам интимно близкой красоту обстановки начала XIX века. Раньше нам были в этой эпохе знакомы только характеры и события, теперь стали близки и комнаты, и вещи, и платья. Даже больше чем близки, потому что именно на эту эпоху обратилась вся наша грусть по русской старине.

Новая постановка «Горя от ума», освещенного этим новым чувством, стала исторически необходимой.

Но Художественному театру предстояло не только идти по намеченным художниками тропам, но и творить самому.

Детальная разработка старины, сделанная Сомовым и Бенуа, относилась к Петербургу, а не к Москве. Ими дан был только метод, а Художественному театру предстояло применить его к московской эпохе.

Эта совершенно новая картина Москвы и составляет самую важную и самую реальную заслугу Художественного театра.

Главным действующим лицом здесь был старый барский московский дом со своей обстановкой, со своими домочадцами, со своими гостями.

Вещи — это часть человеческой души.

Обстановка — это продолжение человеческого тела.

В этом тот родник живой воды, который бьет в глубине мертвых археологических форм.

Театр и археология в наше время связаны неразрывно, потому что живое и вечное значение археологических изысканий и открытий может явиться не в книге и не в картине, а только на сцене, при тех технических совершенствах, которыми пользуется современный театр.

Только театр может дать вещь как часть души, только театр может сделать ее не музейной, а непосредственно связанной с жизнью и с людьми.

Обстановка московского дома дана Художественным театром с поразительной истинно гонкуровской точностью и полнотой, потому что только с книгами Гонкуров, создавшими во Франции любовь к XVIII веку,<sup>1</sup> можно сравнить этот подвиг сценической постановки.

Наше сердце давно уже затосковало элегической грустью по цельности русской помещицкой жизни, по старым барским домам, по сантиментальному empire'у московских особняков, по просторным залам с гипсовыми барельефами над дверями, со старыми портретами, с оштукатуренными колоннами ионийского ордена, по широким сеням с собольими и енотовыми шубами, по высоким женским прическам, по локончикам, свешивающимся на уши, по платьям с высокой талией, по цилиндрам и плащам пушкинского времени, по характерным фигурам старых дворцовых, по зрелищу старой разнокалиберной барской дворни и по многому другому, что стало мило тотчас же, как только оно безвозвратно отошло в прошлое.

Обстановка первого действия удивляет разнообразием этих деталей в вещах, но еще не носит в себе внутренней цельности. Тут поражает и бой курантов, и легкая тростяная загородка, отделяющая часть комнаты, и полосатый шелковый шлафрок Фамусова, и форма мебели, и миниатюрные портреты на стенах, но все это еще не объединено.

Обстановка второго действия сразу дает цельность всем этим разрозненным впечатлениям.

Это — длинная, узкая портретная комната с окном в глубине. Вдоль стен висят портреты, и два полосатых дивана стоят один против другого. Красный цвет стульев, белая изразцовая печь. За окном крыши, покрытые снегом, и во всем — это ощущение московского зимнего утра, просторной теплой комнаты, утренних часов до обеда, когда как-то нечего делать и немного скучно и очень уютно на душе.

Третье действие — бал, действие костюмов по преимуществу. Но и вся обстановка его — и белые колонны, и две вазы из лапис-лазури, и тройная перспектива, раскрывающаяся сквозь двери гостиной, на танцевальную залу, на лестницу, по которой поднимаются гости, и на комнату за балюстрадой лестницы, принадлежат к самым остроумным архитектурным концепциям.

Обстановка последнего действия вносит много интимности.

Это настоящая московская передняя — поместительная, но не очень широкая. Налево спускается лестница со второго этажа, а справа вглубь отходят сени к выходу, и сквозь двойную стеклянную дверь брезжит снежный рассвет, который придает всему происходящему особый оттенок какой-то возбужденной усталости после бессонной ночи.

Действующие лица комедии непосредственно вытекали из обстановки старого дома, и этим достигалось новое толкование многих сцен. Главная черта их была в том, что все они были фигурами, но не характерами.

И это являлось не недостатком, а большим тактом постановки. Классическая постановка «Горя от ума» давала прежде всего характеры, типы. Все гиганты русской сцены создавали в этой комедии ее характеры. Художественный театр прекрасно понял, что ему не тягаться с ними на этом пути, и скромно отступил перед этой задачей, этим лишая нас права предъявлять ему свои требования в этой области.

Говоря «фигуры» — я подразумеваю костюм и лицо.

Костюмы в Художественном театре — это целое открытие. Традиционный фрак Чацкого заменен длинным дорожным кафтаном с высокой талией, с широким высоко поднятым воротником, застегивающимся наподобие венгерки. Чацкий является в этом кафтане в первом действии. В третьем действии он является во фраке, очень высоком, изящном и с очень скромным плоским жабо. Третье действие — это апофеоз обстановочной и постановочной части.

Художественный театр отнесся с величайшею серьезностью ко всем главным и второстепенным лицам, появляющимся в третьем акте, и попытался создать ряд характерных фигур александровской эпохи, подобных фигурам «Войны и мира», и нет сомнения, что дягилевская выставка исторических портретов<sup>2</sup> имела решающее влияние на понимание их.

Московский характер был передан во всех лицах, манерах и модах.

Непривычный к таким постановкам глаз поражался сначала пестротой и утрированностью дамских костюмов.

Но тут приходил на ум Щукинский музей русской старины,<sup>3</sup> и становилась понятна тайна истинного московского стиля, которая заключается в доведении до крайности всех веяний и мод Запада. Безбожно утрируя и доводя до последних пределов формы европейского искусства, Москва создавала всегда свой собственный дух и стиль, и в деревянных вычурах XVII века, и в завитых куполах Василия Блаженного, и в Кремлевских соборах, и в дамских украшениях XVIII века, и в дворянских особняках александровской эпохи, и в здании Московского Исторического музея, и в нынешних «декадентских» домах, которые со всей своей режущей пестротой все-таки уже начинают входить в характер московских переулков.

Претенциозные платья и очаровательные прически московских невест, их деланное кокетство и манерность («Словечка в простоте не скажут — все с ужимкой»),<sup>4</sup> азиатская пестрота тканей, лент, пышных старушечьих

чепцов, патриархальная роскошь всякого рода полосатых салопов и шубок при разъезде, великолепный грим старых сановников и московских тузов, из которых выделяется князь Тугоуховский (г. Вишневский) своей мертвенной и торжественной маской старика-вельможи, оцепеневшего от старости, шесть княжон, которые все вместе дрожат и волнуются своим единым шестистопным телом, старуха Хлестова (г-жа Самарова) в гриме и в костюме Екатерины II, княгиня Тугоуховская (Раевская), загримированная по портрету графини Ливен, — все это носит характер подлинности старой картины и старых портретов.

Парадные цугом кареты  
Гремели; напудрив свои парики  
Потемкину ровня по летам  
Явились былые тузы-старики  
С отменно учтивым приветом...  
Старушки, статс-дамы былого двора.<sup>5</sup>

В последнем акте, после торжественной картины разъезда всех этих московских древностей, после этих согбенных и облаченных в золотые ливреи стариков-лакеев, старый дом неожиданно растворял свои тайники и девичьи, и когда Фамусов сходил вниз со свечкой, из-за его спины появлялась другая сторона помещичьего дома — какие-то мужики в рубахах, бабы в белых сарафанах с платками, обвязанными на ночь вокруг головы.

Точно действительно вставали белые привидения, населяющие старый дом.

«Горе от ума» было в свое время сатирой. Это была его первоначальная цель. Но истинное художественное произведение продолжает жить своею собственной жизнью в то время, когда цели и задачи ее автора утеряли свое первоначальное значение. Для нашего времени «Горе от ума» перестало быть сатирой и сделалось бытовой исторической комедией. Художественный театр это понял и исключил из третьего действия элемент злой карикатуры, который подчеркивался всегда во всех постановках.

Благодаря этому исторически спокойному взгляду на эти характерные московские фигуры вставал кое-где иной и более глубокий смысл комедии.

Слова «собрать все книги да и сжечь»<sup>6</sup> получали характер трагический, а не комический.

Фигура Репетилова (г. Лужский) неожиданно напоминала нам, что действие происходит в 1822 году, за два года до декабрьской катастрофы, и что в устах Репетилова жужжит и повторяется эхо всех московских разговоров этой эпохи, что это эпоха идеалистических заговоров и восторженных тайных обществ.

Сцена, когда Скалозуб (г. Леонидов) уходит и Загорецкий (г. Москвин) остается один против Репетилова и они глядят друг на друга, получала неожиданное, жуткое значение, точно два пустых зеркала, поставленные



одно против другого, повторили друг друга до бесконечности и застыли в ужасе, точно два пустых призрака вдруг узнали друг друга.

Но посреди этих исторических фигур вставал один цельный и полный характер. Это был Чацкий—Качалов.

Г. Качалов создал нового и вполне законченного Чацкого.

Роль Чацкого всегда смущала и ее исполнителей, и литературных критиков. Благодаря своим длинным монологам и обличительным тирадам, Чацкий носил смешанный характер и декламирующего первого любовника, и морализирующего Стародума<sup>7</sup> пьесы. У всех и всегда Чацкий говорил от лица автора, и эта патетическая проповедь в кругу безусловно чуждых ему и глухих людей делала его смешным и заставляла сомневаться в его собственном уме.

Качалов понял и провел роль иначе. Его Чацкий — очень молодой человек, почти мальчик. Ему 19—20 лет. Его многословие, его горячность, его отчаяние, его обличения, смешные в устах зрелого мужа, каким мы привыкли видеть Чацкого на сцене, вполне естественны, искренни и вызывают наше глубокое сочувствие в устах этого юного, — юного мальчика.

---

Чтобы представить себе простоту и верность такого разрешения вопроса о Чацком, надо вспомнить, кто были герои той эпохи — рубежа двух столетий.

Царство молодых людей началось с конца XVIII века.

Восторженный мальчик Камилль Демулен подымал народ на Бастилию, двадцатидвухлетний Сен-Жюст, облеченный диктаторской властью, заставлял трепетать перед своим авторитетом опытных вождей восточной армии и потрясал Конвентом. А в Германии немного раньше пронеслась эпоха «бури и натиска», когда девятнадцатилетние «бурные гении» Вольфганг Гете, Роберт Ленц,<sup>8</sup> Максимилиан Клинггер волновали и пересоздавали литературу Германии.

Байрон в XIX веке утвердил господство юного двадцатилетнего героя. Герои литературные в то время были года на два, на три моложе своих авторов, так как служили только устами для их лирических монологов.

Мы всегда забываем истинный возраст байронических натур. А если бы мы его помнили, то многие их черты казались бы нам более простыми и естественными и близкими.

Вспомним только, что Онегину во время его отъезда из Петербурга в деревню было восемнадцать лет. («Все украшало кабинет философа в осьмнадцать лет»)<sup>9</sup>. В деревне он провел год. Так что во время его дуэли с Ленским и объяснения с Татьяной ему было всего 19 лет!

Печорину немногим больше, чем Онегину.

Жизнь в эту эпоху начиналась очень рано. В 15—16 лет ученье уже кончалось, и начиналась жизнь. Начиналась она с поступления в полк, как было и в жизни Чацкого.

Тут же проходили и первые романы и первые трагедии сердца, которые благодаря молодости и нежности организма оставляли глубокие

и сильные следы, принимали размеры байронических роковых страстей. И теперь юноши этого возраста таят в себе эти байронические порывы и страсти, но они входят мечтой, а не действительностью в их серую жизнь, а литература находится теперь в руках людей более взрослых, более опытных и поэтому менее непосредственных.

Вскоре после двадцати лет (иногда раньше, иногда позже) наступает в жизни юноши тот острый психологический и физиологический перелом, который приводит его к самой грани смерти и ставит перед ним вечные вопросы о жизни и небытии. Этот перелом в то время совпадал с разочарованностью и пресыщением, наступавшим после первых бурных лет жизни, и поэтому вел к настроению вертеровскому или байроническому.

---

Если мы представим себе всех этих мрачных героев, говорящих торжественные слова, в их истинном масштабе и возрасте, то они снова полчат для нас неизъяснимую прелесть искренности и молодости.

Чацкий в исполнении Качалова становится благодаря такому пониманию самым жизненным и привлекательным лицом всей комедии, как ему и подобает быть.

В первой сцене он врывается радостный, смеющийся, разгоряченный и дорогой и долгожданным свиданием. Он болтает, как мальчик. У него нет ни злоязычия, ни злобы, ни обличения. Он возбужден, он радостен, он острит, он вспоминает, он хочет показаться очень интересным. Он сам же нервно хохочет над своими остротами. Только семнадцатилетняя Софья, которая еще более юна, чем он, может принимать его слова всерьез и говорить про себя: «не человек — змея».<sup>16</sup>

В разговоре с Фамусовым, со Скалозубом, в разговорах на балу в Чацком все время виден этот радостный мальчик со сверкающими глазами, который по-детски возмущается московскими мнениями, проповедует свои теории, говорит дерзости старшим. Это его первый день возвращения в Москву, и многословие его оправдывается его возбужденностью и обилием впечатлений.

При этом надо сказать, что Качалов умеет читать стихи. Он не ищет ненужного реализма. Он не старается скрыть рифмы и растрепать размер, он их чуть-чуть оттеняет, и в его устах грибоедовский стих звучит со всей полнотой, и ухо, изощрившееся на современных созвучиях, любит красота этих не устаревших рифм.

Последнее действие Качалов проводит совершенно оригинально. Чувствуется, что Чацкий устал и что ему хочется спать, и что он оскорблен по-детски, глубоко до слез, что все ему кажется каким-то диким и невозможным сном, все эти старики, зловещие старухи, московские болезни, любовь Софьи к Молчалину. И тут эти темные сени старого дома, и голубой рассвет за окном, и усталость, смыкающая веки, и тяжесть, которая клонит эту милую белокурую голову.

---

То, что Чацкий один оставался в пьесе характером, а все остальные были фигурами, это можно было бы принять вполне. Он один реальное лицо среди этих призраков. Но между фигурами этого московского сна были и такие, которые оставляли чувство неудовлетворения.

Той юности, которая была так хорошо понята в Чацком, совсем не было в Софье (г-жа Германова). Это была не семнадцатилетняя девушка, только что вышедшая из детства, а вполне зрелая женщина, лет двадцати пяти, очень опытная, поражающая своей несколько тяжелой восточной красотой, подходящей к фигуре Юдифи, но никак не Софьи Павловны

Лиза (г-жа Лилина) была загримирована по картинам Венецианова, и ее лицо, ее движения, каждая ее поза были прелестны и безусловно историчны, но ее тон, ее реалистическая манера говорить стихи резали ухо. Хотелось не слушать, а только глядеть и любоваться.

Фамусов (г. Станиславский) вызывал очень сложное, но в конце концов неудовлетворенное чувство.

Г. Станиславский в своем гриме высокого, худого, хмурого старика и в своем тоне, ворчливом и насмешливом, дал фигуру, напоминающую старика Яковлева (отца Герцена) с его едким стариковским сарказмом. Но с другой стороны, в нем было больше чиновника, чем московского барина, и все время он был в какой-то нервной истерической ажитации. Но в отдельных сценах и в отдельных словах чувствовалось столько обдуманности и совершенно нового толкования разных классических мест, что это часто заставляло забывать нервную гримасу лица.

Вообще надо указать на необыкновенный такт, с которым все исполнители подходили к тем местам текста, которые стали пословицами. Почти для каждого места было придумано что-нибудь новое, и больше всего это было в роли Фамусова. Стоит только отметить, как Фамусов произносил свои фразы: «Не слушаю, под суд!..» и «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»; или как Чацкий говорил почти шепотом про себя «Карету мне, карету!». Ни одна из этих фраз не была произнесена отдельно, как обыкновенно они произносятся, но все они были связаны с целым.

Кроме того, текст был удачно обновлен вставками из первоначальных вариантов. Они вносили неожиданность и свежесть в стройные требования реплик, известных каждому наизусть.

Остальные действующие лица, как Скалозуб (Леонидов), загримированный Алексеем Петровичем Ермоловым, Молчалин (Адашев), Платон Михалыч и его жена (Грибунин и Литовцева), Петрушка (Артем), Загорецкий (Москвин), Репетиллов (Лужский) составляли вполне цельный и гармоничный фон пьесы, ровный ансамбль, которым славится московский Художественный театр.

В постановке «Горя от ума» с одинаковой яркостью сказались все достоинства и недостатки его. Недостаток индивидуализации ролей, в котором обычно упрекают Художественный театр, органичен и лежит в самой основе его доктрины. А для правильной оценки художественного произведения надо, как требует Гете, стать на точку зрения его творца, — что именно нам и хотелось здесь сделать.

«Горе от ума», разумеется, может быть еще иначе и, вероятно, еще лучше поставлено, но постановка Художественного театра сделала то, что старая, классическая постановка во многих своих основных чертах стала отныне уже неприемлемой. Роль же Чацкого получила свое новое и, думается, окончательное толкование для нашего времени.

### «СЕСТРА БЕАТРИСА» В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Богоматерь сходит со своего пьедестала и заступает место влюбленной монахини, убежавшей из монастыря.

Богоматерь повторяет то, что в древнем мире сделала Афродита. Католическая легенда, лежащая в основе «Сестры Беатрисы», представляет пересказ античного мифа об Афродите, принимавшей образ влюбленной девушки, когда та убегала из отчего дома на свиданье.

Я люблю католицизм потому, что он принял в себя все то живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве.

«Язычество было полно жизни, когда христианство стало официальной религией».

Старинные римские мосты были украшены статуями богов-покровителей, и крестьяне, проходя, снимали шапки и шептали молитвы. Точно так же они продолжали шептать молитвы, когда эти второстепенные боги стали христианскими святыми.

В храмах Минервы и Аполлона висели неугасимые лампы. Христианство их не погасило.

При храмах раздавали хлеб, освященный во имя Минервы. Христианство продолжало раздавать освященные хлебы.

Жрецы Изиды носили тонзуру, католические священники продолжают ее носить.

Статуи Деметры-кормилицы не были разрушены: они стали изображениями Богоматери.

Азиатская богиня, принесенная из города Эфесса, до сих пор стоит в шартрском соборе, и ей поклоняются толпы верующих, как Черной Деве — *Vierge Noir*.<sup>†</sup>

Храмы в честь Антиноя превратились в храмы во имя Иоанна Крестителя; Геракл принял имя Георгия Победоносца; Венера — *Venus* стала называться *St. Venise*; Бог Марс — святым Мартином; а Сильван даже не изменил своего имени, а остался *Sanctus Silvanus*, как его называли и язычники.

В XII веке вся земля покрылась стройными готическими лесами, в которых, как в священный кристалл, безвыходно была заключена человеческая душа.

День померк за разноцветными стеклами, дух расцвел в торжественной молитве органа, душа истаяла в синих облаках ладана, тело замкнулось в стройный гроб серых камней...

Но любовь — не христианская жертвенная любовь, а жгучее пламя Эроса, которое огненным крещением греха сжигает душу, — к алтарю

какой Афродиты могла припасть она, — любовь, изгнанная из храма? К кому, как не к статуе Галилейской девушки-матери, могла обратиться сестра Беатриса, избранная Богом, чтобы пройти через очищающее пламя греховной любви?

И Богоматерь в своих струящихся ледяных одеждах сходит с пьедестала и надевает на себя лиловое одеяние монахини, траурную одежду убиенного тела.

И нет примирения ни для нее, не знающей о девственном величии своей души, ни для небесных духов — монахинь, не понимающих земного бреда святой Беатрисы.

Примирение не на сцене, а в нас — в нашей душе, видевшей этот сон. Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон.

И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Мне понравились и эти сестры, в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. Мне при виде их все время снились фрески Джотто во флорентийском соборе<sup>2</sup> — это дивное усупение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я был влюблен во сне в эту католическую богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев; и хотя принц Беллидор чуть не разбудил меня, слишком натуралистически напомнив о существовании реальных оперных статистов,<sup>3</sup> и мне бы хотелось, чтобы группа нищих была бы менее ярко освещена и более напоминала старую пожелтевшую живопись, тем не менее впечатление и сила сна росли непрерывно до самого последнего мгновения.

Мне совершенно не хотелось вспоминать о том, что небесной Беатрисой была В. Ф. Коммиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение *quatroceto*, была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. Все это не имело никакого отношения к тому цельному и властному сну, который захватил меня.

Это, я думаю, лучшая похвала театру.

О, эти католические богоматери в газовых и шелковых платьях с длинными шлейфами, с девически тонкими лицами, с темными бровями на восковом бледном лице!

Я видел такую богоматерь на улицах Севильи. Ее несли в торжественной религиозной процессии, всю увенчанную цветами. Развевались белые ленты, среди яркого дня жидким и странным золотом волновалось пламя толстых свечей, к ней оборачивались загорелые бронзовые лица, шелестели веера, а она стояла среди груды цветов, испуганная, бледная, походящая на севильянку, со скорбно приподнятыми бровями, точно живая, и белый кружевной платок дрожал в ее тонких восковых пальчиках.

Когда Богоматерь сошла со своего пьедестала, то она воистину стала сестрой Беатрисой. Когда бичи, которыми хотят бичевать сестру Беатрису, расцветают белыми лилиями, то монастырь перестает быть монастырем — мы, зрители, видим его в нашем сне оторванным от земли, как некую райскую обитель, где живет чистая душа небесной Беатрисы, которая все утончается и очищается, по мере того как тело земной Беатрисы горит и искажается в огне земной страсти и земного греха.

И когда та — земная Беатриса приходит назад на небо в своих багряных бархатных лохмотьях, то она ничего не знает о том, что каждый ее грех на земле был новым лучом ее сияния на небе. И она умирает, богохульствуя и богоборствуя до последней минуты.

Против обновленного театра В. Ф. Коммиссаржевской в петербургской прессе и в публике поднялся целый ряд протестов и насмешек.<sup>4</sup> Строгие критики забыли, что таинство театрального действия совершается не на сцене, в душе зрителя.

Если актеры работают над тем, чтобы создать новый театр, то публика должна тоже работать над собой: она должна научиться смотреть.

Когда раздвигается занавес, то в душе зрителя возникает сновидение. Надо уметь ему отдаться всецело, а не пробуждать себя каждую минуту ненужным анализом и придирчивым критицизмом.

Обвинения против театра Коммиссаржевской падают не на театр, а на критиков. Они доказывают, что наш вкус — вкус русской публики — слишком испорчен.

В театре нужно быть детьми и всецело отдаваться игре.

Нашими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества; звери, которых нельзя найти ни в одной зоологии. Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего, а опыт дает ему только сведения о качествах вещей.

Поэтому ребенок, в первый раз попавший в зоологический сад и увидевший там льва, с полной уверенностью и с полным правом говорит, что лев совсем не похож.

В душе ребенка есть та сокровенная сила сновидений, которая из каждого семени, занесенного в душу из внешнего мира, мгновенно — подобно индусским йоги — выращивает дерево, одетое листвою. Игрушки, сделанные красиво и сложно, обладающие каким-нибудь сложным механизмом, говорящие «папа» и «мама», закрывающие и открывающие глаза, не нравятся детям. Их сложность убивает их фантазию. С этими игрушками нельзя играть.

Но зато бывает очень интересно их сломать, разобрать, узнать их механизм, найти зубчатое колесо у них в животе и потом их выбросить.

Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам.

Нас избаловали, мы пресытились. В течение многих десятков лет нам дарили очень сложные и очень красивые механические игрушки. Мы разбирали их очень подробно по частям, любовались, как они сделаны, и совершенно отучились просто играть ими.

Нам все нужно предварительно разобрать по частям, т. е. сломать. А раз зная, как сделано, никогда нельзя вернуться к первоначальному девственному впечатлению художественной цельности.

Поэтому наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздирающую мелодраму с галерки «Folies dramatiques» и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест, каждую интонацию актера и ни на одну минуту не поддается иллюзии сонного видения.

Мы все стали умными и образованными критиками. Всех нас интересует только то, как сделана данная игрушка. Отрешиться от своей аналитической способности совершенно — разумеется не надо, но ей не место в театральной зале, когда занавес раздвинут.

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны.

В театре надо уметь внимательно спать.

Русской публике придется долго и с большим трудом отучаться от реалистических искажений сцены, но сила нашего сонного сознания слишком велика, и она воспрянет тотчас же, как только мы приучимся на время отказываться от пустого критицизма.

### «ГАМЛЕТ» НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Постановка «Гамлета» в Художественном театре заинтересовывает, пожалуй, прежде всего первым применением на русской сцене гордонкреговских «ширм».<sup>1</sup>

«Ширмы» дают тон и характер всей постановке, ширмы вызывают главные нарекания и упреки.

Талантливый московский рассказчик В. Ф. Лебедев, так остро отмечавший веяния и настроения публики, в сцене «Театральный разъезд после „Гамлета“» изображает, как выходящие из театра с недоумением спрашивают друг у друга: «Нет, скажите, что это — успех или неуспех?»<sup>2</sup>

Критики высказываются против. Публика же переполняет театр. Достать билетов нет возможности. Обычный разлад между критикой и мнениями публики! Прямого порыва восторга нет, но интерес увидеть — громаден. Новизна приемов так велика, что перевешивает интерес драматический. Это «Гамлет» на новом сценическом языке.

Сперва о «ширмах». Они дают монументальную архитектурность сцене. В каких бы комбинациях вы их ни располагали, — они всегда строго конструктивны. В них сохраняется логика больших каменных масс, подчиненных законам тяжести и перспективы. Они создают обстановку нейтральную в стиле каменно-медного пейзажа в грезе Бодлэра.<sup>3</sup> Для пьес символических, совершающихся вне времени и пространства, и для трагедий, развивающихся в условных странах и эпохах, — это, без сомнения, подходящая обстановка.

Если хотите — это «кубизм», но кубизм в том смысле, в котором был кубистом Врубель, когда живую плоть он окружал кристаллическими

массами складок одежд и перьев, чтобы посредством кристалла и камня вывить то нежное и трепетное горение жизни, которое, внутренне, качественно отличает живое от мертвого. Человеческая фигура на фоне «ширм» — звучит полнее и глубже, чем на фоне написанных декораций. Они являются прекрасным *резонатором* жеста. Это идеальная обстановка для мертерлинковских пьес первого периода, и можно только пожалеть, что Художественный театр не вступил на этот путь в эпоху постановки «Слепых» и «Там, внутри».<sup>4</sup>

Вот — положительные качества ширм. Трудности начинаются тогда, когда в эту отвлеченную обстановку бывает необходимо ввести вещи, мебель, украшения — признаки места и времени. Лежанки и кресла, орнаменты стен и капители колонн, когда они появляются в «Гамлете», невольно приобретают характер стиля сецессион,<sup>5</sup> что дает впечатление очень неприятное и лживое. И едва ли есть какая-нибудь возможность внести эти подробности в каменную пустоту такой сцены. Между тем, надо заметить, костюмы и украшения человека вяжутся с ней какие угодно.

Освещение при ширмах играет, конечно, очень важную роль, создавая ту архитектурную игру теней, которая дает рельеф и глубину. В этом главный смысл света. Поэтому в «Гамлете» лучше всего те картины, которые освещены косыми столбами белых лучей, падающими из невидимых, но предполагаемых окон. Но многоцветные пятна света, выступающие из стен, и плоскости, освещенные попеременными зелеными и лиловыми светом, которыми изобилуют многолюдные сцены «Гамлета», кажутся то чересчур изысканными, то дешевыми.

Отвлеченная пустота декораций сама по себе уже выражает символическое значение всего происходящего и помимо сознательных намерений театра создает новые толкования трагедии. Этому свойству самой обстановки приписываю я то значение, которое приобретают три вводные сцены, составляющие первый акт (явление духа солдатам, тронная речь короля, разговор Лаэрта с Офелией). Они по отношению ко всей трагедии становятся прологом — соответствующим прологу-пантомиме, которым открывается сцена на сцене. По смыслу они только введение, а между тем в них намечено уже все дальнейшее развитие трагедии, как в музыкальной увертюре. Поэтому и постановка второй сцены (тронная речь) является такой удачной. Гамлет сидит одиноко на темной авансцене, отдаленный от глубины сцены, где, как золотой иконостас, подымается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что как нельзя лучше вяжется с предшествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камер-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как житейские обстоятельства.

Этот символический пролог дает зрителю два ценных мифологических указания. С одной стороны, становится ясно, что безумие Гамлета не вполне притворно, что, предупреждая о нем Горацио (*ratio* — по толкованию эзеконянцев), он хочет сохранить за собой свободу пребывания в этом



мире, где отвлеченное становится осязаемым и видимым, с другой же стороны — объясняет грубо реальный характер иронии и сарказмов принца, так как ими, их ультрареализмом он поддерживает нарушенное равновесие своей души, регулирует разорванное соотношение между миром физическим и миром страстным.

Постановка «Гамлета» как бы отражает внутреннее построение трагедии... Трагедия Гамлета сходна с трагедией Эдипа, с тою разницей, что не он убил своего отца и не он женился на своей матери, а его дядя. Преступление, о котором он узнает так же постепенно, как Эдип, для него не личное, а родовое. Он из сына должен стать судьей своей матери. Вина его облегчается, но ответственность усложняется. Но в нем нет того единства воли, чувства и мысли, которое свойственно героям античных трагедий.

В Гамлете вложена душа человека XVI века. Это поворотный момент в развитии европейского духа. Им начинается гипертрофия мысли, отмечающая современную Европу.

В этом веке Дон-Кихот, в котором воля и чувство действуют вне руководства мысли, впервые начинает быть смешным; это век самых жестоких нравов и самых изысканных предательств. И Гамлет пророчесственный выродок своего века. Он связан с ним, но лишь как одно из отдаленнейших его последствий. В нем мысль пронизывает чувство и парализует волю. Чувство, пронизанное сознанием, — это совесть. «Гамлет» — трагедия совести и в этом смысле прообраз тех трагедий, которые суждено пережить славянской душе, которая переживает распадение воли, чувства и сознания. Это делает судьбу Гамлета особенно понятной и пророческой для России. «Гамлет» для России почти что национальная трагедия. В каких бы вариантах и толкованиях она ни изображалась, ей трудно не захватывать сердце русской толпы.

Гамлет в толковании Качалова очень умный Гамлет. Он умеет заинтересовать ходом своих мыслей, дать почувствовать трагизм и смысл своей иронии. Качаловское искусство владения паузами здесь доведено до совершенства. Но моменты патетические — не его сила. Его Гамлет противоположен Гамлету Мочалова, насколько мы можем судить по сохранившимся описаниям. Он не на высоте во всех тех местах, которые составляли славу последнего, и владеет тем, что составляло слабости того.

Ирония Гамлета — вот что лучше всего удастся Качалову. Немного мешает только то, что в его голосе слишком часто звучат интонации всех бесов века сего, на изображении которых специализировался Качалов — от Анатемы до Бранда и до черта Ивана Карамазова.<sup>6</sup>

С чем трудно примириться — это с Офелией (Гзовская), в том толковании, которое ей дано.

В сценах начальных она кукольно-красива и всем своим существом передает скромность, покорность родителям и глупость сквозь призму вечной женственности. В сцене же безумия она изображает с клинической точностью идиотку, юродивую, слабодушную от рождения.

Это реалистическое толкование характера Офелии, лишенной всякой обычной идеализации, принадлежит Гордону Крегу, который утверждает, что оно в традициях старого английского театра, и находит этому оправда-

ние, с одной стороны, в словах царедворца об ней, где говорится о том, как она строит гримасы и показывает язык (это место, по-видимому, смягчено в русском переводе), а с другой стороны — в общем толковании характера Офелии: она послушная дочь, скромная и недалекая девушка; она находится в таком безусловном повиновении у своего отца, что ей даже и в голову не приходит, что она совершает предательство, когда ведет по его приказанию длинный разговор с Гамлетом, зная, что их подслушивают. В ней нет ни одного волокна того вещества, из которого делаются героини. Будь она героиней, положение Гамлета было бы не так безнадежно. Ему было бы на кого опереться. Трагические события ее жизни не только не пробуждают ее духа, но гасят в ней то небольшое пламя сознания, которым она жила. Ей не с чего сходить с ума. Она становится слабоумной.

Это толкование противоречит, конечно, общепринятому русскому представлению об Офелии, но ему нельзя отказать в последовательности. Оно смущает, но оно убедительно.

Общий замысел постановки был — дать всю трагедию как «монодраму» Гамлета. Но этот план не выдержан во всей последовательности, и это вызвано, конечно, чувством меры. Всюду разбросаны явные намеки на то, что все это лишь как бы представляется Гамлету, но в то же время всё и все имеют свое реальное, независимое от его представлений, бытие. Дана действительная реальность, но в некоторых искажениях, соответствующих переживаниям Гамлета. Конечно, только так и возможно монодраматическое толкование театра, иначе мы впадаем в карикатурные преувеличения Евреинова.

#### «MISERERE»

Хотя «Miserere» Юшкевича не имеет успеха в Художественном театре, однако наравне с хулителями у пьесы есть и горячие поклонники, которые ценят и ее символизм и реализм и утверждают даже, по слухам, что русский театр не давал ничего подобного со времен Чехова. Мы, однако, не разделяем этого мнения. Сам Юшкевич утверждает свою эволюцию от Чехова и отрицает свое родство с Метерлинком, хотя последнее, пожалуй, более заметно, чем первое.

Вообще и Чехова, и Метерлинка можно рассматривать как еретиков современной русской драматургии. В «последствиях» Чехова виноват отчасти и Художественный театр. Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств. А теперь в результате создалось то, что драматурги, как Юшкевич, возвели недочеты Чехова в догмат и считают для театральной пьесы отсутствующие действия обязательным. Чехов только при крайней индивидуализации и сжатости художественных характеристик действующих лиц и сумел достичь того, чтобы на место *действия* подставить *состояние* и *настроение* (что требовалось и моральной атмосферой его героев и его эпохи — в этом была художественная правда), и нужна была вся опытность и любовь

к нему Художественного театра, чтобы оправдать его попытку. Между тем Юшкевич, возводя в догмат отсутствие сценического действия, настолько мало индивидуализирует своих героев, что их можно слить по три, по четыре в одно лицо, без всякого ущерба для замысла.

Метерлинк — другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии «символический театр», потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действие само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей сфере души зрителя — там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им наслаждался, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм Метерлинка. И сам Метерлинк, как художник большого вкуса, прекрасно понимал это свойство театра, почему и назвал свои пьесы «Театром для марионеток». <sup>1</sup> При такой интерпретации символические пьесы, действительно, могут быть прекрасны. Но живой актер, живой человек — сам по себе слишком громадный органический символ, в одном присутствием своим он подавляет мозговые символы драматурга.

Когда Метерлинк стал писать не для марионеток, а для настоящего театра, он совершенно изменил свои приемы, как например в «Монне Ванне». <sup>2</sup> Только у него не хватило мужества воспретить постановки своих пьес на сцене, когда начались попытки в этой области, что было прямою его обязанностью... За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски» <sup>3</sup> на Страшном суде будет отвечать, конечно, Метерлинк. Но вернемся к «Miserere». Отрывочные слова, произносимые в пространство, это — «я люблю Тину», которым как метрономом должен отбиваться ритм пьесы, эти нищие на кладбище, похожие на «Слепых», <sup>4</sup> это — «Девушки в юноши, праздник жизни кончился», или — «Между жизнью и смертью только маленький мостик», — все это ляжет на совесть Метерлинка.

Мне случилось говорить с Юшкевичем после «Miserere». Когда я высказал ему свое мнение о том, что пьеса плоха, он убежденно и радостно сказал: «Я берусь вас убедить в том, что это хорошая пьеса». По-моему, он в этом не убедил меня, но я услышал от него много интересных и неожиданных вещей, которые останутся тайной для непосвященных. Так, я узнал, что маленький мальчик, который во втором действии пьет кофе и ест бутерброды, — это «Маленький Мессия», что Тина — это «Эрос народа», <sup>5</sup> идеал нации (почему же только этот «идеал» должен сам убить себя?), что высшее мистическое познание смерти скрыто в Эли, что когда в восьмом акте (пропущенном в постановке) Эли подымает руки и падает мерт-

вый, — это значит, что он зарезался. Все эти заветные мысли Юшкевич постарался скрыть так, чтобы «нельзя было догадаться». Это ему очень удалось.

Во всех реализациях Художественного театра всегда есть одно большое достоинство: они настолько тщательны и любовно-добросовестны, что с очевидностью выявляют все достоинства и недостатки пьесы и свой верный и неверный метод. Тут уже никак нельзя сослаться на непонимание или на небрежность исполнения. Постановка Художественного театра сама по себе — лучшая критика «Miserere».

— Я люблю Тину... Я купил себе новый галстух...<sup>6</sup> Я заплатил за него шестьдесят копеек, а Тина не хочет смотреть на меня... Я купил себе новую шляпу, я заплатил за нее два рубля пятьдесят копеек. А Тина не хочет меня... Я пойду сегодня в погреб и там спрошу себе самого крепкого вина на два рубля...

Это — пафос мужской любви.

— У Левки тонкие губы... Левка всегда был первым... Как он говорит: «когда мы делали забастовку»..., «когда я был демократом»...

Это — лиризм женской преданности.

— Отчего отошел дух гнева от молодежи?... Теперь вы пьете вино, как пьяницы. Слова ваши мертвые, и вы любите девушек. Правду — вы разлюбили.

Это — гражданская тенденция.

— Я надела новые башмачки и купила себе новые гребенки, я сделала себе прическу кэк-уок, я надушилась одеколоном.

Это — девичья наивность.

— Юноша должен стать перед девушкой на колени, а девушка должна отвернуться...

Это — женский демонизм.

— К чему это?... И тебя нет, и мамы нет, и комнаты нет, и меня нет...

Это — философский лейт-мотив.

— Юноши и девушки! Праздник жизни кончился... Есть лучшее, чем любовь; оно такое, что любовь перед ним кажется простым стеклышком... Между смертью и жизнью только маленький мостик, но его страшно перейти...

Это — культ Смерти.

— Вчера хоронили восемь юношей, позавчера шесть, четвертого дня — пять...

Это — статистические данные.

Пьеса Юшкевича одновременно и символическая, и гражданская, и бытовая, и романтическая. Действие ее происходит в еврейском рабочем квартале после 1905 года. Все юноши этого квартала поголовно влюблены в Гзовскую (Тину), несмотря на то, что она сделала все, чтобы казаться некрасивой, неинтересной и безвкусно одетой (все это ей удалось). Тем не менее она неотвратима, и все увидевшие ее убивают себя, предвари-

тельно спившись в погребке. Тайна ее власти в том, что она «знает лучшее, чем любовь». Но не она сама изобретательница этой теории. Идейным вождем самоубийц является Марьим — esprit fort \* всей пьесы — которая в конце каждого акта говорит: «К чему это?»

Трагический узел пьесы: Зинка (Коренева) любит Левку (Болеславского). Левка любит Тину (Гзовскую). Тина не любит Левки, но была бы не прочь «самоубиться» вместе с ним. Левка, чтобы отомстить Тине, женится на Зинке, но во время свадьбы приходит Тина и затанцовывает Левку в inferнальном вальсе. Левка обещает ей умереть вместе. А наивные еврейские старцы повторяют с гордостью: «Наши дети становятся мужами». На этом заканчивается пьеса в Художественном театре, но не в рукописи. По тексту следует еще акт, в котором действуют те, которые «самоубились» во время первых семи актов и умерли еще до начала пьесы. Но потом оказывается, что вообще всего этого не было, а что это только сон, который видит маленький мальчик Эли, действующий, впрочем, в самой пьесе в качестве восемнадцатилетнего юноши. Последний акт заканчивается тем, что мальчик просыпается, но тотчас же и умирает без всякой видимой причины.

Все драматическое действие пьесы исчерпывается двумя лицами — Зинкой и Левкой (для Тины в ее собственных интересах было бы лучше не появляться на сцене). Для быта и для самоубийств достаточно было бы шести лиц (Этель, Хавка, Эли, Нахман, Мирон, Маня).

Таким образом, принимая в соображение, что в пьесе заняты 72 (*семьдесят два*) актера, мы должны признать, что драматическое ее содержание разжижено ровно в тридцать один раз, а бытовое — в двенадцать раз.

Впрочем, если выпустить пятьдесят четыре действующих лица, шесть актов и несвойственный таланту С. Юшкевича символизм, то могла бы получиться недурная, очень выдержанная и сценичная пьеса из еврейского быта в двух актах. Потому что все далеко не так плохо в пьесе Юшкевича, как может показаться с первого раза. Многие верно наблюдаено и хорошо передано. Только он не имеет никакого представления о драматическом действии и о сценической экономии, и его губят попытки на символизм.

В пьесе принимают участие исключительно молодые силы Художественного театра. Она поставлена очень хорошо, тщательно и с тактом. Малейшие намеки на сценичность развернуты и художественно разработаны, Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно.<sup>7</sup> Это мертворожденное дитя делает честь своим исполнителям.

---

\* светлая голова (франц.).





## ТАНЕЦ

АЙСЕДОРА ДУНКАН

— Это пришло мало-помалу. Я изучала греческие статуи и античные вазы. Отдельные позы я старалась соединить в непрерывный танец, так чтобы их смена стала плавным течением реки. Когда я жила в Афинах, я ходила танцевать и изучать позы в развалинах театра Диониса...

И я вспомнил...

Мраморный амфитеатр, плоским полукольцом прильнувший к земле, значительно ниже, значительно площе, чем римские театры. Мраморные плиты. Сухая звонкая трава. Остатки сцены, подпираемой сгорбленными карликами с бородатыми сократическими лицами. Мраморное кресло с именем Адриана,<sup>1</sup> оставившего свой каменный росчерк на всех концах Средиземного моря. Склоны Акрополя с этой стороны поднимаются отвесно. Видны только верхние капители Парфенона, кое-где редкие, тощие оливы. Ниже — дорога, белая и пыльная. Дорические колонны храма Зевса среди голубой и серой пустоты кажутся черными.

И я представил себе здесь, на этих плитах Афинской «Comédie Française», стройную фигуру американской девушки, с ее коротким станом и длинными ногами одной из спутниц Дианы, танцующую в белом зное греческого полудня, под аккомпанемент оглушительного, сухого и звонкого треска цикад, босую, одетую в короткую прозрачную тунику молодой амазонки, высоко перетянутую под самой грудью.

Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют.

Она танцует Седьмую симфонию Бетховена и Лунную сонату, она танцует «Primavera» Боттичелли<sup>2</sup> и стихи Горация, и идиллии Мосха и итальянских примитивов, и Тициана, и глюковского «Орфея».

— Но народные танцы... Вы пользовались их движениями? Вы искали в них первоисточников?

— Нет. Это примитивное искусство. Испанских танцев я не знаю. Я искала танца греческой трагедии, и я нашла новые движения. Все должно быть цельно и охвачено одним движением — голова, руки, тело... Танец — это освобождение тела...

Айседора Дункан дала в Париже два вечера.

Огромная зала Трокадеро была каждый раз переполнена. Но французы сравнительно мало откликнулись на проповедь нового танца. Здесь был весь квартал Монпарнас, т. е. интернациональный художественный мир Парижа: американцы, англичане, испанцы, немцы, русские...

Одни говорили: «Как она смеет танцевать Бетховена? Пусть она делает, что хочет, но не прикасается к святыням. Это оскорбление. Это она делает для рекламы».

Другие говорили: «А почему же нельзя танцевать Бетховена, когда вся Седьмая симфония — это танец? Почему нельзя рассказывать танцами всего мира душевных эмоций, как мы рассказываем их словами? Почему нельзя переводить впечатления, получаемых от картин или от музыки, в ритмическое движение, так же как поэты переводят их в ритмическое слово?».

Третьи говорили: «Это начало новой эры в искусстве. Ничто не может так потрясти душу, как танец. От некоторых ее движений слезы подступают к горлу».

Танец — это самое высокое из искусств, потому что он восходит до самых первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца».

И еще говорили: «Смотрите — она первая отбросила трико. Она танцует почти нагая. Она прикрыта только прозрачной туникой, легкой, как ткани на нимфах Боттичелли. И разве это вызывает хоть на момент звериное чувство?».

— Это совсем не она изобрела эти танцы. Она только — послушное орудие в руках своего брата, который ее создал. Это Трильби.<sup>3</sup>

— Ее движения слишком бедны. Разве можно несколькими жестами передать всю глубину Бетховена. Ее ноги слишком толсты. Ее лицо маловыразительно.

— Каждый ее жест поражает своей новизной. У нее фигура античной женщины. Мы привыкли ценить слабость и утонченность, и нам непривычна эта мощь женского тела.

Это говорилось на скамьях большого амфитеатра Трокадеро. Зала эта громадна и красива в пропорциях, но отвратительна по своим украшениям. Аляповатые люстры из позолоченного дерева; столбы, на которых щетинятся электрические лампочки, как зерна на колосе. Лжемавританские окна.

Посреди сцены большой зеленый ковер. Выше, за сценой, под колоннами большого органа, располагается оркестр.

Она выходит стройная, высокая, с перегнутой головой, как стручковый плод какого-то растения, склоненный от своей тяжести. Она выходит тем особенным мягким жестом, который свойственен босым ногам. Видно, что она чувствует своей ступней шероховатость ковра.

В ней нет ни одного жеста балетной танцовщицы. Она не летит «как пух из уст Эола»,<sup>4</sup> она клонится и гнется под ударами музыки, как гибкая травка, клонимая ветром.

Бледно-зеленая седая ткань ее одежды на фоне темного ковра делает ее легкой тенью.

Музыка претворяется в ней и исходит от нее. Трагизм — не ее элемент. Трагизм неподвижен. Он весь в лице. У нее лицо ребенка.

Ее стихия — радость. Для выражения радости она находит тысячи новых движений, трогательных и захватывающих. Радость, как светлый нимб, лучится от ее танца.

«Diffugere nives, redeunt iam gramina campis»...<sup>5</sup>

Айседора Дункан дала в Париже Бетховенский вечер. Она танцевала Лунную сонату и VII симфонию под аккомпанемент оркестра Колонна.

Это молодая девушка с пропорциями тела Дианы Версальской,<sup>6</sup> волнистыми и мягкими линиями, похожая на Primavera Боттичелли, с той изысканной утонченностью движений, которые есть в изображениях греческих плясуний на северских вазах XVIII века. Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутьиков плакучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром.

Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны,<sup>7</sup> вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец — танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки.

Музыки не слышно. Музыка претворяется и смолкает в ее теле, как в магическом кристалле. Музыка становится лучистой и льется жидкими потоками молний от каждого ее жеста, музыка зацветает вокруг нее розами, которые сами возникают в воздухе, музыка обнимает ее, целует ее, падает золотым дождем, плывет белым лебедем и светится мистическим нимбом вокруг ее головы.

В ней есть то, что есть в египетских статуях, то, чего не знали греки: она делает видимым цвет воздуха, касающегося ее тела. Только что она танцевала ночью, и звезды рождались от каждого ее движения, и они вились вокруг месяца, как светлое лунное облачко, и вот уже солнце охватило ее неподвижным янтарным зноем; и вот он дрогнул, и поплыли в воздухе ало-золотистые круги, зеленые волокна, и вот хлынули целые водопады заревого огня, и зашевелились тысячи пальмовых веток.

Ночь. Огненные слезы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. Она вся сгибается, клонится низко, низко, точно ожидая властного решения судьбы от каждого звука...

Тихо...

Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз.

Эвоэ! Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бежит по воздуху, как маленькое дитя... Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.

И тысячи звуков сыплются от каждого ее движения.

Танец — это одно из искусств, позабытых современной Европой, как искусство цветных стекол. Только немногие из современников понимали все значение танца. Маллармэ придавал громадное значение танцу и



постоянно возвращался к этому в своих беседах. «Она танцует так, точно она нагая», — говорил он про одну танцовщицу. Нагота — это необходимое условие танца. Торс — это самое выразительное и цельное в человеческом теле. Танец — это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи. Тело должно быть как волнистость текущего ручья, как «трепетанье широкой водной поверхности».

В Европе красота форм тела погибла в продолжении многовекового пленения тела, но форма имеет значение только в неподвижном состоянии, и гармония танца ничего не могла потерять от падения тела. Красота тела в движении — красота совершенно другого порядка, чем красота форм. Она совершенно чужда тех канонов красоты, что созданы европейскими художниками. Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца.

Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вневещественную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца. Танец и нагота нераздельны и бессмертны...

На рассвете того самого дня, когда Айседора Дункан проповедовала свободу тела под музыку Бетховена, заканчивался на старинном дворе Ecole des Beaux-Arts другой праздник тела и пляски — ежегодный традиционный бал парижских художников — «Bal des Quat'z-arts».<sup>8</sup> Увядающий листок прошлого коснулся зацветающей почки будущего искусства.

Каждый год полицейская стыдливость ограничивала свободу бала, и в этом году комитет устроителей имел малодушие отказаться от своего векового права наготы под угрозой запрещения бала. И на рассвете участники бала прошли шумной толпой через весь утренний строгий Париж с боевым кличем: «Долой одежду!».

И там, у себя, на старинных плитах Академии, среди стройных колоннад Ренессанса, под широкими навесами каштанов, на которых, как мистические свечи, зацветали белые весенние цветы, у подножия строгих статуй Софокла и Демосфена, в воздухе, проникнутом золотистыми лучами солнца и острым холодом ясного утра, перед лицом тысячной толпы, смотревшей с соседних улиц и балконов домов, молодая девушка сбросила с себя одежду и нагая плясала ранним утром среди старого Парижа, как вечный символ радостного неумирающего язычества, бессмертный союз танца и наготы, апофеоз жизни и молодости, торжествующей над старческим лицемерием Европы.

## О СМЫСЛЕ ТАНЦА

Зала освещена притупленным светом.

За рампой из белых гиацинтов на фоне тяжелых складок одноцветной ткани, внезапно возникая из тени, затаившейся в них, стройные полу-девичьи, полуотроческие фигуры в прозрачных хитонах, смутно выявляю-

щих очертания их тел, молча, в глубокой тишине, наступающей от музыки, совершают радостные таинства танца...

Все те, кто посещали в течение этой зимы вечера, на которых Е. И. Рабенек (Книппер) показывала итоги работы своих учениц, знают чувство глубокой радости и внутреннего очищения, оставшееся в душе после этих видений.

Но тех, кто имел эту радость, — немного. Среди же большой публики существуют самые искаженные представления об этом возникающем искусстве. Когда говорят: «Пластические танцы», «Античные танцы», «танцы à la Дункан», «Босоножки», то это указывает только на глубокое непонимание смысла совершающихся перед нашими глазами явлений.

С тех пор как Айседора Дункан появилась и в своем триумфальном шествии по Европе убедила нас в том, что древняя стихия танца не умерла, все совершающееся в этой области стало неизбежно связано с ее именем. Но не она была первой, потому что сама была ученицей Луи Фюллер, которая, в свою очередь, следовала путем, намеченным впервые Франсуа Дельсарте.<sup>1</sup> Айседора Дункан только широко распахнула двери и открыла пути в будущее.

Нет ничего более произвольного, как смотреть на эти танцы как на иллюстрации музыки, а с другой стороны — относиться к ним как к новой форме балета. Последний взгляд особенно распространен. Балет, принявший в себя формы нового танца, только усугубил путаницу. На самом деле балет и танец различны в самой своей сущности. Балет — только для глаз. В балете танцующий сознает себя, но лишь в жесте, лишь на поверхности тела. В древнем танце, связанном с именем Айседоры Дункан, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер — лист. Смысл моих слов станет сейчас яснее.

Взгляд, что этот новый танец является иллюстрацией музыки, тоже неверен: между музыкой и танцем существует связь более глубокая. Музыка — это чувственное восприятие числа. И если порядки числ и их сочетания, на которых строится музыкальная мелодия, воспринимаются нашим существом чувственно, то это потому только, что наше тело в его долгой биологической эволюции строилось в тех числовых комбинациях, которые теперь звучат нам в музыке.

Музыка есть в буквальном смысле слова память нашего тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест. Что это фактически так, доказывается гипнотическими опытами: загипнотизированные при известном мотиве повторяют одни и те же движения. Танцы известной Мадлэн, танцующей под гипнозом,<sup>2</sup> основаны на этом. Но танец под гипнозом — это жестокий опыт над человеческой душой, а не искусство. Но дорога искусства — осуществить это же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела.

Сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево старого стра-

дивариуса, достигнуть того, чтобы оно стало все целиком одним музыкальным инструментом, звучащим внутренними гармониями, — вот идеальная цель искусства танца.

Что прекраснее человеческого лица, отражающего верно и гармонично те волны настроений и чувств, которые поднимаются из глубины души? Надо, чтобы все наше тело стало лицом. В этом тайна эллинской красоты: там все тело было зеркалом духа. Танец — это такой же священный экстаз тела, как молитва — экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса.

Такого идеального танца, может, еще и нет. Айседора Дункан — только обещание этого будущего танца, только первый намек на него. Но путь к осуществлению его уже начат.

Школа Елизабет Дункан в Дармштадте и школа Е. И. Рабенек (Книппер) в Москве — вот реальное начало того пути, о котором пророчески говорит Айседора Дункан. Танец — это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца — танец еще не приобрел своего культурного, очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со стороны: надо быть им захваченным, надо самим творить его. Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами — вот разница двух культур: солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая — очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю только о последнем.

Я имел возможность присутствовать на сеансах и на уроках в школе Е. И. Рабенек. Тот метод (метод Франсуа Дельсарте), который применяется там, вовсе не заучивание жестов и па, вовсе не акробатическая гимнастика, вовсе не воспроизведение поз с античных ваз и барельефов. Это прежде всего сведение обычных движений тела до их простейших формул. Е. И. Рабенек учит своих учениц, делая известный жест, напрягать лишь необходимые мускулы; чувствовать естественный вес своих членов; не употреблять усилия большего, чем необходимо; учит естественной простоте простых движений. И я был свидетелем, как постепенно тело освобождалось, становилось легче, увереннее, разрывало какой-то чехол, скрывавший его, приобретало *лицо*. Этот метод не начинается с подражания античным позам, но приводит к ним естественно, потому что античные позы, в сущности, и есть простые и естественные жесты свободного и сильного тела. Таким образом, школа танца, как ее ведет Е. И. Рабенек, является азбукой движений, необходимых для каждого, и хотя теперь она занимается главным образом со взрослыми девушками, но все значение свое такая школа получит, когда воспитает поколение детей.

Я назвал эти танцы «очистительным обрядом». <sup>3</sup> Это требует пояснения. Очистительные таинства были дионисические танцы в архаической Греции. Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преобразались, очищались огнем танца.

Ницше сказал: «Когда обезьяна сошла с ума, — она стала человеком». <sup>4</sup> Эта обезьяна, этот древний зверь, обезумевший впервые человеческим сознанием, был, конечно, очень страшен. Он был более жесток, чем зверь, потому что это был сумасшедший зверь, он — был более жесток, чем человек, потому что это был человеко-зверь. Но счастье было в том, что обезьяна, сошедшая с ума, начала танцевать, охваченная духом музыки. И тогда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисических оргий превратились в *трагедию*, а греки — этот «народ неврастеников», <sup>5</sup> каким они были на заре своей истории, — создали век Перикла и Фидия.

Неврастения вовсе не болезнь, вовсе не признак вырождения — это мучительное состояние духа, беременного новыми силами. Как только эти силы находят себе исход — неврастения прекращается и мнимая болезнь превращается в новое здоровье.

Наш век болен неврастением. Новые условия жизни, в которых оказался человек в теперешних городах, страшная интенсивность переживаний, постоянное напряжение ума и воли, острота современной чувственности создали то ненормальное состояние духа, которое выражается эпидемией самоубийств, эротикой, подавленностью, бессильными революционными порывами и смутностью моральных критериев. Ясно, что «обезьяна» еще раз готовится сойти с ума.

Неврастения — это исключительно городская болезнь. В современном городе современный культурный человек находит те условия жизни, которых человечество до сих пор не знало: с одной стороны, чрезмерный комфорт и чрезмерное питание, с другой стороны, полное отсутствие соприкосновения с землей, со свежим воздухом, с физической работой. С одной стороны, полицейскую безопасность и опеку, с другой стороны — нервный и напряженный труд, при этом всегда односторонний. Обилие всевозможных острых и возбуждающих культурных наслаждений и полное отсутствие удовлетворения потребностей физических, простых и естественных. Все это вместе взятое создает картину искусственной теплицы, в которой растение усиленным питанием, с одной стороны, и невозможностью развития в нормальном направлении — с другой, неволится к созданию нового вида, приспособленного к этим новым условиям существования.

Если где-нибудь может произойти изменение человеческого вида (а произойти оно может, потому что человек не составляет исключения из прочих видов животного царства), то это произойдет, конечно, в городах, через столетия или тысячелетия? — это уж иной вопрос. Во всяком случае мы уже теперь начинаем чувствовать то нарушение душевного равновесия, которое является естественным следствием преизбытка и ущерба, одновременно составляющих отличительное свойство условий городской жизни. Мы присутствуем внутри себя и на самих себе можем наблюдать перемену в строе нашего сознания и должны быть заранее готовы к неожиданным побегам новых сил и возникновению новых психических свойств, которые могут в нас возникнуть.

Музыка и танец — это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй. <sup>6</sup> Но дело здесь

не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого все свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть *танец*. Поэтому я и называю *танец* громадным фактором социальной культуры.

Раденья и пляски хлыстов,<sup>7</sup> конечно, являются очень важным культурным явлением в России. Но Россия в своем развитии как-то безмерно растянулась в разных эпохах, и мы присутствуем одновременно при явлениях, характерных для тысячелетий человеческой истории, бесконечно друг от друга отдаленных. В то время как хлыстовские пляски аналогичны по своему культурному смыслу дионисическим оргиям архаической Греции и выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке, в условиях наших больших городов мы уже имеем те реторты и горнила, в которых перерабатывается по-новому душа современного человека.

Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия.

## ЛИЦО, МАСКА И НАГОТА

В описании кругосветного путешествия Дарвина на корабле «Бигль» есть такой курьезный рассказ. Это было на Огненной Земле. \* Был мороз. и шел легкий снежок. Дарвин дрожал от холода в шубе, а рядом с ним шел голый дикарь. Снег падал на его плечи и таял на теле, но он не выказывал никаких признаков холода.

— Как это Вам не холодно? — спросил Дарвин.

— А твоему лицу холодно? — сказал дикарь.

— Нет.

— Ну, так у меня везде лицо.<sup>1</sup>

Этот исторический ответ дикаря Огненной Земли сразу подымает весь круг самых сложных вопросов человеческой психологии: об наготы, об одежде, о стыдливости и, подымая их, отчасти и разрешает или указывает пути к разрешению. Самое важное в этом ответе, что это мысль древнего, примитивного человечества, выраженная на нашем языке: дикарь хочет быть понятым Дарвином и потому выражается популярно, в понятиях, доступных европейцу, и образ, им употребленный, настолько верен и глубок, что отвечает на несравненно большее, чем то, о чем спросил его Дарвин.

«Мне не холодно, потому что я все свое нагое тело чувствую так, как ты свое лицо».

---

\* В рукописи: на Новой Земле.

Это нам говорит прежде всего о том, что возникновение одежды не связано с потребностью защитить свое тело от холода. Тело может выносить очень сильные холода без одежды. Напомню пример из одной повести Серошевского «Предел скорби» — из быта прокаженных на севере Сибири. Там, между прочим, описывается подросток — девочка, выросшая в колонии прокаженных и еще в своей жизни не знавшая употребления одежды. На крайнем северо-востоке Сибири зимою по снегу она ходит нагая.<sup>2</sup> Это настолько не согласуется с нашими представлениями об смысле одежды, что не могло быть выдуманно — это наблюдается. Можно утверждать, что если бы одежда возникла только как самозащита тела, то она была бы и осталась не больше чем верхним платьем, которое мы снимаем, входя в теплое помещение.

Но слова дарвиновского дикаря отвечают не только на вопрос о холоде, они с таким же правом могли бы служить и ответом на вопрос о стыде: «Почему тебе не стыдно ходить голым?» — «Потому, что у меня везде лицо».

Лицу не стыдно. Лицу не холодно. А вместе с тем лицо — самая чувствительная, утонченная, самая культурная часть нашего тела. Нам настолько же не стыдно за те части тела, которые привыкли быть обнаженными, — за руки, например. Но в руках, в пястях, в пальцах тоже есть лицо, т. е. есть личное, индивидуальное, неповторяемое. Лицо современного человека ограничивается «лицом» (в узком смысле этого слова) и руками. Нетрудно догадаться, что это обусловлено исключительно свойствами нашей одежды, оставляющей открытыми только голову и руки. Лицо, которое было бы равномерно разлито по всему человеческому телу, если бы человек ходил нагим, искусственно выгнано, перемещено на его оконечности. Обратим внимание на лицо в греческой скульптуре. Голова греческих статуй всегда типична, но не очень индивидуальна. Мы различаем типы богов и богинь, но мы не сможем восстановить индивидуальности голов тех «девушек», «юношей», «философов», которых находят во фрагментах.

Греческая статуя, лишённая головы, ничего не теряет в своей красоте. Вспомните Самофракийскую Победу в Лувре или торс Афродиты в Museo Nazionale del Termini. Точно так же и отсутствие рук у Милосской Венеры скорее дает цельность ее торсу, чем лишает чего-нибудь ее красоту. Наконец, мы знаем торсы, лишённые и головы и рук и ног, как например ватиканский торс Геракла, и они тем не менее так же выразительны и индивидуальны, как высшая индивидуализация лица в портрете Клуэ или Веласкеза. Для древнего грека, привыкшего к наготы, лицом человеческого тела был торс, и из этого естественного центра человеческого тела лучились движения рук, ног, головы, подчеркивая и оттеняя детали главного выражения или напряжения. Лицо совпадало с естественным центром тяжести тела. Всякое выражение этого лица сопровождалось движениями оконечностей, находившимися в логической связи с мускульным преодолением естественной тяжести тела, и потому было законченно пластическим. Торс был первичным физическим лицом тела. Преобладание этого лица над лицом духовным, органом которого служат мускулы

личной части головы, находящиеся в непосредственной связи с нервами органов внешних восприятий, давало то золотое равновесие пластической выразительности тела, которое мы ценим в греческой скульптуре. Если головы греческих статуй кажутся нам лишенными остроты индивидуализации, то это только потому, что индивидуальность была во всем теле, и столько в неподвижных его формах, сколько в движении. В античной же скульптуре мы можем проследить поворот к индивидуализации головы. Римляне прикрывали свое тело и не имели того божественного отсутствия стыда, которое отличало греков. И тотчас же голова начинает индивидуализоваться: возникает то лицо, которое мы знаем «в» настоящую минуту. В то время как лица греческих статуй божественно далеки от нас, лица римских мраморных портретов нам человечески близки. Греческую статую мы переживаем всем существом, а ряды римских бюстов мы читаем как сжатые и отчетливые страницы Тацита.

С Рима уже начинается то двадцативековое пленение человеческого тела в темнице одежды, которое создало ту острую выразительность лиц, которая отличает современное человечество. Лицо, перестав быть везде, выиграло в сосредоточенности и экспрессивности. Выразительность заменила пластическую гармонию. Этим был нарушен отчасти самый принцип красоты, самый диапазон прекрасного стал шире. Безусловно ведь, что лицо Дарвина, редкое по своей некрасивости, было бы все же для нас прекраснее, чем тело того дикаря с Огненной Земли, у которого было «везде лицо».

Но что же такое «Лицо», о котором мы говорим все время. Мы знаем, что у человека может быть больше или меньше лица, что лицо непрерывно растет и углубляется, что все пережитое кладет на него свои черты. Чем человек менее сознателен, чем он более юн и наивен, тем «лица» у него меньше. Лицо ребенка выражает непосредственно и правдиво его основные черты, черты родовые, наследственные и его бессознательную индивидуальность. Эта непосредственная наивность исчезает немедленно, как только в человеке начинается процесс самопознания. «Невинность подобна василиску — она умирает, когда увидит себя в зеркале».

Стыд, стыдливость — всегда один из эффектов сознания. История Адама и Евы, ощутивших стыд немедленно после того, как они приоткрыли дверь познания Добра и Зла, повторяется в каждом человеке. Когда человек сознает себя вдруг чем-то отдельным, непохожим на других, то он прежде всего по особому инстинкту самосохранения спешит скрыть свою особливость от других. Стыд — это свойство индивидуальности. Гений рода не знает стыда. Проявления индивидуальности должны скрываться, чтобы не привлечь подозрений со стороны гения рода. Индивидуальность, сознавшая себя единственной и отличной от других, инстинктивно старается остаться внешне похожей на всех. Таким образом, создается маска — условная ложь. Лишь с того момента, как лицо приучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Лицо начинает лгать только потому, что оно вдруг сознало свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми. Способность к лжи и правде развивается

одновременно и параллельно. Чем глубже сознание своей индивидуальной правды, тем шире возможности обмана. Общественная ложь — как бы одежда лица.

Реми де Гурмон говорит: «Ложь у животных позвоночных то же самое, что мимикрия у насекомых».

Как известно, мимикрией называется то явление, когда известные насекомые принимают для самозащиты цвет и формы окружающей среды. Все, конечно, видели изображения насекомых, имеющих вид сухих листьев, сучков дерева, чешуек древесной коры и т. д. Заяц белеет зимой. То же самое явление уже в сознательном виде повторяется, когда броненосцы окрашиваются в оливково-серый цвет, а для солдат вводится в армии бурый цвет хаки. Это та же самозащита посредством усвоения характерных черт среды.

Если следить за лицами и силуэтами парижских бульваров, то прежде всего обращаешь внимание на удивительную четкую законченность фигуры каждого человека. В Париже гораздо легче зарисовать каждого прохожего несколькими чертами, чем <в> каком-либо ином городе. Каждый как бы несет в себе уже основные элементы стилизации. Каждое лицо кажется там в отдельности характернее, чем в России, но вскоре начинаешь различать известную повторяемость лиц. Они легко разбиваются на небольшое количество определенных групп. Я говорю сейчас не о том явлении, когда от непривычки глаза все немцы или все французы кажутся на одно лицо, как солдаты в строю. Я говорю об наблюдениях глаза, уже ориентировавшегося и научившегося уже читать индивидуальности данного народа. Эта повторяемость лиц является следствием того, что существует определенное количество исторически выработанных бытом и модой общественных масок, к которым примыкают все, кто боится стать эксцентричным. В своей простейшей форме это маски профессий. В своей высшей культурной форме: маски индивидуальных типов и темпераментов, осуществляющие в себе известные идеалы моды и часто литературы. Общество, которое инстинктивно опасается всякой эксцентричности, насмешкой, недоверием, иногда просто физической силой неволит принять ту или иную маску, официально им признанную. С другой же стороны, для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода правом неприкосновенности личности. С этой точки зрения маска является важной ступенью в культуре личности. Но, с другой стороны, большинство, люди средние, сознающие свое «я» только на поверхности своей одежды, являются рабами своих масок и, повторяя жесты маски, ими мыслят и ими чувствуют. Это тем более удобно, что там, где культура маски очень развита, как в Париже, маска является настоящим искусственно созданным механизмом, изображающим живого человека. И у этого механизма есть все интонации, оттенки фразы, слова, вкусы, убеждения, жесты.

Над выработкой таких масок работают в Париже и романисты, и художники-портретисты, и карикатуристы, но более всего театр и модные магазины. Эта совместная и согласная работа представляет, б<ь>ть> м<о-



жет>, самое ценное, что есть во французском искусстве. Но ценности эти такого характера, что при перенесении их в другую страну и в понимание другого народа они сразу теряют всякий смысл. В этом причина того явления, что часто роман или пьеса, имевшие громадный успех во Франции, нам кажутся просто глупыми.

Россия — это страна, в которой еще очень мало развита культура масок. У нас лица обнаженнее и менее сознательны. Но зато и индивидуальность в них прочесть труднее. Все спутано, не дифференцировано, еще не распределено по классам. Поэтому так трудно сделать беглый набросок с русского лица, который давал бы характер. Русское лицо требует долгого взглядывания и изучения. Художники поймут, что я хочу сказать.

Я так подробно останавливаюсь на понятии маски потому, что маска составляет необходимое свойство лица. Маска — это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубоко личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо — действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно. Лицо ребенка правдиво и наивно. Но его индивидуальное сознание неглубоко. Лицо его выражает лишь самые общие родовые истины и родовые переживания. Но как только возникает в нем более сложная духовная жизнь, лицо должно выучиться лгать, иначе существование станет нестерпимо, и физическое лицо тогда постепенно перерабатывается, мужать и слагаться в то, что мы обычно называем лицом.

Мы до сих пор, говоря о лице, подразумевали лицо в узком смысле, личную часть головы. Но мы знаем, что лишь двадцативековым пленением нашего тела в узкой и плотной одежде лицо было как бы искусственно выгнано и сосредоточено в голове и кистях рук как единственных частях тела, оставшихся обнаженными. Это дало современному лицу ту особую остроту и выразительность, которой не знали древние греки.

Наше тело привыкло к одежде, и обычай одежды охраняется очень сильным чувством стыда наготы.

Мы обычно считаем наготу свойством примитивного и дикого человечества. С одной стороны, это, конечно, справедливо. Но в Греции была ли нагота знаменем культуры примитивной или пережитком, сохранившимся от древних времен? Современные археологические раскопки показывают, что это было не так. Костюм Критской эпохи, костюм эпохи Микенской очень сложен. Тело там тщательно закрыто. В эти древнейшие времена, предшествовавшие расцвету эллинской культуры, одежда очень приближалась к формам одежды нашего времени: в то время носили и длинные юбки и кофты с рукавами. С другой стороны, малоазиатские культуры и Персия были одеты в одежды широкие и закрывавшие фигуру от ступней до горла. Так что несомненно, что культ наготы в Греции возник как следствие культурного расцвета ее. Какими путями? К этому привели танец, физические упражнения и народные игры.<sup>3</sup> Это тот путь,

который естественно приводит к тому, что не голова только, не руки, а все тело становится Лицом человека, все тело целиком становится зеркалом его духа. Но от этих возможностей нас пока отделяет как бы непроницаемой стеной — стыд.

Стыд — явление не индивидуального, но общественного характера. Стыд — это обычно внутреннее мерило принятого и непринятого. Стыд — это наша органическая связь с обществом, посредством стыда выражает свои запрещения гений рода, гений общности, подсознательно пребывающий внутри нас и неустанно ведущий борьбу с устремлениями нашего индивидуального сознания.<sup>4</sup>

Мне часто приходилось слышать такую фразу: «Конечно, если б я был (или была) идеально сложена, то нисколько бы не стыдилась своей наготы».

Это совершенно неверно. Повторяющие эту фразу всегда представляют себе жест Фрины пред Ареопагом.<sup>5</sup> Такой жест, конечно, прекрасен и возможен, но он неповторим.

Нам стыдно наготы прежде всего потому, что это не принято. Потом нам стыдно ее потому, что наше тело мы не чувствуем лицом. Мы не знаем его выражений, игры его мускулов, мы не можем владеть им и играть, как лицом, мы не можем им лгать, т. е. одевать его той духовной маской, которая всегда наготове для того, чтобы скрыть сокровенное душевное движение. Танец же при том методе постепенного осмысливания всех простейших движений тела, какой применяется здесь, является постепенным развитием лица всего тела. И поскольку он является правдивым, чистым и искренним — он требует наготы. И стыд наготы будет исчезать по мере того, как будет возникать самосознающее лицо всего тела — т. е. маска тела. Одежда материальная будет заменяться одеждой духовной.

Чувственна одежда, а не нагота. Чувственны те утонченные обнажения, которыми играет современная одежда.

Как мы уже упомянули в начале, одежда только отчасти возникает как защита тела от холода. Одежда возникает прежде всего как украшение тела, как желание обратить внимание на известные подробности тела. То побуждение, которое толкает дикого человека к первым ярким лоскутам одежды, вовсе не стыдливость, а бесстыдство. Но всякое дерзновение в области чувственной склонно быстро становиться модой. Тот, кто не следует моде, совершает непринятое с общественной точки зрения. Все непринятое стыдно. И вот возникает стыд не делать таких же бесстыдных жестов, как другие. Вот та психологическая извилина, которой обуславливается происхождение одежды.

Вся история одежды — это история человеческой чувственности. Прикрывши — обратить внимание, скрывши — показать, спрятав — вывить: это основные мотивы, руководящие эстетикой чувственности в одежде.

Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многообразные преобразования чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным, как кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру.

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ  
СОВРЕМЕННОИКИ







## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. «ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ»

*Том I собрания стихов, издат. «Скорпион» 1908*

Первое впечатление от Брюсова. Это было в 1903 году на заседании Религиозно-философского общества. Я только что вернулся из-за границы и впервые знакомился с новыми течениями в русской литературе, с поэтами и их произведениями.

Вся обстановка Религиозно-философского собрания: и речи и лица, обсуждаемые темы и страстность, вносимая в их обсуждение, нервное лицо и женский голос Мережковского, трагический лоб В. В. Розанова и его пальцы, которыми он закрывал глаза, слушая, как другой читал его доклад, бледные лица петербургских литераторов, перемешанные с черными клобуками монахов, огромные седые бороды, лиловые и коричневые ясы, живописные головы священников, острый трепет веры и ненависти, проносившийся над собранием, — все это рождало смутное представление о раскольничьем соборе XVII века.

Среди этой толпы, в которой каждая фигура казалась мне страницей истории, поразило меня лицо молодого человека, мне неизвестного.

Он не принимал никакого участия в прениях. Стоял скрестив руки и подняв лицо. Был застегнут узко и плотно в сюртук, сидевший плохо («по-семинарски», — подумал я). Волосы и борода были черны. Лицо очень бледно, с неправильными убегающими кривизнами и окружностями овала. Лоб скруглен по-кошачьи. Больше всего останавливали внимание глаза, точно нарисованные черной краской на этом гладком лице и обведенные розной непрерывной каймой, как у деревянной куклы. Потом, когда становилось понятно их выражение, то казалось, что ресницы обожжены их огнем.

Из низкостоящего воротника с трафаретным точно напечатанным черным галстуком шея торчала деревянно и прямо. Когда он улыбался, то большие зубы оскаливались яростно и лицо становилось звериным.

Подумалось: «Вот лицо испуганного, изувера раскольника. Как оно подходит к этой обстановке».

На другой день я с ним встретился и узнал, что это Валерий Брюсов.

«Как можно ошибаться в лицах», — подумал я, когда увидел, что это лицо может быть красивым, нежным и грустным.

«Как мог я находить его подходящим к той обстановке?» — подумал я, поняв через несколько времени, что если был там человек наиболее чуждый всему, что говорилось и волновало, то это был Брюсов.

Теперь же, имея перед собой «Пути и перепутья» — первый том полного собрания его стихов, снова возвращаюсь я к первому впечатлению его лица и думаю, что оно было верно.

Идеализируя тогда Религиозно-философское собрание в картину раскольникового собора, я искал на лицах веры, страсти и испуганности.

У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть. Это она обуглила его ресницы, очертила белки глаз, заострила уши, стянула сюртук, вытянула шею и сделала хищной его улыбку. И та же страсть в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, четкую ясность внесла в его мысль и глубину прозрений в его творчество. Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрями, — воля к власти.

Брюсов не поэт-мечтатель, от которого мир заслонен скользящими очертаниями его грезы, как Блок; не поэт-чародей, который прикосновением золотого жезла преобразует и заставляет звучать окружающие вещи, как Бальмонт; не поэт-иерофант, ведающий тайны и откровения древние и новые и лишь немногих допускающий в святилище свое, как Вячеслав Иванов; Брюсов — поэт-завоеватель, создатель империи, установитель законов, основатель самодержавий.

Издание «Путей и перепутьев», в которое собрана большая часть его старых стихотворений начиная с «Русских символистов» и кончая «Tertia vigilia»,<sup>1</sup> является актом большого мужества со стороны Брюсова, так как вновь подымает ту тяжелую тяжбу его с русской публикой, которая только в последние годы была забыта и потому как бы молчаливым соглашением решена в его пользу.

И тем более велико его мужество, что теперь он не подписался бы уж под многими своими старыми стихотворениями.

«Многое в моей юношеской поэзии, — говорит он, — показалось мне наивным и неверным, многие приемы творчества бессильными и неудачными. Если бы захотел я выбрать из всего, напечатанного мною в стихах за первые десять лет литературной работы, только то, что теперь удовлетворяет мой художественный вкус, мне пришлось бы ограничиться небольшой книжкой в 10—20 стр.

Но я нашел, что, поступив так, я был бы несправедлив сам к себе. Если вообще мое творчество заслуживает внимания, то заслуживают его и те „пути и перепутья“, по которым я вышел на свою настоящую дорогу».<sup>2</sup>

Далее он предупреждает, что старался оставить все, что казалось ему характерным для его ранней поэзии, откинув около трети стихотворений, входивших в его первые сборники.

Этим отбором он отделяет то, за что он готов принять ответственность теперь, от тех произведений, от которых он отрекается безусловно.

Судьба поэзии Брюсова была тяжела. Редко кто умел возбуждать

против себя столько ненависти в публике. Первые же его шаги были встречены яростными свистками. Тотчас же после появления сборников «Русские символисты» имя его стало в публике нарицательным именем для декадента и повторялось рядом с именем пресловутого Емельянова-Коханского.<sup>3</sup>

Владимир Соловьев заклеил его стихи злой и обидной статьей в «Вестнике Европы».<sup>4</sup>

В сущности публика прочла и запомнила из Валерия Брюсова только один стих: «О закрой свои бледные ноги»,<sup>5</sup> который и заслонил от нее на много лет остальное творчество поэта. В течение многих лет каждый интеллигентный читатель, при котором заходит речь о поэзии Брюсова, тотчас же с авторитетным видом знатока литературы говорил: «Брюсов? Это „О закрой свои бледные ноги“!». А иногда, желая доказать свое знакомство со всеми тонкостями новой поэзии, цитировал еще «Лопасты латаний на эмалевой стене».<sup>6</sup> Это повторялось неизменно даже после выхода «Urbi et Orbi»;<sup>7</sup> повторяется изредка и теперь.

Эта маленькая строчка была для Брюсова тяжелым жерновом в тысячи пудов, который ему пришлось проташить на своей шее, ступень за ступенью преодолевая лестницу, приведшую его к вершинам искусства. Для него она была тем, чем красный жилет с первого представления «Эрнани» для Теофиля Готье.<sup>8</sup> «Я надел его только раз, но был вынужден носить всю жизнь», — с грустью говорил он в старости.

---

Конец восьмидесятых и начало девяностых годов было самым тяжелым временем для русской поэзии. Все потускнело, прикикло и окостенело. Публика жила воспоминанием о Надсоне, а поэты перепевали из него.

Из стариков был жив только Фет, который после десяти лет молчания тогда написал «Вечерние огни».<sup>9</sup> Он был могиканом, пришедшим с другого конца столетия. На его памяти поэты отходили один за другим, и русский стих, который он нашел во всей его пушкинской весенности, угасал. Новые поэты не приходили. Говорят, что он в последние годы своей жизни с напряженным, болезненным вниманием прочитывал каждый вновь появлявшийся сборник стихов: ждал идущих на смену. Но не дождался. Первые стихи Бальмонта могли бы дойти до него, но не дошли.

Вместе с Фетом погас последний отблеск сияния пушкинской эпохи. Погас, и наступили полная тьма и молчание. Но уже через несколько мгновений начала брезжить новая заря — появились стихи Бальмонта. Публика встретила их враждебно и холодно. Нашла их непонятными. В настоящее время, перечитывая первые сборники Бальмонта, трудно представить себе, что могло вызывать враждебность и казаться непонятным в этих стихах — таких простых и наивных, в которых так часто звучат даже некрасовские напевы. От стихотворений той эпохи они отличаются только грацией и легкостью стиха. Демонизм и кровожадность появляются в поэзии Бальмонта лишь значительно позже.

Но Бальмонт, который по своему стиху является синтезом и прекраснейшим цветением стиха прошлой эпохи, не привлекает на себя активной

ненависти. Его отрицают. Но его ценят как переводчика Шелли; его печатают во всех толстых журналах.

Всю несправедливость и тяжесть борьбы Брюсов выносит на своих плечах с 1894 по 1905 год, потому что только с появлением «Stephanos» большая публика начинает признавать его. До 1904 г., т. е. до начала издания «Весов», ему закрыты все журналы и газеты.

В юношеских стихотворениях Валерия Брюсова различаются два течения.

Первое из них — подражание формам, словам и темам французских поэтов.

Подражания эти еще сводятся к имитации внешности, но не к принятию внутреннего содержания. В них постепенно формируется стиль и стих поэта.

В них много отголосков Бодлэра («Наши язвы наполнены гноем — Наше тело на падаль похоже, — О простри над могильным покоем — Покрывало последнее, Боже».<sup>10</sup> Или: «Медленно всходит луна. — Пурпур бледнеющих губ. — Милая, ты у окна. — Тиной опутанный труп».<sup>11</sup> К этому же течению относится отдел «Криптомерий»).

Этого рода стихи, ключ к которым надо искать во французских подлинниках, и вызывали тот упрек в «непонятности», которым так долго преследовали Брюсова, — поэта ясного по преимуществу. Только в двух стихотворениях этой манерной полосы («Моя любовь — палящий полдень Явь» и «Прокаженный»)<sup>12</sup> можно провидеть будущего Брюсова.

Одновременно с этим декадентски-подражательным течением в те же самые годы идет у Брюсова течение очень реалистическое — попытки воплощения в стихах обыденных личных переживаний. Это очень крепкая и тучная подпочва искусства, на которой позже вырастает вся его индивидуальность.

Надо знать географические, климатические и моральные условия, в которых развивался его талант. Надо знать, что он рос в Москве на Цветном бульваре, в характерном мещанском доме с большим двором, заваленным в глубине старым железом, бочками и прочим хламом. (В «Urbi et Orbi» он посвятил целую поэму его описанию).<sup>13</sup> Как раз в этом месте в Цветной бульвар впадает система улечек и переулков, спускающихся с горы, кишмя кишашей кабаками, вертепами, притонами и публичными домами. Здесь и знаменитая Драчевка и Соболев переулок.

Этот квартал — Московская Субурра.<sup>14</sup> Улицы его полны пьяными и безобразными сценами, он весь проникнут запахами сифилиса, вина и проституток.

Вся юность Валерия Брюсова прошла перед дверьми Публичного Дома.

К этой области он подошел прежде всего <...> \* - ления попытался воплотить в стихе. Это было большое дерзновение, потому что в этой

\* При публикации выпала строка газетного набора. За отсутствием рукописи текст восстановлению не поддается. (Ред.).



области у него не было предшественников и все традиции русской поэзии были против него, тем более, что он не искал здесь ни морали, ни жалости, а художественных обобщений и правды. Единственное достоинство этих первых опытов — их дерзновенность. Вообще же они грубы и безвкусны. В его «Путях и перепутьях» они собраны в отделе «Будни». Все они проникнуты Цветным бульваром.

Здесь «Осужденная жрица» («Одна из осужденных жриц, — Я наблюдаю из кровати — Калейдоскоп людей и лиц, — И поцелуев и объятий. — Вся жизнь проходит как во сне, — В глухом тумане опьяенья, — И непонятно больше мне — Святое слово наслажденье»...)<sup>15</sup>

Здесь «Сумасшедший» («Чтоб меня не увидел никто, — На прогулках я прячусь как трус, — Приподняв воротник у пальто — И на брови надвинув картуз. — Я встречаю нагие тела, — Посинелые в рыхлом снегу, — Я минуты убийств стерегу — И смеюсь беспощадно с угла»)<sup>16</sup>

«Продажная» («Едва ли ей было четырнадцать лет, — Так задумчиво гасли линии бюста. — О как не шел ей пунцовый цвет — Символ страстного чувства»)<sup>17</sup>

Иногда он старается найти в этих впечатлениях бодлэровские символы. Но они еще смутны и неясны. («Подруги»: «Три женщины грязные, пьяные, — Обнявшись идут и шатаются. — Дрожат колокольни туманные, — Кресты у церковей наклоняются. — Заслышавши речи бессвязные, — На хриплые песни похожие, — Смеются извозчики праздные, — Стронются грубо прохожие»)<sup>18</sup>

Из приведенных цитат ясно видно, что в этой области Брюсов является непосредственным предтечей и предвестником тех литературных тем и приемов, над которыми в настоящее время работают Леонид Андреев, Сергеев-Ценский и др. Даже самый неудачный выбор сравнений а символов напоминает их.

Но Брюсов недолго останавливается на этой ступени. Скоро сквозь Цветной бульвар он начинает прозревать римскую Субурру и Священную проституцию древней Финикии, и впоследствии из этого корня вырастут его совершенные и сдержанные поэмы «Аганатис», «Город Женщин» и, наконец, его Афродита в публичном доме<sup>19</sup> («Stephanos»).

Но основные черты этих ранних впечатлений пребудут в творчестве Брюсова до конца. Он не перейдет на высшую ступень по отношению к женщине и к любви. Женщина останется для него навсегда проституткой (Священной жрицей), а любовь судорогой сладострастия (Ложем пытки). Но не подымаясь вверх, он бесконечно углубит эти явления жизни и свяжет их с биением мировой жизни.

Для него женщина становится «книгой между книг», в которой избыток дум и слов, в которой безумен каждый стих.

Ты женщина, ты — ведьмовской напиток!  
Он жжет огнем, едва в уста проник;  
Но пьющий пламя подавляет крик  
И славословит бешено средь пыток.  
Ты женщина! и этим ты права.

От века убрана короной звездной,  
Ты — в наших безднах образ божества! <sup>20</sup>

Еще спустя несколько лет, продолжая свое физиологическое углубление, в своем гимне, посвященном беременной женщине, он прославит ее как звено, связующее человека с природой («Ты, женщина, путем деторождения удерживаешь нас у грани темноты»), и как магический сосуд, в котором происходит чудо претворения изжитого в вечно новое («И снова будут свежи розы — И первой первая любовь, — Любви изведенные грезы — Неведомыми станут вновь»). <sup>21</sup>

Ложе пытки превращается для него в богоборство («Я с Богом воевал в ночи!»), и ночь любви превращается в библейски-строгую картину:

Мне кто-то предлагает бой  
В ночном безлюдьи, под шатром.  
И я лицом к лицу с судьбой,  
И я вдвоем с тобой, с собой  
До утра упоен борьбой  
И — как Израиль — хром! <sup>22</sup>

И наконец, народные сцены и пьяные песни, доносившиеся до него с Цветного бульвара, он оправил в строгие ритмы народной поэзии, и от них родились и «Песня о последнем рязанском князе», «Сказание о разбойнике», и фабричные песни в «Urbi et Orbi» как истинная художественная стилизация этих впечатлений.

(«Люблю я березки — В Троицын день, — И песен отголоски — Из ближних деревень. — Люблю я шум без толку, — Когда блестит мороз, — В огнях и искрах елку — Час совершенных грез. — И дню Вознесения — Стихи мои. — Дышит нега весенняя, — Но стихли ручьи»). <sup>23</sup>

На следующей грани, грани 1896—1898 года, Брюсов отходит от внешних впечатлений жизни для важной внутренней работы, которая сказывается в самом имени книги, посвященной «Одиночеству тех дней» <sup>24</sup> — «Это — я» («Me eum esse»).

В эту эпоху он познает и «годы молчания», и «негу холодной мечты», и «великое счастье — познав, утаить», <sup>25</sup> и «ненужную любовь» («А в сердце дрожат невозможные, чистые, — Бессильные грезы ненужной любви»). <sup>26</sup>

В смысле воплощений и найденных слов эти годы наиболее скудны, но «Tertia vigilia» (Третья стража: 1898—1901) приносит обильную жатву, посеянную тогда.

В первом же стихотворении этой третьей грани он поминает их словами:

Мои прозренья были дики,  
Мой каждый миг запечатлен:  
Крылато-радостные лики  
Глядели с довременных стен. <sup>27</sup>

## И

И было мне так сладко в детстве  
 Следить мелькающую нить  
 И много странных соответствий  
 С мечтами в красках находить.<sup>28</sup>

С этого времени он начинает созерцать мир сквозь «стоцветные окна, стекла» книг.

(«Со мною любимая книга — Мне поет любимый размер. — Да! Я знаю, как сладки вериги — В глубине безысходных пещер»).

Подводя итоги борениям мысли, преодолевшей вселенную книгу, он говорит о стихотворении, гордо озаглавленном «Я».

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,  
 Не обессилел ум в сплетеньях роковых.  
 Я все мечты люблю, мне дороги все речи,  
 И всем богам я посвящаю стих.  
 Я возносил мольбы Астарте и Гекате,  
 Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь,  
 И после подходил к подножиям распятый  
 И славил сильную, как смерть, любовь.  
 Я посещал сады Ликеев, Академий,  
 На воске отмечал реченья мудрецов,  
 Как верный ученик я был ласкаем всеми,  
 Но сам любил лишь сочетанья слов.  
 На острове мечты, где статуи, где песни,  
 Я исследил пути в огнях и без огней,  
 То поклонялся тем, что ярче, что телесней,  
 То трепетал в предчувствии теней.<sup>30</sup>

В стихотворении этом, служащем как бы вратами к его истинному творчеству (в нем впервые звучит мужественный бронзовый брусковский стих), сказывается совсем не философский скептицизм, как может показаться сначала, а жадный взгляд завоевателя, обозревающего лазутчиком пределы и области, которые ему предстоит покорить мечом.

Веря в свою грядущую победу над современностью («Мы гребень встающей волны»),<sup>31</sup> но в то же время чувствуя свое полное одиночество и отчужденность в текущем мире, он обращается к прошлым векам («Любимцы веков») и там ищет подобий и соответствий для определения своего «Я». Но важно здесь то, что, вопреки своему утверждению, он идет учиться совсем не в сады ликеев и академий и вовсе не заниматься записыванием «речений мудрецов». Нет, он идет к Александру Великому («Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе, Александр Завоеватель, я — дрожа — молось тебе»).

Он идет к Ассаргадону («Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон. — Владыки и вожди, вам говорю я: горе!.. — Кто превзойдет меня! Кто будет равен мне? ... Я исчерпал тебя до дна, земная слава!»).

Он идет к своим предкам скифам («Вы собратом гордиться могли бы, — Полюбили бы взор мой меткий... Я буду, как все и особый — Волхвы меня примут, как сына. — Я сложу им песню для пробы, — Но от них уйду я в дружину»).<sup>34</sup>

Он идет к Наполеону («Сам изумлен служеньем счастья, — Ты, как пращой, метал войска, — И мировое самовластье — Бросал, как ставку игрока»).<sup>35</sup>

Он говорил про себя («Дон Жуан»):

Да, я — моряк, Искатель островов.  
Скиталец дерзкий в неоглядном море,  
Я жажду новых стран, иных цветов,  
Наречий странных, чуждых плоскогорий.<sup>36</sup>

Точно так же не видно его и у «подножия распятий», но он шлет свой привет халдейскому пастуху, зачинателю тайного знания звезд и установителю Зодиака, с трепетом предстоит пред лицом Сивиллы на берегах тусклого Аверна («Амалтея») и совершает моление сладостной Гекате в тайном кругу ночных колдуний («Ламия»).<sup>37</sup>

Когда же он обращается к тем, которые воистину являются учителями мудрости, — к Данте, к Лейбницу,<sup>38</sup> то он не находит ни ярких и четких слов для их характеристики, ни истинного пафоса. Это оды школяра-схоластика на заданную тему. Единственное, что привлекает его к ним, — это их одиночество в своем веке: «Подобных знал он лишь в дали времен» («Данте»), «Буйный век глумился над тобой» («К портрету Лейбница»).

Ясно, что та школа, которую проходил поэт «на острове мечты» «во мгле противоречий», была не школа философа и мистика, а школа римского легионера, ландскнехта и конквистадора.

---

Мне памятна одна беседа с Брюсовым. Мы говорили о том, как для человеческой души в каждый момент ее существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познает себя новой в отражениях прошлого. Я указывал на то новое понимание мистической Греции в лице Вячеслава Иванова, понимание, к которому мы пришли через открытие Греции архаической и варварской. Теперь же, говорил я, этот путь ведет нас к новому пониманию мистической сущности Египта, которое уже брезжит кое-где, например, у Розанова.

— Одни области прошлого раскрылись, а другие замкнулись, — сказал Брюсов. — Египет мне совершенно чужд. А вот Ассирия очень близка. Совершенно закрыт для меня мир Библии. Из этой области я не написал ни одного стихотворения. А вот для Мережковского близка Библия. Он пишет библейским языком. А когда он описывает Рим времен Юлиана, то в нем он видит и чувствует только средние века, хотя по видимости и описывает мир Цезарей.

Для меня же Рим ближе всего. Даже Греция близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме. В сущности же я отношусь к эллинскому миру с тем же недоумением и непониманием, с каким относились римляне. Я знаю, что в моих стихах я никогда не мог воплотить духа Греции.

— Но ваш Рим кончается с Антонинами и едва ли переходит к Северам?<sup>39</sup>

— Антонины для меня золотой век человечества и латинской литературы. Латинская поэзия только там имеет смысл для меня. Век Августа — это архаические времена. Латинский язык тогда еще не был разработан. Это был наш державинский торжественный язык. Вергилий, которого я когда-то так любил, это Державин. Овидий и Гораций — поэты допушкинского периода римской литературы. Правда, Пушкин не пришел в римской литературе,<sup>40</sup> но пушкинский период настал. Ругилий и Авзоний мне ближе всего.

Знаменательна эта привязанность Брюсова к Риму. В ней находим мы ключи к силам и уклонам его творчества. Ему чужды изысканный эстетизм и утонченные вкусы культур изнеженных и слабеющих. В этом отношении никто дальше, чем он, не стоит от идеи «декаданса» в том смысле, как его понимали и признавали себя «декадентами» Маллармэ и его группа.

Брюсов всегда предпочтет бой гладиаторов в Колизее зрелищу трагедии Софокла в театре Диониса. Ему не выгнуть в стихе овала хрупкой глиняной вазы, тонкою кистью не расписать ему черным по красному легких танцующих фигур. Но он может высокой дугой вознести свой стих — вечный, как римский свод. Он строит широко и крепко. Строфы его поэм, как аркады акведуков, однообразные и стройные, тянутся до далеких горизонтов, и стрелы его военных дорог, мощенных широкими мраморными плитами, лучатся по всем покоренным странам и временам.

Свою империю, которую он волен сделать всемирной, он строит в области Слова и Мечты. Но это не меняет *римских* приемов его завоевательной политики. В покоренных областях он вводит гражданственный строй, и на страже его законов стоит беспощадно карающий ликтор («Весь»).

Но в императоре, гранящем свои законы на бронзовых таблицах, живет грубый солдат-легионер. Отсюда, даже в самых совершенных произведениях его, то особое отсутствие художественного вкуса, то особое римское безвкусие, свойственное эпохам Цезарей и Наполеонов.

Отсюда и то замечательное явление, что в понимании любви он не может стать выше центуриона, приехавшего в Рим из далекою лагеря, ландскнехта, вступившего в покоренный город, или моряка, на короткие часы сошедшего на землю в большом средиземном морском порту. Именно за этими лицами любит он прятать свое лицо, повествуя о любви.

Тот же римский дух сказывается в его литературных отношениях, в его борьбе за первенство в русской поэзии. Он составляет «триумвират» (Бальмонт, В. Иванов, Брюсов), между которыми делит мировое владычество (см. все посвящения и послания к этим поэтам), он же начинает гражданские войны и ведет борьбу против других триумвиров.

В «Urbi et Orbi» и в «Stephanos» в целых отделах сказывается эта борьба за первенство сперва с Бальмонтом, потом с Вячеславом Ивановым.<sup>41</sup>

Именно эту великую страсть самоутверждения, неодолимую волю к власти и первенству прочитал я в его лице при нашей встрече, но тогда не понял прочитанного. Теперь же она горит для меня в каждой строчке, им написанной. Это она ведет его такими громадными ступенями от грубых стихотворных опытов юности к нынешнему совершенству форм. Она в каждой новой книге заставляет вновь и вновь преодолевать вполне самого себя, ставя между прошлым и новым пропасти непроходимые.

Как схиму принял он на себя свою страсть: «Искусство жаждет самовластья». «В искусстве важен строгий искус», — говорит он. Все в жизни поэта, все до конца должно быть принесено в жертву искусству.

Так! Сделай жизнь единой дрожью,  
Люби и муки до конца,  
Упейся истиной и ложью, —  
Во имя кисти и резца!  
Но будь окован и любовью,  
Бросайся в пропасти греха,  
Пятнай себя священной кровью  
Во имя лиры и стиха!<sup>42</sup>

Примеч. В этой статье я преднамеренно не коснулся Валерия Брюсова как поэта города, хотя именно «Пути и перепутья» дают богатый материал для исследования его эволюции в этой области. Но как поэта города Брюсова нельзя рассматривать отдельно от его драмы «Земля» и от книги «Urbi et Orbi». Это составит тему одного из моих ближайших фельетонов.

## ГОРОД В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаше она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты.

Не менее тяжело бывает стать поэтом определенной области переживаний и явлений: поэтом ли «перепевных созвучий», или «поэтом „прекрасной дамы"», поэтом «половых извращений», или «поэтом города».<sup>1</sup>

За Валерием Брюсовым утвердилась в настоящее время в русской литературе слава поэта города. Мне хочется проверить, по справедливости ли Брюсов заслужил эту тяжелую деревянную колодку, в которой критики хотят замкнуть его руки и шею.

Город, действительно, неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города.

Но для того чтобы иметь право называться поэтом того или иного, надо глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове.

Никак нельзя назвать, например, Иоанна Крестителя поэтом Ирода, а Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.<sup>2</sup>

Отношение Валерия Брюсова к городу при первом взгляде очень сложно и противоречиво. Он то страстно призывает его: «Гряди могуц и неведом — быть мне путем к победам!». <sup>3</sup> То призывает варваров на разрушение его и восклицает: «Как будет весело дробить останки статуй и складывать костры из бесконечных книг!». <sup>4</sup>

Попытаюсь последовательно выяснить отношение его к городу прошлого, к городу современному и городу будущего.

В поэме «Замкнутые» \* отношение его к городу прошлого сказалось вполне законченно. Безвестный город рисует он в ней, старинный и суровый. Он живет одним воспоминанием о жизни и порвал связь с миром современным. Это как бы сама идея старого средневекового европейского города.

Город этот безнадежно замкнут горами и морем, он весь кажется «обветшалым зданием, каким-то сказочным преданием о днях далекой старины». Он «объят тайной лет», «угрюм и дряхл, но горд и строен»...

Из серых камней выведены строго,  
 Являли церкви мощь свободных сил.  
 В них дух столетий смело воплотил  
 И веру в гений свой и веру в Бога.  
 Передавался труд к потомкам от отца,  
 Но каждый камень, взвешен и измерен,  
 Ложился в свой черед, по замыслу творца,  
 И линий общий строй был строг и верен,<sup>5</sup>  
 И каждый малый свод продуман до конца.

Строфа эта является в поэзии Брюсова наиболее полным выражением его представлений об архитектуре. Вообще же, говоря о городе, он почти никогда не касается архитектуры, а только называет: площади, аркады, скверы, лестницы, окна, своды... Этот текст указывает на то, что к архитектуре он относится, как к мертвой математической формуле. Если постараться представить себе этот собор, созидаемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка <sup>6</sup> или подавляющая тоска Кельнского собора. То, что каждый свод «был продуман до конца», что все камни «ложились в свой черед», что строй линий при передаче от одного поколения к другому оставался «строг и верен», — все это исторически неверно. Брюсов обманывает нас — это не настоящий старый город, это новый город. Как ветвистые растения, как сплетение кораллов, росли старые соборы, забывались, изменялись замыслы зачинателя, новые века вносили новые стили, нарушались пропорции, башни недостраивались. И в этом хаосе была гармония, в нарушении строя сказывался гений городов. Разве можно сравнить скучную последовательность Кельнского собора, исправленного и законченного в XIX веке разными германскими Виоле-

\* У Волошина ошибочно: «Заклятые». (Ред.).

ле-Дюками, с любым из безвестных соборов Франции, полуразрушенных, незаконченных, но певучих, вдохновенных и крылатых?

Архитектура — не человеческое искусство. Пусть художник чертит план. Пусть рабочие складывают камни. Мертвы стены, возведенные ими. Они посеяли только семя храма. Только когда время овеет их крылами столетий, только тогда мертвые камни станут живыми. Надо, чтобы человеческая кровь окропила, молитвы обожгли, дыхание города проникло эти стены. Архитектура создается не людьми, а временем. Разрушительным время может казаться лишь домовладельцам и реставраторам, для художника же время — великий созидатель. Им же построены живые кристаллы старого города.

Жизни этих кристаллов Брюсов не чувствует. Поэтому он может так спокойно сопоставлять мертвое с живым: «зодчество церковей старинных» и «современный прихотливый свод»; поэтому может он произносить такие слова, позволительные лишь Льву Толстому:

«Я в их церквах бывал, то пышных, то пустынных. В одних все статуи, картины и резьба, обряд застывший в пышностях старинных, бессмысленно-пустая ворожба»...

Для царственных розасов Notre Dame («Париж») он находит единственное сравнение: «Святой калейдоскоп» и даже приводит в движение этот калейдоскоп: «И начинал мираж вращаться вкруг, сменяя все краски радуги, все отблески огней». <sup>8</sup> То, что самому ничтожному из детей города служит напоминанием о мистической Розе, ему напоминает лишь детскую физическую игрушку.

Старый Город представляется ему мертвым часовым механизмом, вечно повторяющим самого себя. Как в окошечке старинных часов, через определенные промежутки времени проходят заводные куклы: «Там тайно в сумерки ходили пары — Я вас люблю — промолвить при луне», <sup>9</sup> «Им было сладостно; в условности давнишней казались сочтены движенья их». <sup>10</sup>

Настолько же неизменной и механичной кажется ему наука Старого Города: «Все было в тех речах безжалостно знакомым, и в смене скучных слов не изменялась суть». <sup>11</sup>

Все мертво для него, что от города, вместо жизни везде он видит механизм.

Недалекий естествоиспытатель с такими мыслями рассматривает муравейник, в таком же виде должна бы была предстать жизнь большого города свободному варвару, в первый раз разглядывающему его.

Знаменательно: стоит ему прикоснуться к древним трофеям войны, хранящимся в музеях, и он преображается: «И все в себе иную жизнь тайло, иных столетий пламенную ложь. Как в ветер верило истлевшее ветрило! Как жаждал мощных рук еще сверкавший нож!». <sup>12</sup>

То же самое происходит с ним, когда среди неверного и вынужденного описания Парижа он подходит к гробнице Наполеона, когда видит в Венеции Льва св. Марка.

Зрелище гербов и трофеев каждый раз потрясает его и превращает его в мощного поэта. Как юноша Ахилл, невольно он себя выдает, хватаясь за оружие прежде всего.



И сам себя временами отделяет он от Города. У него вырываются такие признания: «Мы дышим комнатною пылью, живем среди картин и книг; и дорог нашему бессилью отдельный стих, отдельный миг. А мне что снится? — Дикие крики. А мне что близко? — Кровь и война. Мои братья — северные владыки, мое время — викингов времена».<sup>13</sup>

Поэтому он отрекается и от искусства, возникшего в Старом Городе («К художникам входил я в мастерские. О бедность строгая опустошенных дум! Искусство! Вольная стихия! Сюда не долетал твой вдохновенный шум»)<sup>14</sup>.

Опьяненный действием и кровью, он как будто не сознает того, что радостная мечта о зеленеющей земле затрепетала впервые в нашем искусстве за оградой городских стен, что пейзаж возник впервые как вид из узкого городского окна, что на городскую стену выходил художник писать загородные дали, что солнечный луч, упавший на дно темного подвала, породил Рембрандта, что город родил книгу, которую он сам так хорошо назвал «стоцветным стеклом». Он все забывает, когда начинает говорить о Старом Городе, и ум его слепнет.

---

XIX век, узревший рост городов-гигантов, в то же время был веком освобождения от города. Характерно известие, передаваемое Гонкурами, о первом художнике, приехавшем в Барбизон в конце XVIII века и ходившем в лес на этюды с красками в одной руке и с ружьем в другой. Ему приходилось постоянно отстреливаться от разбойников. Безопасность горожанина за пределами городских стен становится повсеместной лишь в XIX веке, и одновременно с этим в европейском искусстве возникает неизвестное дотоле чувство природы, любовь к земле. XIX век, распахнувший ворота старых городов несправедливости, может быть назван веком слияния с природой. Мечта, так долго отделенная от зеленых наваждений, преображает природу и делает ее более близкой и более безысходной любовью к ней.

Но одновременно с падением власти Старого Города возникает иное рабство, более страшное и более неодолимое: это рабство путей, рабство скорости.

Перевернулись все понятия: расстояние стало временем, дорога — скоростью. Дорога родилась не в городе. Она пришла извне, враждебная, властная, лицемерная, сломала стены городов, расковала пленников и сказала: «Теперь мне будете платить дань». Дорога возникла между городами, сковала их цепями, приблизила их один к другому, пересоздала их и стеснила Землю.

Подобно нервной системе, впившейся своими тонкими нитями в спинной хребет животного и в новую сторону направившей развитие мира, быстрые и напряженные пути XIX века, как чудовищный паразит, вникли в древний организм городов и подчинили его себе.

Дорога создала в городе улицу. В Старом Городе не было улицы. Там были дворы, коридоры, проходы. Правда, они назывались улицами. Но имена бессмертны; понятия же, что под ними текут, изменяются ежеми-

нотно. Ничего общего нет между тем, что называлось улицей в Старом Городе, и большой артерией города современного — проспектом, авеню, бульваром...

Стоит только вспомнить узкие коридоры Генуи, проложенные между семизэтажными домами, поддерживающими на самом верху друг друга сводами. Днем эти своды темнят тонкую нить неба, видимую снизу, а вечером эти проходы, освещенные тусклым светом редких фонарей, кажутся безвыходным лабиринтом в каменных недрах огромного гулкого здания. Или обаятельные улицы Севильи, над которыми в летние дни с одной крыши домов на другую раскидывают разноцветный тент, превращая их в *ratio* — южную гостиную, полную цветов, прохлады и рассеянного света. Или мраморные залы — площади Венеции с лазурными сводами наверху.

Старый город был одним большим домом, с большой общей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь — все вместе. Кроме коридоров, которые были скорее дворами домов, к центру вели еще два-три проезжих пути, которые были прототипом, первичным зародышем нашей улицы.

Базар был сердцем города, как он и остается теперь в больших восточных городах: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни.

Дороги, ворвавшись в середину города бурным потоком своих повозок, карет, омнибусов, автомобилей, паровозов и трамваев, размыли устои старого города, подмыли старые камни, снесли с фундаментов древние дворцы, смыли ветхие дома со своего пути и создали себе широкое каменное однообразное ложе, подобное тем, что в Швейцарии устраивают для буйных горных рек, и это искусственное русло стало называться улицей. И не только механическую работу разрушения произвела она, она произвела химическую реакцию в самых кристаллах духа старого города. Все, что было раньше осязаемо глазом и рукой, она превратила в отвлеченности. Базар стал биржей, клубом, газетой, рестораном, пивной, залом для митингов. То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, — стало цифрой, знаком, буквой, символом.

Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог, он начинает сознавать себя лишь при победоносном вступлении улицы в город и потому совсем не различает, где кончается город и где начинается улица.

Точно так же, как для детей города, для «замкнутых», камни не темница, а крылья мечты, так и Брюсов, замкнутый в потоке улицы, чувствует не цепи, а крылатое ее устремление к будущим иным временам.

«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел»,<sup>15</sup> — говорит он. Но не о городе. Город не знает <ни> верности в линиях, ни предела мечтам. Он говорит об однообразном строе домов, обрамляющих улицу, и о пути, устремленном в одну сторону, о пути, с которого не свернуть мечте.

Город для него лишь как берега улицы. Поэтому любит он стены («Пространства люблю площадей, стенами кругом огражденные»).<sup>16</sup>

«Город и камни люблю, грохот его и шумы певучие». <sup>17</sup> Камни эти не старые камни, а камни мостовой. Все, что за пределами улицы, вызывает его подозрительность и ужас: «Здания — хищные звери с сотней несытых утроб. Страшны закрытые двери — каждая комната гроб». <sup>18</sup>

«О конки! вы *вольные* челны шумящих и стройных столиц» <sup>19</sup> — даже это сравнение, режущее своей неправдой, становится приемлемым, если взглянуть на него не с точки зрения города, а потока улицы.

Кафе, рестораны, игорные и публичные дома — это пристани и маяки улицы: «Горите белыми огнями, теснины улиц! Двери в ад, сверкайте пламенем над нами, чтоб не блуждать нам наугад». <sup>20</sup>

По мере того как в Брюсове растет совершенство и строгость стиха, растет в нем и улица и становится первобытно-стихийной. Уже кажется, что не он говорит, а сама улица говорит его устами. Как одержимый даром пророчества, он говорит от лица ее то, что сам не мог бы сказать, что противно всему его духу и строю.

Такова «Слава толпе»: «Славлю я лики благие избранных веком угодников. Черни признание — бесценная плата; дара поэту достойнее нет!... Славлю я правду твоих своеволий, толпа!». <sup>21</sup>

В «Духах огня» улица раскрывается ему в «Légende des siècles» <sup>22</sup> словами и образами в форме пламенных космических устремлений, «водопада катастроф», <sup>23</sup> как некое огненное откровение.

И тут же рядом вещает он от своего имени пошлость обыденной улицы, философствующей на эстраде кафе-шантана: «Столетия — фонарики! О сколько вас во тьме! на прочной нити времени протянуто в уме!... Сверкают разноцветные в причудливом саду, в котором очарованный и я теперь иду. Вот пламенники красные — подряд по десяти. Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти!.. А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. Египет! Сила странная в неяркости твоей...» <sup>24</sup> и т. п. изложение апокалипсического пролога к «Légende des siècles» словами и образами, заимствованными из увеселительных садов.

Валерий Брюсов не может так думать и так говорить. В этом есть нечто валаамовское. <sup>25</sup> Здесь он — поэт сознательный по преимуществу, «разъявивший алгеброй гармонию», <sup>26</sup> исчисливший и замкнувший в математические уравнения все иррациональности чувства, становится таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт.

Для передачи дыханья, напева, ритма улицы он находит размеры и сочетанья слов, которых никто не находил до него.

Улица была как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый рок.  
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.  
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком  
С неба, с высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и щелканье бичей... <sup>27</sup>

Здесь поразительно каждое слово, каждый изгиб ритма. И в то же время это напоминает синематограф, воплотивший в себе всю устремленную, неудержимую душу Улицы, все ее мельканье, всю ее пестроту, всю ее вечную смену. Так же, как автомобиль, как толчки экспресса, как звук мотоциклета, синематограф несет в себе ритм Улицы.

И как продолжается эта поразительная поэма «Конь блед».

И внезапно в эту бурю, в этот адский шепот,  
В этот воплотившийся в земные формы бред  
Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,  
Заглушая гулы, говор, грохоты карет...

Внезапно посреди Улицы показался Огнеликий Всадник: «Был у Всадника в руке развитый, длинный свиток. Огненные буквы возвещали имя „Смерть“... Полосами яркими, как пряжей пышных ниток, в высоте над городом вдруг разгорелась твердь».

Мгновенье ужаса. Люди падают на землю. Лошади прячут морды между ног. Продажная женщина в восторге целует коню копыта. Безумный пророчествует о Божьем суде...

Но восторг и ужас длились краткое мгновенье...  
Через миг в толпе смятенной не стоял никто...

Что же случилось? Пламя смерти испепелило преступный город? На месте осталась обожженная груда развалин и столб праха? Так закончил бы поэму поэт старого города. Но для поэта улицы Огнеликий Всадник лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синематографа, «набежало с улиц смежных новое движение», снова все слилось в «буре многошумной»,<sup>28</sup> и синематограф продолжал вертеться без мысли и без последствий, как «водопад катастроф», как «огнеструйный самум»<sup>29</sup> духов огня.

Но лишь только Брюсов перестает быть бессознательным поэтом, устами которого вещают гении и демоны улицы, лишь только вновь пробуждается в нем гордое сознание его вольного «Я», его мысль возвращается к исконному, страшному врагу его духа — городу. Старый город не грозит ему, когда он идет в потоке улицы, но зато здесь на улице видения города будущего встают неотступнее и неотвратимее.

В «Замкнутых», говоря о старом городе, он спрашивает себя с тревогой: «Что, если город мой прообраз первый, малый того, что некогда жизнь явит в полноте?»<sup>30</sup>

Поэтому, стараясь вызвать перед собой образ города будущего, он строит его бессознательно для себя по образцу города прошлого, выбирая стороны ему наиболее ненавистные, страшные и чудовищно преувеличивая их.

Грядущий «Город-Дом» является перед ним «беспощадным видением», «кошмарным сном», «чудовищем размеренно громадным, с стеклянным

черепом, покрывшим шар земной», «машиной из машин», обязанной жизнью «колесам, блокам, коромыслам». <sup>31</sup> Ему представляется, что уже бродит в «Неоконченном здании»: «Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!». <sup>32</sup>

И он чувствует «раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость». <sup>33</sup>

Но сознание этой неизбежности невыносимо ему. Он хочет, чтобы было не так. Он хочет, чтобы «Будущий Царь Вселенной» был осуществлением грез о всех свободах человеческих. И тогда взывает он: «Тайно тебе поклоняюсь, гряди могущ и неведом! Перед тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам». <sup>34</sup> Тогда он мечтает, что «Единый город скроет шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла, чтоб вечно жить ласкательной весной, чтоб листьев зелень осенью не блекла». Что люди, «последыши и баловни природы», будут жить «в весельи торжества». «Свобода, братство, равенство, все то, о чем томимся мы почти без веры, к чему из нас не припадет никто, — те вкусят смело полностью, сверх меры». <sup>35</sup>

Этот мотив в поэзии Брюсова нельзя принять иначе, как надрыв. Самим собой становится он лишь тогда, когда восклицает радостно и пророчески: «Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной и в бешенстве сметет, как травы, города, и будут волки выть над опустелой Сеной, и стены Тауэра исчезнут без следа».

И все, что нас гнетет, снесет и светит время,  
 Все чувства давние, всю власть заветных слов,  
 И по земле пройдет неведомое племя,  
 И будет снова мир таинственен и нов.  
 В руинах, звавшихся парламентской палатой,  
 Как будет радостен детей свободный крик,  
 Как будет весело дробить останки статуй  
 И складывать костры из бесконечных книг.  
 Освобождение, восторг великой воли,  
 Приветствую тебя и славлю из цепей! <sup>36</sup>

Настолько же прекрасен и силен его призыв к «Грядущим гуннам»: «На нас ордой опьянелой рухните с темных становий — оживить одряхлевшее тело волною пылающей крови. Поставьте, невольники воли, шалаши у костров, как бывало, всколосите веселое поле на месте тронного зала... А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры, унесем зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры»... <sup>37</sup>

И хотя в этих строфах Брюсов соглашается разделить судьбу «хранителей тайны и веры», но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению

Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него.

Вся его драма «Земля»<sup>38</sup> создана лишь для того, чтобы поднять руку против города грядущих времен и нанести ему последний, смертельный удар.

В этих драматических сценах соединены, как фокус, все страсти и все противоречия, преисполняющие его при виде города. Там он вводит нас в этот Город-Дом будущих времен, весь исчисленный и обязанный жизнью своей колесам и машинам. Но только строит он его совсем не на основании механических и физических возможностей и гипотез, а скорее из впечатлений Старого Города, только очень увлеченных и упрощенных.

Его город с сотнями этажей, Город, обнявший всю землю, Город, в котором человечество могло заблудиться и потерять выход к солнцу, этот город с несколькими круговыми залами, с галереями, ярусами, расположенными вокруг зал, с геометрическими правильными арками, открывающими бесконечные перспективы других покоев и проходов, и с бассейнами посредине, скорее напоминает театральные залы или роскошные сооружения для торговых рядов, чем тот Город, что должен наступить.

Вот в чем невозможность его. Как средневековый город принял свои формы от крепостной стены, узким кольцом стянувшей его, так Город Будущего должен сложиться под влиянием улицы. Творческая сила улицы в ее быстроте и напряженности. Дома и стены растут в высоту, и этажи множатся в местах ее наивысшего напряжения. В этом зародыш Города Будущего. Улица может затянуться стеклянной крышей, но она останется улицей, туннелем, но не станет зданием или галереей. Если представить себе, что весь земной шар с иссякшими океанами обовьется тесно по всем направлениям многими ярусами, кольцами этих дорог-удавов, то ясно, что в этих исполинских артериях будет сосредоточена вся жизненная сила Города-Земли, что лишь молниеносная скорость и течение человеческих масс по их руслам может обусловить существование его.

Этот Город будет гигантским организмом, пронизанным до глубочайших тканей своих этими животворящими дорогами. Перерыв мирового движения, как паралич сердца, должен неминуемо повлечь за собой гибель всего Города.

В «Земле» Брюсова мы не находим никаких следов мировых дорог и сообщений. В ремарках мы читаем о переходах, галереях, лестницах, сотнях зал, сотнях этажей и раз упоминается об испортившихся подъемниках. Невероятно. В городе, обнявшем всю землю, все и всегда ходили пешком.

Душевный мир людей, населяющих этот Город, так же неправдоподобен, как и устройство самого города. Раковина, в которой живет моллюск, представляет точный отпечаток его тела и его сознания. Такой Город, который в течение «многих тысячелетий» служит обиталищем человека, забывшего о солнце и о зеленеющей земле, не может быть ничем иным, как *раковиной* человечества. Каждая машина, его оживляющая, каждый извив его переходов органически должны быть связаны с челове-

ком, и не так, как в Старом Городе, а несравненно полнее и интимнее. Камни должны стать плотью и машины — инстинктом.

Между тем люди, населяющие брюсовский Город, сохранили все психические особенности, нравы и привычки Старого Города, и потому кажутся случайными гостями этих зал.

В Городе существует Орден Освободителей — мистический союз убийц, цель которого «освободить человечество от позора жизни», *«разрушить единый дух от условной множественности тел»*, вернуть человечество в «великое Все мира». <sup>39</sup> В одной из сцен является дух последней колдуньи, имевшей на земле власть над духами, демонами и призраками. Но магические здания погибли вместе с нею, потому что и души умерших уже начали покидать землю: «Все меньше духов осталось близ этой планеты, и с ними вместе покидали ее и демоны». <sup>40</sup>

Эти тексты ясно указывают, что Брюсов стоит на точке зрения оккультных учений о единстве организма вселенной. Но найдя нужным подчеркнуть это, он принимает на себя логические обязательства.

Учение о духах звездных и духах стихийных представляет вполне последовательную и стройную систему, обнимающую собой все ткани мировой жизни. По этому учению, человек так близко и органично слит с мировой жизнью, что его дыхание, его кровотоечение, его сознание, его страсти являются такими же жизненными стихиями, в которых живут духи, окружающие землю, как для него самого жизненными стихиями являются воздух, вода, земля и огонь. Как же в таком случае тот факт, что сами духи уже покинули умирающую землю, должен отразиться на человечестве? Ведь в этом исчезновении духов из области земли громадное нарушение земного равновесия, целая катастрофа в психическом и физическом мире человека. Прежде всего, если быть логичным, катастрофа эта должна была бы сказаться в области страсти и любви, в виде полного угасания их. А между тем, хотя мы и читаем в «Земле» упоминание о том, что число рождений в городе сокращается, тем не менее герои драмы любят, целуют, обнимают с такою же страстью и силой, как герои старого мира.

Но быть может, мы не имеем права предъявлять эти требования к драматическому произведению... Быть может, рисуя город будущего, Брюсов и не хотел дать больше, чем бегло намеченные, условные театральные декорации, и, не заботясь ни об архитектурном, ни об историческом, ни о психологическом правдоподобии его, просто пожелал перенести в фантастическую обстановку драму вполне современных людей?

Но я в «Земле» слышу только голоса различных человеческих принципов, но не вижу людей. Когда, закрыв глаза, я стараюсь вызвать перед собой картины и сцены этой драмы, то мне представляется картина Давида «Клятва в мячном зале». И не сама картина, а эскиз к ней. <sup>41</sup> Все депутаты национального собрания изображены там в виде нагих академий, лица их едва намечены, но мускулы и вся анатомия тела выписаны тщательно, обще и однообразно, как если бы для всех них позировал один натурщик. Это лишь скелет картины: в нем нет еще индивидуальностей, но есть общая схема движений, каждое лицо уже стоит на своем месте и делает свой жест.

В героях «Земли» я вижу тоже лишь анатомию «тела вообще». Они расставлены на своих местах, и каждый сохраняет свою позу. У них нет лица, и их невозможно различить по именам. Это неизбежно. Когда текст драмы был уже вполне закончен, Брюсов еще не решил, какие дать имена своим героям. Найти возможные имена для последних людей на земле было очень трудною задачею, и он разрешил ее остроумно и логично, взяв древнейшие имена, дошедшие до нас, — имена племени майев. Эти имена звучат в «Земле» красиво, громко и естественно, придавая всему особый архаизм грядущего. Но ни одно из действующих лиц не слилось со своим именем, ни одно имя не обозначает определенного характера.

Каждое живое «я» вырастает из своего имени, как из семени. Творцы новых человечеств в искусстве знают это глубже, чем кто-либо. Бальзак, столь дороживший каждой минутой своей кабинетной работы, когда начинал выяснять перед собой характер своего будущего романа, забрасывал перо на много дней и шел на улицу искать имен. Так бродил он целыми днями, читая вывески и прислушиваясь к говору, пока его глаза или его слуха не касалось то сочетание звуков, которое могло стать именем для его героя. Тогда только мозг его мог приняться за творческую работу, и имя одевалось в плоть и кровь. Так же работал Гюго. Так же работает большинство беллетристов. Поэтому же те неопытные литераторы, которые на вопрос, отчего вы не пишете беллетристики? — наивно отвечают: «Я не умею дать имена своим героям», высказывают бессознательно одну из основных и таинственнейших истин творчества: создать — это назвать по имени.

У героев «Земли» нет индивидуальности. Поэтому их «единый дух» хочется разрешить от условной множественности тел. То, что есть ценного и большого в «Земле», — это «единый дух» Брюсова, ее создавшего, — мощный лирический дух, который веет в речах о солнце, о разрушении города, в «гимне Смерти»<sup>42</sup> и в последней патетической сцене гибели.

---

Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города».

Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни и не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу и подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поет он ему гимны.

Истинным мощным поэтом — собою — становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он исступлению улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта.



## ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Верхарн... Когда его видишь в первый раз, то прежде всего бросается в глаза глубокая морщина, рассекающая его лоб, подобно двум широко распростертым крылам летящей птицы. Эта морщина — он сам. В ней его скорбь, его полет.

После замечаешь его глаза — голубые, бледные, иногда стеклянные, прозрачные, как талая вода.

Тонкий, пронизательный нос. Он очень длинен. Но это не придает несоразмерности лицу, только оттенок меланхолии.

Длинный белокурый, висящий ус. Длинные женские руки. Они нежны, сухи и всегда горячи.

В застенчивых и несмелых движениях чувствуется уединенность мечты и нежность сердца.

Портрет Риссельберга, приложенный к книге В. Брюсова, не похож.<sup>1</sup> На нем нет самого характерного: глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. И во всем лице есть некоторая непропорциональность, вроде того искажения, которое бывает, когда смотришься в выгнутое зеркало: кончик носа слишком мясист, веки слишком тяжелы, лоб и подбородок сужены и уходят назад. Все в отдельности верно и характерно, но в пропорциях есть какая-то ошибка.

Такая же ошибка чувствуется мне и в переводах Валерия Брюсова. И в них Верхарн отразился не в плоском, а в выпуклом зеркале, и настоящее лицо его исказилось, хотя и осталось внешне похожим.

Это естественное следствие столкновения двух столь непохожих темпераментов.

На лбу Валерия Брюсова нет глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. Лоб Валерия Брюсова гладкий, стремительный — хищный лоб египетской кошки.

Есть разница в абсолютном возрасте духа этих поэтов: Верхарн — старец, а иногда дитя. Брюсов же — зрелый муж, он никогда не был ребенком.

Ритм брюсовского стиха — это хрустально отточенный каданс латинской поэзии, это — алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова. Свободный стих Брюсова построен по тем же алгебраическим формулам, только более усложненным и распространенным; но в них все предугадано, задумано раньше.

Свободный стих Верхарна — это поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами тонких змеек.

Поэтому при передаче свободного стиха Верхарна Брюсов никогда не может идти с ним рядом, и получается мучительное для обоих поэтов марширование не в ногу.

И, наконец, Брюсов — поэт безусловно сознательный, может быть, самый сознательный из всех русских поэтов. У него могут быть плохо задуманные стихотворения, — и тогда они будут плохи; но таких мало.

А в хорошо задуманном стихотворении все части его будут хороши и равномерны.

Между тем как Верхарн весь состоит из плохих стихов и длиннот. У Верхарна почти нет стихотворений безусловно цельных, особенно начиная с того периода, когда он стал пользоваться свободным стихом. Но его длинноты на каждом шагу прерываются такими всепобеждающими вспышками гениальности, что все сгорает в них без следа. Кажется, точно слышишь речь безумного, где после ослепительных мыслей начинается утомительное и непонятное бормотание, в котором безумец теряет свою мысль и бессвязно повторяет уже сказанные слова.

Верхарн — поэт творческих замыслов, Брюсов — поэт исполнений.

Между такими разными и столь противоречащими друг другу темпераментами, конечно, может быть связь, должна быть связь, потому что они загаллюцинированы одними и теми же явлениями. И эта связь есть. Но она во всей ее полноте ни в каком случае не может быть выражена переводом. Связь между Брюсовым и Верхарном не в переводах. Переводы Брюсова из Верхарна лишь дань уважения тому поэту, который был для него, может быть, самым драгоценным из всех откровений в области поэзии.

Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города, и Верхарн был для него открытием, которое расширило дали тех дорог, по которым он шел сам. Истинного Верхарна я вижу в тех поэмах Брюсова, которые он зачал от Верхарна. Таковы, например, «Конь блед», «Слава толпе». <sup>2</sup> Это — настоящий Верхарн и в то же время — настоящий Брюсов. Размер носит печать верхарновского размаха, хотя Верхарн никогда не писал таким ритмом. Эти стихотворения Брюсова мне кажутся лучшим воплощением Верхарна на русском языке.

Но этого я совершенно не могу сказать про книгу стихотворений Верхарна в переводе Брюсова, которую он очень произвольно назвал «Стихами о современности». Заглавие это выражает ту черту, которая пленила Брюсова в Верхарне, но совершенно не самого Верхарна, который именно настоящего, современного совершенно не чувствует. Он исходит из видимого и текущего, но всем своим духом живет только в прошлом и в будущем. Настоящее для него только символ, прообраз, что и служит истоком его грандиозных метафор. Для него, больше чем для кого-нибудь другого, «все преходящее есть только символ». <sup>3</sup> Окружающая его действительность походит на алфавит каких-то чудовищных гиероглифов, скрытых в каждой вещи. Это пророчественное состояние духа никак нельзя назвать современным, а исступленные пророчествования, в которых Верхарн старается прочесть тайны этих гиероглифов, — «стихами о современности». У нас Верхарна слишком много и упорно рекламировали — как поэта социального, с добрым желанием, конечно, сделать ему хорошую репутацию в русской публике. И уже по одному этому заглавие переводов «Стихи о современности» неприемлемо. Оно не в духе Верхарна и не соответствует содержанию предлагаемой нам книги.

В предисловии к «Стихам о современности» Брюсов так говорит о своих переводах:

«Я должен их разделить на две группы. Одни, именно более ранние,

исполненные мною до 1904 года (каковы «Мор», «Женщина на перекрестке», «К Северу», «Мятеж» и др.), довольно далеки от подлинника; в них есть пропуски, есть целые стихи, которых нет у Верхарна и на которые надо смотреть, как на подражание. В других переводах, более новых и образующих более значительную группу (каковы особенно «Кузнец», «Трибун», «Банкир», «Лондон», «Голова», «Восстание», «Свиньи», «Декабрь» и др.), я старался держаться настолько близко к подлиннику, насколько это допустимо при стихотворной передаче. В этих переводах каждый русский стих соответствует французскому, почти каждому образу в подлиннике — образ в переводе. Если мне и случалось в этих переводах изменять что-нибудь сравнительно с оригиналом или опускать какие-либо подробности, — то всегда лишь после долгой борьбы с трудностями и придя к окончательному убеждению, что сохранить все по-русски невозможно. В переводах первого типа я жертвовал точностью — легкости изложения и красоте стиха; в переводах второго типа все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника. Впрочем, каковы бы ни были различия этих двух типов моих переводов, везде я старался давать именно переводы, а не пересказы пьес Верхарна. В поэмах, переведенных наиболее вольно, всегда сохранен основной замысел автора и все существенные места переданы, насколько я сумел, близко. С другой стороны, нигде дух подлинника не принесен в жертву буквальности. Особенно же я заботился о том, чтобы сохранить манеру письма Верхарна, характерный стиль (даже с его явными недостатками, вроде запутанности синтаксиса в иных местах), „вольный стих“, смелость метафор и богатство звуковых украшений речи».

Я протестую против каждого слова, сказанного здесь.

Есть глубокая и органическая разница между переводом прозаическим и стихотворным. Прозаический перевод долгой и искусной работой всегда можно довести до совершенства гипсового слепка. Хороший же стихотворный перевод — чудо, неизъяснимое для самого переводчика. От переводчика стихов я требую прежде всего органической способности к чуду. Стихотворный перевод не есть точное изложение и передача художественного произведения на другом языке, а приобщение самому творческому акту, создавшему это произведение. Если есть это приобщение, то чудо совершается. Ни одного стихотворения нельзя перевести, но многое можно создать еще раз на своем языке. Приобщение творческому акту дает великие и безусловные права над переводимым стихотворением, так как поэт, сотворяющий другому поэту и располагающий сокровищами другого языка, находит в них далеко не тождественные, но равносильные, равноценные образы и слова. Таковы лермонтовские переводы гетевских «Горных вершин» и гейневской «Сосны». <sup>4</sup> Тут раскрывается область безграничного произвола, находящего оправдание только в сопричастии творчества.

Поэтому я сочувствую в принципе той группе стихотворений, которые Брюсов называет подражаниями, и совершенно не сочувствую тому циклу, в котором «все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника». Для этого существуют прозаические переводы стихотворных произведе-

ний, освященные традициями французских поэтов, которые никогда не дают переводов иноземных поэтов в стихах. Брюсов говорит, что он особенно заботился передать вольный стих, смелость метафор, богатство звуковой речи и даже явные недостатки вроде синтаксической запутанности. Последнее — излишняя роскошь. Если стихотворный перевод есть приобщение творчеству поэта, то зачем же стараться передать его косноязычие там, где, благодаря свойствам моего языка, я могу дать ему ту силу и выразительность, которую поэт тщетно искал на своем языке. Это хорошо при переводе исторических памятников литературы, где ценишь все червоточины и царапины, на которых запечатлелся дух эпохи, но никак не у современного поэта, имеющего для нас всю силу пророческого откровения.

Я пробовал сравнить французский и русский текст стихотворения «Кузнец», помещенного первым в «Стихах о современности». Его Брюсов, как мы видели, относит ко второму циклу переводов — переводов, близких к подлиннику, где «каждый русский стих соответствует французскому и почти каждому образу в подлиннике — образ в переводе».

У Верхарна это стихотворение начинается такой строфой:

Sur la route, près des labours,  
Le forgeron énorme et gourd,  
Depuis les temps déjà si vieux, que fument  
Les émeutes du fer et des aciers sur son enclume,  
Martèle, étrangement, près des flammes intenses  
A grands coups pleins, les pâles lames  
Immenses de la patience.

У Брюсова эта строфа передана так:

Где выезд в поле, где конец  
Жилых домов, седой кузнец,  
Старик угрюмый и громадный,  
С тех пор, как, ярость затая,  
Легла руда под молот жадный,  
С тех пор, как дым взошел над горном,  
Куёт и правит лезвия,  
Внося удары над огнем упорным...  
Седой кузнец, немой старик  
Своим терпением велик.\*

Вопреки формальному заявлению Брюсова, эта строфа на три стиха длиннее подлинника. Верхарн ничего не говорит ни о выезде в поле, ни о конце жилых домов, ни о старости кузнеца, ни о его седине, ни о его угрюмости. Он просто начинает:

---

\* То, что подчеркнуто во французском тексте, не передано по-русски, а того, что подчеркнуто в русском переводе, совершенно нет у Верхарна.

На дороге около пашни  
Кузнец огромный и оцепенелый.

Для Верхарна здесь очень характерны эти тяжелые рифмы, как глыбы черной земли, лежащие на конце стихов: *labours... gourd...* и этот странный эпитет «*gourd*», который сразу определяет всю фигуру кузнеца, точно это одна из микеланджеловских фигур на гробнице Медичи; характерно здесь и то, что кузнец определяется только этими двумя эпитетами: «*énoyé et gourd*», всюду ему сопутствующими в стихотворении. Можно очень много возразить против эпитетов «угрюмый» и «громадный». Эпитету «угрюмый» противоречит конец второй строфы, где говорится о его «спокойных и кротких глазах, манящих одним молчаньем». А против эпитета «громадный» то, что слово «громадный» относится скорее к сложным, составным предметам, тогда как о человеке говорят «огромный». О третьем же эпитете «седой» не упоминается нигде во всем стихотворении.

Последние стихи тоже неприемлемы:

Седой кузнец, немой старик  
Своим терпением велик.

Кузнец кует большими, полными ударами бледные клинки неизмеримого терпенья. Понятие *терпенья* относится к клинкам, а не к кузнецу; и смысл всего стихотворения Верхарна в том, что в образе стальных клинков, которые кует этот огромный, застывший кузнец, олицетворены все обиды угнетенного человечества; он кует сталь души, как мы видим из заключительной строфы всего стихотворения.

В звуке заключительной строки «*Immenses de la patience*» — напряженный взлет сдавленных сил и широта звука, которые роднят так часто Верхарна с Виктором Гюго и Леконт де Лилем. В остроконечных и отрывистых рифмах Брюсова «старик — велик» совершенно нет размаха тягучих гласных, не говоря уже о том, что конец этой строфы безусловно требует рифмы женской, а не мужской.

В следующей строфе Верхарн говорит о том, что обитатели селенья, что рядом, «знают, почему кузнец так сосредоточен на своей поштучной работе, что никогда его зубы не сдавливают (буквально, — жуют) злобного крика». У Брюсова эта синтаксически трудная, но совершенно ясная логически фраза переведена следующими стихами:

...(Знают) зачем он принял этот труд  
И что дает ему терпенье  
Сдавить свой гневный крик в зубах!

Дальше идет явное недоразумение:

А те, живущие в равнине, на полях,  
Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя,  
То увлекаясь, то не веря,

Скрывают страх  
И с недоверчивым вниманьем  
Глядят в глаза, манящие молчаньем.

У Верхарна совершенно нет противоположения между жителями города и «живущими в равнине на полях». Он говорит о тех, «чи тщетные слова подобны лаю (des abois) перед глубокими кустарниками (les buisson creux) в глубине равнин». Этот типичный верхарновский образ Брюсов передает как «лай пред кустом без зверя». Этот образ определяет «волнующихся и нетерпеливых» (Les agités, les fiévreux), которые «с состраданием или с недоверием глядят в его спокойные *кроткие глаза* (Les lents yeux doux), полные одним молчанием».

Я не буду продолжать анализа этого стихотворения. Я взял «Кузнеца» только потому, что он обозначен первым из тех стихотворений, за точность перевода которых Брюсов ручается.

Я прекрасно понимаю, что подвергать стихотворные переводы таким анализам и сопоставлениям невозможно, но в своем предисловии Брюсов обещал слишком много и выполнить обещанного он не смог. Все недостатки данной книги происходят от чрезмерной уверенности в своих силах и от дерзкой смелости предприятия.

Еще пример, перевод верхарновского «Ветра», стихотворения исключительно музыкального и основанного на созвучиях носовых звуков, неизвестных русскому языку.

Sur la bruyère longue infiniment,  
Voici le vent cornant Novembre,  
Sur la bruyère, infiniment,  
Voici le vent  
Qui se déchire et se démembre,  
En souffles lourds, battant les bourgs,  
Voici le vent,  
Le vent sauvage de Novembre.

Вот, зыбля вереск вдоль дорог,  
Ноябрьский ветер трубит в рог.  
Вот ветер вереск шелестит,  
Летит  
По деревням и вдоль реки,  
Дробится, рвется на куски, —  
И дик и строг,  
Трубит над вереском в свой рог.

Ветер — «и дик и строг»! Насколько это Брюсов, — но как мало это похоже на Верхарна! Куда девался настоящий верхарновский ветер, который «трубит ноябрь», который сам себя разрывает на куски?

Le vent sauvage de Novembre,  
Le vent,  
L'avez-vous rencontré le vent  
Au carrefour des trois cents routes,  
Criant de froid, soufflant d'ahan...

А у Брюсова эта потрясающая музыкальная картина передана тремя незначительными стихами:

Дик и строг,  
Ноябрьский ветер трубит в рог  
На перекрестке ста дорог!

Почти везде, где у Верхарна есть размах, широта и певучесть — у Брюсова наоборот: строгость, сухость и четкость.

Но, с другой стороны, есть целый ряд стихотворений совершенных, которые можно назвать вполне верхарновскими. В них индивидуальность Брюсова счастливо совпадает с индивидуальностью Верхарна. Таковы в особенности: «Женщина на перекрестке», «Мор», «Лондон», «Числа», «Мятеж», «Свины», «Не знаю, где»...

Если бы книга переводов Верхарна состояла только из этих стихотворений, которые вполне удовлетворяют требованию *чуда* причащения творчеству иного поэта, то «Стихи о современности» была бы очень хорошая книга. Но тяжелый балласт неудачных переводов делает ее недостойной Валерия Брюсова. И Брюсову я ставлю тяжелое обвинение в том, что он при всей своей любви к Верхарну работал над стихом переводов далеко не с той великой требовательностью, с какой он работает над своими собственными стихами. Я уверен, что ни в одной своей книге стихов он не допустил бы такого сплетения звуков, как в стихе:

Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя...

Кроме всего сказанного, я заметил в книге еще кое-какие исторические и орфографические погрешности, за которые Валерий Брюсов так бичует в «Весах» неопытных переводчиков. Уже по одному этому ему самому подобало быть безукоризненным.

Между тем французскую провинцию Турень (Touaine, от города Тур) — родину Бальзака, он называет *Тюренью*, соединяя это имя с именем знаменитого полководца Тюрення. О братьях писателей Мариусе и Ари Леблонах,<sup>5</sup> о которых в прошлом году весь литературный Париж повторил известную остроту: «Les frères Marius — Ary Lebions éprousent la fille des frères Rosny», \* — Брюсов пишет в единственном числе, принимая их за одного человека.

Кроме того, я могу указать еще на правописание собственных имен: на критика Эрнеста Шарля, который назван Эрне-Шарлем, на бельгийского художника Эмиля Клоса, которого Брюсов называет по немецкому произношению Клаусом.

Но все это, конечно, нисколько не уменьшает историко-литературного и художественного значения первой серьезной книги о Верхарне.

\* Братья Мариус — Ари Леблон вступают в брак с дочерью братьев Рони (*франц.*).

## ФЕДОР СОЛОГУБ. «ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ»

*Трагедия в пяти действиях («Золотое руно»)*

Мертвенным совершенством веет от трагедии Сологуба. Законченность, тяжелое богатство и значительность речи приводят на память золотые лепестки погребальных венцов и золотые маски, найденные на таинственных трупах в гробницах микенских, золото — хранящее в себе едкую память о судьбе Атридов. Золото подобает мертвым.<sup>1</sup>

И кажется, что поэт говорит пришлецу, зачарованному зрелищем богатств, раскрытых пред ним:

«Милый гость, познай истину, одну из многих, открываемых за завесами восторга силою, обличающей противоречие мира, — Иронией, — познай эту истину: мертвое вино и мертвые яства на моем столе».

Его речи как цветы на берегах Леты: цветы вечные, не рождающие, и мертвый аромат их — вечное забвение.

Кому, как не Сологубу, знать тайны области невозвратного, тайны царства Аидова, скрытого тремя стенами, тремя черными завесами мрака?

Печальные места, лишённые ясного неба и светлой дали. Там все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, точно является тенью на экране. Там воды Леты шумят:

«Забвение, забвение, в наших волнах пейте вечное забвение. Сладчайшие имена тонут в моих шумных волнах; сладчайшее забудется или вожделеннейший погрузится образ в забвение, забвение, вечное забвение».

Но мудрая змея говорит: «Нет забвения».

В эту область, «озаренную безрадостными созвездиями неподвижных молний, рождаемых вечным трением янтарных смол», нисходят скорбные тени героев, погибших «за бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы».

Весь гуманный и еле зримый сидит на престоле Аид, и рядом с ним тоскует на троне Персефона весеннею скорбью земли («Или и вечность не истощает ваших мирообъемлющих печалей, бессмертные боги»).

Далекий вопль Прометея грозит богам светлого Олимпа:

«Расторгну оковы, и ты погибнешь, неправедный!»

А змея говорит: «Боги трепещут, но смеются».

Персефона тоскует по золотым стрелам солнца, по золотом мече жизни:

«Все к нам приходят, как домой приходят все. Приходят все неволею».

Эхо повторяет: «неволею»... но тихий шелест камышей, как отзвук эхо, говорит: «волею»...

Темной иронией, «обличающей противоречия мира», звучат эти чередующиеся речи. Двусмысленные и вещие слова слышатся в ответ на вопли Персефоны.

«Только мертвые приходят к нам»...

— Придет и *Он*, — говорит змея.

«От нас никто не найдет дороги»...

— Восстанет... воскреснет... шелестят камыши.



Нет забвения Лику. Нет забвения любви. Любовь нарушит законы смерти, смертью смерть победит. Текучие образы жизни, расплывающиеся в смертной мгле, не исчезают. Преходящий и тающий лик жизни вечен в любви

«Вздыхая о златокудром метателе стрел и его золотых, светлою мудростью напоенных пчелах, ты, великая царица, забыла тающий от огня дар мудрых пчел — воск. Как воск, тают личины, Персефона, видишь ли ты Лик?», — говорит весенней владычице подземного царства Протесилай, погибший у Трои первым из героев ахейских. В сердце его лик Лаодамии, которому нет забвения.

Лаодамия на земле тоскует по убитом. Тогда Афродита, приняв образ ее рабыни Ниссы, приказывает юноше Лисиппу отдать Лаодамии искусно им вылепленное восковое изображение Протесилая и, сбрасывая с себя личину старой служанки, говорит ему:

«Я любовь. Я роковая. Я Афродита-Мойра. Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла Я. И умирая, умер бессильный, истлела безумно искаженная личина, в проснулись вечные, и зажглись неисчислимы молнии изволений и устремлений. И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из моего возникло святого лона, все мною рождено, все во мне только дышит, все устремляется мною и ко мне. Только я! Люби меня, милый юноша, в каждом земном прельщении открывай мои черты, в каждом очаровании сладостной жизни узнавай мой зов. Люби меня!»

В образе пчелиных сот скрыт прообраз жизни: восковые личины преходящих форм исполнены вещим медом духа.

Символ этот был близок мистическому духу Греции. Порфирий в своем трактате «Пещера нимф», представляющем мистический комментарий к нескольким строкам «Одиссеи», описывающим грот нимф на Итаке, дает такие толкования символу меда.

Теологи пользовались медом для разнообразных символов, так как мед сочетает в себе разные силы. Он очищает и сохраняет. Посвящаемым в Леонтинские мистерии льют на руки не воду, а мед, внушая им при этом хранить свои руки чистыми от всякого преступления и бесстыдства.

Мед предпочтен воде, так как вода враждебна огню. Мед очищает язык от лжи. Мед вызывает опьянение страстью, в нем скрыта тайна объятий и зарождений. Луна в тех фазах, когда она покровительствует зачатиям, называется пчелой.

Возлияния подземным богам производятся медом. Отсюда противоположение меда как символа смерти и желчи как символа жизни (страсть несет смерть душе, а горечь призывает ее к жизни). Наконец, те души, что готовятся к воплощению, называются пчелами.

Воск — хранилище меда, является символом пластической материи, из которой строится физическое тело. Поэтому в античной и средневеко-

вой магии так называемые «порчи» — *envoutements* производились при посредстве воскового изображения того лица, против которого было обращено заклинание. Логика черной магии учила воздействовать на дух посредством того лика, в который он заключен. Форма являлась путем к сущности. Воск считался наиболее подходящим материалом для изготовления этого подобия лика. И то, что совершалось над восковым изображением, испытывал тот, чей лик был похищен, в своем физическом теле.

Поэтому, вручая Лаодамии восковое изображение Протесилая, Афродита говорит:

«Для всех воск, а для тебя утешительный дар. — Твой Протесилай. Долгие ночи он будет твой и насладишься ласками и негой. И с воском в блаженном восторге забвения истает твоё тело. Мирами владеющая, первая из верховных Мойр, тебя, Лаодамия, обрекла я на великий восторг любви, побеждающий смерть. Сожгу тебя, сожгу в блаженном пламени восторга и любви. И непорочная Психея придет в объятия небесного жениха».

— В мире мертвых, в царстве Аида — Протесилай, — говорит Лаодамия.

«В царстве Аида только тень Протесилая, — а он, светлокудрый, правит путь в небесах»...

Трагедия продолжает развиваться одновременно на земле — в царстве ликов, и в подземном мире — царстве теней. Лаодамия тоскует над восковой статуей. Подруги ее устраивают около нее ночное радение — очистительные обряды. Сад наполнен плачущими женами. Их неистовые движения разрывают ткани одежды. Мелькают все чаще обнаженные тела. Объятия и поцелуи перемежаются с ударами ветвей, которыми они хлещут друг друга в нарастающем экстазе.

Свирельные вопли Лаодамии, сопровождаемые далекими отзвуками флейты и кимвал, доносятся сверху в царство Аида и с непреодолимою властью призывают Протесилая. Слышны заклинания Лаодамии:

«Заклинаю воском — даром мудрых пчел — вас, невидимые боги, дайте мне Протесилая моего. Один час — приветить, второй час — насладиться, третий час — расстаться: только три часа. О, Персефона, ты помнишь златокудрого бога, ты знаешь, чья сила в тающем воске! Я смешаю вино и мед в глубокой чаше из воска и пришлю тебе с моим Протесилаем». Три часа дарованы Персефой Протесилаю. Гермес вводит его в пустынный сад, который только что еще оглашался кликами менад:

— Дверь не замкнута. Но тебе не переступить порога, если тебя не выпустит Лаодамия. Стучись. Проси приюта.

Наступает самое жуткое место трагедии. Лаодамия, склоненная перед восковым изображением, оживленным ее любовью, узнает за дверями голос Протесилая, и ужас охватывает ее.

— Уйди, обманчивый призрак. Не пугай меня. Мой Протесилай со мною. Из воска я воздвигла его, в него перелила свою душу и сочетала

с душой Протесилая. Ночной, неведомый, сокройся. Из воска возлюбленный мой.

Но заклинание, раз произнесенное, имеет силу неотвратную.

— Ласки ты расточаешь моему идолу, — говорит Протесилай: — так много любви и вождения вложено в этот воск, что не мог я и во владениях Аида не почувствовать твоих ласк.

— Не смею послушаться. Боюсь открыть двери. Темно. Холодно. Одежды чьи-то. Разбросали. Ушли нагие. Мы звали? Чаровали? Докликались, дозвались, и он пришел.

— Из сырой земли возник я. Из области покоя и неподвижных снов пришел я к тебе в страну вечного Сгорания.

С воплем бросается Лаодамия к Протесилаю и уводит его к себе. Утром Акаст — отец Лаодамии, который хочет выдать ее замуж, видит сквозь дверь ее в объятиях ночного гостя. Отуманенным призраком выходит к нему Протесилай. Происходит диалог между жизнью и тенью, между имеющим лик и утратившим его.

— Из Аидова царства вышел я...

— Так ты мертвец... До брака взял ее и после смерти хочешь владеть ею, ненасытный.

— Неразрывными узами любви связана она со мной. Долгие ночи сгорала она, как воск.

— Противны богам и нечестивы речи твои. Лаодамия невеста Протагора. Ты же пленник Аида. Твои возвращения не нужны людям и страшны им.

— Разве неведома тебе власть отживших!

— Жизнь-то, говорят, посильнее; вот ты умер, а мы делаем, что хотим, и не спрашиваем, любо ли тебе это. Тень и останется тенью. И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом слились одежды твои, и сквозь тебя мерцают очертания деревьев. Филаке нужен царь, а Лаодамии муж. Тебе-то что: никакой ныне не имеешь нужды — тебе бы только обниматься с милой на досуге, — а нам, живым, нужно думать о доме и о городе.

Протесилай исчезает, сливаясь с резкими дневными тенями. Три часа прошли. Акаст приказывает сломать и сжечь восковое изображение Протесилая. И в то время, как воск тает в огне, Лаодамия умирает. Она сама несет Персефоне глубокую восковую чашу, полную вином и медом, — себя. Хор поет:

«Слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как воск!

Светлою завесой от Востока закрывается сцена. Завеса чистая и белая — ясная смерть».

---

Мертвенным классическим совершенством веет и от замысла, и от строгой простоты этой трагедии. Как послушный, гибкий воск, гнется русская речь под руками ваятеля. Это законченность священной чаши, из которой подобает производить возлияние только подземным богам. На лице самого поэта надета золотая маска.

ПОЛЬ ВЕРЛЭН.  
СТИХИ ИЗБРАННЫЕ И ПЕРЕВЕДЕННЫЕ Ф. СОЛОГУБОМ

*Издат. «Факелы» 1908 г.*

«Все умирает вместе с человеком, но больше всего умирает его голос», — говорил однажды стареющий Теофиль Готье Эмилю Бержера<sup>1</sup> своим прекрасным, гибким, но уже погасающим голосом — голосом, с которым умирали последние беседы «хорошего вкуса» старой Франции. — «Больше всего умирает голос... То, что делается с остальным, — это известно... по крайней мере это можно себе представить. Но что делается с голосом? Что от него остается? Ничто не может напомнить голоса умершего тем, кто забыл его. Ничто не может дать представления о нем тем, кто забыл его.

Это уничтожение безвозвратное. Голос переходит в небытие, не оставляя следа. Голос угасает, и вся природа с тысячами тысяч ее оркестров и со всеми бесчисленными отголосками их, умноженными до бесконечности, даже случайно не может найти повторения ему. Ни одного звука! Ни одного знака! Ничем нельзя запечатлеть оттенков его, его очарования! Крик птицы, затерявшейся в лесах, — повторяется. Разбитый Страдивариус может быть воссоздан. Но звук, присущий известной гортани, — никогда.

И мало того, что звук голоса гибнет навсегда, — человеческая память — это зеркало вещей и времен, не задумывается над ним! Поразительно!

Непогрешимый мастер французской речи задумался.

— Голос идет из души, говорят... Я думаю просто-напросто, что он и есть душа человека. Поэтому, быть может, и исчезает он так бесследно из этого мира, где всякая плоть оставляет по крайней мере свой прах.

— Голос — это воплощение души. Это ее чувственное проявление. Слушая голос, я постигаю душу, и слова, им произносимые, обмануть меня не могут.

Где мастеру слова найти те слова, которые могут описать человеческий голос, точно так же, как словами запечатлевает он жесты и действия?

В сущности, в человеке живет три голоса:

Интимный голос, которым он говорит.

Голос драматический — голос страсти.

И, наконец, голос ритмический — музыкальный.

Только для описания двух этих голосов — голоса драматического и голоса музыкального — существуют кое-какие скудные термины, потому что оба они предмет развития и изучения. Наука, развивающая их, дает и слова для их описания. Мы еще можем с приблизительной точностью описать голос драматического артиста или певицы.

Что же касается того голоса, которым говорят, его передать словами невозможно. Здесь можно употреблять только приемы аналогии. Но за неимением точных определений никак нельзя достигнуть никакой иллюзии. Это одна из труднейших задач литературы».

Перечитывая эти слова, невольно думаешь о том, что сказал бы Теофиль Готье, если бы он присутствовал при недавней торжественной церемонии в Париже, когда в подвалах Большой оперы, в специально сооруженном железном склепе, были похоронены для потомства, для будущего воскресения, голоса сладчайших певцов современности.

Газеты сообщили, что каждая из фонограмм, подвергнутых специальной охранительной обработке, была помещена в особом бронзовом гробу, в двойной оболочке, из-под которой был выкачан воздух.

Я могу себе представить статью, которую написал бы Теофиль Готье по этому поводу. Он стал бы говорить в ней об Египте и о том, как тело превращается в элегантную мумию, которую могла бы найти душа, вернувшаяся в следующем воплощении на землю. И о том, что мы выше египтян, которые все-таки не сумели предохранить тела свои от любопытства, хищенья и разрушения, выше уже потому, что душа людей нашего времени, вернувшись на землю, найдет не почерневшие и обугленные формы, но свое истинное чувственное воплощение — свой голос, отлитый в диски нетленного металла.

И я представляю себе, что эта статья кончалась бы вопросом о том, дойдет ли это послание, замурованное в подвалах Большой оперы, по адресу к нашим потомкам и если по смене новых культур при каких-нибудь грядущих раскопках будут открыты эти драгоценные пластинки, так мудро защищенные двойной стеной бронзы и двойным слоем безвоздушного пространства, то сумеют ли Шамполионы будущих времен разгадать эти тонкие концентрические письмена, и найдется ли в то время певучая игла, которая пропоет им эти нити голосов, звучащих из-за тысячелетий.

Но если бы Теофиль Готье дожил до изобретения фонографа и раскрылись бы пред ним эти неожиданные перспективы, тем не менее от своих слов о том, что в человеке со смертью окончательнее всего умирает его голос, он не мог бы отказаться. Вопрос, его мучивший, был в художественном, а не механическом разрешении задачи. И в сущности эта механическая запись обеспечивает бессмертие лишь голосу музыкальному и голосу драматическому. Интимный же голос по-прежнему ускользает, так как в лучшем случае его фонограмма может соответствовать случайной ментальной фотографии, а Теофиль Готье мечтал не о фотографии, а о портрете.

Вообще нельзя не признать, что изобретение фонографа, сделанное в конце XIX века, было преждевременно. В нем есть известного рода анахронизм, свойственный многим механическим изобретениям, пришедшим в то время, как человек еще не был достаточно подготовлен к принятию их ни морально, ни духовно, ни эстетически. Такие несвоевременные изобретения не освобождают, притупляют душу человека, налагают путы на его мысль и на его душу. Отсюда тот острый оттенок пошлости, всюду сопутствующий граммафонам.

Человечество могло бы очутиться в таком положении, если бы, например, фотография была бы изобретена раньше, чем искусство живописи.

И кто знает, какая ветвь искусства пресечена теперь гениальным изобретением Эдиссона?

Теофиль Готье не был прав до конца в своих грустных словах не по отношению к фонографу, которого он не мог предвидеть, но в ином.

Потому что есть область искусства, которая иногда (правда, редко, случайно и прихотливо), но все же доносит нам наиболее интимные, наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уж нет. Это ритмическая речь — стих.

Не всякий поэт и не всякий стих обладают этими тайнами голоса. У величайших из мировых поэтов нет этого дара, и самое большее, что можем мы расслышать в их стихах, — это голос драматический и голос музыкальный.

Интимный же живой голос звучит у поэтов часто несравненно менее гениальных и искусных.

Как определить, что такое интимный голос поэта, звучащий в стихе? Из каких сочетаний, ритмов, созвучий и напевностей слагается он? Но он есть.

Часто бывает он спутником поэтов наивных и простодушных и всегда поэтов лирических.

Он прихотлив; он не находится ни в какой зависимости с размерами таланта.

Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина.

Их нет у Тютчева, но есть у Фета и еще больше у Полонского.

Из современных поэтов этим даром в наибольшей степени владеет Блок.

Но есть один поэт, все обаяние которого сосредоточено в его голосе. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, как он говорит, а за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце.

Этот поэт — Поль Верлэн.

Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегдатай, грязный циник обладает неотразимо искренним, детски-чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, верим только голосу, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его.

И вопреки всем обстоятельствам его жизни каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлэн, — говорит Коппэ, — на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок, был он беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его».

«Верлэн — варвар, дикарь, ребенок..., — говорит Ж. Леметр, — но в душе этого ребенка иногда звучат голоса, которых никто не слышал до него».

«Ребенок! Да!.. Но испорченный ребенок», — наставительно и сурово прибавляет Р. де Гурмон.

И потому, что он всегда оставался ребенком, его голос был самое чистое пламя лирической поэзии — певучее пламя, которое звучало всеми извилинами его темной и ясной, его сложной и простой души.

«Этого поэта нельзя судить как человека здравомыслящего, — говорит

Анатоль Франс. — У него есть идеи, которых нет у нас, потому что он знает и гораздо больше, чем мы, и несравненно меньше. Он бессознателен, и в то же время он один из тех поэтов, которые приходят не чаще, чем раз в столетие. Вы утверждаете, что он сумасшедший? Я тоже думаю это. Он сумасшедший вне всякого сомнения. Но осторожнее, потому что этот безумец создал новое искусство, и нет ничего невероятного, если о нем когда-нибудь станут говорить, как говорят теперь о Франсуа Виллоне, с которым он так схож: «Это был лучший поэт своего времени».

Возможен ли перевод такого поэта на иной язык?

А ргіогі я ответил бы: нет, невозможен.

Вообще установившаяся в русской литературе традиция — переводить стихами иноземных поэтов произвольна в основе своей, особенно когда переводится стихами полное собрание сочинений. Такие переводы невозможны, как правило. Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные. К стихотворным переводам нельзя никак предъявлять требования точности. Как читателю разобраться в том, что от поэта, что от его переводчика?

Самое верное разрешение задачи — это то, которое ей дают французы: добросовестный гипсовый слепок в прозе. Он не дает благоуханий цветущего стиха, но он дает точность.

Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош. Но чуду не стать правилом, и потому только отдельные стихотворения в случайных совпадениях творчества могут осуществить чудо.

Переводы Сологуба из Верлэна — это осуществленное чудо.

Ему удалось осуществить то, что казалось невозможным и немислимым: передать в русском стихе *голос* Верлэна.

С появлением этой небольшой книжки, заключающей в себе тридцать семь переводов, выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлэн становится русским поэтом.

Вот примеры:

В полях кругом,  
В тоске безбрежной  
Снег ненадежный  
Блестит песком.  
Как пыль металла  
Лазурь тускла.  
Луна блуждала  
И умерла.<sup>2</sup>

Или другой — тоже классических стихов Верлэна:

Слезы в сердце моем, —  
Плачет дождь за окном.  
О какая усталость  
В бедном сердце моем!  
Шуму проливня внемлю.

Бьет он в кровлю и землю, —  
 Много в сердце тоски, —  
 Пенью проливня внемлю.<sup>3</sup>

Не чувствуется ли в этих строфах, взятых почти случайно, именно того интимного оттенка голоса, который дает Верлэну совсем особое положение среди поэтов XIX века? Кажется, сам Верлэн заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальной. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придирается: так это хорошо само по себе, так похоже на Верлэна.

Плешивый фавн из темной глины,  
 Плохой конец благих минут  
 Вещая нам, среди куртины  
 Смеешься дерзко, старый плут,  
 Над тем, что быстрые години  
 Нас к этим праздникам ведут,  
 Где так грохочут тамбурины  
 И где кручины стерегут.<sup>4</sup>

И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы? Это признак глубокой ясности и чистоты стиля, найденного Сологубом при этом чудесном перевоплощении.

В этой книге нет ни одного слабого перевода. Но подлиннее других мне показались переводы: «Nevermore», «Grotesques», «La Chanson des Ingénues», «Marine», «Она прелестна в свете нежном», «Лунный свет», «Слезы в сердце моем», «Beams», «Я в черные дни не жду пробужденья»...

В предисловии к переводам Верлэна Сологуб высказывает ряд мыслей о лирической поэзии, которые, впрочем, еще больше дают ключей к творчеству самого Сологуба, чем Верлэна.

«В поэтическом творчестве, — говорит он, — я различаю два стремления, — положительное, ироническое, говорящее миру *да*, и этим вскрывающее роковую противоречивость жизни, — и отрицательное, лирическое, говорящее данному миру нет, и этим созидующее иной мир, желанный, необходимый и невозможный без конечного преображения мира. Поэзия Поля Верлэна — конечно, ирония.

Всякий знает лирически нежное имя Дульцинеи Тобозской, прекраснейшей из женщин. Ее прелести затмевают красоту Елены Прекрасной и очарование небесной очаровательницы — Афродиты. Всякая *Прекрасная Дама* и всякая *Невинная Дева* — только небесные и земные лики Дульцинеи. Но не всякий сразу вспомнит иронически точное, в метрическую книгу занесенное имя Альдонсы, той самой дебелой красоты, которую нашел Санчо-Пансо, посланный в Тобозо к Дульцинее.



Для лирического поэта, как для Дон-Кихота, нет Альдонсы, — есть Дульцинея. Для иронического поэта, как для Санчо-Пансо, нет Дульцинеи, — есть Альдонса.

Самый редкий уклон, — и это — уклон Поля Верлэна, — когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической». <sup>5</sup>

Так определяет Сологуб конечное противоречие между *голосом* и реальной действительностью жизни поэта, написавшего и «Sagesse» и «Paralèlement». <sup>6</sup>

### ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И ФЕОДОР СОЛОГУБ

*Альманах «Шиповника», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева.  
«Навыи чары», роман Ф. Сологуба, часть I.*

Еще несколько лет тому назад «альманахи» были убежищами для «посвященных», отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа». <sup>1</sup>

На страницах их, как в катакомбах, встречались немногие верные, знавшие друг друга в лицо.

Но времена изменились.

Альманахи из катакомб превратились в салоны, в которых, не стесняя друг друга, могут встречаться наиболее несовместимые, наиболее далекие друг другу современники.

Встречи эти бывают невероятны, но это имеет свою прелесть.

Третий альманах «Шиповника» начинается повестью Леонида Андреева и заканчивается романом Феодора Сологуба.

Кто дерзнул бы сопоставить, кто попытался бы провести сравнения между этими писателями, столь несхожими, если бы они не оказались связанными страницами одной книги?

Та часть русской публики, которая любит в Леониде Андрееве его мучительные искания и ценит его как мыслителя по «Жизни Человека» и по «Елеазару», та публика не знает и не понимает ни горького сарказма, ни тонких намеков, ни сложной мифологии, ни классической простоты языка Сологуба.

---

Те же (пока еще немногие), кто любят в Сологубе то совершенство языка, которое ставит его прозу новой ступенью в истории русской речи, несравненное искусство построения и его точный прозрачный символизм, те не интересуются искренним, но неглубоким пессимизмом, сильным, но грубым пафосом Леонида Андреева.

Сологуб и Леонид Андреев нисколько не противоречат и не уничтожают друг друга, они не олицетворяют двух каких-либо полюсов в русской литературе, они никак друг другу не соответствуют, они иррациональны.

Быть может, даже если мы сможем отрешиться от всех форм и требований искусства, то мы найдем между ними некое отдаленное сходство, которое сведется к безвыходной муке земного воплощения и к тому осадку горечи и отчаяния, который неизбежно остается в душе, принявшей в себя обманное марево их произведений.

И в то же время сопоставление их на страницах альманаха «Шиповника» производит впечатление антитезы.

Это впечатление, в глубине неверное, возникает потому, что Леонид Андреев является как бы оригинальнейшим мастером в группе беллетристов, взошедших под знаком «Знания»,<sup>2</sup> в то время как Сологуб остается совершеннейшим мастером прозы среди декадентов.

Но между группой «Знания» и декадентами тоже нет противоречия, а есть только та иррациональность, что вообще существует между реализмом и символизмом.

Леонид Андреев и Сологуб соединены в одной книге только нумерацией страниц: от 9 до 67 — Андреев, от 189 до 305 — Сологуб.

Не похоже ли это на страницу учебника физики, где мы читаем, что вибрации от 32 до 32768 мы воспринимаем в качестве звука, и те же самые вибрации между 35 трильонами и двумя квадрильонами — в виде света?

Я хочу сказать, что та безвыходность отчаяния, которая одинаково живет в обоих этих писателях, в Леониде Андрееве является нам в виде звука, т. е. крика во «Тьме», а в Сологубе в виде света, озаряющего целую систему темной вселенной.

Искусство их так же несравнимо, как звук и свет, хотя рождено из того же потрясения человеческой души.

Есть разница и в диапазоне этих художников.

В то время как Сологуб захватывает всю семицветную радугу света от ультракрасных до ультрафиолетовых лучей, Леониду Андрееву доступны только высшие ноты напряжения звука.

В распоряжении его нет оркестра звуков — он не знает ни ласкового шепота, ни тихих мелодий песни, потому что голос его надорван от крика.

Этот хриплый и прерывающийся крик надрывает сердце своим отчаянием. В этом, а не в искусстве письма тайна того впечатления, которое производит Андреев.

Художник прежде всего музыкант.

Художник познает законы жизни, т. е. гармонию ее, независимо от его личного приятия или неприятия мира.

У Сологуба, например, познание музыкальной гармонии мира доведено до высших ступеней, но мира он не принимает и жаждет сладкого небытия, мед смерти предпочитает желчи жизни.

С этой точки зрения Андреев совсем не художник. Он не ищет тех внутренних законов, по которым строится жизнь и по которым вырастает дух.

Собственное свое слепое чувство, не сознавая и не претворяя его, он переносит в мир объективный, украшая обилием реалистических подробностей, цель которых — заставить поверить читателя, убедить в том, что все так и есть.

В живописи такой прием называется «trompe l'oeil», \* и художники порицают его.

Фигуры на гробницах Медичей нечеловечны, но они созданы по тем же законам, по которым Бог творил человека, и потому живут.

Если же художник, который не знает законов рисунка, которые для живописи есть то же, что законы жизни для поэта, стремится ошибки свои загладить стереоскопическою выпуклостью фигур, он совершает художественный обман.

В одном из первых рассказов Андреева была деталь, очень запомнившаяся всем читавшим его тогда: у господина, внезапно умершего за картами, на подошве сапога прилипла бумажка от карамельки.<sup>3</sup> В этой случайной подробности как бы сосредоточивался весь ужас смерти, и она потрясала своей рельефностью, как большой блик, удачно поставленный портретистом в зрачке глаза.

Прием этот типичен для манеры письма Леонида Андреева и вполне соответствует тому, что называется «trompe l'oeil».

Его мы встречаем у него теперь на каждом шагу. Тот же trompe l'oeil, когда он в «Тьме» говорит о «волосатых грязных ногах с испорченными, кривыми пальцами» и «мозоли на левом мизинце» у террориста, которого пришли арестовывать.

Его страдание и его человеческое чувство остаются с ним, но всю свою художественную наблюдательность, которая очень велика у него, он употребляет не на постижение законов, а на собиранье импрессионистических подробностей.

Он злоупотребляет ими, совершенно не зная чувства меры, и каждая картина его пестрит нестерпимо тысячами ярких бликов.

Это происходит оттого, что у Леонида Андреева нет живых людей, а есть манекены, которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души, но при этом старается их украсить всеми качествами реальности, сделать их преувеличенно четкими и выпуклыми.

Как пример обратного творчества можно привести Бальзака, который, взяв определенный характер, ставил его в известный круг обстоятельств и с холодным вниманием ученого, наблюдающего химическую реакцию, отмечал все движения души и действия своего героя.

Тот же метод, но бессознательнее и гениальнее был у Достоевского.

Поэтому нет ничего ошибочнее, как сопоставление Леонида Андреева с Достоевским, которое так невольно напрашивается.

Поскольку Леонид Андреев проявляется в своих произведениях как личность, он сам мог бы быть одним из героев Достоевского, но как художник он идет путем обратным.

Не менее ошибаются и те, которые считают Андреева символистом.

Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира.

«Все проходящее есть только символ»<sup>4</sup> — поет хор духов в «Фаусте».

Символ всегда переход от частного к общему.

---

\* Изображение, создающее иллюзию реальности; обманчивая внешность (франц.).

Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него.

Здесь лишь одна дорога — от преходящего к вечному.

Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся символами.

Поэтому по существу своему символизм ясен и прозрачен, и если он является иногда запутанным и темным, то это не вина символизма, а вина либо плохого поэта, либо невнимательного читателя.

Образцом символа может служить в романе Сологуба образ полуденного солнца, о котором он говорит везде как о злом, огненном Змие.

Он говорит о «тяжелых взорах пламенного Змия», падающих на землю, о «грозном лике чудовища, горящего и не сгорающего над нами», и о том, что «погаснет несправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия, вознесут новую, мудрую жизнь».<sup>3</sup>

И не впервые в «Навях чарах» встречается этот образ. Он проходит через все творчество Сологуба, и в редком произведении его нет намека на «свирепого Дракона».

Напомню описание полудня в рассказе «Чудо отрока Лина».

«Был знойный день и самый яркий час дня после полудня. Огненно-мглистый небесный дракон, дрожа от всемирной безумной ярости, изливал из пламенной пасти на безмолвную и унылую равнину потоки знойного гнева. Иссохшая трава приникла к жаждущей и ждущей тщетно влаги земле и тосковала вместе с нею, и томилась, и никла, и задыхалась в пыли... Сжигаемая яростным Драконом, покорная и бессильная лежала Земля»...<sup>6</sup>

Этот образ служит одним из важнейших ключей ко всему творчеству Сологуба.

В мире, созданном им, земля отдана во власть несправедного светила светодателя Люцифера, лютого Змия, которого она выносит лицом к лицу, который со злорадством правит всею мелкою пошлостью, всею «Передо-новщиной» дневной жизни.

Спасением от яростного Дракона Сологубу является Ночь «тихая и милая», когда «тайно пламенеет великий огонь расцветающей Плоты»,<sup>7</sup> и подруга Ночи — ласковая Смерть и радостный уют прохладной могилы.

Так в каждом преходящем солнечном луче таится для Сологуба напоминание о конечной трагедии его мира.

---

Если же мы возьмем сравнения и образы Леонида Андреева, выводящие нас за пределы реальности, то мы увидим нечто диаметрально противоположное.

Вот ряд образов из «Тьмы»:

«Восхищенный сон, широко улыбнувшись, приложился шерстистой щекой своей к его щеке — одной, другую — обнял мягко, пощекотал колени и блаженно затих, положив мягкую, пушистую голову ему на грудь»...

...«Горжествуя, взвизгнул милый, мохнатый сон»...

...«Заиграла музыка в зале, запрыгали толкачиками коротенькие, частые звуки с голыми безволосыми головками»...

...«Решительным движением он выхватил револьвер, точно улыбнулся в чей-то черный, беззубый, провалившийся рот»...

...«Вылез своей мятой рожей дикий, пьяный, истерический хаос»...<sup>8</sup>

Примеров этих достаточно, тем более, что они очень типичны для манеры Леонида Андреева и пути его творчества сказываются в них ясно.

Он вовсе не стремится прозреть в частном общее, а напротив — всякое отвлеченное понятие низводит до частного, снабжая его реалистическими и часто совсем необоснованными признаками.

У хаоса — мятая рожа; у сна — шерстистые щеки; у звуков музыки — безволосые головки.

Все это не символы, не образы, не аллегии, даже не олицетворения, а те же «trompe l'oeil», которыми он так злоупотребляет, бумажки от карамельки, которые он наклеивает не только на подошвы сапог своих трупов, но и на душевные состояния и на отвлеченные понятия.

И вот что выходит: он, будучи по природе своей проповедником, который в покаянном экстазе бьет себя в грудь, кается в своих грехах и обвиняет других, и вопит и зовет, он вместо этого замыкается в тысячах ненужных реалистических деталей.

Точно демон в арабских сказках, который в порыве ярости замыкает себя в узкую бутылку и остается там пленный, припечатанный печатью Соломоновой.

Совершенно ясно, что теперь — в период «Иуды» и в период «Тьмы», он захвачен всецело вопросом о конечной жертве: «можно ли принять на себя предательство Христа? можно ли оставаться хорошим, когда другие плохи?».

И ясно тоже, что в этом вопросе его не интересует то, как это разрешается у других людей. Вопрос этот он разрешает сам для себя и отвечает точно:

«Личную добродетель надо принести в жертву. Иуда должен предать Христа. Не хочу быть хорошим, когда плохи другие. Вот вам моя добродетель, топчите ее, публичные девки».

И уже почти от своего лица провозглашает истерический тост:

«За нашу братию! За подлецов, за мерзавцев, за трусов, за тех, кто умирает от сифилиса... За всех слепых от рождения! Зрячие, выколите себе глаза, ибо стыдно зрячим смотреть на слепых от рождения! Если нашими фонариками мы не можем осветить всю тьму, так погасим же все огни и все полезем во тьму. Выпьем за то, девицы, чтобы все огни погасли!»<sup>9</sup>

В слова эти он вложил столько отчаянья и восторга, что они могли бы сдвинуть сердца, если бы... если бы они не были заперты, как демон в бутылку, если бы они не были замкнуты внутрь этой чересчур выпуклой, чересчур эффектной реалистической живописи, в которой нет биения жизни, а есть лишь искусно придуманные, подобранные «trompe l'oeil».

Образы, в которые одевает он свои душевные страдания, мертвят и душат то, что он хочет сказать, а сами приобретают ту дьявольскую, мертвенную живость, которой горели глаза гоголевского «Портрета».

Поэтому все его произведения не освобождают, а пригнетают, не дарят, а отнимают.

Христианские ереси создавали трогательнейшие культы в честь отверженцев Библии — Каина и Иуды, утверждая в них великий закон жертвы, вплоть до жертвы конечным спасением своей души.

А Леонид Андреев, познав этот закон, каких чудовищ создал он из своего Иуды, из своего Террориста? Какой кошмар вышел у него из жизни человека и из радостной легенды о воскресшем Лазаре?

Не художник нас потрясает в Андрееве, потому что он совсем не художник, не проповедник, потому что он не умеет проповедовать, — потрясает темная и мятежная душа, надрывающая своим косноязычием, невозможностью найти свой ритм, свои слова.

---

В любом рассказе Леонида Андреева видишь сразу и средоточие его души, и окружность его творчества.

Как личность он сказывается целиком в каждом своем произведении и замыкается в правильный круг.

У Сологуба нечто иное: в каждом из его произведений видишь только один отрезок, окружность, и лишь по изгибу его мысленно представляешь себе, где его центр, но не можешь ни обозреть сразу всего круга, ни коснуться его срединного огня.

Несмотря на свою видимую прозрачность, Сологуб поэт бесконечно сложный, и для того чтобы познать его душу, надо вычислить орбиты всех его произведений.

И тот, кто сделает это, увидит, что он стоит посреди своих планет, подобно Пламенному Змию, который служит для него неизменным символом Солнца.

Как фигуры на гробницах Медичи, мир его нечеловечен, но живет.

Быть может, это одна из возможностей, одно из долженствований мира.

Он прекрасен, строен и создан по тем же законам музыкальной гармонии, что и Божий мир, но только все в нем наоборот и сам он в небе своем, как несправедное светило — Антисолнце.

«Навьи чары» Сологуб начинает словами:

«Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт. Косней во тьме тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобой, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

Не этими ли словами Светоносец Змий обольщал Еву в раю?

Но сладки обольщения поэта, и очарованию его нельзя противиться.

Только первая часть «Навях чар», носящая имя «Творимой легенды», напечатана в альманахе, и многие из намерений автора остаются еще неясными и загадочными.

Но все же этим сказкам о поэте, химике и чародее Триродове и о его таинственном доме с подземными ходами, магическими зеркалами и темно-красными призмами из неизвестного материала веришь больше, чем рассказу Леонида Андреева, снабженному столькими оправдательными документами и подробностями, свидетельствующими о том, что все так и было на самом деле.

Но Сологуб сумел достичь того, что сказке его хочется верить, а прочтя «Тьму», — против самой очевидности повторяешь: «Нет, не видел. Ничего этого не было и не может быть».

Со змеиным искусством и неотразимую убедительностью Сологуб развенчивает, опрозрачивает и будничную действительность обывательской жизни, и она становится похожа на серый волнующийся призрак, на наваждение знойного полудня. А между тем за оградами Нового Двора он строит иную жизнь — прекрасную и стройную — райскую школу свободных, счастливых полуобнаженных детей, живущих в лесу на берегу озера.

«Мы совлекли обувь с ног и к родной приникли земле. И совлекли одежду, и к родным приникли стихиям, и нашли в себе человека, только человека, — ни грубого зверя, ни расчетливого горожанина, — только плотью и любовью живущего человека».

Но над этим первобытным раем несознавшего себя человека он ставит таинственную и недобрую власть Триродова с Новым домом и непонятными «Тихими» мальчиками.

«Сознание есть великий разрушитель реальностей» — гласит индусская книга «Голос молчания».

Сознанием этим в высшей степени обладает Сологуб. Он умеет совлечь с жизни покров реальностей и из мечты создавать реальности новые. Что может быть страшнее и реальнее, чем его описание прохождения мертвых по «Навье тропе», и что более похоже на сон, чем споры его социал-демократов и массовка ночью в лесу?

Сологуб умный и недобрый колдун. В своем новом романе он завел огромную колдовскую игру, в которой замешаны силы земные, небесные а дьявольские.

И трудно оторваться от его полуденных наваждений и навьих чар.

---

Вначале сопоставление Леонида Андреева и Феодора Сологуба казалось мне невозможным и невероятным на страницах одной книги.

Но теперь это мне больше не кажется, и я склонен думать, что редакция «Шиповника» имела, поступая так, мысль тайную, но вполне определенную.

## «ЕЛЕАЗАР», РАССКАЗ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

*(«Золотое руно»)*

После трех дней пребывания во гробе Елеазар был воскрешен Христом. Разрушительная работа смерти над трупом была приостановлена, но не уничтожена. Густая землистая синева лежала под глазами и во впадинах щек. У выросших в могиле ногтей синева становилась багровой и черной. Кое-где лопнула вздувшаяся кожа. На этих местах остались тонкие красноватые трещины, блестящие, точно покрытые прозрачной слюдой. Раздутое в могиле тело сохранило страшные выпуклости, за которыми чувствуется зловонная влага разложения.

Те слова, которые он изредка произносил, были самые простые слова, столь же лишенные содержания и глубины, как те звуки, которыми животное выражает боль, удовольствие, жажду и голод.

Тяжелым вздутым трупом, в котором приостановились работы разложения, облеченный в праздничные одежды жениха ходил Елеазар между людьми, и все с ужасом отстранялись от него, от мертвеца, вышедшего из могилы. Странную силу получил взгляд его тяжелых и пустых глаз. Того, кто встречался с его взглядом, охватывало тупое равнодушие смерти, вязкая ленивая скука, и он спокойно начинал умирать, умирать долгими годами, как дерево, молчаливо засыхающее на каменистой почве.

Дети не были подвергаемы этой силе. Они не боялись Елеазара, но и не смеялись над ним, как смеются над несчастными.

Когда багрово-красный, расплющенный шар опускался к земле, он уходил в пустыню и шел прямо на солнце. Те, кто пытались преследовать его, неизгладимо запечатлели в памяти черный силуэт высокого, тучного человека на красном фоне огромного сжатого диска. Образ черного на красном оставался в мозгу и не уходил. То, что давал Елеазар, было неизгладимо и забывалось только со смертью.

Те из пораженных взглядом Елеазара, которые еще имели охоту говорить, — так передавали чувства свои:

«Все предметы становились пусты, легки и прозрачны.

Тьма, что объемлет все мирозданье, не рассеивалась ни солнцем, ни звездами.

Все тела проникала она, и железо, и камень, и одиноки становились частицы тел, потерявшие связь; и в глубину частиц проникала она. и одиноки становились частицы частиц.

Не стало времени, и сблизилось начало вещи с концом ее.

Еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей».<sup>1</sup>

Божественный Август пожелал видеть Елеазара и призвал его к себе. Елеазара привезли в Рим, облекли его в новые свадебные одежды и, чтобы смягчить тяжелое впечатление, которое производила наружность его, подстригли его бороду, набелили руки, нарумянили щеки и по чистому фону искусно провели морщинки добродушного смеха.



— Не поднимай на меня взоров своих! — сказал Август Елеазару: — Я хочу рассмотреть тебя прежде чем превращусь в камень.

Август был обманут искусной подделкой, хотя взгляд имел пронизательный.

— На вид ты не страшен, почтенный старичок. Тем хуже для людей, когда страшное принимает такой почтенный и приятный вид. Ты лишний здесь. Ты жалкий остаток, недоеденный смертью, и внушаешь людям отвращение к жизни. Твоя правда подобна ржавому мечу убийцы, и я предаю тебя казни. Теперь взгляни на меня.

Мягко и нежно-чарующ был взгляд Елеазара. Не ужас, а тихий покой обещал он. Все крепче становились нежные объятия его, чьи-то тупые когти коснулись сердца и вяло погрузились в него. Остановилось время, и страшно сблизились начало каждой вещи с концом ее. Как призрачные великаны, быстро падали и исчезали в пустоте города, государства и страны, и равнодушно глотала их, не насыщаясь, черная утроба Бесконечности.

Но Август, в котором была сосредоточена вся сила великого Рима, овладел собой и поборол смерть. Но казнить Елеазара он не решился.

Он приказал выжечь ему глаза каленым железом и отвести его обратно в пустыню. Проклятое знание Елеазара было загнано теперь в самую глубину его черепа.

Тучный и слабый, наткнулся он на камни пустыни, тяжело подымался и снова шел. И на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста.

Таково в очень кратких словах и в самых существенных деталях своих содержание нового рассказа Леонида Андреева, напечатанного в «Золотом руне».

Если не ошибаюсь — воскрешенный Лазарь как символ безнадежности загробного познания был впервые создан в европейской литературе Дьерксом, нынешним французским «*prince de roëtes*», \* унаследовавшим после смерти Маллармэ престол Виктора Гюго, Леконта де Лилия и Верлена.<sup>2</sup>

Этот уединенный и замкнутый поэт известен большой публике исключительно как автор поэмы «*Lazare*», которая на русском языке была переведена Евгением Дегеном в его статье «Два парнасца», напечатанной в «Мире божьем».<sup>3</sup>

Рассказ Леонида Андреева представляет развитие поэмы Дьеркса.

Вот некоторые из строф этой поэмы, которые хочется сопоставить с «Елеазаром».

И Лазарь пробудился на голос Иисуса.  
Бледный, единым усилием приподнялся он во мраке  
И вышел, путаясь в своих могильных повязках,  
И пошел, глядя прямо перед собой — утрюмый и одинокий.  
Утрюмый и одинокий ходил он с тех пор по городу,  
Как бы ища нечто, чего не мог найти,  
Подобно слепому, натываясь на каждом шагу  
На тщетные явления жизни и на рабскую суегу.

\* королем поэтов (франц.).

Его лоб светился бледностью труп.  
 Глаза не вспыхивали беглым пламенем. Его зрачки,  
 Зревшие сияние вечного света,  
 Казалось, не могли смотреть на этот мир.  
 И шел он, слабый, как ребенок, зловещий,  
 Как безумец. Толпа издали расступалась пред ним.  
 Никто не решался заговорить с ним, и бродил он по воле случая  
 Похожий на человека, задыхающегося в ядовитом воздухе;  
 Не понимая больше ничего на житейской суете  
 Земли. Погруженный в свою несказанную грезу,  
 Сам ужаснувшись своей страшной тайны,  
 Он уходил и приходил, храня безмолвие.  
 Иногда он содрогался, как бы охваченный лихорадкой,  
 И, желая говорить, простирает руку.  
 Но перст невидимый замыкал на устах его  
 Неведомое слово последнего «Завтра!»  
 И дети, и взрослые, и старики — все в Вифании  
 Боялись этого человека. Он проходил, одинокий и угрюмый,  
 И застывала кровь в жилах самых храбрых  
 Перед смутным ужасом, парившим в глубине его глаз.  
 А! Кто сможет поведать нам человеческое страдание твое?  
 Ты, вышедший из могилы, откуда никто не выходит!..  
 ...Мог ли ты причаститься снова забот этого мира,  
 Ты, постигший истины, запрещенные смертным!  
 О, сколько раз в тот час, когда тень наполняет небосвод,  
 Вдали от живых, чернея на золотом фоне неба  
 Своей громадной фигурой с распростертыми руками,  
 Ты призывал по имени Ангела, миновавшего тебя.

Мне кажется, что Леонид Андреев в своем «Елеазаре» хотел ответить на вызов Дьеркса: «Кто сможет поведать нам нечеловеческое страдание твое, о ты, вышедший из могилы?».

Он удержал все основные черты, данные Дьерксом, и его равнодушие к тщетной суете жизни, и его таинственное молчание, и даже силуэт Елеазара на фоне заката: «черное туловище и распростертые руки, которые давали чудовищное подобие креста». Некоторые же подробности он преувеличил до ужасающего кошмара, и из того «смутного ужаса, парившего в глубине глаз Елеазара, от которого леденела кровь в жилах самых храбрых», он создал мертвую голову Медузы, которая взглядом своим убивает все живое.

Елеазар Дьеркса сохраняет туманную красоту поэтического символа: великую тоску поэта по вечным тайнам иного мира. Его Лазарь видел свет вечный, и его глаза больше не могли смотреть на этот мир. Однажды прозревший дух снова ослеп. Вот трагедия дьерксовского Лазаря.

И песни небес заменить не могли  
 Ей скучные песни земли.<sup>4</sup>

Или, как говорит Эвридика Орфею в стихотворении В. Брюсова:

Ах! что значат все измены  
Знавшим тайну тишины!  
Что весна, — кто видел севы  
Асфоделевой страны!<sup>5</sup>

У андреевского Елезара нет ничего этого. По ту сторону он ничего не видел, и ему нечего рассказать о тайнах иного мира, если бы он и мог говорить. Это просто труп, в котором приостановлен процесс разложения. Ужас андреевского рассказа зародился в анатомическом театре, а не в трагедии человеческого духа.

Чудо воскресенья, совершившееся над Елезаром, является не радостным евангельским обетом, а какой-то диaboлической силой, которая трупу вернула жизненную силу, но не могла вселить в него отлетевший дух.

Рассказывается некий медицинский случай, аналогичный «Случаю с г-ном Вальдемаром» в рассказе Эдгара По, в котором сила магнетизера приостанавливает действие смерти на физическую оболочку человека к мертвому телу оставляет способность речи. Когда же через несколько месяцев над трупом производят разрешающие пассы, то труп тут же разлагается и расплывается под руками гипнотизера.<sup>6</sup>

И академично-трагический Лазарь Дьеркса, и карикатурно-чудовищный Елезар Леонида Андреева несут в себе какое-то оскорбительное кощунство.

Где же Христос? — хочется спросить и того и другого.

Как бы ни смотреть на Евангелие от Иоанна, принимая его как книгу божественную или как гениальную мистическую поэму, — образ воскресшего Лазаря для нас неразделен с чудом Христа. Для неверующего так же, как и для

в таком трактовании Лазаря кроется нечто оскорбительное.

Поверим ли мы в чудо, совершенное над Лазарем, как обетование и прообраз воскресения или примем толкование гностиков,<sup>7</sup> утверждавших, что Лазарь — это сам евангелист Иоанн и что смерть его — это символическое описание его посвящения в христианские мистерии, главный акт которых состоял в трехдневном пребывании во гробе и духовном воскресении. Образ Лазаря, которому Христос сказал: «Я — воскресение и жизнь», настолько связан с самим Христом, что художественная правда требует, чтобы описанная нам трагедия его последующей жизни была так или иначе связана с воскресением самого Христа.

Внутреннее чувство еще может принять театральные жесты Лазаря, «очи которого не могли забыть сияния вечного света», и совершенно отказывается оправдать этот полусгнивший труп, сорвавшийся с какого-то дьявольского маскарада в своей пестрой свадебной одежде.

Леонид Андреев напоминает мне одновременно двух германских художников: Матиаса Грюневальда и Франца Штука.

Матиас Грюневальд, кольмарский мастер XVII века, которого в настоящее время ставят наравне с Дюрером<sup>8</sup> и Гольбейном,<sup>9</sup> писал картины страстей Христовых,<sup>10</sup> на которых изображение изуродованного и разлагающегося тела доведено до конечных граней реализма. С пронзительной

четкостью выписывал он синеватые, багровые, обветренные раны на ногах и на ладонях, синие следы бичевания, запекшиеся язвы тернового венца, зеленоватые и коричневые слои разлагающегося мяса и окостеневшие пальцы. И в то же время он был настолько живописцем, что из этих картин гниения, от которых веет трупным запахом, он создавал дивные колоритные симфонии. В своих картинах он переживал свою собственную Голгофу. Его картины производят впечатление самобичевания. Это стигматы святого Франциска.<sup>11</sup> И каждая картина его говорит: «А все-таки тело воскреснет, ибо Я есмь Воскресенье и Жизнь». Точно такое же впечатление производят и жестокие «Распятия» испанских скульпторов.<sup>12</sup>

Леонид Андреев не с меньшим реализмом и не с меньшей жестокостью изображает смерть, которая является ему тоже в облике анатомического театра. Тот же трупный запах витает и над его «Красным смехом», и «Жизнью Василия Фивейского», и «В тумане», и «Елеazarом». Но за анатомическим театром у него нет никаких дорог. Художник не имеет права безнаказанно и бессмысленно истязать своего читателя. В художественном произведении всегда должно быть внутреннее равновесие. Всякий ужас допустим, но он должен быть оправдан внутренним чувством, как у Матиаса Грюневальда или в том стихотворении Некрасова, которое было им написано по возвращении с похорон Добролюбова:

Схоронен ты в морозы трескучие,  
 Жадный червь не коснулся тебя...  
 ...Только стали длинней и белей  
 Пальцы рук на груди твоей сложенных,  
 И сквозь землю проникнувшим инеем  
 Убелил твои кудри мороз.  
 Да следы положили чуть видные  
 Поцелуи суровой зимы  
 На уста твои плотно сомкнутые  
 И на впалые очи твои.<sup>13</sup>

Здесь есть полное ощущение смерти и трупа, но примиренное торжественною грустью успокоения.

Леонид Андреев же дает только ужас трупа, идея же смерти совершенно чужда ему. Он оскорбляет таинство смерти.

И тут начинается сходство Леонида Андреева с Францем Штуком,<sup>14</sup> развязным и размашистым живописцем, который из тонких бёклиновских проникновений<sup>15</sup> и модного декадентства создал производство en gros \* блестящих и наглых полотен, бьющих сильно по нервам, ослепляющих своим шиком и оскорбляющих мещанский вкус европейской публики как раз в меру для того, чтобы заставить всех уверовать в свою гениальность.

Леонид Андреев, конечно, не имеет ни развязности, ни наглости Франца Штука. Но и в дурном вкусе, и в отсутствии меры, и в выборе тем и у него, и у другого есть много общего. Оскорбления, получаемые от того и от другого, очень похожи.

\* оптом (франц.).

У Леонида Андреева совершенно нет той внутренней логики, которая должна лежать в основе каждого фантастического произведения, чтобы оно было убедительным. Эта логика в высшей степени есть у Эдгара По, Вилье де Лиль-Адана и Уэльса.

Описывая состояние тех, которые были омертвлены взглядом Елеазара, Л. Андреев дает описание той области естества, которая в средневековой магии была известна под именем астрального мира.

В этой области время перестает быть потоком, уносящим человеческое сознание вместе с собой, а становится неподвижным измерением — тем, что для нас теперь пространство.

Текучая последовательность разрозненных мгновений, сменяющихся с момента рождения до момента смерти, в астральном мире становится непрерывной цельностью. Человек в момент перехода в этот мир сразу сознает всю свою жизнь от рождения и до смерти как единое тело свое.

«И не стало времени, и сблизилось начало вещи с концом ее: еще только строилось здание и строители еще стучали молотками, а уж виднелись развалины на месте его и пустота на месте развалин. Еще только рождался человек, а над головой его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и пустота становилась на месте человека и погребальных свечей».

В словах этих есть внутреннее противоречие.

Если мы примем это душевное состояние как пространственное представление об остановившемся времени, то не может возникнуть ужаса равнодушия и пустоты, в котором хочет убедить нас Л. Андреев, ибо подобно тому как весь физический мир покоится во времени, точно так же время, как в колыбели, покоится в нашем самосознании. В самосознании же человек находит не ужас тщетности и пустоты, а полноту чувства и жизни.

Если же понять слова Л. Андреева более буквально, то этот ужас, по его мнению, заключается в усилении темпа времени. Ускорение же течения времени, как чувствовал не раз каждый, логически связано с интенсивностью и полнотой жизни. Психологические возможности, вытекающие из гипотезы об ускорении времени, можно найти блестяще изложенными в рассказе Уэльса «Ускорители времени».<sup>16</sup>

Способность предвиденья таит в себе глубочайшие ужасы. Но они кроются не в ином способе воспринимать явления, происходящие во времени.

Несколько лет назад на меня произвела очень глубокое впечатление действительная история одной женщины, которая страдала особого рода ясновидением. Она видела за несколько часов, несколько минут вперед все мелкие, самые обыкновенные и будничные события своей жизни. Все мелочи были ей известны заранее. Она страдала от этого невыносимо и несколько раз покушалась на самоубийство. Ее предвиденья прекращались только во время ее беременности, но с рождением ребенка возобновлялись, усугубляясь еще тем, что она знала за несколько часов вперед не только каждое свое движение, но и каждый момент в жизни своих детей и близких.

Ей удалось умертвить себя. В письме, оставленном на имя своего врача, она писала: «Вы никогда не стали бы удерживать меня от самоубийства, если бы знали всю муку моей жизни. Я живу все время отделенная от мира людей, но в нем. Я знаю и вижу чужие радости и страдания.

но сама лишена их. Я давно умерла и только случайно осталась среди живых».

В этом психиатрическом факте я вижу весь тот ужас, который Л. Андреев хотел и не смог передать в своем Елеазаре.

Неизбежное знание всех мелочей и случайностей жизни за несколько часов, за несколько дней до их осуществления может убить жизненную волю человека. Но видеть человека одновременно рождающимся младенцем и умирающим стариком — это не ужас, а мудрость, и в таком созерцании таятся все истинные радости познания.

Л. Андреев построил свой ужас времени на том, что называется «дурной бесконечностью», т. е. на непрерывном повторении одного и того же. «Дурная бесконечность» была бы невыносима для человеческого познания, если бы в человеке, познавшем ее количественно, этим самым не раскрывался внутренний путь в новую бездну — в новое измерение.

Так пространственная бесконечность была бы для нас невыносима, если бы у нас не было представления о времени, которое позволяет нам двигаться в пространстве.

Точно так же невыносимая для слепого ума бесконечность во времени примиряется в самосознании человека, которое позволяет ему двигаться по всему пространству времени силою своих воспоминаний.

Тот ужас, который лучился из глаз Елеазара, — не ужас, а освященный дар, высшая интеллектуальная радость человека.

Л. Андреев стоял на верной дороге в своем наблюдении над свойствами предвиденья, но со штуковской размашистостью из предвиденья на несколько часов вперед он сделал предвиденье всей вечности, и получилась бутафорская и смешная ложь.

Талант Леонида Андреева представляется мне в виде тысячегранного глаза мухи. В тысяче различных обликов, тысячью граней своего зеркала четко отражает он остроту действительности.

Но это полное тысячегранное восприятие рождает в нем только одну эмоцию ужаса и бессмысленности. Его глаз не соединен с его самосознанием.

Поэтому и «Елеазар», и «Красный смех», и «Жизнь Василия Фивейского» производят впечатление богохульства.

Богохульства, но не богоборства.

Богоборцы — титаны, которые громоздят Оссу на Пелион,<sup>17</sup> чтобы низвергнуть олимпийских богов и самим стать на их место.

Богоборец тот, кто низвергает бога во времени во имя иного бога, носимого им в душе, во имя того бога, про которого сказано:

«Я — твой бог, и да не будет тебе иных богов кроме твоего Я».

«Не сотвори себе кумира ни на небесах, ни на земле».

Слепая же тварь Божия, не постигающая законов мира и законов познания, бунтуя против них, не богоборствует, а богохульствует.

## НЕКТО В СЕРОМ

*«Жизнь Человека» Леонида Андреева.  
(Альманах «Шиповник»), «Иуда Искариот и др.»  
Его же. (Сборник «Знания», кн. XVI)*

Успех последних произведений Леонида Андреева представляет знаменательное явление, как свидетельство о состоянии души русского общества в эпоху революционной смуты. Он указывает на точный уровень нравственных и философских запросов большой публики.

Истинные произведения искусства дают душе новую полноту, даже проповедуя пессимизм и отрицание. Главные же особенности произведений Леонида Андреева в том, что они оставляют в душе новое чувство пустоты — точно вынимают из нее нечто.

Описание того мертвящего равнодушия, которым заражал взгляд воскрешенного Елеазара (Лазаря), передает состояние читателя, воспринявшего одно из последних произведений Леонида Андреева.

Но он, открыв тайну бесцельности жизни, не остается молчаливым, подобно Елеазару.

Во всех его произведениях слышится особая интонация пророческой исступленности, которая требует от читателя либо полного согласия, либо открытой борьбы. Либо «верую и исповедую!», либо побивание камнями проповедника.

Это настоятельное и личное обращение к читателю особенно подчеркнуто в «Жизни Человека» той безличной формой, которая, называя действующих лиц не именами собственными, а именами нарицательными («Человек», «Жена Человека». «Сын Человека»), говорит читателю: «Так и ты. Так и каждый».

Спорить с художественным произведением нельзя. Истинное художественное произведение вырастает в душе так же органично и бессознательно, как цветок растения. Его можно разбирать, толковать, но нельзя опровергать. Произведения же Леонида Андреева требуют возражений. Их можно и должно оспаривать. Этим они выдают проповедническую сущность, прикрытую формами художественного произведения.

В целом ряде предшествующих произведений Леонида Андреева чувствовалось присутствие некоторой правящей силы, которая до сих пор не была названа. Ей поклонялся и с нею боролся Василий Фивейский, и во имя ее устраивались кровавые гекатомбы в «Красном смехе».

В «Жизни Человека» Леонид Андреев впервые показывает ее лицо и дает ей имя. Это «Некто в сером», называемый «Он».

Герой «Жизни Человека» — «Он», а не «Человек», ибо герой трагедии — воля, а не безвольная и слепая марионетка, нервно выкрикивающая слова протеста.

Характер этого лица намечен намеренно неясно, но оно произносит все ремарки от лица автора и держит в руках все темные нити, управляющие жизнью «Человека», т. е. каждого человека.

Имя «Некто в сером» очевидно псевдоним, так как у такого значительного лица не может не быть многих иных имен, которыми называло его человечество.

Каковы же иные имена этого «Некто»? «Он» говорит «твердым холодным голосом, лишенным волнения и страсти, точно наемный чтец, с суровым безразличием читающий книгу судеб».

Черты знакомы.

«Судьба — это суфлер, читающий пьесу ровным голосом без страсти и без выражения. Свистки, крики, аплодисменты и все прочее производят люди», гласит один из старых афоризмов Людвиг Берне.<sup>1</sup>

Но Берне говорит о судьбе народов. Судьба отдельного человека, называется ли она Рокком, Фатумом, Ананкэ, Мойрой или Кармой, всегда индивидуальна, прихотлива и всегда заложена в самом человеке. Некто же в сером возвещает только незыблемые каноны жизни Человека — каждого человека:

«Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем, — он таинственно нарушит затворы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен людям, живущим на земле. Их жестокая судьба станет его судьбой, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни от низу к верху и от верху к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его. Ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий час — минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания... Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем. И Я, тот, кого все называют Он, останусь верным спутником человека во все дни его жизни, на всех путях его».<sup>2</sup>

Жизнь человеческая в образе сгорающей свечи, которую держит в руках Некто в сером, это символ, родственный современному сознанию и по сказке Андерсена, и по ее первоисточникам,<sup>3</sup> и по параллельному образу Бальзака в «Шагреновой коже».

Но и кусок кожи у Бальзака, и свеча жизни народных преданий хранят в своем горении индивидуальности жизни: свеча сгорает то быстрее, то медленнее, шагреновая кожа сжимается в то время, как удовлетворяются страсти ее обладателя. Нравоучительный смысл этого символа в том, что каждый по своей воле сжигает свою жизнь.<sup>4</sup>

У Леонида Андреева не так: индивидуальная жизнь человека не имеет никакого влияния на горение свечи. Свеча — это жизнь человека вообще, и ни он сам, ни даже «рыскающие ледяные ветры безграничных пространств» не имеют никакого влияния на ее горение.

Носитель свечи не судьба, а закон, неизменный для всех и притом враждебный каждому индивидуальному человеку.



Некто в сером облачен атрибутами высшей власти и высшей безучастности. Молитвы людей, обращенные к Божеству, на самом деле адресуются к этому «Некто».

В тот момент, когда рождается Человек, его отец обращается к тому углу, где неподвижно стоит Он, со словами: «Боже, благодарю Тебя за то, что ты исполнил мое желание», к Нему обращается Человек с вызовом во втором акте: «Эй, ты, как тебя там зовут: Рок, Дьявол или Жизнь, я бросаю тебе перчатку... У тебя каменный лоб, лишенный разума, — бросаю в него раскаленные ядра моей сверкающей мысли».

«Боже, оставь жизнь моему сыну», молится Ему Жена Человека. «Не о милосердии Тебя прошу, не о жалости — только о справедливости», молится Ему сам Человек за своего сына. Следовательно, «Некто в сером» — Божественный Закон.

Но какая же мистическая или научная реальность скрывается под этим зловещим пугалом, называемым Он? Есть ли действительно в мире такой Закон, олицетворением которого может явиться Некто в сером?

«Закон — это энергия существ», говорит Вилье де Лиль-Адан: <sup>5</sup> «Все трепещет ею. Существовать это значит ослаблять или усиливать закон в себе и с каждым биением осуществлять себя в результате совершенного выбора». Каждый закон божественный, так же как и закон научный, лежит внутри нас и представляет в своей конечной сущности или разоблачение нашего глубочайшего устремления, или разоблачение механизма нашего мышления.

Ту насильственность, которую Леонид Андреев приписывает закону, может иметь только закон государственный.

Но тогда он является не законом, а насилием, принявшим лик закона. Некто в сером по своему положению в жизни Человека является именно представителем насилия, принявшим лик закона. Понятие насильственного государственного закона Леонид Андреев возводит до степени мистического закона, управляющего Вселенной, и преходящий общественный строй России он считает прообразом устройства всего мира. Его космос — это проекция института усиленной охраны в область мировых законов. «Некто в сером» — это не борьба и не закон — это представитель закона, космический жандарм с андерсеновской свечкой жизни в руках.

Такого обожествления, такого абсолютного признания русская отживающая государственность не слышала даже из уст своих наиболее убежденных сторонников. Само собою разумеется, что это недоразумение, так как я нисколько не сомневаюсь в свободолюбии и Леонида Андреева и его почитателей. Но недоразумение очень знаменательное, показывающее, какое рабское сознание воспитано русским государственным строем и как бессознательно живет оно, неведомое для самих его носителей, и затемняет и предельно запутывает их отвлеченную мысль, когда та пытается по-  
—ать глубинные основы жизни.

Я был бы склонен принять «Жизнь Человека» за резкую и безжалостную пародию, направленную против русских революционеров, если бы «Некто в сером» не являлся ключом ко всей серии последних произведений

Леонида Андреева, в которых звучит такая неподдельная интонация ужаса его слепой и страдающей души.

При чтении «Елеазара» неотступно является один вопрос, который помимо воли автора заслоняет собою весь остальной смысл повести: «Кто же тот, кто воскресил Елеазара? Кто Он, кто решился устроить такое дьявольское издевательство над человеческой душой?».

Внутреннее чувство отказывалось назвать имя Христа, которое, ни разу не произнесенное автором, этим самым настоятельно возвращалось на уста и требовало быть произнесенным. Это умолчание имени воскресителя придавало особую значительность всем описанным психологическим явлениям. Теперь, после того как Леонид Андреев разоблачил в «Жизни Человека» всю основную механику жизни, совершенно ясно, что воскресил Елеазара из мертвых Он — Некто в сером. Он задул свечу, а потом, когда Елеазар успел сгнить, снова зажег ее. Он — Некто в сером посвятил Елеазара в свои тайны, т. е. снял с его глаз «ограниченность зрения», с его мысли «ограниченность знания», ту «ограниченность знания», которая характеризуется классической фразой: «Уже кончились ступени жизни, и черный провал на месте их, но все еще тянется вперед дрожащая нога».

Каждый дает Богу то имя, которое соответствует степени его посвящения в тайны устройства Вселенной.

Скажи мне имя твоего Бога и я узнаю степень твоего самопознания. Имя Божье это тот пароль, который спрашивает Смерть у проходящего в мир. Леонид Андреев отвечает: «Имя, которое я даю Богу, — „Некто в сером“».

Христос Леонида Андреева это «Некто в сером». Некто в сером издевается над страстной верой Василия Фивейского, Некто в сером воскрешает Елеазара, Некто в сером — тот Христос-манекен, который является в последнем рассказе Андреева «Иуда и др.».

Для искусства нет ничего более благодарного и ответственного, чем евангельские темы.

Каково бы ни было отношение к Евангелию как к книге человеческой или к книге божественной, евангельский рассказ неизбежными кристаллами лежит в душе каждого. Язык нашего морального чувства возник из Евангелия, и каждое евангельское имя, каждый евангельский эпизод, каждая евангельская притча стали гранями нашей души. Поэтому каждое евангельское слово — символ для нас, ибо символом мы называем то слово, которое служит ключом от целой области духа.

Та эпоха европейского искусства, когда оно было ограничено исключительно евангельскими темами, была для него эпохой наивысшего расцвета. Только имея под собой твердую основу во всенародном мифе, художник может достичь передачи тончайших оттенков своего чувства и своей мысли.

И в наше время наиболее утонченные мастера возвращаются к евангельским темам. Примером могут служить такие рассказы, как «Протектор Иудеи» Анатоля Франса<sup>6</sup> и «Евангельские притчи» Оскара Уайльда.

Каждый евангельский эпизод и каждый характер являются для нас как бы алгебраическими формулами, в которых все части так глубоко связаны между собой, что малейшее изменение в соотношении их в итоге равняется космическому перевороту. Поэтому, когда художник вводит свое живое «я» в законченные кристаллы евангельского рассказа, то индивидуальность его сказывается с такой полнотой и четкостью, с какой не может сказаться ни в какой иной области.

Леонида Андреева никак нельзя отнести к художникам утонченным, но в рассказе «Иуда» его нетонкость перешла все дозволенные границы.

Трактуя характеры Христа и апостолов с психопатологической стороны, вставляя совершенно произвольно бытовые эпизоды вроде атлетического состязания апостолов в бросании камней с горы, делая из апостола Фомы карикатурного немецкого профессора по «*Fliegende Blätter*», из Иоанна — самодовольного интригана, из Матфея тупого доктринера, изрекающего цитаты из св. писания, заставляя Иуду говорить языком рассказчика еврейских анекдотов, Леонид Андреев создает, и притом (что хуже всего) без всякого дурного желания, какое-то «Евангелие наизнанку» в стиле Лео Таксиля.<sup>8</sup>

Такой итог возникает совершенно помимо его планов, только от отсутствия чувства художественной меры.

Мысль читателя, в которой строго запечатлена гармония евангельских величин, поминутно проваливается в какие-то пустоты, которые в сущности являются невинными, но неуместными изобретениями беллетристической фантазии автора. Кошунственность «Иуды» художественная, а не религиозная.

Христа в этом рассказе Леонид Андреев изображает красивым и очень сентиментальным молодым человеком, в стиле поленовского Христа на Генисаретском озере.<sup>9</sup> Он корректен и бесцветен. Он нарисован плоскими и условными чертами по канону передвижников, как необходимая декоративная деталь евангельской картины. Но Его Лица, Его веянья нет. На месте Христа среди апостолов стоит безразлично добрый человек. Оскар Уайльд в своих притчах делает несравненно более дерзкие выпады против Христа, чем Л. Андреев. Стоит вспомнить только ту притчу, в которой Иосиф Аримафейский, спускаясь с Голгофы, видит плачущего юношу и начинает утешать его.

«Разве я плачу о том Человеке? — с негодованием отвечает юноша: — но ведь я тоже провел сорок дней в пустыне, я тоже воскрешал умерших и исцелял прокаженных... И они меня не распяли!».

Или другого плачущего юношу, который отвечает на утешение самого Христа: «Не Ты ли воскресил меня из мертвых? Что же мне еще делать на земле?».<sup>10</sup>

Но эта вдохновенная дерзость богоборства однако вовсе не производит того впечатления кошунства, что рассказ Леонида Андреева, потому что внутреннее равновесие Евангелия не нарушено, потому что Христос Оскара Уайльда — Христос, а не пустое место, не «Некто в сером».

Конечно, героем рассказа Андреева является не Христос, а Иуда. Вместо того чтобы вступать в подробный разбор той сложной психологии,

которою наделен Иуда, я сделаю небольшое историческое отступление.

В представлении христианского мира существуют два Иуды Искарота: Иуда Предатель, продавший Христа за 30 сребреников, символ всего безобразного, подлого и преступного в человечестве, Иуда-Чудовище и телом и духом. Таков Иуда ортодоксального церковного предания, запечатленный и в каноническом Евангелии.

И совершенно иной Иуда, сохраненный христианскими еретиками первых веков, этими хранителями эзотерических учений церкви.

Иуда, сохранившийся в учениях офитов, каинитов и манихеев,<sup>11</sup> является самым высоким, самым сильным и самым посвященным из учеников Христа. Так как принесение Христа в жертву требует, чтобы рука первосвященника была тверда и чиста, то только самый посвященный из апостолов может принять на себя бремя заклания — предательство. Этому апостолу Христос передает свою силу — кусок хлеба, омоченный в соль, — причастие Иудино.

Этот образ человека, достигшего высшей чистоты и святости, который добровольно принимает на свою душу постыдное преступление, как подвиг высшего смирения, возник еще в Индии.

В индусских поэмах, посвященных жизни и учению Кришны, Иудой является его величайший ученик царевич Арджуна — герой Махабхараты и Багават-Гиты.<sup>12</sup> Кришна сам проводит его через целый ряд испытаний, заставляя его сражаться против его друзей, наставников и предков, заставляя его предательски убить божественного старца Бхишму — главу его рода — из-за спины женщины, умертвить его наставника Дрону и т. д., и, наконец, требует, чтобы он предал его самого, Кришну-Христа людям, преследующим его.

И Арджуна сам привязывает Кришну к дереву и первый пускает в него стрелу.

Тогда наступает последнее испытание Арджуны. Для Арджуны уготовано первое место на небе, которое он заслужил своей святостью, но если он согласится спуститься в ад и остаться там до скончания века, то Кришна изведет оттуда всех, томящихся там.

Арджуна спускается в ад, освобождает всех грешников и сам остается в аду.

Таким образом учение об Агнце, принимающем на себя грехи мира, переносится на Иуду-Арджуна как на истинное козлище отпущения всемирной очистительной жертвы.

Если с этой точки зрения посмотреть на Иуду, то становится вполне понятным и традиционный церковный взгляд на Иуду. Так, для того чтобы Иудина жертва была полна, она должна быть безвестной, она должна быть запечатлена как преступление в самом Евангелии, чтобы миллионы людей из рода в род проклинали Иуду.

Нравственная проблема, скрытая в личности Иуды, особенно близка нашему времени. Разве не тот же вопрос о принятии на себя исторического греха подвигом предательства стоит и перед революционерами-

террористами, и перед убийцами из Союза русского парода, и перед всеми совершающими кровавые расправы этого времени.

Если есть такой вопрос, который можно считать главным моральным вопросом нашего времени, то это вопрос об Иуде.

Леонид Андреев не понял этого, подходя к великой моральной теме. Он принял традиционного Иуду церковного предания и дал его предательству одно из возможных психологических объяснений.

Правда, иногда у него вдруг прорываются как будто какие-то прозрения относительно истинного значения Иуды, например, когда Иуда отвечает Иоанну и Петру, обратившимся к нему за разрешением их спора о первенстве (!..): «Я! — Я буду ближе всех к Христу». Но этих прозрений Леонид Андреев сам не замечает и не следует их указаниям.

Для него очень характерно то, что он всегда выбирает себе тему, действительно важную и имеющую глубокое значение для исторического момента духа, но никогда не умеет раскрыть ее до конца.

Он всегда входит в ту дверь, в которую надо, но не идет дальше прихожей. И пророческим жестом указывая на грязную лакейскую, он восклицает потрясенный: «И это Святая Святых Великого Храма!».

В свои слова он вкладывает столько иступленного чувства и в описание того, что действительно представляется его взглядам, столько реализма, что наивные души не могут не верить ему.

В заключение я позволю себе, обращаясь лично к Леониду Андрееву, привести ряд мыслей Вилье де Лиль-Адана из его гениальной трагедии «Аксель». Они дают ответ именно на те вопросы, которые так мучают автора «Жизни Человека» и кажутся ему такими неразрешимыми:

«Ты — только то, что ты мыслишь: мысли же себя вечным. Разве не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сияет по ту сторону всех сомнений, по ту сторону всех ночей? Будь цветком самого себя. Будь подобен лавине, которая есть только то, что она уносит с собой.

... Ты выходишь из незапамятного. И вот ты воплощен в одежде плоти, в темниту относительного. Привлекаемый магнитами желания — первичным притяжением, ты уплотняешь охватившие тебя узы, когда уступаешь им. Ощущение, ласкающее дух твой, превращает твои нервы в свинцовые цепи. Каждый раз как ты любишь — ты умираешь.

... Индивидуальность твоя — это долг, который ты должен уплатить до последнего волокна, до последнего ощущения, если ты хочешь обрести самого себя в неизмеримой нищете грядущего (*si tu veux te gagner sur l'immense misère de Devenir*).

... Мир никогда не будет иметь для тебя иного смысла, кроме того, который ты сам даешь ему. Расти же под покровами мира, просветляя его тем высшим смыслом, в котором мы сами найдем свое освобождение! Не умаляй себя сам, подчиняясь рабским чувствам, которыми он ошупывает и оковывает тебя. И так как никогда не сможешь ты стать вне той иллюзии, которую ты сам себе создаешь о вселенной, то избери наиболее бо-  
жественную».<sup>13</sup>

## «ЯРЬ». СТИХОТВОРЕНИЯ СЕРГЕЯ ГОРОДЕЦКОГО

«Ярь» — это прекрасное старое слово войдет снова в русский язык вместе с этой книгой. Редко можно встретить более полное и более согласное слияние имени с содержанием.

Ярь — это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска — ярь-медянка, ярый хмель, ярь — всходы весеннего сева, ярь — зеленый цвет.

Но самое древнее и глубокое значение слова Ярь — это производительные силы жизни, и древний бог Ярила властвовал над всей стихией Яри.

Какое лучшее имя мог дать своей книге молодой фавн, написавший ее?

Что Сергей Городецкий молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов, об этом я догадался еще раньше, чем он сам проговорился в своей книге:

Когда я фавном молодым  
Носил дриад в пустые гнезда... \*

Это было ясно при первом взгляде на его художавую и гибкую фигуру древнего юноши, на его широкую грудную кость, на его лесное лицо с пробивающимися усами и детски ясные, лукавые глаза. Волнистые и спутанные волосы падали теми характерными беспорядочными прядями, стиль которых хорошо передают античные изображения пленных варваров.

Огромный нос, скульптурный, смело очерченный и резко обсеченный на конце смелым движением резца сверху вниз, придавал его лицу нечто торжественно-птичье, делавшее его похожим на изображения египетского бога Тота, «трижды величайшего», изображавшегося с птичьей головой, которому принадлежали эпитеты «носатый», «достопочтенный Ибиси» и «павиан с блестящими волосами и приятной наружностью».

Та же птичья торжественность была и в поворотах его шеи, и в его мускулистых и узловатых пальцах, напоминавших и орлиные лапы, и руки врубелевского «Пана».

Но когда я видел его в глубине комнаты при вечернем освещении еп face, то он напоминал мне поэтов двадцатых годов. Так я представлял себе молодого Мицкевича, с безусым лицом и чуть-чуть вьющимися бакенбардами около ушей.

А над его правым ухом таинственно приподымалась прядь густых волос, точно внимательное крыло, и во всей его фигуре и в голосе чувствовалась «Ярь непочатая — Богом зачатая».<sup>2</sup>

«Ярь» открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно.

Я бы сказал, что это слияние было только у одного художника — у покойного Эжена Карриера. Но разница громадна. Карриер в сумеречной комнате и в движущихся людях видел звездные вихри и образующиеся миры, которые никогда не соприкоснутся друг к другу, в поцелуях матери ребенка, которым он придавал такую страстную безнадежность, чувствовалась бесконечная грусть последнего прикосновения млечной туман-

ности к новообразовавшейся звезде, которая сейчас оторвется совсем и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах вселенной.

Этой грусти совершенно нет у Городецкого. Он сам — молодая звезда, молодая вселенная, только что вышедшая из чьих-то чресл, хранящая воспоминание «чревных очей»; в нем еще жива «скорбь исхождения, пути утробные»; он полон весь ярою радостью найденного земного лика.

Семя родимое,  
Долго носимое —  
Ликом пребудь!<sup>3</sup>

Рожденный в мир, он произносит исповедание своей космической веры:

Я под солнцем беспечальным  
Верю светам изначальным,  
Изливаемым во тьму.  
Сумрак — женское начало,  
Сумрак — вечное зачало,  
Верю свету и ему.  
Свет от света оторвется,  
В недра темные прольется,  
И пробудится яйцо.  
Хаос внуку улыбнется,  
И вселенной сопричтется  
Новозданное лицо.  
Человек или планета  
Проведет земные лета,  
И опять спадет лицо,  
И вселенной улыбнется  
И над хаосом сомкнется  
Возвращенное кольцо.<sup>4</sup>

Строфы, в которых веет древнею подлинностью и младенческим откровением.

Мне хочется поставить рядом с ними два стиха из «Книги Дзянов» (III, 2, 3).

«И возникает внезапный трепет и быстрым крылом своим задевает вселенную и семя скрытое во тьме. И тьма веет над спящими водами жизни.

Тьма излучает свет, и свет роняет одинокий луч в воды, в утробу матери. Луч пронизывает девственное Яйцо; дрожь охватывает вечное Яйцо, и оно источает смертное семя, которое сжимается в яйцо мира».

Я вполне убежден, что Сергей Городецкий никогда не читал «Книги Дзянов», так как это неминуемо сказалось бы в большей детальности и точности и лишило бы стихотворение этой подлинности первозданного мифа.

Но я думаю, что он знал о той Деве в «Калевале», которая «семь тысяч лет блуждала в пустынях неба. Лебедь опустил на лоно матери-воды, и

она приникла между крыл его и снесла семь яиц — шесть золотых и седьмое железное».<sup>5</sup>

Мировая туманность и яйцо зарождений вполне тождественны для Городецкого. Солнечная вселенная для него чья-то утроба, в которой совершаются таинства Яри, таинства зачатий.

Глядя на млечный путь, он — вопрошает:

Этот круг немая млечность.  
 Что за ним — уже не вечность,  
 Не пространство... Что же? Что же?  
 Не твое ли, Хаос, ложе?  
 С кем лежишь ты неутомный,  
 Светоотче, в дали темной?<sup>6</sup>

Но вот зарождение совершилось; наш мир — смертное семя первозданного девственного Яйца — застыл.

На мертвом теле  
 В коре чуть тлеющей земли  
 Плоды багряные зардели  
 И злаки тучные взошли.  
 Зашевелились звери, гады,  
 И человек завыл в лесу,  
 Бросая алчущие взгляды  
 На первозданную красу.<sup>7</sup>

Солнце заблудилось в темнеющих пространствах мировых пустынь.  
 Не кручинься, солнце:

За тобой на лугах зеленеющих  
 Жизнь, живучая веснами синими.<sup>8</sup>

В яром сердце сына земли рождается пламень богоборства, протест против Отца, который почил на седьмой день и оставил мир однообразной смене рождений и смерти:

Упало семя — будет плод.  
 Закат сменен восходом.  
 Родился сын — рожден народ.  
 Миг спеет годом.

Сын богохульствует и проклинает:

Пусть тьма уродством изойдет  
 В просторы злые!  
 Без звуков, светов и цветов  
 Отцу да будет чадо:  
 Горелых кубов и шаров  
 Шальное стадо.<sup>9</sup>



Но Адонай отвечает:

Лоном ночи успокоен,  
Ты с утра ушел в дозор,  
И младенчески спокоен  
Ясновидящий твой взор.  
...Все ли очи излучают  
Ликованье бытия?  
Все ли чуют, все ли чают,  
Что в тебе светаю Я?<sup>10</sup>

Космический пролог «Яри» закончен, одинокая душа непримирима, но мир примирен и оправдан в душе поэта.

Развертывается многообразный и многоцветный мир явлений — буйная Ярь производительных сил природы: «от взора чревного земли до взгляда нежного томленья».<sup>11</sup>

Каждый стих книги проникнут великой чувственностью, но не той прямой чувственностью городского человека, как, например, у Пшибышевского, который имел безвкусие написать: «В начале бе пол»,<sup>12</sup> а яровой чувственностью вечных рождений, которые еще помнят *пути утробные*.

Чувственность в деревьях («Липа, нежное дерево — липа. и липовый ствол обнаженный») и в древних языческих жертвоприношениях, в той поэме, где творят новый идол Ярилы. Две жрицы «десятой весны» приносятся в жертву. Старый Ведун, переживший две тысячи лун, привязывает их к липовому стволу. Один удар топора в тело, другой в липовый ствол. «И кровавится ствол, — принимая лицо. — Вот черта — это нос. — Вот дыра — это глаз. — В тело раз — В липу два. — Покраснела трава — Заалелся откос, — И у ног — В красных пятнах лежит Новый Бог».<sup>13</sup>

В другом стихотворении, посвященном Яриле, — моление жриц: «И красны их лица, и спутан их волос, но звонок их голос». Слова их переходят в шаманское бормотанье, дикое и носящее характер какой-то доисторической подлинности, как кремневые топоры, каменные ножи и иглы из рыбных костей.

«Ярилу, Ярилу люблю я. Ярида, Ярила, высокий Ярила — твоя я. Яри мя, Яри мя, очима сверкая».<sup>14</sup>

Так же подлинно и «Рожество Ярилы», который рождается у бабы беспалой, — «ей всякое гоже, с любым по любви, со всяким вдвоем».

«Весною зеленой — У ярочки белой — Ягненко роженный, — У горленки сизой — Горленок ядреный, — У пегой кобылы — Яр-тур жеребенок, — У бабы беспалой — Невиданный малый: — От верха до низа — Рудой, пожелтый, — Не, не золоченый — Ярила!».<sup>15</sup>

Космогония продолжается. Родился мир — теперь рождаются жестокие человеческие боги. За богами идут люди. В «Девичьих песнях» Ярь непочатая — Богом зачатая и заложная в человека, рвется наружу.

«Ох вы девки-однодневки, чем невестились? Тем ли пятнышком родимым, что на спинушке? Тем ли крестиком любимым — из осинушки?».

Так поется у Городецкого в хлыстовской «Росянке», которая заканчивается стихами:

Ни зги в избенке серой,  
Пришел, пришел поилец.  
Темно от сизых крылец...  
Ой, дружки, в Бога веруй!<sup>16</sup>

Леса и поля кишат оборотнями, нежитью — предками человека. Там «жизней истраченных сход вечевой».

Там лешачиха сосет клен — «горечь понравилась, горькую пьет». «Пялятся оком реснитчатым пращур в березовый ствол». «Штопать рогожи зеленые Щур на осину залез». «Прадед над елкой корячится». «Дед зелена сторожит»,<sup>17</sup> старый филин гложет ветку — он был когда-то человеком, но убежал в лесную чашу:

Рыскал, двигал чернолесьем,  
Заливался лаем песьим...  
Серп серебряный повесил,  
Звезды числил, мерил, весил...  
И накрылся серой кожей,  
Чтоб возлечь на птичье ложе.<sup>18</sup>

В непосредственной связи с этими «предками», которые «в жизнь озираются, в нежить зовут»,<sup>19</sup> находится цикл «Чертяка», полный такого свежего и искреннего юмора, что невольно вспоминается Гоголь-юноша. Недаром лицо Городецкого при некоторых поворотах, когда пряди волос падают на уши, так напоминает пронизательный профиль Гоголя. «Чертяка» носит характер такой неподдельности и жизненности, что с трудом удержишься от того, чтобы не спросить автора, не автобиография ли это. Античный фавн естественно становится русским чертякой по тому закону, который гласит, что боги наших предков становятся для нас нечистой силой.

Детство Чертяки было самое безнадежное — он был на побегушках в аду — «надо мной смеялся всякий, дергал хвост и ухо вил. Огневик лизал уста мне, Земляник душил на камне, Водяник в реке томил, ведьмы хилые ласкали, обнимали, целовали, угощали беленой»... «На посылках пожелтый, я, от службы угорелый, угомона не знавал. Сколькo ладану, иконок из пустых святых сторонok для других наворовал».<sup>20</sup>

Когда Чертяка подрос, у него начинаются романы — он обольщает поповну: «Я сманил ее черникой, костяником, голубикой за лесок на бугорок»...

Полубила, заалелась,  
Вся хвосточком обвертелась,  
Завалилась на луга.  
Ненаглядный мой, приятный,  
Очень миленький, занятный,  
Где ты выпачкал рога?

Между тем у попа в дому тревога. «Я ему трезвоню в ухо: — осрамила потаскуха, дочки глупой не жалеи. Прогони жену за двери, так блудят шальные звери — ты ведь Божий иерей». И Чертяка в садическом упоении мечтает:

Вот уж завтра под осиною  
Буду в радости осиною  
Целовать ее рубцы.<sup>21</sup>

Другая картина: — у Чертяки под корягой на болоте сидит мать с больным человечьим ребенком и просит Чертяку отпустить ее, а сама языком зализывает ранку ребенка.

Дальше влюбленный Чертяка сидит перед мельницей. Мельник выдал дочь замуж.

Сырость крадется по шерсти измятой,  
Хвост онемел, как чужой.  
В мокрой коряге под хатой проклятой  
Вянет чертяка лесной.<sup>22</sup>

Но у Чертяки неисчерпаемая шаловливость и юмор. Он идет на богомолье к самому большому Черту — Адовику «поклониться, приложиться, у копытца помолиться, утолить печаль-тоску»<sup>23</sup> и по дороге у прохожей богомолки выпрашивает на память крестик и, придя к Адовику, к общему скандалу и переполоху вытаскивает этот «колкий» крестик.

Ярь, пронизавшая девственное яйцо мира, Ярь, процветшая растениями и зверьми «в коре чуть тлеющей земли», Ярь, родившая жестоких богов, требующих крови, Ярь, пробившаяся в бессознательном трепете любви, Ярь, затаившаяся в лесных оборотнях, Ярь, вспыхнувшая веселым юмором в сердце игривого и безжалостного Чертяки, наконец доходит до города, до городских улиц и ползет и цветет едкою болезненной плесенью.

Отдел «Улица» мог быть написан только «Чертякою», маленьким стихийным духом, четко видящим поверхность действительности и в то же время чувствующим тайные течения яровых сил, скрытых под ней, знающим про каждого человека, «как это сделано». Тут целый ряд совершенно отрывочных, иногда до ужаса четких и острых картинок, слабо освещенных далекими лучами космического пролога «Яри».

Поглядывал, высматривал и шурился глазком:  
Позвольте познакомиться, я, кажется, знаком.  
Как под руку с молоденькой приятно погулять!  
Теперь столоначальника желал бы повстречать.  
Квартира холостецкая — живу невдалеке,  
Не будет ли браслеточка вам эта по руке?<sup>24</sup>

По улице проходят, исчезают десятки быстрых фигур, оставляющих на ретине зрачка четкий след, который горит еще несколько мгновений.

Кивая веками, встает,  
Лицо, распухшее от пьянства,  
И все еще не сытый рот.<sup>25</sup>

Девичий голос говорит:

На кладбище гуляли вдвоем.  
Как смешно завились у желанного  
Рыжеватые кудри кругом.<sup>26</sup>

Идет другая:

Продалась кому хотела,  
И вернулась. На щеках  
Пудра пятнами белела,  
Волос липнул на висках.<sup>27</sup>

У кого-то умер муж. Она подошла к окну подвала, забрызганному весеннею грязью: «Подышать весной немножко, поглядеть на свет в окошко: ноги и дома. И по лужам разливаясь, задыхается, срываясь, алая кайма».<sup>28</sup>

На «Смоленское» в конке едут старички и старушки поминать своих покойников, «взирая на столицу сквозь стекла и слезу»:

Краснеют густо щечки,  
Беззубый рот дрожит,  
На голые височки  
Седая прядь бежит.<sup>29</sup>

И вот, в первый раз во всей книге, здесь — в городе — приходит Смерть: «Поднявши покрывало — Лицо мне показала. — Ужасен был изгиб — Одной брови над глазом. — Зрачок горел алмазом — И пук волос прилип — К сырому лбу. — В гробу — Кто лето пролежал, — Тот волосы так носит».<sup>30</sup>

«Ярь» заканчивается «Исходом» — исходом из городов, из человеческих пут, из индивидуальной замкнутости, призывом «расколдовать мироздание», «потревожить древний хаос»:

В хороводы, в хороводы,  
О соборуйтесь, народы,  
Звезды, звери, горы, воды!<sup>31</sup>

Книга кончена. Эта книга действительно Ярь русской поэзии, совсем новые и буйные силы, которые вырвались из самой глубины древнего творческого сознания; корни этих молодых побегов ютятся в самых недрах народного духа, и русская поэзия с полным правом может сказать молодому поэту:

Все ли чувуют, все ли чают,  
Что в тебе светаю Я?

### «АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ» КУЗМИНА

*«Весы», июль 1906 г.\**

Как песня матери  
Над колыбелью ребенка,  
Как горное эхо,  
Утром на пастуший рожок отозвавшееся,  
Как далекий прибой  
Родного, давно не виденного моря,  
Звучит мне имя твое  
Трижды блаженное:  
Александрия!<sup>1</sup>

(«Александрийские песни»)

Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи».

Без сомнения, он молод и, рассуждая здраво, ему не может быть больше 30 лет, но в его наружности есть нечто столь древнее, что является мысль, не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память. Только он не из мумий древнего Египта. Такие лица встречаются часто на эль-файумских портретах,<sup>2</sup> которые, будучи открыты очень недавно, возбудили такой интерес европейских ученых, дав впервые представление о характере физиономий Александрийской эпохи. У Кузмина такие же огромные черные глаза, такая же гладкая черная борода, резко обрамляющая бледное восковое лицо, такие же тонкие усы, струящиеся по верхней губе, не закрывая ее.

Он мал ростом, узкоплеч и гибок телом, как женщина.

У него прекрасный греческий профиль, тонко моделированный и смело вылепленный череп, лоб на одной линии с носом и глубокая, смелая выемка, отделяющая нос от верхней губы и переходящая в тонкую дугу уст.<sup>3</sup>

Такой профиль можно видеть на изображениях Перикла и на бюсте Диомеда.

Но характер бесспорной античной подлинности лицу Кузмина дает особое нарушение пропорций, которое встречается только на греческих

\* Готовится отдельное издание — слова и музыка М. А. Кузмина.

вазах: его глаз посажен очень глубоко и низко по отношению к переносице, как бы несколько сдвинут на щеку, если глядеть на него в профиль.

Его рот почти всегда несколько обнажает нижний ряд его зубов, и это дает лицу его тот характер ветхости, который так поражает в нем.

Несомненно, что он умер в Александрии молодым и красивым юношей и был весьма искусно набальзамирован. Но пребывание во гробе сказалось на нем, как на воскресшем Лазаре в поэме Дьеркса:

«Лоб его светился бледностью трупа. Его глаза не вспыхивали огнем. Его глаза, видевшие сияние вечного света, казалось, не могли глядеть на этот мир. Он шел, шатаясь, как ребенок. Толпа расступалась перед ним, и никто не решался с ним заговорить. Сам ужаснувшись своей страшной тайны, он приходил и уходил, храня безмолвие».<sup>4</sup>

Древняя Александрия была одной из последних областей истории, которую открыло внутреннее око европейца, устремленное в свое прошлое. Флобер, Анатоль Франс, Пьер Луис один за другим произносили призывные заклинания над древними александрийскими гробницами, и в нашем сонном сознании возникали радостные и трагические тени богов и людей: Таис, св. Антоний, Билитис.<sup>5</sup> Но заклинания их действовали не только в области искусства. Когда Анатоль Франс произнес свое заклинание над душой Таис, то гробница св. Таис действительно раскрылась, и труп ее вышел и был привезен в Париж, где он лежит теперь в круглом зале музея Гимэ,<sup>6</sup> под стеклянным колпаком, с ужасом глядя своими широко раскрытыми золотыми глазами, сияя своими обнаженными зубами, скрестив стройные костяные ноги, тонко обтянутые желтым пергаментом кожи. А кругом нее лежат другие обитательницы Александрии, их одежды, их украшения и их изображения.

Почему же не могло случиться, чтобы призывная сила властных заклинаний, обращенных к Александрии, не вызвала к жизни одного из тех, в чьем набальзамированном теле продолжала тлеть в течение тысячелетий неугасающая искра земной жизни?

Мне бы хотелось привести Кузмина в музей Гимэ, подобно тому как следователи приводят подозреваемых преступников в морг, и внимательно следить за каждым изменением его лица и ждать, как задрожат его руки, как вспыхнет огонь в его огромных и мертвых агатовых глазах, когда он узнает в одной из тех, что лежат рядом с Таис, ту, которая танцевала для него «Осу» на зеленой лужайке, в обуглившихся от времени лохмотьях ту шелковую ткань, которой он одевал ее тонкое тело, узнает те золотые запястья и ожерелья из разноцветных камней, которые он покупал ей, «продав свою последнюю мельницу»,<sup>7</sup> и на куске истлевшего папируса прочтет стихи, написанные своею собственной рукой:

Что ж делать, что перестану я видеть  
Твое лицо? Слышать твой голос?  
Что выпьется вино, улетучатся ароматы?  
И сами дорогие ткани истлеют через столетье?  
Разве меньше я стану любить эти милые хрупкие вещи  
За их тленность?<sup>8</sup>

Я знаю, что он быстро овладеет собой и, когда мы выйдем из музея, он будет напевать про себя:

Что мы знаем? Что нам знать? О чем жалеть?  
 Кружитесь, кружитесь, держитесь крепче за руки.  
 Звуки звонкого систра несутся, несутся,  
 В рощах томно они отдаются.  
 Мы знаем, что все — превратно,  
 Что все уходит от нас безвозвратно.  
 Мы знаем, все все — тленно,  
 И лишь изменчивость неизменна.  
 Мы знаем, что милое тело  
 Дано для того, чтобы потом истлело.  
 Вот что мы знаем, вот что мы любим,  
 За то, что хрупко, трижды целуем!<sup>9</sup>

Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина — там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века.

Подобно лирику Мелеагру — розе древней Аттики, затерявшейся в хаосе александрийской антологии, Кузмин несет в своих песнях цветы истинной античной поэзии, хотя сквозь них и сквозит александрийское рококо.

В жилах его не было чистой эллинской крови. Вероятно он, как и Мелеагр, был сирийцем.<sup>10</sup> По крайней мере в одном месте он вспоминает о «родной Азии и Никомедии».

Так же, как и Мелеагр, он имел право написать на своей гробнице:

«Я, Мелеагр, сын Эвкрата, я возрос вместе с музами и первое свое странствие совершил сопровождаемый менипейскими грациями. Что ж из того, что я сириец? Чужеземец! У нас одна родина — Земля. Единый Хаос породил всех смертных. Подойди к гробнице моей без боязни. Эроса, муз и харит славил я стихами. Мужем я жил в божественном Тире и в священной земле Гадары, милый Кос приютил мою старость. Если ты сириец — „Салям“, если ты финикиец — „Хайдуи“, если грек — „Хайрэ“. И ты скажи мне то же».

Он жил значительно позже Мелеагра — уже в царствование императора Адриана, как можно заключить из одного стихотворения, в котором речь идет несомненно об Антиное, с которым он встретился три раза. В это время он был воином в войске императора. Он рассказывает, что шел за обедом для товарищей мимо дворцового крыла и через широкое окно увидал его:

Он сидел печально один,  
 Перебирая тонкими пальцами струны лиры,  
 А белая собака лежала у ног не ворча,  
 И только плеск водомета мешался с музыкой...  
 Волшебством показалась мне его красота,  
 И его молчанье в пустом покое — полднем.  
 И крестьясь, я побежал в страхе прочь от окна.

В другой раз он стоял ночью на карауле в Лохии в переходе, ведущем к комнате царского астролога. Мимо него прошли три человека с факелами, и он между ними.

Он был бледен, — но мне казалось,  
 Что комната осветилась не факелом, а его ликом.  
 Проходя, он взглянул на меня  
 И сказал: «Я тебя видел где-то, приятель!»  
 И удалился в помещение астролога...  
 И когда, легши в казарме, я почувствовал,  
 Что спящий рядом Марций  
 Трогает мою руку обычным движением,  
 Я притворился спящим.

Третий раз он его видел вечером, купаясь около походных палаток цезаря.

Мы купались, когда услышали крики.  
 Прибежав, мы увидели, что уже поздно.  
 Вытащенное из воды тело лежало на песке,  
 И то же неземное лицо — лицо колдуна,  
 Глядело не закрытыми глазами.  
 Император издали спешил, пораженный горестной вестью,  
 А я стоял, ничего не видя  
 И не слыша, как слезы, забытые с детства,  
 Текли по щекам.  
 Всю ночь я шептал молитвы,  
 Бредил родною Азией, Никомедией,  
 И голоса ангелов пели:  
 «Осанна! Новый бог дан людям!»<sup>12</sup>

Упоминание о Никомедии и особенно это смешение христианских понятий с язычеством и с суеверием («лицо колдуна») несомненно убеждают нас в сирийском происхождении автора.

В других песнях мы не находим больше никаких упоминаний о военной и лагерной жизни. Надо предположить, что поэт оставил военную службу, получив в наследство имение близ Александрии, стал вести очень широкую и роскошную жизнь и быстро растратил все, что у него было. По крайней мере в последующих песнях мы находим только воспоминания о «проданных мельницах». Когда имение было продано и последние деньги истрачены, у него явилась мысль о красивом самоубийстве в стиле Петрония, в которую он вложил, однако, столько детской беззаботности и грации, что эти мечты послужили темой для одной из его лучших песен.

«Сладко умереть на поле битвы за родину, слыша кругом: „Прощай, герой!“» — говорит он, вспоминая свою службу в войсках императора.



«Сладко умереть маститым старцем... слыша кругом „прощай, отец“».

Но еще слаще, еще мудрее,  
Истративши все именье,  
Продавши последнюю мельницу  
Для той, которую завтра забыл бы,  
Вернувшись после веселой прогулки  
В уже проданный дом, поужинать  
И, прочитав рассказ Апулея в сто первый раз,  
В теплой душистой ванне, не слыша никаких прощаний,  
Открыть себе жилы.  
И чтобы в длинное окно у потолка  
Пахло левкоями, светила заря  
И вдалеке были слышны флейты.<sup>13</sup>

Но эллинская привязанность к милой жизни не позволила поэту последовать примеру пресыщенного римского вельможи.

Сперва он жил у своих друзей, которые приютили его, заботясь о нем, и охраняли от мрачных и трагических мыслей.

К нему снова вернулась любовь к жизни:

Как люблю я, вечные боги,  
Светлую печаль, любовь до завтра,  
Смерть без сожаления о жизни...  
Как люблю я солнце, тростники,  
И блеск зеленоватого моря  
Сквозь тонкие ветки акаций!  
Как люблю я книги (моих друзей),  
Тишину одинокого жилища  
И вид из окна на дальние дынные огороды.<sup>14</sup>

Он некоторое время еще с грустью проходил «по широкой дороге между деревьев — мимо мельниц, бывших когда-то моими, но промененных на запястья тебе».

Из последующей его жизни мы знаем только то, что он был библиотечным писцом, как это видно из его великолепного гимна Солнцу.

«Солнце, Солнце, — говорит он: — Я — бледный писец, библиотечный затворник, но я люблю тебя, Солнце, не меньше, чем загорелый моряк, пахнущий рыбой и соленой водой, и не меньше, чем его привычное сердце ликует при твоём царственном восходе из океана, мое трепещет, когда твой пыльный, но пламенный луч скользнет сквозь узкое окно у потолка на исписанный лист и на мою тонкую желтоватую руку, выводящую киноварью первую букву гимна тебе, о, Ра-Гелиос, Солнце!».<sup>15</sup>

Как видно из этого гимна, поэт в конце своей жизни становится вполне язычником, и христианские влияния и верования его юности стираются и исчезают совершенно. Быть может, на него повлияли в этом отношении смерть Антиноя и его обожествление,<sup>16</sup> которые так потрясли его сердце,

и у нас является невольная мысль о том, не принимал ли он участия в организации тех благотворительных обществ во имя Антиноя, которые получили большое развитие в его эпоху и спустя два столетия уже готовыми учреждениями перешли в руки христиан.

Этим кончаются все наши сведения о внешних обстоятельствах жизни автора «Александрийских песен» в том далеком эллинском восемнадцатом веке, откуда он принес свои сияющие воспоминания.

Темой его песен служит любовь — счастливая, мгновенная и необъяснимая. Одна из четырех сестер в его песне говорит: «Нас было четыре сестры, и мы все любили, но у каждой было разное „потому что“. Одна любила потому, что ей родители велели; другая любила потому, что богат был ее любовник; третья любила потому, что он был знаменитый художник, а я любила потому, что любила».<sup>17</sup>

Он никогда не называет любимых им по именам, отличаясь в этом случае от своего соотечественника Мелеагра, который, подобно Бальмонту, постоянно компрометировал своих возлюбленных, вплетая имена их в свои благоухающие стихи: Демо, Тимо, Фания, Тимарион, Зенофила, Элиодора...<sup>18</sup>

В одном стихотворении Мелеагр говорит:

«Ты спишь ли, Зенофила, мой нежный стебель? О, почему не могу я теперь бескрылым Сном проникнуть под твои веки, для того, чтобы даже он, он, который колдует над очами самого Зевса, не пребывал в тебе, потому что я один хочу владеть тобою».<sup>19</sup>

В «Александрийских песнях» нет этой четкой краткости написанной эпиграммы. Они не писались, не переправлялись десятки раз на восковых дощечках. Они складывались свободно и легко под струнные звуки кифары и пелись под аккомпанемент флейты. В их неправильно и свободно чередующихся стихах сохранились изгибы живого голоса и его интонации. Они нераздельны с той музыкальной волной, которая вынесла их на свет. В них есть романтизм, незнакомый Мелеагру.

Если б я был рабом твоим последним,  
Сидел бы я в подземелье,  
И видел бы раз в год или в два года  
Золотой узор твоих сандалий,  
Когда ты случайно мимо темниц проходишь,  
И стал бы счастливее всех живущих в Египте.<sup>20</sup>

Когда он хочет описать свою возлюбленную, он не называет ее, он говорит от ее лица, запечатляя стихом ее младенческий лепет:

«Сегодня праздник; все кусты в цвету, поспела смородина, и лотос плавает в пруду, как улей... Хочешь, я станцую Осу одна на зеленой лужайке для тебя одного? Хочешь, я угощу тебя смородиной, не беря руками, и ты возьмешь губами из губ красные ягоды и вместе поцелуи?».<sup>21</sup>

А другая говорит:

«Разве не правда, что я первая в Александрии по роскоши дорогих уборов... что никто не умеет подвести глаза меня искусней и каждый

палец напитать отдельным ароматом? Разве не правда, что с тех пор, как я тебя увидела... ничего я больше не желаю, как видеть твои глаза, серые под густыми бровями, и слышать твой голос?»<sup>22</sup>

У его Эроса нет трагического лица. В этом мире все знают, что «милое тело дано для того, чтоб потом истлело», и все кончается радостно-грустным призывом:

Кружитесь, кружитесь,  
Держитесь крепче за руки!

Он не написал ни одной надгробной эпитафии ни самому себе, ни своим подругам, подобно тому как их любили писать другие греческие певцы и особенно его старший брат Мелеагр, написавший на могиле Айсигены:

«О, земля, наша общая мать, привет тебе! Будь легка над моей Айсигеной, ведь она сама так мало тяготила тебя».<sup>23</sup>

Быть может, поэт знал, что он не умрет вместе с эллинской радостью, и ушел из той жизни не через врата Смерти?

Но почему же он возник теперь, здесь, между нами в трагической России, с лучом эллинской радости в своих звонких песнях и ласково смотрит на нас своими жуткими огромными глазами, усталыми от тысячелетий?

Зачем он с своей грустной эллинской иронией говорит нам жесткие слова:

Солнце греет затем,  
Чтобы созрел хлеб для пищи  
И чтобы люди от заразы мерли.  
Ветер дует затем.  
Чтобы приводить корабли к пристани дальней  
И чтобы песком засыпать караваны.  
Люди рождаются затем,  
Чтобы расстаться с милою жизнью  
И чтобы от них родились другие для смерти.<sup>24</sup>

#### «ЭРОС» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Некий царь в древности заманил в свой сад Сатира — бога-зверя и допытывал его:

«В чем высшее счастье жизни?»

Сатир обернул к нему свое бледное звериное лицо, искаженное страданием, и произнес загадочные и жуткие слова:

«Высшее счастье — совсем не родиться. А рожденному — как можно скорее умереть».

«Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts».

«Чары ужаса могут вдохновлять только сильных».

С неотвратимым любопытством Вячеслав Иванов зазывает в свой «Сад роз» — «в полдень жадно-воспаленный, в измождении страстных роз» вешего зверя для того, чтобы снова услышать из уст жуткие и манящие слова: «Высшее счастье — совсем не родиться!».

Легконогий, одичалый,  
 Ты примчись из темных пущ!..  
 ...Взрой луга мои копытом,  
 Возмути мои ключи...  
 ...Замеси в мои услады  
 Запах лога и корней —  
 Дух полынный, вялость прели,  
 Смольный дух опалых хвой  
 И пустынный вопль свирели,  
 И Дриады шалой вой!  
 ...Здесь пугливый, здесь блаженный,  
 Будешь пленный ты бродить,  
 И вокруг в тоске священной  
 Око дикое водить...<sup>1</sup>

Но слова Сатира — сладкие для уха сильного, замороженного «чарами Ужаса», не повторяются в этой поэме.

Только глухой пророчесственный гул природы, в котором звучат голоса судьбы, отвечает на безумный призыв пытливого:

Что земля и лес пророчит,  
 Ключ рокочет, лепеча, —  
 Что в пещере густотенной  
 Сестры \* пряли у ключа.<sup>2</sup>

Не ту же ли тайну пытается поэт у Кентавра-Китовраса?

Я вдали, и я с тобой незримый, —  
 За тобой, любимый, недалече,  
 Жутко чаемый и близко мнимый,  
 Близо мнимый при безликой встрече.  
 За тобой хожу и ворожу я,  
 От тебя таясь и убегая,  
 Неотвратно на тебя гляжу я,  
 Опускаю взоры, настагая.<sup>3</sup>

Но и Сатир, и Кентавр — это не настоящие имена того, кого призывает поэт. Когда опускается над землей Матерь-Ночь — «разрешительница заклятий Солнца — слепого связня Хаоса глухонемая дочь», он зовет кого-то иного, кого он не называет по имени:

Приди возлечь со мной за трапезы истомные  
 Один, и чашу черноогненную раздели!  
 ...Приди, мой сын, мой брат! Нас ждет двоих одна жена:  
 Ночь, мать чарая, — глуха, тиха, хмельна, жадна...<sup>4</sup>

---

\* Парки.

Заклинание вырастает, крепнет, и в зовущем голосе растут неотвратимые, требующие звуки.

Еще через несколько страниц дальше поэт-заклинатель призывает бога Вакха.

Ты, незримый, здесь со мной!  
 Что же лик полдневный кроешь?  
 Сердце тайной беспокоишь?  
 Что таишь свой лик ночной?  
 Умились над злой кручиной,  
 Под лобой явись личиной,  
 В струйной влаге иль в огне.  
 Иль, как отрок запоздалый,  
 Взор унывный, взор усталый  
 Обрати в ночи ко мне.  
 Я ль тебя не ожидаю  
 И, любя, не угадаю  
 Винных глаз твоих свирель?  
 Я ль в дверях тебя не встречу  
 И на зов твой не отвечу  
 Дерзновеньем в ночь и хмель?

И вот в первый раз заклятие совершается:

Облик стройный у порога...  
 В сердце сладость и тревога...  
 Нет дыханья... Света нет...  
 Полу-отрок, полу-птица...  
 Под бровями туч зарница  
 Зыблет тусклый Пересвет...  
 Демон зла иль небожитель,  
 Делит он мою обитель,  
 Кловом грудь мою клюет,  
 Плоть кровавую бросает,  
 Сердце тает, воскресает,  
 Альй ключ лиет, лиет...<sup>5</sup>

Призываемый, искомый, заклинаемый появился. Но кто же он — этот «полу-отрок, полу-птица»? Демон зла иль небожитель? Он появился только тогда, когда было произнесено имя Вакха, но Вакх ли это? Под личиной призываемого бога явился иной бог, имя которого до сих пор не было названо, бог более древний и более могущественный, чем Вакх-Дионис. Имя его стоит в заглавии книги Вячеслава Иванова.

Это великий бог Эрос, который старше всех богов на земле.

«В начале был хаос. Затем ширококолонная земля и Эрос», — говорит Гезиод.

Но не случайно Эрос появился тогда, когда призыв был окрылен именем Вакха-Диониса. Надо было, чтобы снова воскресло почитание

культа Дионисова, и чтобы Фридрих Ницше втайне возжег древний жертвенник забытого бога, и чтобы сам Вячеслав Иванов написал свое исследование об «Эллинской религии страдающего бога», и чтобы ключи русской жизни возмутились до самых своих истоков таинствами оргийных революционных действий, дабы древний гений Эрос, старший сын Хаоса, мог явить свой лик и имя его могло быть произнесено снова.

Книга Вячеслава Иванова — книга заклинаний, призывающих древнего бога на землю.

В книге «Эрос» я не вижу лица поэта, как я вижу его в книгах других поэтов и как оно видимо в «Кормчих звездах» и «Прозрачности» самого Вячеслава Иванова.

Эта книга не лицо, а голос.

В «Эросе» человеческое лицо поэта скрыто тьмою вещей и чарой ночи. Из горькой тьмы доносится призывный, заклинающий голос.

Свечу, кричу на бездорожье;  
А вокруг немеет, зов глуша,  
Не по-людски и не по-божьи  
Уединенная душа.<sup>6</sup>

В ритме этих священных заклинаний чувствуется долгое и жуткое гудение огня — голос пламени.

Каждое слово есть заклинание. «Да будет свет!». Это было первым заклинанием.

*В начале бе Слово.*

То, что мы называем материей, — это пламя божественного слова.

Лик божий, данный человеку, скрыт не в его теле, а в его голосе, в его слове.

«Голос человеческий менее пронзителен, чем дикий крик зверя, но он подымается до самого неба и пронзает покров земли».

Человек словом своим заклинает появление нового мира подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным.

Все то, чем мы проверяем реальности нашего мира: ощупь пальцев, радужные тени глаза, гудение раковины нашего уха, — все это только различные ощущения жгучих прикосновений огненного Слова, которое есть наш мир, это ожоги, следы пламени, оставленные на нашем теле.

И когда Бог дает своему пророку власть слова, он заповедует:

«Глаголом жги сердца людей!»

Каждое произведение поэзии есть заклинание.

Но никогда это не было для меня так ясно, как тогда, когда я услышал в первый раз призывное гудение тонкого пламени в ритмах и созвучиях поэм, составляющих «Эрос» Вячеслава Иванова.

Имя великого демона Эроса невольно возвращает память к той застойной беседе афинских юношей, во время которой Сократ рассказывает, как Диотима-пророчица поучала его тому, что поэзия есть общая причина того, что из небытия переходит к бытию.

Поэтому не случайно именем Диотимы, наставлявшей Сократа в тайнах Эроса, освящены лучшие поэмы в книге Вячеслава Иванова: «Змея», «Целящая» и «Кратэр», которыми он вводит нас в таинства любви.

До вступления Сократа в разговор собеседники «Пира» разбирают Эроса как бога чувственной страсти, восхваляя его качества, мощь, красоту и многообразие его проявлений на земле. Сократ же, передавая мудрые откровения Диотимы и исходя от Эроса, связующего воедино единого, но рассеченного на два пола человека, Сократ дает образ великого творческого Демона — посредника между людьми и богами, который ведет человека крестным путем страсти и смерти к познанию бессмертия и к созерцанию вечной красоты. Он учит:

«Подниматься словно по ступеням лестницы, переходя от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим, от красивых тел к прекрасным деяниям, от деяний к знаниям, до тех пор, пока, переходя от одних к другим, не дойдешь до совершенного знания самой Красоты, пока не познаешь Прекрасное само по себе».

Первые ступени этой лестницы ведут через неизбежный мир ожесточения, ярости и борьбы мужеского и женского лика.

Дохну ль в зазывную свирель,  
Где полонен мой чарый хмель,  
Как ты — моя змея...

— говорит поэт Диотиме:

Виясь, ползешь ко мне на грудь  
Из уст в уста передохнуть  
Свой яд бесовств и порч.

Наступает момент высшего звериного безумия, в который человек соприкасается с тайнами Рождения и Смерти.

Не сокол бьется в злых узлах,  
Не буйный конь на удилах  
Зубами пенит кипь:  
То змия ярого, змия,  
Твои вздымают остря,  
Твоя безумит зыбь...

Проходит мгновение божественного единения в борьбе и безумии, и одинокое сознание с трепетом прислушивается к глухим ропотам ночи.

Потускла ярь; костер потух;  
В пещерах смутных ловит слух  
Полночных волн прибой.<sup>7</sup>

Эрос — «водырь глухонемой» «двоих клеймил одним клеймом, и метил знаком: Мой. И стал один другому мой».

И двум — один удел: молчать  
О том, что ночь спряла, —

Что из ночей одна спряла,  
Спряла и распряла.<sup>8</sup>

К Диотиме ли, ведущей поэта через таинства Эросовых посвящений, обращены эти покаянные строки, над которыми нет ее имени:

Прочь от треножника влача,  
Молчать вещунью не принудишь;  
И жала памяти топча —  
Огней под пеплом не избудешь?<sup>9</sup>

Но вот Диотима-змея являет свой иной лик: Диотимы-целящей.

Ты сердце пожалела, пронзенное любовью.  
Не ты ль ночного друга  
Блудницею к веселью  
Звала, — зазвав, ласкала?  
Мерца, как Мелитта,  
Бряца, как Кибела...  
И миррой обмывала,  
И льнами облекала  
Коснеющие члены...  
    Не ты ль в саду искала  
Мое святое тело, —  
Над Нилом — труп супруга?  
Изида, Магдалина,  
О росная долина,  
Земля и мать, Деметра,  
Жена и мать земная!<sup>10</sup>

Третье стихотворение, посвященное Диотиме, — «Кратэр», примиряет Диотиму-Змею с Диотимой-Целящей.

В нем разоблачение конечных тайн земной любви. В кратэре — в священной чаше, из которой производились возлияния богам, Эрос смешивает мужское и женское.

Ярь двух кровей, двух душ избыток,  
И власть двух воль и весть двух вер,  
Судьбы и дней тяжелый слиток  
Вместил смесительный кратэр.

Тайна в том, что боги живут, дышат и питаются человеческой любовью. Лестница природы такова: минералы отдают свет; растения вдыхают свет и отдают кислород; люди дышат кислородом и излучают из себя любовь. Любовь человеческая для богов то же, что свет для растений и кислород для людей. Эрос-Пчела облетает цветник людских сердец и пи-



тает богов собранным медом любви. Нектар и амброзия, которыми питались олимпийские боги, — это мужское и женское начало человеческой природы.

И Эрос

— зыблет лжицей  
Со дна вскипающий сосуд;  
И боги жадною станицей  
К нему слетят и припадут.<sup>11</sup>

Эрос, поилец богов, — это Демон вечно жаждущий, вечно неудовлетворенный, понуждающий человека идти «от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим», зовущий к новым и новым «дерзновениям в ночь и в хмель».

Диотима-Пророчица так объясняет Сократу природу Эроса:

Отцом его было *Изобилие*, а матерью *Бедность*. Он всегда беден, совсем не нежен и не прекрасен, как думают многие. Он худощав, грязен, необут, бесприютен, он спит на земле под открытым небом у дверей домов, на улице. Он всегда терпит нужду и похож на мать. Но с другой стороны он подобен отцу. Он следует всегда за тем, что хорошо и прекрасно. Он мужествен, предприимчив и силен. Он изобретатель, чародей, врач и софист. Он в один и тот же день бывает цветущ, полон жизни и всем изобилен, а потом все сразу теряет, умирает и воскресает снова.

Эрос — Демон пытливых исканий, демон, который учит человека держать и преступать законы человеческие и законы божественные. Через преступление ведет он к познанию Вечной Красоты.

Мудрый Эдип, сам того не ведая, должен убить своего отца и стать мужем матери своей Иокасты, должен пройти сквозь грех кровосмесительства и ослепнуть, чтобы прозреть внутри.

Вещал Эдипу Аполлон  
Закон первоустановленной власти:  
Сын тайновидец обречен  
Взойти на ложе к Иокасте.

Но мать — Иокаста: это мать — Сыра-Земля и кровосмесительное ложе — могила.

И ложница — могильный склеп;  
И сын в твоих объятьях щедрых,  
О мать владычица, ослеп,  
Как меркнет свет в глубинных недрах.  
Не так ли Око-Человек,  
Ночь, из твоих ложесн взыграет,  
Увидит Мать — и, слеп, сгорает  
В кровосмешеньи древних нег.<sup>12</sup>

Но когда человек прошел сквозь очистительное пламя всех страстей, всех преступлений и всяческого земного изобилия, Эрос — сын Пенни — бедности, сын вечной жажды, наставляет его радостному смирению.

«Нищ и светел» идет Эдип-поэт по вечеряющей ясной земле.

И зачем-то загорались огоньки,  
И текли куда-то искорки реки.  
И текли навстречу люди мне, текли.  
Я вблизи тебя искал, ловил вдали...  
...Но твой голос мне звенел, манил, звеня...  
Люди встречные глядели на меня.  
И не знал я: потерял иль раздарил?  
Словно клад свой в мире светлом растворил, —  
Растворил свою жемчужину любви...  
На меня посмейтесь, дальние мои!  
Нищ и светел, прохожу я и пою, —  
Отдаю вам светлость щедрую мою...<sup>13</sup>

Этой светлой примиренностью заканчивает поэт свою трагическую книгу, на которой он мог бы написать стихи Маллармэ:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée —  
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée...

Я приношу тебе дитя Идумейской ночи,  
Черное с окровавленным бледным крылом, лишенным перьев.<sup>14</sup>

### АЛЕКСАНДР БЛОК. «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»

*Второй сборник стихов. Изд. Скорпион. 1907*

Мысленно пропускаю я перед собой ряд образов: лики современных поэтов: Бальмонт, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок — длинное ожерелье японских масок, каждая из которых остается в глазах четкостью своей гримасы.

Бальмонт со своим благородным черепом, который от напряжения вздыбился узлыстыми шишками, с глубоким шрамом — каиновой печатью, отметившим его гневный лоб, с резким лицом, которое все — устремленье и страсть, на котором его зеленые глаза кажутся темными, как дырки, среди темных бровей и ресниц, с его нервной и жестокой челюстью Иоанна Грозного, заостренной в тонкую рыжую бородку.

Вячеслав Иванов, несколько напоминающий суженностью нижней части лица, увенчанного лбом, черты Бальмонта. В глазах его пронзительная пылкость, в тенях, что ложатся на глаза и на впалости щек, есть леонардовская мягкость и талантливость. Длинные волосы, цветочными золотистыми завитками обрамляющие ровный купол лба и ниспадающие на плечи, придают ему тишину шекспировского лика, а борода его под-

стрижена по образцам архаических изображений греческих воинов на древних вещах.

У Валерия Брюсова лицо звериное — маска дикой рыси, с кисточками шерсти на ушах: хищный, кошачий лоб, убегающий назад, прямой затылок на одной линии с шеей, глаза раскольника, как углем обведенные черными ресницами; злобный оскал зубов, который придает его смеху оттенок ярости. Сдержанность его движений и черный сюртук, плотно стягивающий его худую фигуру, придают ему характер спеленутой и мумифицированной египетской кошки. Неуловимое сходство, которое делает похожей маску Вячеслава Иванова на маску Бальмонта, сближает лица Андрея Белого и Брюсова.

В Андрее Белом есть та же звериность, только подернутая тусклым блеском безумия. Глаза его, точно так же обведенные углем, неестественно и безумно сдвинуты к переносице. Нижние веки прищурены, а верхние широко открыты. На узком и высоком лбу тремя клоками дыбом стоят длинные волосы, образуя прическу «à la Antichriste».

Среди этих лиц, сосредоточенных в одной черте устремленности и страстного порыва, лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска. Академически нарисованное, безукоризненное в пропорциях, с тонко очерченным лбом, с безукоризненными дугами бровей, с короткими вьющимися волосами, с влажным изгибом уст, оно напоминает строгую голову Праксителева Гермеса, в которую вправлены бледные глаза из прозрачного тусклого камня. Мраморным холодом веет от этого лица.

Рассматривая лица других поэтов, можно ошибиться в определении их специальности: Вячеслава Иванова можно принять за добросовестного профессора, Андрея Белого за бесноватого, Бальмонта за знатного испанца, путешествующего инкогнито по России без знания языка, Брюсова за цыгана, но относительно Блока не может быть никаких сомнений в том, что он поэт, так как он ближе всего стоит к традиционно-романтическому типу поэта — поэта классического периода немецкой поэзии.

---

Стих Блока гибок и задумчив. У него есть свое лицо. В нем слышен голос поэта. Это достоинство редко и драгоценно. Сам он читает свои стихи неторопливо, размеренно, ясно, своим ровным, матовым голосом. Его декламация разворачивается строгая, спокойная, как ряд гипсовых барельефов. Все оттенено, построено точно, но нет ни одной краски, как и в его мраморном лице. Намеренная тусклость и равнодушие покрывают его чтение, скрывая, быть может, слишком интимный трепет, вложенный в стихи. Эта гипсовая барельефность придает особый вес и скромность его чтению.

Блок напоминает старый, ныне вышедший из моды тип поэта-мечтателя. Острота жизненных ощущений, философская широта замыслов и едкая изысканность символической поэзии сделали этот тип отжившим и смешным. Сами слова — мечты и сны потеряли свою заклинательную силу и стали в поэзии прискорбными общими местами. Но для Блока и

мечты и сон являются безвыходными, состояниями духа. Его поэзия — поэзия сонного сознания.

В таком состоянии духа живут созерцатели, охваченные религиозной мечтой; так чувствовали себя испанские мистики XVII века, отдавшие культу Девы Марии, и средневековые трубадуры, посвятившие себя служению Прекрасной Даме.

Поэзия Блока и есть служение вечной женственности, кумир Прекрасной Дамы. Как сомнамбула с закрытыми глазами и простертыми руками, он идет по миру и не находит. Мир для него страшен и раздроблен. Нормальное состояние души его формулируется в этих словах:

Словно что-то недосказано,  
Что всегда звучит, всегда...  
Нить какая-то развязана,  
Сочетавшая года.<sup>1</sup>

Где живет Прекрасная Дама? В детском лепете звучит безнадежный ответ:

Разговаривают отец с дочерью:  
«Там весна... А ты зимняя пленница,  
Бедная девочка в розовом капоре...  
Видишь, море за окнами пенится?  
Полетим с тобой, дочка, за море.  
— А за морем есть мама?  
— Нет.  
— А где мама?  
— Умерла.  
— Что это значит?  
— Это значит: вот идет глупый поэт:  
Он вечно о чем-то плачет.  
— О чем?  
— О розовом капоре.  
— Так у него нет мамы?  
— Есть. Только ему нипочем: ему хочется за море.  
Где живет Прекрасная Дама.  
— А эта Дама — добрая?  
— Да.  
— Так зачем же она не приходит?  
— Она не придет никогда».<sup>2</sup>

Все в мире неопределенно, все ускользает, расплывается и течет.  
В мир приходит весна:

Постояла она у крыльца,  
Поискала дверного кольца,  
И поднять не посмела лица.

И ушла в синеватую даль,  
Где дымилась весенняя таль,  
Где кружилась над лесом печаль.<sup>3</sup>

А поэт ищет Прекрасную Даму и молится:

Ты в поля отошла без возврата —  
Да святится имя твое...  
...О, исторгни ржавую душу!  
Со святыми меня упокой.  
Ты — Держащая море и сушу  
Неподвижно тонкой рукой.<sup>4</sup>

Поля зацветают, просыпаются и кишат маленькими мохнатыми и смешными существами, видимыми оку поэта, просветленному сном.

Маленький «болотный попик» виднеется на весенней проталинке и творит вечернюю молитву. «Вечерняя прелесть увила вокруг него свои тонкие руки». Он тихо молится, улыбается, клонится,

И лягушке хромой, ковыляющей,  
Травой исцеляющей  
Перевяжет болящую лапу,  
Перекрестит и пустит гулять:  
«Вот, ступай в родимую гать,  
Душа моя рада  
Всякому гаду  
И всякому зверю  
И о всякой вере».<sup>6</sup>

Эти маленькие стихийные существа трогательны и благочестивы. Они верят по-своему и в Прекрасную Даму и в Христа — «своего полевого Христа».

Старушка-богомолка идет по весенним полям и присела отдохнуть.

Собрались чертенята и карлики,  
Только диву даются в кустах  
На костыль, на мешок, на сухарики,  
На усталые ноги в лаптях.  
«Ты прости нас, старушка ты Божия.  
Не бери нас в святые места.  
Мы и здесь лобызает подножие  
Своего полевого Христа».<sup>6</sup>

Кто они, эти странные существа, эти лесные и болотные чертенята?

Мы забытые следы  
Чьей-то глубины...

... Я, как ты, дитя дубрав,  
 Лик мой так же стерт...  
 ...И сидим мы — дурачки  
 Нежить, немочь вод.  
 Зеленеют колпачки  
 Задом наперед.<sup>7</sup>

Весь мир полей, вся природа слагается для поэта постепенно в какое-то смутное лицо.

«Болото — глубокая впадина огромного глаза земли. Он плакал так долго, что в слезах изошло его зрение и чахлой травой поросло».<sup>8</sup>

«... На западе, рдея от холода, Солнце, как медный щит воина, обращенного ликом печальным к иным горизонтам, иным временам»...<sup>9</sup>

И вот постепенно яснее смутное лицо, и поэт видит, что это лицо Христа.

В простом окладе синего неба  
 Его икона смотрит в окно.  
 Убогий художник создал небо,  
 Но Лик и синее небо — одно.  
 Единый светлый, немного грустный,  
 За Ним восходит хлебный злак,  
 На пригорке лежит огород капустный,  
 И березки и елки бегут в овраг.  
 И все так близко и так далеко,  
 Что, стоя рядом, достичь нельзя.  
 И не постигнешь синего Ока,  
 Пока не станешь сам, как стезя.  
 Пока такой же нищий не будешь,  
 Не ляжешь истоптан в глухой овраг.<sup>10</sup>

В своем предисловии «Нечаянной Радости» поэт так объясняет сам содержание своей поэзии и драму своей души:

«Пробудившаяся земля выводит на опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать „прощай“ зиме, кувыряться и дразнить прохожих.

Я привязался к ним привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир — балаган, позорище.

Моя душа осталась бы такою, если бы ее не тревожили людские обители — города. Там в магическом вихре и свете страшные и прекрасные явления жизни: Ночи — снежные королевы влачат свои шлейфы в брызгах звезд. На буйных улицах падают мертвые, и чудодейственный терпкий напиток — красное вино — оглушает, чтобы уши не слышали убийства, ослепляет, чтобы очи не видели смерти. И молчаливая девушка за узким окном всю ночь тклет мне мой перстень — Страдание».<sup>11</sup>

Как лунатик проходит поет по стогнам шумящего и освещенного города, и в меняющихся убегающих ликах жизни все то же единое, неизменное,

вечное лицо Прекрасной Дамы, которая здесь в городе проходит Незнакомкой:

Вдали над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздается детский плач.

И каждый вечер за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,  
И раздается женский визг,  
А в небе ко всему приученный —  
Бессмысленно кривится диск.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
«In vino Veritas» кричат.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука...

... Глухие тайны мне поручены.  
Мне чье-то солнце вручено.  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.<sup>13</sup>

Поэт проходит по улицам и площадям реального города, и несомненно, что город этот Петербург, и Петербург наших дней. Толпа толкает, затирает его; он слышит и ружейные залпы, и проповедь агитатора, и гул голосов, и шум фабрик; он присутствует на демонстрациях и митингах, но все это отделено от него тихим лунным туманом, и все происходящее вокруг него он ощущает и переживает не здесь,<sup>13</sup> а в невидимом граде мечты своей. Все, что приходит извне, претворяется сквозь сонный кристалл его сознания.

— Все ли спокойно в народе?  
— Нет. Полководец убит.  
Кто-то о новой свободе  
На площадях говорит.

— Все ли готовы подняться?  
 — Нет. Каменеют и ждут.  
 Кто повелел дожидаться —  
 Бродят и песни поют.  
 — Кто ж он, народный смиритель?  
 — Темен, и зол, и свиреп:  
 Инок у входа в обитель  
 Видел его — и ослеп.<sup>14</sup>

Смутность эта напоминает притчу Платона о рабах,<sup>15</sup> прикованных в пещере у стены, и они имеют понятие о мире только по тем теням, которые скользят по сводам, но кто проходит там у них за спиной, за стеной и какой огонь бросает отблеск на своды их пещеры, они не знают. Таково наше познание мира. Не передана ли высшая реальность души в этих смутных тенях, бегло зачерченных поэтом сонного сознания?

### «СТИХОТВОРЕНИЯ» ИВАНА БУНИНА

1903—1906 Изд. «Знания»

Когда ищешь примеров для освещения законов поэзии и искусства, то невольно обращаешься к французской литературе и к французской живописи.

Это не потому, что во французском искусстве была бы выражена полнее, чем где-либо, сущность человеческой души.

Наоборот — многое, что есть в нас, не только не выражено во французском искусстве, но даже органически недоступно восприятию латинского духа.

Нет, во французском искусстве есть всегда геометрическая упрощенность построений, которая облегчает задачи расчленения родов в искусстве; есть математическая схема, дающая строгий логический рисунок. Поэтому к французскому искусству мы прибегаем, как к школе.

Среди французских поэтов XIX столетия вполне точно наметились две группы: поэты-живописцы и поэты-музыканты.

Поэты романтической школы были живописцами. Музыка они не понимали и не любили.

«Из всех шумов музыка — это шум, наиболее неприятный и наиболее дорогой», — говорил, как передает легенда, Теофиль Готье. Но это не помешало ему (а может, даже и помогло) быть авторитетным музыкальным критиком.

Виктор Гюго мыслил образами. Представлявшуюся ему картину природы он искал раньше в быстром эскизе, сделанном тушью и кистью, а после облекал ее в слова.

Его литературные произведения можно шаг за шагом проследить в его рисунках.

Поэты «Парнаса» — Леконт де Лиль, Эредиа довели точность красочных свойств слова до крайних пределов.



Они писали густыми эмалевыми красками, подобными краскам Гюстава Моро.

Неведение музыки продолжалось до символистов.

Маллармэ и Верлэн поставили перед поэзией музыкальные задачи.

Маллармэ говорил:

«В наше время симфония заменила фреску».

Верлэн не любил рифмы, которую довели до совершенства Гюго и парнасцы.

Р. де Гурмон говорит про Гюго:

«Он берет два слова, далекие по значению, ударяет их друг об друга, как кимвалы. И этим достигает смутного и величественного смысла».

А Верлэн говорил:

«Рифму, как пятикопеечную игрушку, надо выбросить за окно».

Символисты всю гармонию стиха из окончаний перенесли внутрь, создали сложную игру ассонансов, и естественно возник свободный стих.

В России это движение не было так раздельно.

И пластическая и звуковая сторона стиха развивалась одновременно.

Но музыка стиха лежит больше в характере русского языка, чем французского.

Поэтому инструментальная теория стиха, созданная Рене Гилем, осталась теорией во Франции, а в России эти же идеи стали давно сущностью стиха, не будучи формулированы ни в одной теории.

---

Это все вспоминается при чтении новой книги стихов И. Бунина. Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха совершенно чужда ему.

Будучи истинным и крупным поэтом, он стоит в стороне от общего движения в области русского стиха.

У него нет ритма, нет струящейся влаги стиха.

Стихи его, как тяжелые ожерелья из неровных кусочков самоцветных неотшлифованных камней.

Он рубит и чеканит свой стих честно и угрюмо.

Его мысль никогда не обволакивается в законченную и стройную строфу. Он ставит точку посреди стиха, подсекает полет ритма в самом размахе.

Но с другой стороны, у него есть область, в которой он достиг конечных точек совершенства.

Это область чистой живописи, доведенной до тех крайних пределов, которые доступны стихии слова.

Большую часть книги занимают стихотворения, очень близкие тому тонкому и золотистому, чисто левитановскому письму, которым нам давно знаком автор «Листопада».

Застят ели черной хвоей запад,  
Золотой иконостас заката.<sup>1</sup>

---

Но наравне с этой светлой и ясною грустью русского пейзажа у Бунина есть живопись ночная, хмурая, в темных тонах прозрачного хрустала, налитого талой водой.

Драгоценность книги Бунина — небольшая поэма «Сапсан». Поэма угрюмой зимней ночи — русской ночи. Это чистая, строгая живопись. Штрих за штрихом, тон за тоном — точно тяжелые свинцовые капли черного ночного дождя. Ни одной яркой краски, ни одного сияющего слова, но каждое слово полно неумолимой верности и точности. И из-за слов встает огромная мистическая неизбежность пустынной ночи.

Человек убил стервятника — сапсана. К нему стал ходить волк.

Быть может, он сегодня слышал,  
 Как я, покинув кабинет,  
 По темной спальне в залу вышел,  
 Где в сумраке мерцал паркет,  
 Где в окна небеса синели,  
 А в черном небе четко встал  
 Чернозеленый конус ели  
 И острый Сириус блистал?..  
 ... В безлюдье на равнине дикой  
 Мы оба знали, что живем  
 Ее таинственной, великой,  
 Зловещей чуткостью — вдвоем...  
 \* \* \* \* \* И одной  
 Обречены печальной доле:  
 Стеречь друг друга в час ночной...<sup>2</sup>

Эта поэма как черный ствол одинокого дерева, с трагическим величием поднимающего свои короткие обнаженные ветви к серому небу. Остальные стихотворения — как опавшая разноцветная листва у его подножья.

Большую часть книги занимают стихотворения восточные. Тут есть металлическая пышность и четкость сонетов Эредиа и та яркость красок, соединенная с законченностью пятен, которая поражает в константинопольских картинах Бревгинга. Но это все (несмотря на все живописные достоинства письма) восток внешний, восток форм и костюмов, тот стиль, который хочется назвать французским термином «orientale».

И только одно стихотворение из всей этой серии проникнуто для нас истинным откровением восточной души: это «Пастухи пустыни». В нем есть такие величественные, полные успокоением пустыни стихи:

Мы проводили солнце. Обувь скинем.  
 И свершим под звездным темно-синим  
 Милосердным небом свой намаз.  
 Пастухи пустыни, что мы знаем!  
 Мы как сказки детства вспоминаем  
 Минареты наших отчих стран.

Разверни же, Вечный, над пустыней  
На вечерней тверди темно-синей  
Книгу звезд небесных — наш Коран! <sup>3</sup>

---

У Бунина нет корней в современной русской поэзии. Он стоит в стороне и ничем ей не обязан. Но у него есть глубокая органическая связь с русской прозой: с пейзажем Тургенева и с описаниями Чехова. <sup>4</sup> Точно эта школа интимного пейзажа захотела сжаться, отчеканиться, закристаллизоваться в стихе Бунина. И если мы не находим в нем плавного струящего ритма, которым живут современные русские поэты, то в его прерывистости и неторопливости бесспорно получил стихотворное обобщение многоголосый ритм тургеневских и чеховских описаний.

### ОТКРОВЕНИЯ ДЕТСКИХ ИГР

Времена детства далеки не только годами, они кажутся нам иной эпохой, пережитой на иной планете и в оболочке иного существа.

Самое понятие времени в то время было совершенно иное: каждая минута была сторанием целой жизни, властным водоворотом, которому мы не могли противиться. Количественно пережитого узкие пределы одного дня раздвигались до пределов целого года. Острое ощущение новизны придавало особую сосредоточенность жизни, в которой не было повторений и общих мест. Каждое явление вставало в своей первобытной полноте и громадности, не смягченное никакими привычками. Поэтому, когда мысленно оборачиваемся мы к той поре жизни, нас поражает огромность мгновений и особая медлительность общего течения времени.

Каждый из нас в детстве переживал ту полноту и ту остроту впечатлений бытия, когда все, что вне, настолько смешано с тем, что внутри, что нельзя провести грани между мечтой и действительностью, между жизнью и игрой.

Говорят, что в первые шесть лет ребенок приобретает треть того опыта, что он приобретет за всю свою жизнь. Это неверно: неизмеримо больше!

Человек — сокращение вселенной.

В несколько мгновений зачатия успевает перенестись в молниеносном прообразе вся история вселенной, с ее солнцами и планетами, с ее пляской миров вокруг центрального огня.

В девять месяцев образования физического тела он пробегает от предела до предела животного мира — от протоплазмы до позвоночного, т. е. миллионы лет медленной эволюции.

Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце всю историю этого мира.

В момент высвобождения из нутряных оболочек Матери-природы он становится на первую ступень человеческого сознания.

В таком же стремительном сокращении проходит в нем вся история человечества: история всех племен, всех народов, всех погибших цивили-

заций, экстазы всех религий, сны всех мифологий, устремления всех страстей и откровения всех познаний.

История человечества, так несовершенно и с таким трудом нащупанная археологическими и филологическими изысканиями, с таким старанием выверенная критическим сознанием, предстанет нам в совершенно ином и несравненно более точном виде, когда мы подойдем к ней изнутри, разберем письмена той темной книги, которую мы называем своей душой, сознаем жизнь миллиардов людей, смутно рокотавшую в нас, постигнем трепет вечных сгораний и вечных возрождений мира, ставший нашим трепетом, нашей болью, нашим знанием.

Когда, вспомнив и связав свое темное детское «Я» со своим взрослым скупым «Я», мы поймем значение всего переживаемого ребенком: мистический смысл его игр, откровения его фантазий, метафизическое значение его смутных воспоминаний, доисторические причины его непонятных поступков, то изменится вся система нашего воспитания<sup>1</sup> и вместо насильственного заполнения его девственной памяти бесполезными и безразличными сведениями, мешающими его работе, мы сами будем учиться у него, следить за его путями и только изредка помогать ему переносить непомерное напряжение его духа.

Ребенок живет полнее, сосредоточеннее и трагичнее взрослого. Он никогда бы не мог вынести напора своих переживаний, если бы они были сознательны.

Наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды.

Подобно дневному свету, что является обычным символом нашего дневного сознания, оно скрывает от нас сияние звезд и млечных путей, которыми освещена душа ребенка.

Наблюдение взрослых над детьми едва ли что может прибавить к знанию детства: здесь единственный живой источник откровений наши собственные воспоминания, чудом донесенные из тех фантастически далеких времен.

Но кто может ясно вспомнить свою бессознательную жизнь? Свидетельства, принесенные путем памяти, бесконечно редки, и это придает им величайшую драгоценность.

И мало еще, чтобы сохранить четкие воспоминания, надо, чтобы они стали *исповедью* души, другими словами, чтобы все бессознательное, детское, органически слилось со взрослым сознанием принесшего это свидетельство.

Между детьми и взрослыми существует непреходимая пропасть.

Английский писатель Кенет Греем, который принес нам недавно одно из самых прекрасных свидетельств о детстве в двух книгах: «Дни грез» и «Золотой возраст», говорит такие справедливые слова о взрослых:

«Они относились к нам с достаточной добротой во всем, что касалось наших телесных нужд, к остальному же были равнодушны (что, по-моему, зависело от некоторой глупости), думая в силу общераспространенного взгляда, что ребенок не более как маленькое животное. Помню, как еще

в очень раннем детстве я вполне бессознательно и добродушно сознавал существование этой глупости и ее огромное значение на свете. Вместе с тем у меня росло, как у Калибана в подобном же положении, смутное сознание какой-то правящей силы, своевольной и капризной, всегда готовой выполнять прихоти просто потому, „что я так хочу“. Так, например, силой этой дана была власть над нами этим безнадежно неспособным существам, тогда как разумнее было бы дать нам власть над ними. Эти старшие, которые лишь игрой случая были поставлены выше нас, не внушали нам никакого уважения, а только крошечку зависти к их удаче и сострадание к их полной неспособности пользоваться ею. Самой безнадежной чертой их характера было то, что, имея безграничную свободу пользоваться радостями жизни, они не извлекали из этого ничего, — они могли бы по целым дням плескаться в пруде, гоняться за курами, лазить по деревьям в самых новых воскресных платьях, могли бы стрелять из пушек, раскапывать рудники среди луга... и они ничего этого не делали.

Существование этих олимпийцев казалось лишенным всякого интереса, все движения их были несвободны и медленны, а привычки однообразны и бессмысленны. *Они были слепы ко всему, чего не видно.* Они ничего не знали об индейцах, ничуть не беспокоились о бизонах и пиратах (с пистолетами!), хотя все кругом было полно мрачных предзнаменований. Они не любили разыскивать пещер разбойников и искать кладов.

Мы всегда недоумевали, когда олимпийцы говорили при нас, например, за столом, о разных политических и общественных пустяках, воображая, что эти бледные призраки действительности тоже имели какое-нибудь значение в жизни. Мы же, *посвященные*, ели молча; головы наши были переполнены новыми планами и заговорами; мы бы могли сказать им, что такое настоящая жизнь! Мы только что покинули ее на дворе и горели нетерпением снова вернуться к ней. Эти странные, бескровные существа были куда дальше от нас, чем наши любезные звери, делившие с нами естественную жизнь под солнцем.

И вот олимпийцев давно не стало. Почему-то солнце светит не так ярко, как светило когда-то; бесконечные, пустынные луга как-то сжались и сузились, стали несчастными лужайками в несколько акров. Грустное сомнение, тоскливое подозрение охватывает меня: неужели и я сделался олимпийцем?». <sup>2</sup>

Несравненно более горько высказывается против «взрослых» г-жа Ад. Герцк в своей статье, озаглавленной «Из мира детских игр» (журнал «Русская школа»).

«Мое неизменное преобладающее чувство по отношению к взрослым было разочарование. Бессознательно, но глубоко вкоренилась во мне уверенность, что каждое их слово, объяснение, рассказ обманут мои ожидания, вызовут скуку; что-нибудь в окружающем мире будет убито, обесцвечено, разрушено ими. Конечно, я не отдавала себе ясного отчета в этом чувстве, но инстинктивно охраняла все любимое и интересное мне от гибельного прикосновения старших. Сколько я себя помню, я играла всегда, беспрепятственно, если можно назвать игрой потребность видоизменять все окружающее, одаряя его собственным смыслом и придумывая

ему свои объяснения. Я ни к кому не обращалась с вопросами, зная по опыту, что ответ не удовлетворит меня и безжалостно разобьет то представление, что у меня сложилось о предмете».

То состояние человеческой души, что называется *игрой*, несравненно глубже и обширнее своего имени.

Да, жизнь — игра!  
Один толпой наемников играет,  
Другой — пустым тщеславьем суеверов,  
И может быть, играет кто-то солнцем  
И звездами...

Игра и есть то бессознательное прохождение через все первичные ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которого медленно в болезненно высвобождается дневное сознание реального мира.

Душа ребенка действительно живет охотами, сражениями, кораблекрушениями, пиратами, бизонами, индейцами, пещерами, кладами и разбойниками, которые являются наивными, несознанными символами и иероглифами самых острых переживаний человеческого прошлого.

Кто-то проводит властной рукой душу ребенка через этот иной мир и приковывает к нему их \* внимание с такой силой, что реальность входит в их душу с мучительной напряженностью, как бы неволя их рождаться вторичным, сознательным рождением к реальной действительности.

«Взрослая» г-жа Рашильд имела полное право написать поэтому со своей точки зрения:

«Человечество в период от двух до двенадцати лет являет такие несомненные признаки умственной ненормальности, что слова ребенок и преступник — для меня синонимы».

Можно утверждать, что это основная точка зрения вообще всех взрослых и что на этой формуле основана вся система современного воспитания, которое направлено к тому, чтобы острыми и болезненными впечатлениями действительности оторвать ребенка от его естественного мира грезы, вылечить его от опасного безумия игры.

«Постепенно жизнь резко распалась на две половины, — пишет Ад. Герцык: — одна, в которой мы принимали горячее участие, которая волновала и радовала нас; другая, где мы оставались безучастными зрителями, думая о том, как бы поскорее пережить ее, отбыть ее, как неизбежную повинность. Этой повинностью, докучливой и мучительной, была действительность. Понемногу мы перестали возлагать на нее какие-либо надежды, убедившись в ее бездарности. Надо было, полагаясь только на себя, создать другую, увлекательную и яркую жизнь. И это было бы легко, если бы реальность не вторгалась, на нарушала так часто и грубо созданный фантазией мир. И опять приходилось связывать порванные нити, — и в душе росло раздражение против всего, что мешало нам. Глядя

---

\* Так в тексте (Ред.).

на окружающее, я прежде всего задавала вопрос, не годится ли оно, как материал, *туда* — в настоящую жизнь?».

Разница между действом игры и действием «жизни» в том, что игра это действие, совершаемое без всякой мысли о его результатах, действие ради наслаждения процессом действия, между тем как «жизнь» взрослых это всегда действие целесообразное, которое сосредоточивает все внимание на его результате, на его последствиях. Взрослые не понимают смысла действия, не направленного к какой-нибудь сознательной цели, и считают действие ради действия «несомненными признаками сумасшествия» и органической преступности.

В этом основном противоречии между игрой и действительностью, составляющем не только первую, но и последнюю, решающую трагедию в жизни человеческого духа, и лежит горький смысл слов: «И может быть, играет кто-то солнцем и звездами», так созвучный вопросу флюберовского Антония:<sup>3</sup> «В чем цель всего этого?». И дьявол отвечает ему: «Нет цели!».

Древнейшая и глубочайшая мудрость жизни, разоблачаемая в индусской «Багават-Гите»,<sup>4</sup> учит тому, что жизнь — игра, что ценно только то действие, что совершено без мысли о его результатах.

«Будь внимателен к совершению своих дел и не думай об их результате. Не предпринимай никакого действия ради его плода, но и не избегай действия».

Одинаково радостно принимай и счастье и горе, выигрыш и потерю, победу и поражение. Будь всей душой в борьбе. Только так избежешь ты греха».

Не тот же ли смысл таится и в словах: «Если не будете как дети...».<sup>5</sup>

Эта борьба между свободной игрой и целесообразными реальностями в том или ином проявлении, составляющая содержание детства каждого человека, является той громадной темой, которая до сих пор еще не была затронута в русской литературе.

Широкие эпические панорамы, написанные Аксаковым и Львом Толстым, больше всего дают картину жизни и картину эпохи и отчасти только захватывают сантиментальное отношение ребенка к действительности в виде разлуки с матерью или потери матери. Толстовский же Николинька из «Детства и отрочества», как только в нем пробуждается сознание объективных реальностей мира, немедленно начинает ожесточенно морализировать по точно тем же логическим методам, по которым теперь продолжает морализировать восьмидесятилетний Толстой. Сознание Толстого начинается с различения добра и зла. Игра же чужда морали, она до добра и зла.

Пронзительные страницы, посвященные детству Достоевским в «Братьях Карамазовых» и «Неточке Незвановой», надрывают своей мучительностью. Но его дети страдают страданиями взрослых.

Он берет ребенка только как превосходную степень в той гамме страданий, которую он дерзнул взять с такой полнотой.

Чехов прекрасно описывал детей, пойманных и отмеченных четким оком взрослого человека, но не «вспоминал» себя.

Ни он, ни Достоевский, ни Аксаков, ни Толстой не коснулись детства в его глубинной сущности — этого болезненного высвобождения дневного сознания из материнского лона игры.

Только самое последнее поколение принесло с собою смутную память об этой стороне своего детства.

Несколько страничек Аделаиды Герцык, затерявшихся среди листов педагогического журнала, представляют литературное и психологическое событие, поставившее новую грань в нашем самосознании, к которой всегда придется возвращаться.

А. Герцык описывает ребенка, чья игра — «замкнутый круг, куда не врываются жизненные впечатления».

Такие дети «ревниво, с болезненной страстностью оберегают свою игру. Непонимание взрослых оскорбляет их, заставляя еще глубже замыкаться в себе. Все кругом мешает их замыслам, ни в чем не находят они поддержки, — в них является стремление к одиночеству и отчуждению».

«Сколько я себя помню, — говорит она, — я играла всегда, непрерывно, если можно назвать игрой потребность видоизменять все окружающее, одаряя его собственным смыслом и придумывая ему свои объяснения».

Эта борьба с реальностями жизни была доведена до крайности. Одно из самых глубоких разочарований было испытано ею, когда ее научили читать.

У нее всегда было восторженное уважение к книгам, и ей казалось, что этот священный предмет унизили, лишив его тайны.<sup>6</sup>

«Как? Каждое слово, каждая буква имеют только одно определенное значение? И ничего другого нельзя понять и прочесть в них? Как бы ни нравилась мне книга, я с удивлением и грустью думала: — и это все? Если начать сначала, выйдет опять то же самое?.. И неудовлетворенная я начинала читать по-своему, „сочинять“ по книге, прибавляя новые черты и детали. Но знакомые буквы мешали сосредоточиться, перебивали течение фантазии, и я выбирала иностранные книги, где меня ничего не отвлекало. До десяти лет я продолжала сочинять по книгам и должна сознаться, что едва ли не главное обаяние их исчезло для меня, когда я убедила себя, что это смешно и стыдно».

В столовой висела большая карта полушарий. Она играла, что это таинственное, никому не понятное изображение, оставшееся от диких племен. «Все внутренние моря, точки, черты, линии рек означали что-нибудь: или оружие моего народа, или его битвы, или число убитых воинов. Сначала меня смутила форма полушарий, но потом я решила, что это год, история за два года, т. к. я всегда представляла себе год круглым. Мне надо было не только придумывать новое, но и повторять прежнее, чтобы не забыть его».

Когда кто-то из взрослых, заметив ее упорное внимание к карте, предложил объяснить, что это такое, она ждала этого разоблачения, как удара, готовая заранее отказаться от него, от этой ненужной истины.

«И то, что я узнала о круглой, вращающейся земле, о частях света и солнечной системе, не обрадовало меня и не вознаградило за разбитую



иллюзию, — полный жизни и интереса предмет потускнел и умер в моих глазах». Позднее, когда в руки ее однажды попала тетрадь, исписанная алгебраическими формулами, она создала целую систему для чтения этих иероглифов.

Для каждого знака было свое значение. Так, знак радикала обозначал Иоанну д'Арк. Остальные знаки и буквы соответствовали тоже различным историческим именам и событиям. Таким образом по старой тетради алгебраических задач она дешифровала фантастические летописи и сказания.

Эта склонность ума к таким сложным абстракциям и системам, быстро вырастающим из семени первой реальности, воспринятой им, характерна для первобытного — сонного сознания человечества.

В этих трех примерах творческой игры по книгам, написанным на неизвестных языках, по алгебраическому задачнику и по географическим картам разоблачается тайный механизм создания мифов, основанный на гениальной щедрости творческих обобщений.

Грань между сонным сознанием мифа и древними сознаниями науки неуловима.

И то и другое сознание исходят от первичных реальностей внешнего познания, подчиняясь некоему закону обратной пропорции: чем ничтожнее доля реальности, заложенная в основу системы, тем богаче и фантастичнее ее формы, чем больше количество фактов, тем система скупее и проще.

Сознание представляется чудовищно плодородной почвой: если на нее падает одно зерно реальности, то мгновенно вырастает огромное призрачное дерево, заполняющее ветвями целую вселенную, если же разветвь по ней обильный посев реальностей, то встанут многие всходы, будут глушить один другой и останутся мелким, густым и неискоренимым кустарником.

Мифы — великие деревья-призраки, возвращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры. Одно слово сомнения может заставить их уйти обратно в землю, пока они не окрепли в душе целого народа. Игра — это вера, не утерявшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов «пусть будет так...» и «давай играть так...» вселенная преобразалась.

Поэтому слова: «Если скажете с верой горе: приди ко мне...»<sup>7</sup> можно сказать и так: «Будем играть так, что гора пришла ко мне», и это будет тоже точно.

Понятия игры, мифа, религии и веры неразличимы в области сонного сознания.

Дети, жизнь которых не обставляется религиозными обрядами и символами, пришедшими свыше, сами создают свои служения и таинства.

Маленький пастух Ретиф де ла Бретонн воздвигает жертвенники богам в пустынных полях, а маленькая Жорж Занд устанавливает культ некоего бога «Карамбы», созданного ею.

Аделаида Герцык дает тонкую и прозрачную картину, разоблачающую возникновение религиозных обрядов:

«Мое детство протекло без всяких религиозных обрядностей. Меня не водили в церковь; у меня не было преданной няни, убеждающей класть земные поклоны в углу детской перед темной иконой и повторять за ней трудные, непонятные слова молитвы. Не было мифической обстановки, которой жаждет душа ребенка, того тайного значения и смысла, который кричит и углубляет обыденную жизнь.

Помню себя совсем маленькой в яркое солнечное утро, зажженную солнцем столовую с накрытым чайным столом, на котором ослепительно сверкают серебряные ложечки. Большие еще не встали. Мне сразу бросается в глаза предмет, который я в комнатах никогда не видала: на полу лежит несколько душистых, едва распустившихся березок, и горничная засовывает одну из них в угол за диван.

„Что это? Зачем?“ спрашиваю я. Троицын день — объясняют мне. Мне ново и непонятно это слово; оно мне ничего не говорит, я удивительно быстро и радостно связываю оба представления и только оживленно пытаюсь: „всегда так бывает?“ — „Всегда, — говорит горничная, — а вот вечером пойдем на реку венки в воду кидать“.

Все становится празднично и необычайно в моих глазах. Я хочу помогать расстилать березки, накрывать на стол. Мне дают нести бумажный мешок с сахаром, и я, выпустив его из рук, роняю на пол. Белые кусочки с грохотом рассыпаются и раскатываются на полу, сверкая на солнце. Я стою над ними.

Троицын день... березки... рассыпанный сахар... Все это вместе... „Знаешь, — говорю я радостно маленькой сестре, — это тоже всегда так надо! Каждый раз, когда будет Троицын день, надо рассыпать весь сахар... Это всегда так бывает!“ и воодушевленно я ползаю вместе с ней и собираю сахар. Что-то вроде представления о разрушенном сахарном дворце мелькает в моем воображении. Раз в году должны гибнуть все белые сахарные дворцы.

Этот новый обряд, новая случайность, возведенная в обычай, не были забыты. В следующий год, когда наступил Троицын день, в памяти встала прошлогодняя картина, и я во что бы то ни стало упорно жаждала осуществить наш обряд. Нельзя было сделать это при всех, и я, уведя сестру в кладовую и взяв с собою сахарницу, опрокинула ее на пол, и мы опять ползали и подбирали, и было весело. И еще года два помнили и выполняли мы наш бедный бессмысленный обряд, прячась от взрослых, как прячется сектант, совершая свое тайное моление».

Обобщая свое обрядовое творчество, А. Герцык говорит:

«Вспоминая теперь свои детские представления, я вижу, что все они имели в основе случай, стремящийся найти себе санкцию и стать законом. Это была потребность упорядочивать жизнь, давать окружающему чудесные объяснения, чтить непонятную незримую силу и принимать от нее приказания...

Перед домом тянулась длинная тополевая аллея; все деревья были одинаково окопаны и подстрижены. Не вынося неосмысленной симметрии и однообразия, мы выделили среди этих деревьев одно, которое властвовало над всеми.

Это „Царское дерево“, как мы его называли, решительно ничем не отличалось от других, и я не знаю, почему было выбрано именно оно. Верно в основе был какой-нибудь случай, указавший высшую волю. Вся аллея ожила, и все стало полно смысла и значения. Проходя мимо „Царского дерева“, я падала ниц на землю, если была одна, если же со мной были взрослые — делала ему тайный знак, выражающий мое почитание.

Вероятно, если бы я росла в набожной среде, меня больше всего привлекала бы обрядовая сторона религии. Мне нужен был этот категорический императив, ни на чем не основанный здесь на земле и про который нельзя спрашивать: откуда он? Во мне жила бессознательная грусть по ярким языческим празднествам древних предков, по жертвенникам, с которых густые черные клубы дыма поднимаются к синему небу, по пестрым процессиям с песнями и в венках, по страху и тайнам, которыми объят был мир. Робко и неумело воссоздавала я обрывки прежнего».

Не менее интересны те страницы, где Ад. Герцык описывает перерождение своей детской чувствительности, которая приводила к играм жутким, в то же время характерным для детей вообще.

«Долгое время мы любили игру в „пытки“. Как я уже говорила, всякое проявление жестокости неотразимо волнующе и привлекающе действовало на меня, несмотря на то, что я была мягкой, робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию.

Вероятно, жестокость влекла меня своим контрастом, как что-то недосягаемое, — как слабых людей влекут борьба и страсть, все яркое и сильное, все, что не входит в круг их переживаний и что они со страхом устраняют, когда оно приближается, чтобы потом снова среди затихшей умирной жизни тосковать по нем.

Я боялась пыток и выдумывала их с неиссякаемой фантазией. Толчком к этому послужила „Хижина дяди Тома“. Больше всего потрясло меня в этой книге описание истязаний, которым подвергали негров. Столб от гигантских шагов превращался в нашем воображении в раскаленный железный шест; негров привязывали к веревкам и заносили высоко в воздух. Внизу земля была усеяна камнями, заостренными кверху, так что их ждала неминуемая гибель — или они сгорали, ударяясь об раскаленный столб, или, срываясь вниз, падали и разбивались об острые камни. Часами летали мы вокруг столба с висящей вниз головой, в самых мучительных, напряженных позах, искренно ударяясь об столб, падали на песок и лежали неподвижно, раскинувшись, окровавленные, пока воображаемые „истязатели“ не уносили нас и не приводили на смену новую партию негров. Напряженно замирали мы на одном впечатлении и не хотели легкой, быстрой сменой событий разряжать свое напряжение. Надо было успеть поверить, довести страдание до полной реальности».

В начале этих строк есть неверное слово: «Всякое проявление жестокости неотразимо волнующе и привлекающе действовало на меня, *несмотря* на то, что я была робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию». С полным правом она могла бы сказать: «*потому что* я была чувствительной к малейшему страданию». В этом рассказе особенно харак-

терно то, что ее игра в «пытки» была вызвана книгой, являющейся одним из самых трогательных призывов к человеческому состраданию — «Хижинной дяди Тома».

Здесь невольно приходят на память гневные страницы Шопенгауэра о человеческой жестокости, вызванные книгой, аналогичной книге Бичер-Стоу, покоящейся на тех же фактах и внушенной тем же чувством.

Эта книга — Отчет Северо-Американского Противоневольнического общества, представленный в 1840 году таковому же британскому обществу в ответ на запрос об обращении с невольниками в рабовладельческих Штатах.

«Эта книга представляет собою один из наиболее тяжких обвинительных актов против человечества. Никто не выпустит ее из рук без ужаса, и редко кто без слез. Книга эта, состоящая из сухих, но подлинных и документальных показаний, до такой степени возмущает всякое человеческое чувство, что вызывает охоту идти с нею в руках проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев. Ибо они позорное пятно на всем человечестве... Свидетельства такого рода являются, несомненно, самыми черными страницами в уголовных актах человеческого рода.

Человек, в сущности говоря, — дикое, ужасное животное. Мы знаем его лишь в укрощенном, ручном состоянии, которое именуется цивилизацией: поэтому и приходим мы в такой ужас, когда истинная природа его прорвется иной раз.

Гобино назвал человека „L'animal méchant par excellence" — самым злым из всех животных. И он был прав: ибо человек единственное животное, причиняющее другим страдание без всякой дальнейшей цели. Если тигра и обвиняют в том, что он губит больше, чем может съесть, то душит он с намерением все сожрать, а это объясняется тем, что „у него глаза больше желудка", как гласит своеобразный французский оборот.

Ни одно животное никогда не мучит для того только, чтобы мучить, а человек это делает, чему и обязан своим *дьявольским* характером — злее зверского. Поэтому все животные инстинктивно боятся взора, даже следа человека — этого „animal méchant par excellence"».

Поучительно сравнение отношений Шопенгауэра и маленькой девочки к одному и тому же ряду фактов.

И Шопенгауэр и маленькая девочка потрясены совершенно одинаково.

Но:

В Шопенгауэре прежде всего говорит гнев, и недаром он на той же странице цитирует слова Гомера о том, что «гнев слаще меда». Нравственное чувство возмущено в нем до такой степени, что этот уединенный философ и человеконенавистник готов идти «проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев», то есть мстить жестокостью за жестокость, кровью за кровь, истреблять людей, чтобы сделать человечество добродетельным.

В этот тупик неизбежно приводит *взрослого* человека внезапное негодование на «дьявольский» характер человека.

И хотя здесь природная жестокость «самого злого из всех животных» принимает огненный лик Судии и Мстителя, но все же остается тою же звериной жестокостью.

Оправдания для жестокости и злорадства Шопенгауэр не находит: «В каждом из нас сидит дикий зверь, который только и ждет случая пошвырнуть и понеистовствовать в намерении причинить другим горе или уничтожить их, если они станут поперек дороги. Этот зверь в нас — воля к жизни, которая, все более ослабляясь от вечных страданий жизни, стремится облегчить собственные муки тем, что причиняет их другим».

Маленькая же девочка, принимая в свою душу с равной остротой и мучителей и мучимых, создает в мудром таинстве игры новый трепет, новый блеск бытия.

«Разгоряченные, с болезненным возбуждением приходили мы к обеду, где все было так буднично и безопасно, где всегда одинаково скучно разговаривали взрослые, — и такая бездна лежала между тем, что мы только что пережили, и мирной действительностью, что нельзя было их примирить. И мы стали видеть врага в жизни. После обеда нас тянуло опять к замученным неграм»...

Здесь в игре, лишенной меча Судии и принимающей явление во всей его цельности, таится высшая мудрость и разрешение антиномии жалости и злорадства в одном волнующем синтезе палача и жертвы.

Наслаждение этой игры основано на мучительстве, но мучительство рождается из нестерпимой жалости, заставляющей слить свое я с душой мучимого.

У Шопенгауэра из зрелища жестокости рождается сострадание, а из сострадания естественно возникает жажда мести, желание отплатить палачам горшею жестокостью — безвыходный круг, в который замыкает человека идея земной справедливости.

«Когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех». Так формулирует Анатолий Франс этот замкнутый круг справедливости.

Но игра двух маленьких девочек в «пытки» дает указание на то, что жестокость рождается не от «дьявольского» характера человека, а из его *жалости*; и больше того, что существует некое *единое чувство к жизни*, причем жалость и жестокость являются только внешними волевыми и неразделимыми выявлениями его.

Неосознанное еще разумом человека, это чувство не имеет имени в человеческом языке. Но в сонном творчестве детской игры оно является в своем сверхчувственном единстве, отливая радугами обеих полярностей.

И так в откровениях детских игр становится нам понятной тайна того, как самым чувствительным и сантиментальным из поколений Франции был создан Террор и как нестерпимая жалость к еретикам и отступникам христианства рождала застенки Инквизиции.

Истинно жестоким может быть только тот, для кого невыносимо зрелище человеческих страданий. Нет ничего страшнее власти над жизнью и смертью, попавшей в руки людей чувствительных.

Так в сонном сознании игры можем мы найти разрешение всех нравственных антиномий, непримиримых в нашем дневном сознании.

Так из чувства *стыда* в ребенке пробуждается впервые *чувственность*...

Но этот вопрос настолько сложен, что требует отдельного исследования, тем более что этой стороны Ад. Герцык совершенно не касается в своих воспоминаниях.

«Так я жила среди людей, — говорит Ад. Герцык. — Все время видя за ними создание своей фантазии, слыша за их словами речи тех — других, и это слепое лунатическое состояние заслоняло все события жизни...

Быть может, если бы я иначе играла в детстве, жизнь моя была бы иной? И как нужно играть, чтобы из игры незаметно развернулась жизнь?..

Затаенная работа воображения все более развивала пассивную созерцательность, угрюмую жажду одиночества, потребность жить про себя, не нарушая своих дум столкновением с жизнью. Было бы длинно рассказывать, как потом жизнь постепенно, жестоко и мучительно отвоевывала меня назад, с какой болью совершался этот переход и как навсегда осталась я сторонней зрительницей жизни, и каждый призыв ее вызывает боль и протест в моей душе».

Повесть об этом я прочел в «Цветнике Ор» в цикле стихотворений Аделаиды Герцык «Золот ключ».<sup>9</sup> Но едва ли эта уединенная и строгая поэзия будет понятна тому, кто не прочел ее детских воспоминаний.

«В детских играх подобает искать вдохновения и задач всей нашей жизни», гласит эпитафия из Гюйо, служащий фронтисписом к ее воспоминаниям.

## КНЯЗЬ А. И. УРУСОВ

*Кн. А. И. Урусов. Его статьи, письма и воспоминания о нем.  
Издание А. А. Андреевой и О. Б. Гольдовского*

«Есть люди, истинное призвание которых — мыслить, выдумывать, болтать, развеивая эти мысли на воздух, служа миссионерами художественных и других идей. Невидимое сотрудничество таких людей не проходит бесследно. Они являются неведомыми инициаторами многих идей, которыми живут эпохи.

Когда они начинают писать, они берут назад свое дело, нарушают принцип разделения труда. Я, быть может, принадлежу к числу этих бесполезных, но необходимых болтунов и книгонош. Сколько я распространил флюберовских и бодлеровских томов! Ведь это мне зачтется в стране, где зачитываются Сенкевичем и Надсоном».<sup>1</sup>

Эти слова, написанные кн. А. И. Урусовым в одном из писем, — его скромное «*Exegi monumentum*»...<sup>2</sup>

Имя знаменитое в анналах русской адвокатуры, а изданием этих двух

толстых томов, посвященных его статьям, письмам и воспоминаниям о нем, приобретает еще более культурное и общественное значение для умственной истории России в конце XIX века.

Дополняя то, что недосказано им в этих словах, можно сказать: есть люди, историческая роль которых быть нервными центрами общественного организма. Эта роль громадна по своему значению, потому что не может возникнуть общественности в том народе, у которого нет этих развитых нервных центров. Такие люди воплощают в себе тонкое ухо, острую приметливость, вещую чуткость общества. На них зиждется терпимость и нервность народа, связь старого с новым, одного поколения с другим.

Историческая роль кн. А. И. Урусова в том, что он действительно был нервным центром современного ему общества. Концентрическими кругами расходился от него трепет его личности, его интересов, его художественных вкусов, его литературных увлечений.

Подобных людей было много в известные эпохи развития западноевропейского и античного общества, но у нас их почти совсем нет. Идеальный тип такого общественного деятеля, быть может, с наибольшей полнотой создан Пушкиным в «Послании к вельможе». При чтении писем Урусова невольно приходят на память стихи:

...Ступив за твой порог,  
Я вдруг переносусь во дни Екатерины.  
Книгохранилище, кумиры и картины,  
И стройные сады свидетельствуют мне,  
Что благосклонствуешь ты музам в тишине,  
Что ими в праздности ты дышешь благородной.  
Я слушаю тебя. Твой разговор свободный  
Исполнен юности. Влиянье красоты  
Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты  
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.

Здесь невольно хочется заменить имена Екатерины, Вольтера, Бомарше — именами Бодлэра, Флобера, Гонкуров, а имена Алябьевой и Гончаровой именем Элеоноры Дузе.

В Урусове ярко и законченно сказался прекрасный в своих высших проявлениях тип русской дворянской культуры, тот тип русского барина, о котором говорит Достоевский в «Подростке» устами Версилова:

«Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как Россия. О, более! Русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти обломки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них там теперь другие чувства и другие мысли, и они перестали дорожить старыми камнями».

Эта творческая любовь к «старым камням» в высшей степени развита у Урусова. Она деятельно и творчески проникает всю его жизнь, каждое слово, им написанное.

Он по природе своей консерватор — не в политическом смысле, конечно, а в настоящем и глубоком значении этого слова, — хранитель, ценитель, собиратель жизни. Эта жажда сохранить все, что можно, от текущего момента, оставить как можно больше подлинных исторических документов делала его ярким коллекционером.

В одной статье («Интересны ли мы?») он делает такой призыв к русскому обществу:

«Не успеет пройти ста лет, как мы с вами, господа, и все, что нас окружает, — все это сделается интересным, все это будет достоянием музеев и коллекций. Еще сто лет, и наши кухонные книжки попадут в библиотеки в отдел рукописей. Весь вздор, какой мы пишем, будет иметь историческое значение. Каждая строчка пустого письма — через несколько веков приобретет значение свидетельства, чуть не памятника. И не воображайте, что такая честь подобает только гениям. Я говорю не о гениях, а о толпе». История пишется умами высшими, а делается всеми. Моя история — биография ничтожного и неинтересного человека — интересна и значительна как часть целого. А мою историю я пишу каждый день в моих письмах и читаю в письмах, которые мне пишут... Все, господа, все нужно коллекционировать. И поверьте, охраняя от разрушения и истребления смиренные памятники жизни, вы потрудитесь для культуры».<sup>3</sup>

Сам он строго следовал этим правилам и хранил каждый материальный знак жизни. С неослабным вниманием и постоянством он в течение 40 лет вел свои записные книжки<sup>4</sup> (на что необходима немалая сила воли), чтобы «спасти эфемерное мгновение жизни от тления, чтобы фиксировать мираж жизни».<sup>5</sup>

«Боже мой, чего только нет в этих записных книжечках, — пишет он в одном письме, — и романы, и идиллии, и эклоги, и дела, и расходы, и адреса, и рецепты, перлы и стихотворения (чужие, конечно), и автографы. Посоветуйте, что мне делать с ними? Я хочу их в железную шкапулку и на 100 лет в Румянцевский музей, запечатать, запечатать и клочок забросить. Через сто лет это будет интересно, теперь было бы скандалезно. Я старался записывать все то, что вообще не пишется».<sup>6</sup>

По тем отрывкам писем, дневников и статей, которые собраны теперь, можно только с завистью сказать: «Как будут счастливы те исследователи истории русского общества, в руках которых окажутся эти документы!» — потому, что заранее можно предвидеть, каким свидетелем об истории своего времени явится Урусов.

«Есть люди, истинное призвание которых служить миссионерами идей, развеивая эти мысли на воздух. Когда они начинают писать, то они бегутся не за свое дело».<sup>7</sup>

Быть может, требовательность к форме, основанная на глубоком понимании ее у других, парализует их перо.

Не был ли таким человеком Стефан Маллармэ, который своими беседами воспитал целое поколение французских поэтов, и Оскар Уайльд, который «свой гений вложил в жизнь и разговоры, а талант оставил для художественных произведений»?<sup>8</sup> Литературный багаж такого рода людей всегда кажется непропорциональным их значению, их влиянию.



Даже у Маллармэ, даже у Оскара Уайльда. У них должны быть свои Ксенофонты,<sup>9</sup> свои Эккерманы,<sup>10</sup> свои Турнброши<sup>11</sup> («Les opinions de M. Jérome Coignard» Анатоля Франса), которые записывали бы их слова и беседы.

Но летучий и мгновенный талант слова, протекающий вместе с тем мгновением, что заставило его трепетать в воздухе, разве может быть зафиксирован и сохранен?

Андре Жид сохранил нам несколько драгоценных отрывков бесед Оскара Уайльда, но разве они дают всю полноту его гениальных разговоров, разве передают обаяние Маллармэ те диалоги, что сохранены в «Солнце мертвых»<sup>12</sup> Камилла Моклера?

Так и лучшая часть таланта Урусова, главное и неотразимое обаяние его ускользнуло из-под рук издателей сборника его памяти. Все, что здесь собрано, дразнит, обещает, но не дает ни живого трепета речи, ни острых игл ума.

«И давая этот материал, издатели вынуждены исключить из него самую ценную, существенную часть — те судебные речи, которые составляли главную славу Урусова... Он никогда не писал своих речей... Вдовой и сыном покойного в наше распоряжение предоставлен обширный рукописный материал... Ничто из них не оказалось удобным для печати»...<sup>13</sup>

Горько положение тех издателей, которым приходится выбирать и считаться с тем, что можно теперь напечатать об интимной жизни и что нельзя. Из писем Урусова, которые он так любил писать и писал много, помещено очень незначительное количество, и притом писем безразличных, любезных...

Когда есть выбор того, что можно печатать, и того, что печатать нельзя, то обыкновенно все наиболее интересное и исторически важное оказывается непригодным для печати.

В этом сказывается глубокая трусливость нашего общества. Если печатаются письма, дневники, документы, то они должны печататься целиком, должен существовать «суд мертвых» над живыми.

Если опубликовываются материалы, то они должны опубликовываться целиком, без пропусков, все, что есть. Только это может дать ценный исторический документ, только это будет согласно с теми требованиями документальности, которые с таким глубоким убеждением проповедовал сам Урусов. Иначе они дают иконописный «лик», а не живое лицо человека.

Эти два тома, в которых собраны статьи Урусова о театре (блестящие, глубокие и ценные), воспоминания друзей об Урусове, несколько статей его последнего периода и незначительные отрывки его писем, — нельзя рассматривать иначе, как первые выпуски многотомного издания материалов о кн. Урусове и обществе его времени, в которое войдут и все его письма и письма к нему, которые он так берег и собирал, и его французские статьи из «La plume»,<sup>14</sup> из «Cosmopolis»,<sup>15</sup> его материалы о Флобере и Бодлэре, статья о Бодлэре из «Le tombeau de Baudelaire» и со временем вся серия его дневников и записных книжек и черновых набросков. Если издатели, издавшие эти два тома, не исполняют этого, то они не исполняют

той заповеди сохранения убегающего мгновения жизни, которая сквозит в каждой строке, написанной Урусовым.

Но тем не менее и в том виде, как они сейчас, эти два тома, посвященные кн. А. И. Урусову, глубоко интересны, увлекательны и поучительны потому, что они наставляют именно тем добродетелям, в которых русское общество нуждается в эти годы больше всего: ценить каждую мысль и каждое произведение искусства, уважать каждое явление жизни, каждое явление настоящего связывать с прошлым. С терпимостью и беспристрастием производить отбор культурных ценностей, относиться с почтением к прошлому и хранить знаки и памятники уходящей жизни.

### АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. «ПОСОЛОНЬ»

*Изд. «Золотого руна». 1907 г.*

«Посолонь» — книга народных мифов и детских сказок. Главная драгоценность ее — это ее язык. Старинный ларец из резной кости, наполненный драгоценными камнями. Сокровища слов, собранных с глубокой любовью поэтом-коллекционером.

«Вы любите читать словари?» — спросил Теофиль Готье молодого Бодлэра, когда тот пришел к нему в первый раз.

Бодлэр любил словари, и отсюда возникла их дружба.

Надо любить словари, потому что это сокровищницы языка.

Слова от употребления устают, теряют свою заклинательную силу. Тогда необходимо обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка, и бросить их в литературу.

Надо идти учиться у «московских просвирен»,<sup>1</sup> учиться писать у «яснополянских деревенских мальчишек»<sup>2</sup> или в те времена, когда сами московские просвирни забыли свой яркий говор, а деревенские мальчишки стали грамотными, идти к словарям, летописям, областным наречиям, всюду, где можно найти живой и мертвой воды, которую можно брызнуть на литературную речь.

В «Посолонь» целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова,<sup>3</sup> и они встают буйными степными травами и цветами, пряными, терпкими, смолистыми...

Язык этой книги как весенняя степь, когда благоухание, птичий гомон и пение ручейков сливаются в один многочисленный оркестр.

Как степь, тянется «Посолонь» без конца и без начала, меняя свой лик только по временам года, чередующимся по солнцу и от «Весны красны»<sup>4</sup> переходя к «Лету красному»,<sup>5</sup> сменяясь «Осенью темной»,<sup>6</sup> замирая «Зимой лютой».<sup>7</sup>

И когда приникнешь всем лицом в эту благоухающую чашу диких трав, то стоишь замороженный цветами, как «Chevalier des Fleures»,\* зачарованным ухом вникая в шелесты таинственных голосов земли.

\* «Кавалер цветов» (франц.).

Ремизов ничего не придумывает.<sup>8</sup> Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи.

Искусство его — игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов.

Сам Ремизов напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из темной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробочек, приводя в ужас маленьких детей.

Нос, брови, волосы — все одним взмахом поднялось вверх и стало дыбом.

Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке.

Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, темные, точно дырки, брови вразлет и маленькая складка, мучительно дрожащая над левою бровью, острая бородка по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, поднимающиеся дыбом с затылка, — все это парадоксальное сочетание линий придает его лицу нечто мучительное и притягательное, от чего нельзя избавиться, как от загадки, которую необходимо разрешить.

Когда он сидит задумавшись, то лицо его становится величественно, строго и прекрасно. Такое лицо бывало, вероятно, у «Человека, который смеется»,<sup>9</sup> в те мгновения, когда он нечеловеческим усилием заставлял сократиться и застыть искаленные мускулы своего лица.

Ремизов сам надел на свое лицо маску смеха, которую он не снимает, не желая испугать окружающих тем ужасом, который постоянно против воли прорывается в его произведениях.

Особенно в старых его вещах — в романе «Пруд»,<sup>10</sup> который был напечатан в «Вопросах жизни», и в рассказе «Серебряные ложки» в «Факелах».<sup>11</sup>

Он строго блюдет моральную заповедь Востока, которая требует улыбаться в моменты горя и не утруждать сострадание окружающих зрелищем своих страданий.

Голос его обладает теми тайнами изгибов, которые делают чтение его нераздельным с сущностью его произведений. Только те могут вполне оценить их, кому приходилось их слышать в его собственном чтении. В печати это только мертвые знаки нот. О таких цветах, распускающихся в столетие раз, память хранит воспоминания более священные, чем о книгах, которые всегда можно перечесть снова.

Когда поэту приходится в жизни заниматься делом, ничего общего не имеющим с внутренней сущностью его души, когда обстоятельства жизни заставляют Спинозу шлифовать стекла, утонченнейшего поэта А. Самэна, чья душа была «Инфантой в пышном платье»,<sup>12</sup> служить приказчиком в одном из больших парижских магазинов, Маллармэ быть учителем английского языка, а Ламартина — президентом французской республики, это производит на меня такое впечатление неизъяснимого

оскорбления, как тогда, когда Ремизов, блестящий ювелир русской речи, занимается статистикой грудных детей, заполняя кусочки разграфленного картона своим изысканным почерком XVII века. Как Лев Николаевич Мышкин, Ремизов любит почерк.<sup>13</sup> Он ценит, собирает и копирует старые манускрипты и пишет рукописи свои полууставом, иллюминируя заглавные буквы, что придает внешности их не меньшую художественную ценность, чем их стило.

Но то, что он занимается статистикой грудных младенцев, это даже гармонирует со всей его сказочной фигурой. Кажется, что он, как его «Кострома» — «знает, что в колыбельках деется, и кто грудь сосет, и кто молочко хлебает, зовет каждое дитё по имени и всех отличить может».<sup>14</sup>

Его письменный стол и полки с книгами уставлены детскими игрушками. Белая мышка-хвостатка стережет шкатулку. А в шкатулке хранится колдовской платок. «Махнешь им, а за спиной озеро встанет». Платок шелковый, полуистлевший от времени, точно из паутины сотканный. Вылинявший пурпур с черным.

На желтых кожаных переплетах старопечатных книг сидят две белки-мохнатки «и орешки щелкают».

Около чернильницы стоит глиняная курица с глупым и растерянным лицом: «Не простая курица — троецыпленница — трижды сидела на яйцах, три семьи вывела: пятьдесят пар кур, шестьдесят петухов».<sup>15</sup>

На картонке сидит Зайчик Иваныч: одно ухо опущено и одним глазом глядит, «все о каких-то лисятах вспоминает... Он ли их съел, они ли его детей слопали — понять мудрено».<sup>16</sup>

«А вот это Наташин медведь<sup>17</sup> — Наташа-то уехала, он и голову опустил. А раньше он все с ней был и в ванне с ней вместе купался. Лапы-то у него передние и отмокли. А вот здесь в брюхе у него веретено. Им Наташа уколется, когда ей будет шестнадцать лет, и заснет на три года».

Детские игрушки — это древнейшие боги человечества.

Рукой первобытного дикаря были они вырезаны из обрубка дерева. Воцарились олимпийские боги, но они остались жить около человеческого очага и стали домашними ларами и пенатами.

Когда же пришло христианство и олимпийцы обратились в демонов, а античные боги второго порядка перешли в католических святых, то эти древнейшие божества, прижившиеся около человеческого очага подобно домашним животным — кошкам и собакам, остались по-прежнему на своих местах и стали игрушками для детей. Для взрослых это кусочки раскрашенного дерева или клубки зашитых тряпок, хранящие слабое символическое подобие человеческого лика или звериной морды, но для детей они сохранили всю свою божественную силу творчества и власти, и как только наступает таинство игры, они, как древле, творят марева и иллюзии, охватывающие душу ребенка, но недоступные оку взрослого человека.

Игрушки до сих пор остались богами домашнего очага; нет очага в том доме, где не видно детских игрушек, этих истинных пенатов-покровителей.

У домашнего очага Ремизова эти грубо сделанные игрушки: глиняные курицы, войлочные зайцы, деревянные медведи и картонные мыши, дей-

ствительно остаются богами, сохранившими свою древнюю власть над миром явлений, и от них возникают его художественные произведения.

«Идешь по улице и видишь: мужик шерстяных зайцев по гривеннику продает. Купишь этого зайца, а он тебе про себя такую историю расскажет».

Безжалостно должна была жизнь преследовать человека для того, чтобы его заставить искать покрова и защиты у этих древних загнанных богов, которые в благодарность открыли ему так много первозданных мифов и первобытных тайн, скрытых в человеческом слове. И сам Ремизов напоминает всем существом своим такого загнанного, униженного бога, ставшего детской игрушкой.

Трагически звучит его посвящение «Посолони», «Наташе»:

Засни, моя девочка милая!  
 В лес дремучий по камушкам мальчика-с-пальчика,  
 Накрепко за руки взявшись и птичек пугая,  
 Уйдем мы отсюда, уйдем навсегда...  
 ... Не мороз — это солнышко едет по зорям шелковым,  
 Скрипят его золотые большие колеса...  
 ...Мимо на ступе промчится косматая ведьма,  
 Мимо мышьиные крылья просвищут змия с огненной пастью,  
 Мимо за медом-малиной мишка пройдет косолапый...  
 Они не такие...  
 Не тронут...<sup>18</sup>

После старых реальных романов Ремизова, этих невыразимо мучительных издевательств над человеческой душой в «Пруде», «Часах»,<sup>19</sup> «Серебряных ложках», сказочная книга «Посолонь» со всеми ее чудовищами кажется отрадным отдохновением. «Они не такие, не тронут».

Для того, чтобы понять и оценить сказочную фауну «Посолони», необходимо дойти до истока каждого из мифов, собранных там. Надо познать первобытную реальность каждого из ее персонажей.

Но никто не сможет объяснить их лучше, чем сам Ремизов.

Что такое Калечина-Малечина?

«Калечина-Малечина это такая игра детская. Знаете — так перед вечером останешься один на дворе. А другие дети убежали. Смотришь, а из-под плетня пыльная палочка торчит. А это не палочка, а Калечины-Малечины нога. У ней одна нога деревянная и рука. Возьмешь ее на палец и спрашиваешь: „Калечина-Малечина, сколько часов до вечера?“. А сам на одной ноге прыгаешь и считаешь. И никогда больше шести не сочтешь. Тут она с пальца спрыгнет и юркнет снова в плетень».<sup>20</sup>

Из этого истока создалась поэма о Калечине-Малечине.

Курица со двора...  
 Калечина в ворота!  
 Заберется Малечина в гибкий плетень,  
 Тоненько комариком песню заведет,

Ждет:  
 Не покличет ли кто Калечины погадать о вечере?  
 У Калечины одна деревянная нога,  
 У Малечины одна деревянная рука,  
 У Калечины-Малечины один глаз —  
 Маленький, да удаленький.  
 Калечина-Малечина,  
 Сколько часов до вечера?  
 Скок Калечина-Малечина с плетня,  
 Подберется вся — прыг-прыг-прыг —  
 Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь...  
 Да юрк в плетень. Пригорюнится,  
 Тоненько комариком песенку ведет,  
 Ждет:  
 Не покличет ли кто Калечины погадать о вечере?  
 У Калечины семь братьев —  
 У Малечины семь ветров,  
 А восьмой-неродной — вихорь витной —  
 Миленький, да постыленький.  
 Калечина-Малечина,  
 Сколько часов до вечера?  
 Вечером врывается, крутит вихрь в лесу,  
 Вечером Калечине весело в виру.  
 Ночка по небу лучинки зажжет,  
 Темная, темную нитку прядет...  
 Курица в ворота,  
 Калечина со двора. <sup>21</sup>

(«Курица важная птица. Видали вы, как курица вечером домой возвращается и с какой важностью сквозь ворота проходит?»).

«Чучело-Чумичело? А это он в печных трубах живет. Отдушник раскроешь, а оно оттуда вдруг и вывалится. Длинное, длинное. А головы нет. Потеряло... А шею себе мышиною мазью мазало. Так у него на месте головы маленькая мышинная головка выросла и глазки мышинные».

В «Купальских огнях» развертывается целый шабаш этих стихийных духов.

«Дикая кошка — желтая иволга — унесла на клюве вечер за шумучий бор, там разорила гнездо соловью, села ночевать под черной смородиной»...<sup>22</sup>

...Криксы-Вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород, оттапали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили хвост, игрались хвостом...<sup>23</sup>

...Выползала из-под дуба-сороковца, из-под ярого руна сама змея Скарапея, переваливаясь, поползла на своих гусиных лапах, лютые все двенадцать голов — пухотные, рвотные, блевотные, тошнотные, волдырные и рябые, катились месяцем. Скликнула, созвала Скарапея своих

змей, змеенышей, и они, домовые, полевые, луговые, лозовые, подтынные, подрубежные — с подкалинового пня приползли из своих нор.<sup>24</sup>

...Купальская ночь колыхала теплыми звездами, лелеяла.

И бродили по ней нагие бабы, — глаз белый, серый, желтый, зобатый — худые думы, темные речи.

А у Ивана царевича в высоком терему сидел в гостях поп Иван, судили, рядили, как русскому царству быть, говорили заклятские слова; заткнув ладонь за семишелковый кушак, играл царевич насыпным перстеньком, у Ивана попа из-под ворота торчал козьей бородой чертов хвост.

« — Приходи вчера! \* — улыбался царевич». <sup>25</sup>

В этой неожиданной картине, точно освещенной синим трепетом ужаса, дикого разгула нечистой силы, в этом Иване царевиче, который судит да рядит с попом Иваном в купальскую ночь о том, как русской земле быть, чувствуется какое-то молниеносное напоминание о «Бесах» Достоевского.

Иван царевич еще раз появляется в «Посолони» и опять в таком же зловещем синеватом пламени далеких зарниц, также напоминая чем-то фигуру Николая Ставрогина, только перенесенную в реальный мир стихийных духов из фантастической бреди русской политической жизни.

«Ночь темная» — это пустынная поэма холодной осенней ночи и пронзительного ветра.

«Не в трубы трубят, — свистит свистень, шумит ветер, усбушевался: так не шумели листьями липы, так не мели метлами ливни. Хунды шуршали под крышей. Не гавкала старая шавка, свернувшись, хоронилась в сторожке у седого Шандыря, — Шандырь-щептун пускал по ветру нащепты, сторожил от башни злых хундов». <sup>26</sup>

А в башне сидит царевна Капчушка, а против нее Иван царевич. У царевны Капчушки от радости только глазки сверкают, а за шумом и непогодой не слышно, сказал ли царевич хоть слово.

«Ждали царевича долго — не год и не два, темные слухи кутали башню: каркал Кок-Кокоряшка — умер царевич! — а вот и дождались, прилетел ясный сокол». <sup>27</sup>

«А ветер шумел и бесился, свистал свистень, сек тучи, стрекал звезду о звезду, заволакивал темно, гнул угрюмо, уныло густой сад — сухую былинку, колотил прутья о прутья». <sup>28</sup>

Казалось, что все погибло — Иван царевич за темными стенами — Ивана царевича повесили. Серый волк нес живую и мертвую воду, но и он лежит убитый у семи колов на Серебряном озере; убитому хвост отгрызли, а вода нетронутая стоит в хрустальных кувшинчиках.

У козы еще было средство спасти все положение вещей. Но коша пронохала, отняла язык у козы.

«Онемела коза. Испугалась, бросила башню, ушла в горы. Черви выточили горы. Червей поклевали птицы. Птицы улетели. Нет козы». <sup>29</sup>

И едет мертвый Иван царевич с царевной Капчушкой на лошади.

\* Заклинательная форма — чтобы не случилось.

Выглянет месяц — месяц на небе прядет, прядет. Мертвый живую везет. Проехали гремуч вир проклятый.

— Милая, — говорит, — моя, не боишься ли ты меня?

— Нет, — говорит, — не боюсь.

Проехали Чертов лог... У семи колов на Серебряном озере, где Серый лежит, как обернется царевич, мертвый — на месяце месяц.

— Милая, — говорит, — моя, не боишься ли ты меня?

— Нет...

А ночь темная, лошадь черная.

— Ам!!! — съел.<sup>30</sup>

Чары ужаса невольно заставляют дольше останавливаться на этих страшных рассказах «Посолони», хотя они не так характерны для этой книги, как вещи чистого фольклора, подобные «Костроме», «Кукушке», «Черному петуху», «Воробьиной ноге», «Бороде», «Троецпыленнице», «Бабьему лету» или грациозным детским сказкам, как «Зайчик Иваныч» и «Котофей Котофеевич».

Быть может, «Котофей Котофеич» это то, что я люблю больше всего во всей «Посолони».

«В некотором царстве, в некотором государстве, на высокой белой башенке, на самом на верху жила была зайка. В башенке горели огни, и было в ней светло, тепло и уютно. Лишь только солнце подымалось приходил к зайке старый кот Котофей Котофеич. Впрыгивал на кроватку и бережно бархатной лапкой будил спящую зайку. Просыпались у зайки синие глазки, заплетала зайка свою светлую коску. Котофей Котофеич пел песни. Так день начинался. Зайка скакала, беленькая плясала. С ней скакала лягушка квакушка и две белки мохнатки. А гадкий зародыш садился на корточки в угол, хлопал в ладошки и звонил в серебряный колокольчик.

По праздникам из отдушника выползал кум Котофея Котофеича Чу-чело-Чумичело и до самого обеда ходил на голове перед зайкой. Зайка от хохота все животики себе надрывала.

А после обеда он усаживался на шесток с Котофеем Котофеевичем, и у них разговор начинался, все рассказывал о крысах, о мышках да о мышатах маленьких. Прислушивалась зайка, а понимать ничего не понимала.

Вечером Котофей Котофеевич охаживал кроватку, усатой мордочкой грел пуховую думку. Сон нагонял.

Зайка зевать начинала, просилась в кроватку.

Выползал из ямки червячок, рос червячок, распухал, надувался, превращался в огромного и страшного червя, потом опадал, становился маленьким, и опять червячком уползал к себе в ямку.

В окне показывался кучерище, подпирал кучерище скулы кулаками, ел зайкины игрушки.

Расплетала зайка свою светлую коску, скидывала с себя платище и чулочки и бай-бай: прямо на пруд рыбку ловить.

Которые дети по ночам рыбку ловят, Буроба в мешок собирает». <sup>31</sup>



Сказка про зайку тянется долго, без конца, без начала, но с неослабевающим интересом, как те уютные, бесконечные сказки, которые дети рассказывают сами себе на ночь.

Зайка — это ремизовское *Ewig weibliche* \* в своей детской ипостаси. Она чарует своей женственной и детской грацией и какой-то неизъяснимой подлинностью.

Призвание Ремизова быть сказочником-сказателем, ходить по домам, как делают это теперь уже многие сказочники в Англии и Америке, и, кутаясь в свой вязаный платок, рассказывать детям и взрослым своим таинственным, вкрадчивым голосом бесконечные фантастические истории про забытых и наивных человеческих богов. Его книги будут важны и ценны в русской литературе и без этого, но если он не станет настоящим бродячим сказателем своих историй, то он не последует своему истинному призванию.

## ГОРОСКОП ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК

Когда-то феи собирались вокруг новорожденных принцесс и каждая клала в колыбель свои дары, которые были, в сущности, не больше, чем пожеланиями. Мы — критики — тоже собираемся над колыбелями новорожденных поэтов. Но чаще мы любим играть роль злых фей и пророчить о том мгновении, когда их талант уколется о веретено и погрузится в сон. А слова наши имеют реальную силу. Что скажем о поэте — тому и поверят. Что процитируем из стихов его — то и запомнят. Осторожнее и бережнее надо быть с новорожденными.

Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. Это подкидыш в русской поэзии. Ивовая корзина была неизвестно кем оставлена в портике Аполлона. Младенец запеленут в белье из тонкого батиста с вышитыми гладью гербами, на которых толеданский девиз «*Sin miedo*». \*\* У его изголовья положена веточка вереска, посвященного Сатурну, и пучок «*capillaires*», \*\*\* называемых «Венерины слезки».<sup>2</sup>

На записке с черным обрезом<sup>3</sup> написаны остроконечным и быстрым женским почерком слова:

«*Cherubina de Gabriack. Née 1877. Catholique*». \*\*\*\*

Аполлон усыновляет нового поэта.

Нам, как Астрологу, состоящему при храме, поручено составить гороскоп Черубины де Габриак. Постараемся, следуя правилам царственной науки, установить его элементы.

Две планеты определяют индивидуальность этого поэта: мертвенно-бледный Сатурн и зеленая вечерняя звезда пастухов — Венера,<sup>5</sup> которая в утренней своей ипостаси именуется Люцифером.

\* вечно женственное (нем.).

\*\* Без страха (исп.).

\*\*\* трубочек (франц.).

\*\*\*\* Черубина де Габриак. Родилась в 1877 г. Католического вероисповедания (франц.).

Их сочетание над колыбелью рождающегося говорит о характере обаятельном, страстном и трагическом. Венера — красота. Сатурн — рок. Венера раскрывает ослепительные сверкания любви; Сатурн чертит неотвратимый и скорбный путь жизни.

Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость, которая может быть разорвана лишь страстным, всегда трагическим жестом.

«Линия Сатурна глубока» — говорит о себе Черубина де Габриак... «Но я сама избрала мрак агата, меня ведет по пламеням заката в созвездье Сна вечерняя рука. Наш узкий путь, наш трудный подвиг страсти заткала мглой и заревом тоска...».<sup>6</sup>

Другая девушка, тоже рожденная под сочетанием Венеры и Сатурна, — героиня «Акселя» Villiers de l'Isle-Adam — говорит про себя:

«Все ласки других женщин не стоят моих жестокостей! Я самая мрачная из девушек. Мне кажется, что помню, как я соблазняла ангелов. Увы! Цветы и дети умирают<sup>7</sup> в моей тени. Я знаю наслаждения, в которых гибнет всякая надежда».

То французское письмо, которым неизвестная мать поручала Аполлону своего ребенка, было скреплено черной печатью со скорбным и грозющим девизом «Vae victis!». \*<sup>8</sup> Он напоминает о «Too late! — слишком поздно!» на перстне Барбэ д'Оревилли.<sup>9</sup>

Вилье де Лиль-Адан, Барбэ д'Оревилли — вот те имена, которые помогают определить знак исторического Зодиака Черубины де Габриак. Это две звезды того созвездия, которое не восходит, а склоняется над ночным горизонтом европейской мысли и скоро перестанет быть видимым в наших широтах. Мы бы не хотели называть его именем «Романтизма», которое менее глубоко и слишком широко. Черубина де Габриак называет его «Созвездьем Сна». Оставим ему это имя.

Некогда это созвездие стояло в зените Европейского Неба, и его токами расцвела прекрасная рыцарская культура, имевшая своим знаком меч в форме креста. Уже давно началось вековое его склонение. Теперь, когда оно в осенние ночи на краткие часы подымается над зыбью волнующегося моря, блеск его не менее величав и ужасен, чем блеск Ориона. Люди, теперь рожденные под ним, похожи на черные бриллианты: они скорбны, темны и ослепительны. В них живет любовь к смерти, их влечет к закату сверкающего Сна — ниже линии видимого горизонта. («Я как миндаль смертельна и горька — нежней чем Смерть, обманчивей и горче»).<sup>10</sup> Они слышат, как бьются темные крылья невидимых птиц над головой, и в душе звуком заупокойного колокола звучит неустанно: «Слишком поздно!». Они живут среди современных людей, как Вилье де Лиль-Адан, «в несуществующей башне с лицом, обращенным на закат Геральдического Солнца». Они — обладатели сказочных сокровищ, утративших ценность; они владетели престолов и корон, которых больше нет

\* Горе побежденным! (лат.).

на земле. Сознание напрасности всех великолепий, зажатых в руке, гнетет их душу —

Ни блеск венца, ни пурпур трона  
 Не увидеть моей тоске.  
 И на девической руке  
 Ненужный перстень Соломона.<sup>11</sup>

Нетрудно определить те страны, с которыми их связывает знак Зодиака. Это латинские страны католического мира: Испания и Франция. На востоке — Персия и Палестина. В теле физическом он правит средоточиями мысли и чувства — сердцем и головой.

Сочетание этого склоняющегося созвездия вместе с заходящей Венерой и восходящим Сатурном придает судьбе необычно мрачный блеск. («И черный Ангел, мой хранитель, стоит с пылающим мечом»)<sup>12</sup>

Оно говорит о любви безысходной и неотвратимой, о сатанинской гордости и близости к миру подземному. Рожденные под этим сочетанием отличаются красотой, бледностью лица, особым блеском глаз. Они среднего роста. Стройны и гибки. Волосы их темны, но имеют рыжеватый оттенок. Властны. Капризны. Неожиданны в поступках.

Таковы пути, намечаемые созвездиями и планетами для творчества Черубины де Габриак. Но не забудем, что они определяют мировые сферы творчества и вековые устремления жизни. Все сказанное относится к этой области и совсем не касается ни таланта данного поэта, ни его силы, ни его значения. Рожденные под этим сочетанием настолько сгорают в самих себе, что область художественного творчества может отсутствовать в них совершенно. К счастью, этого нельзя сказать о Черубине де Габриак.

Как ни сомнительны гороскопы, составляемые о поэтах, достоверно то, что стихотворения Черубины де Габриак таят в себе качества драгоценные и редкие: темперамент, характер и страсть. Нас увлекает страсть Лермонтова. Мы ценим темперамент в Бальмонте и характер в Брюсове, но в поэте-женщине черты эти нам непривычны, и от них слегка кружится голова. За последние годы молодые поэты настолько подавили нас своими безукоризненными стихотворениями, застегнутыми на все пуговицы своих сверкающих рифм, что эта свободная речь с ее недосказанностями, а иногда ошибками, кажется нам новой и особенно обаятельной.

Для русского стиха непривычен этот красивый и подлинный жест рыцарства («Ты, обагривший кровью меч, склонил смиренно перья шлема, перед сияньем тонких свеч в дверях пещеры Вифлеема»)<sup>13</sup> этот акцент иступленного католицизма в гимне св. Игнатию Лойоле. Этот «цветок небесных серафимов» — «Flores de Serafinos» св. Терезы,<sup>14</sup> этот образ палладина, о котором мечтает св. Дева («... И Богоматери мечта»)<sup>15</sup> переносит нас в Испанию XVII века, где аскетизм и чувственность слиты в одном мистическом нимбе.

Вера поднимается иногда до такой высоты, что не страшится соприкоснуться с кощунством. Вспомним великолепную фразу Барбэ д'Оревильи: «Для Господа нашего Иисуса Христа было большим счастьем, что

он был Богом. Как человеку ему не хватало характера». <sup>16</sup> Так говорит мужчина о мужчине. Не будем же удивляться тому, что Черубина де Габриак, по примеру св. Терезы, говорит о Христе как женщина о мужчине.

Эти руки, как гибкие грозди,  
Все сияют в перстнях дорогих,  
Но оставили острые гвозди  
Чуть заметные знаки на них. <sup>17</sup>

Ее речи звучат так надменно и так мало современно, точно ее устами говорит чья-то древняя душа. И мы находим странное подтверждение этому в стихотворении, посвященном «Умершей в 1781 году» — умершей в религиозном безумии от кощунственной и преступной любви к «Отроку из Назарета».

Во мне живет мечта чужая,  
Умершей девушки — мечта.  
И лик Распятого с креста  
Глядит, безумьем угрожая,  
И гневны темные уста.  
Он не забыл, что видел где-то  
В чертах похожего лица  
След страсти тяжелей свинца  
И к отроку из Назарета  
Порыв и ужас без конца.  
И голос мой поет, как пламя,  
Тая ее любви угар,  
В моих глазах — ее пожар,  
И жду принять безумья знамя —  
Ее греха последний дар. <sup>18</sup>

В поэзии Черубины де Габриак часто слышится борьба с этой древней душой, не умершей в ней. Она то сравнивает себя с огненным цветком папоротника, <sup>19</sup> цветущим только раз, умоляет сорвать ее, уступить ее любовной порче, то вспоминает о «Белом Иордане, о белизне небесного цветка». <sup>20</sup> Она не знает еще, какой путь выберет: путь «Розы и Креста», или испепеляющий путь земного огня, «путь безумья всех надежд — неотвратимый путь гордыни: в нем пламя огненных одежд (принятых как искупление рыцарями Храма) и скорбь отвергнутой пустыни»; не знает, что впишет в золоченное поле своего щита — «Датуры тьмы, иль Розы Храма? Тубала медную печать или акацию Хирама?»: страстной путь сынов Каиновых («мне кажется, что помню, как я соблазнила Ангелов») или священственный путь строителя Соломонова Храма, <sup>21</sup> на могиле которого, как символ «посвящения», выросла акация.

Но этими глубинными, так сказать, основными, звездными переживаниями не ограничивается круг поэзии Черубины де Габриак.

Сознание ненужности своей мечты и своего изгнанничества часто звучит в ее стихах («...И вновь одна в степях чужбины, и нет подобных мне вокруг... К чему так нежны кисти рук, так тонко имя Черубины?»).<sup>22</sup>

Иногда реальности жизни представляются ей в виде развеявшегося сна Сандрильоны:

Утром меркнет говор бальный...  
 Я — одна... Поет сверчок...  
 На ноге моей хрустальный  
 Башмачок.  
 Путь, завещанный мне с детства, —  
 Жить одним минувшим сном.  
 Славы жалкое наследство...  
 За окном.  
 Чуждых теней миллионы,  
 Серых зданий длинный ряд,  
 И лохмотья Сандрильоны —  
 Мой наряд.<sup>23</sup>

Наряду с этим она дает свой внешний, жизненный лик чисто светской девушки, в котором горечь скрыта под усталой маской иронии:

Темно-лиловые фиалки  
 Мне каждый день приносишь ты;  
 О, как они наивно-жалки,  
 Твоей влюбленности цветы.  
 Любви изысканной науки  
 Твой ум ослепший не поймет,  
 И у меня улыбкой скуки  
 Слегка кривится тонкий рот.  
 Моих духов старинным ядом  
 Так сладко опьянился ты,  
 Но я одним усталым взглядом  
 Гублю ненужные цветы.<sup>24</sup>

Но гораздо чаще эта ирония, свойственная ее светскому жесту, сменяется усталой капризностью:

Даже Ронсара сонеты  
 Не разомкнули мне грусть.  
 Все, что сказали поэты,  
 Знаю давно наизусть.  
 Тьмы не отгонишь печальной  
 Знаком святого креста.  
 А у принцессы опальной  
 Отняли даже шута...<sup>25</sup>

Или сквозь иронию проступает искренняя глубокая грусть, как например в этом маленьком «Lai» (Черубина де Габриак любит редкие и

замкнутые формы старинных поэм, как «рондо», «лтэ», и различные системы переплетений и повторений стихов, например, в ее поэме «Золотая ветвь», но не подчеркивает никогда своих намерений, пользуясь этими изысканными формами легко и свободно, как естественным своим языком). Это «Lai» в своих сжатых строках заключает целую сложную психологическую поэму и может служить образцом удивительного мастерства Черубины де Габриак:

Флейты и кимвалы  
 В блеске бальной залы  
 Сквозь тьму;  
 Пусть звенят бокалы,  
 Пусть глаза усталы —  
 Пойму...  
 Губ твоих кораллы  
 Так безумно алы...  
 К чему?<sup>26</sup>

Эти черты дают жизненную законченность ее лицу. Без них оно бы осталось слишком отвлеченным, почти литературной формулой.

Вот данные гороскопа; вот данные таланта. Какой же дар нам, феям-критикам, положить в колыбель этому подкинутому в храм Аполлона поэту? Нам думается, что ей подобает только один — золотой, неверный и нерадостный дар — слава.

Мы кладем его в колыбель Черубины де Габриак.

## И. Ф. АННЕНСКИЙ — ЛИРИК

«Все мы умираем неизвестными»...

Слова Бальзака оказались правдой и для Иннокентия Федоровича Анненского.

Но «жизнь равняет всех людей, смерть выдвигает выдающихся». Надо надеяться, что так случится и теперь.

И. Ф. Анненский был удивительно мало известен при жизни не только публике, но даже литературным кругам. На это существовали свои причины: литературная деятельность И. Ф. была разносторонняя и разнообразная. Этого достаточно для того, чтобы остаться неизвестным. Слава прижизненная — удел специалистов. Оттого ли, что жизнь стала сложнее и пестрее, оттого ли, что мозг пресыщен яркостью рекламных впечатлений, память читателя может запомнить в наши дни о каждом отдельном человеке только одну черту, одно пятно, один штрих; публика инстинктивно протестует против энциклопедистов, против всякого многообразия в индивидуальности. Она требует одной определенной маски с неподвижными чертами. Тогда и запомнит, и привыкнет, и полюбит.

Быть многогранным, интересоваться разнообразным, проявлять себя во многом — лучшее средство охранить свою неизвестность. Это именно

случай Иннокентия Федоровича Анненского; и лишь теперь для него начнется синтезирующая работа смерти.

И. Ф. был звездой с переменным светом. Ее лучи достигали неожиданно, снопами разных цветов, то разгораясь, то совсем погасая, путая наблюдателя, который не отдавал себе отчета в том, что они идут от одного и того же источника. И надо отдать справедливость, что у Иннокентия Федоровича были данные для того, чтобы сбить с толку и окончательно запутать каждого, кто не знал его лично.

Вспоминаю хронологическую непоследовательность моих собственных впечатлений о нем и о его деятельности.

В начале девятисотых годов в беседе о прискорбных статьях Н. К. Михайловского о французских символистах: «Михайловский совсем не знал французской литературы — все сведения, которые он имел, он получал от Анненского». Тогда я подумал о Николае Федоровиче Анненском и только гораздо позже понял, что речь шла об Иннокентии Федоровиче.

Года два спустя, еще до возникновения «Весов», Вал. Брюсов показывал мне книгу со статьей о ритмах Бальмонта.<sup>2</sup> На книге было неизвестное имя — И. Анненский. «Вот уже находятся, значит, молодые критики, которые интересуются теми вопросами стиха, над которыми мы работаем». — говорил Брюсов.

Потом я читал в «Весках» рецензию о книге стихов «Никто» (псевдоним хитроумного Улисса,<sup>3</sup> который избрал себе Иннокентий Федорович). К нему относились тоже как к молодому, начинающему поэту; он был сопоставлен с Иваном Рукавишниковым.

В редакции «Перевала» я видел стихи И. Анненского (его считали тогда Иваном Анненским). «Новый декадентский поэт. Кое-что мы выбрали. Остальное пришлось вернуть».

Когда в 1907 году Ф. Сологуб читал свою трагедию «Лаодамия», он упоминал о том, что на эту же тему написана трагедия И. Анненским.<sup>5</sup> Затем мне попался на глаза толстый том Эврипида в переводе с примечаниями и со статьями И. Анненского;<sup>6</sup> помнились какие-то заметки, подписанные членом ученого комитета этого же имени, то в «Гермесе», то в «Журнале Министерства народного просвещения», доходили смутные слухи о директоре Царскосельской гимназии и об окружном инспекторе Петербургского учебного округа...

Но можно ли было догадаться о том, что этот окружной инспектор и директор гимназии, этот поэт-модернист, этот критик, заинтересованный ритмами Бальмонта, этот знаток французской литературы, к которому Михайловский обращался за сведениями, этот переводчик Эврипида — все одно и то же лицо?<sup>7</sup>

Для меня здесь было около десятка различных лиц, друг с другом не схожих ни своими интересами, ни возрастом, ни характером деятельности, ни общественным положением. Они слились только в тот мартовский день 1909 года, когда я в первый раз вошел в кабинет Иннокентия Федоровича и увидел гипсовые бюсты Гомера и Эврипида, стену, увешан-

ную густо, по-старинному, фотографиями, литографиями и дагерротипами, шкафы с книгами — филология рядом с поэтами, толстые томы научных изданий рядом с тоненькими «plaquettes» \* новейших французских авторов, еще не проникших в большую публику. Наружность Иннокентия Федоровича гармонировала с этим кабинетом, заставленным старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидеть прямо. Прямызна его головы и его плечей поражала. Нельзя было угадать, что скрывалось за этой напряженной прямызнай — юношеская бодрость или преодоленная дряхлость. У него не было смиренной спины библиотечного работника; в этой напряженной и неподвижной приподнятости скорее угадывались торжественность и начальственность. Голова, вставленная между двумя подпиравшими щеки старомодными воротничками, перетянутыми широким черным пластроном, не двигалась и не поворачивалась. Нос стоял тоже как-то особенно прямо. Чтобы обернуться, Иннокентий Федорович поворачивался всем туловищем. Молодые глаза, висячие усы над пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-английски волосы надо лбом и весь барственный тон речи, под шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противоречили этому впечатлению. Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена ученого комитета, но смягченная природным барством и обходительностью.

Все, что было юношеского, — было в неутомленном книгами мозгу; все, что было старческого, было в юношески стройной фигуре. Хотелось сказать: «Как он моложав и бодр для своих 65 лет!», а ему было на самом деле около пятидесяти.

Его торжественность скрывала детское легкомыслие; за гибкой подвижностью его идей таилась окаменелость души, которая не решалась переступить известные грани познания и страшилась известных понятий; за его литературную скромностью пряталось громадное самолюбие; его скептицизмом прикрывалась открытая доверчивость и тайная склонность к мистике, свойственная умам, мыслящим образами и ассоциациями; то, что он называл своим «цинизмом», было одной из форм нежности его души; его убежденный модернизм застыл и остановился на определенной точке начала девяностых годов.

Он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков; он взвешивал ее, пробовав на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать. Он любил идею, потому что она говорит о человеке. Но в механизме фразы таились для него еще более внятные откровения об ее авторе. Ничто не могло укрыться в этой области от его изошренного уха, от его ясно видящей наблюдательности. И в то же время он совсем не умел видеть людей и никогда не понял ни одного автора как человека. В каждом

---

\* брошюрами (франц.).



произведении, в каждом созвучии он понимал только самого себя. Поэтому он был идеальным читателем.

Перелистывая немногие и случайные письма, полученные мною за эти несколько месяцев знакомства от Иннокентия Федоровича, я нахожу такие фразы, глубоко характерные для его отношения к слову:

«Да, Вы будете один... Вам суждена, быть может, по крайней мере на ближайшие годы, роль, мало благодарная». Пишет он мне после первого нашего свидания: «Ведь у вас — школа... у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся, еще сумеречных трав, ночью скосмаченных... знает, что они *Слово* и что ничем, *кроме слова*, им — светилам — не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние.

... Мысль... Мысль?... Вздор все это. Мысль не есть плохо понятое слово; в поэзии у мысли страшная ответственность... И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — одуроченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота...

... А разве многие понимают, что такое *Слово* у нас? Но знаете, за последнее время и у нас, ух! как много этих, которые нянчатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об его культе. Но они не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное*, может быть, именно слово *будничное*.<sup>9</sup>

Я не стесняюсь приводить эти слова только потому, что это «*Вы*» — здесь лишь форма выражения, а читать следует «я». Это самого себя Иннокентий Федорович под впечатлением нескольких моих стихотворений почувствовал одиноким, себя понял осужденным на роль мало благодарную в течение ближайших лет, себя знал носителем школы, сам сознавал, что для него внешний мир ничего, *кроме слова*, не представляет, сам трепетал красотой и алмазностью, тревогой и унынием страшных, властных, загадочных — *будничных* слов.

Каким поэтом мог быть тот сложный и цельный человек, намеренная парадоксальность речей которого была лишь бледным отражением парадоксальных сочетаний, составлявших гармоническую сущность его природы? Это был нерадостный поэт. Поэт *будничных* слов. В свою лирику он вкладывал не творчество, не волю, не синтез, а жесткий самоанализ.

Я завожусь на тридцать лет,  
Чтоб жить мучительно дробя  
Лучи от призрачных планет  
На «да» и «нет», на «ах» и «бя».

... И был бы верно я поэт,  
Когда бы выдумал себя...

...И был бы мой свободный дух  
Теперь не «я», он был бы «Бог»...<sup>10</sup>

Он не хотел «выдумывать себя» и свое земное «я» противопоставлял сурово и свободно божественной своей сущности, становясь на диаметрально противоположную точку самоутверждения, чем требования:

«Твори самого себя в возможном», «Верой уходи в несозданное». Для него слово оставалось сурово *будничным*, потому что он не хотел сделать его именем, т. е. одухотворить его призывной, заклинающей силой. Его поэзия оставалась бескрылой, как Акропольская Победа, а любовь — «безлюбой». Он сам захотел и этой «бескрылости» и этой «безлюбой», и они дались ему большим трудом, потому что он был рожден и крылатым и любящим.

Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца»,<sup>11</sup> то убеждаешься, что все это написано не в моменты бодрого и творческого подъема воли, которая ушла целиком в другие работы и труды И. Ф. Анненского, а в минуты горестного замедления жизни, в минуты бессонниц, невралгических болей, сердечных припадков, хандры, усталости и упадка сил. Лирика отразила только одну — эту сторону его души.

Разве, охватив взглядом всю разнообразную и богатую деятельность Иннокентия Федоровича, можно назвать его человеком бездейственным? Между тем в стихах — это человек, который только смотрит и мучительно-пассивно переживает.

Лишь шарманку старую знобит,  
И она в закатном мленьи мая  
Все никак не смеет злых обид,  
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет  
Этот вал, к чему его работа,  
Что обида к старости растет  
На шипах от муки поворота.

Но когда бы понял старый вал,  
Что такая им с шарманкой участь,  
Разве петь кружась он перестал?  
Оттого что петь нельзя не мучась...<sup>12</sup>

То, что было юношеского, гибкого, переменчивого и наивного в характере Иннокентия Федоровича, не нашло отражения в его стихах. Но разве напряженной прямизне его стана, за которой чувствовалась и скрываема боль, и дряхлость, и его: негибкой голове, не поворачивавшейся в высоких воротничках, подпиравших щеки, не соответствуют эти мучительные слова о том, что «обида к старости растет на шипах от муки поворота»?

Там все, что прожито — желанье и тоска,  
Там все, что близится — унылость и забвенья.<sup>13</sup>

Для выражения мучительного упадка духа он находил тысячи оттенков. Он всячески изназвал изгибы своей неврастении. «Только не желать бы, да еще не помнить, да еще не думать».

Сердце — это «счетчик муки, машинка для чудес».

«В сердце, как после пожара, ходит удушливый дым».

«О, как я чувствую накопленное бремя  
Отравленных ночей и грязно-белых дней»...  
...«И было мукою для них (для струн),  
Что людям музыкой казалось»...

Воспоминанья «надо выстрадать и дать им отойти».

Ничто не удавалось в стихах Иннокентия Федоровича так ярко, так полно, так убедительно законченно, как описание кошмаров и бессонниц. Вот он не спит в вагоне железной дороги —

...Пока с разбитым фонарем,  
Наполовину притушенным,  
Среди кошмарных дум и дрем  
Проходит полночь по вагонам.

... И чем ее дозоры глуше,  
Тем больше чада в черных снах  
И задыханий и удуший,  
Тем больше слов, как бы не слов,  
Тем отвратительней дыханье  
И запрокинутых голов  
В подушках красных колыханье...<sup>14</sup>

Вот он лежит больной с ледяным мешком на голове. Опять бессонница:

Ночь не тает. Ночь как камень,  
Плача тает только лед,  
И струит по телу пламень  
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,  
Ледьшки на голове:  
Не запомнить им, считая,  
Что подушек только две,

И что надо лечь в угарный  
В голубой туман костра,  
Если тошен луч фонарный  
На скользоте топора...<sup>15</sup>

Вот кошмар дневной. Тоже железнодорожный кошмар импрессиониста:

...В темном зное полудней  
Гул и краски вокзала...  
Полумертвые мухи  
На разбитом киоске,

На пролитой известке  
 Слепы, жадны и глухи...  
 Уничтожиться, канув  
 В этот омут безликий,  
 Прямо в одурь диванов —  
 В полосатые тики.<sup>16</sup>

Вот еще бессонница, комната, дождь...

Мне тоскливо, мне не вмочь,  
 Я шаги слепого слышу:  
 Надо мною он всю ночь  
 Оступается о крышу.<sup>17</sup>

Вот стук часов не дает ему спать:

Разве тем я виноват,  
 Что на белый циферблат  
 Пышный розан намалеван?<sup>18</sup>

Вагон, вокзал железной дороги, болезнь — все мучительные антракты жизни, все вынужденные состояния безволия, неизбежные упадки духа между двумя периодами работы, невращения городского человека, заваленного делами, который на минуту отрывается от напряжения текущего мига и чувствует горестную пустоту, и бесцельность, и разорванность своей жизни...

Увы! Таковы были те минуты *отдыха*, которые он отдавал своей собственной душе, ритму своего «я».

Страшно редки в его лирике слова, выводящие из этого круга обиденности, слова о «тоске осужденных планет»,<sup>19</sup> о том, что он любит все, «чему в этом мире ни созвучья, ни отклика нет», о том, что существует «не наша связь и лучезарное Слияние», и какие это все бескрылые, безвольные слова, сравнительно с тою сосредоточенной, будничной силой, которая говорит в его кошмарах. Только один Случевский («После казни в Женеве») находил такие реальные, такие мучительные сравнения, как Анненский.

У него острый взгляд импрессиониста на природу. Но импрессионист не внутри природы — он вне ее и смотрит на нее. И. Ф. Анненский смотрит на природу сквозь переплет окна из комнаты.

Ты опять со мной, подруга-осень,  
 Но сквозь сеть нагих твоих ветвей  
 Никогда бледней не стыла просинь,  
 И снегов не видел я мертвей.

Я твоих печальнее отречий  
 И черней твоих не видел вод.  
 На твоём линияло-ветхом небе  
 Желтых туч томителен развод.<sup>20</sup>

Но весна еще больше, чем осень, надрывает его душу. «Эта резанность линий, этот грузный полет, этот нищенский синий и заплаканный лед». Не воскресение, а истлевший труп Лазаря видит он в ликах весны.

Уплывала Вербная Неделя  
 На последней, на погиблой льдине.  
 Уплывала в дымах благовоний,  
 В замираньи звонов похоронных,  
 От икон с глубокими глазами  
 И от Лазарей, забытых в черной яме.<sup>21</sup>

Даже в ясные летние вечера, среди тонких эстетических эмоций, колет сердце все та же тоска:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон  
 Глядит туманный диск луны, еще бестенной.  
 И в бесконечности распахнутых окон  
 Уже не зрячие тоскливо-белы стены.<sup>22</sup>

С весной у Иннокентия Федоровича были какие-то старые счеты и целый ряд мучительных ассоциаций; главным образом с нею была связана идея смерти.

В лирике, основанной на такого рода душевных состояниях, как лирика И. Ф., представление о смерти не может не занимать громадного места. И она занимает его, и притом в самых скорбных и мучительных и безобразных своих ликах: в лике трупа, панихиды, смертельной тоски, гроба, скелета... Он знает тысячу интимных примет ее. У нее «узкий след», она в «кисейной тонкой чадре с мальвовыми полосами», об ней говорит «шелест крови», от нее «в удушливом дыму вянют космы хризантем», «Ужас в бледных зеркалах и молит и поет, и с поясным поклоном страх нам свечи раздает!». «Ночь напоминает Смерть всем — даже выцветшим покровом». Она «так страстно не разгадана в чадре живой, как дым, она на волнах ладана над куколом твоим».

Она — Смерть всюду, всегда с ним в эти тусклые, томительные, нестерпимые минуты, которые были для него так несправедливо минутами лирических вдохновений. Иногда с жуткой настойчивостью он начинал кликать Смерть:

Все еще он тянет нитку  
 И никак не кончит попытку  
 Этот сумеречный день...  
 Хоть бы ночь скорее, ночь!  
 Самому бы изнемочь,  
 Да забыться примиренным,  
 И уйти бы одуренным  
 В одуряющую ночь!<sup>23</sup>

И она пришла совсем такая, какой он видел ее, какой страшился, какой ждал, какую, верно, втайне против воли, хотел; пришла в «желтых

парах петербургской зимы», «на желтом снегу, облипающем плиты», подошла на улице в один из антрактов деловой жизни, неожиданно и сразу сжала сердце одним нажимом пальцев. И он в шубе, с портфелем, в котором лежала приготовленная лекция, что он ехал в этот день читать, мертвый опустился на ступени подъезда Царскосельского вокзала. Полиция отвезла труп неизвестного человека, скончавшегося на улице, в Обуховскую больницу; там его раздели и положили его обнаженное тело, облагороженное мыслью, ритмами и неврастенией, на голые доски в грязной мертвецкой...

... Из церкви Царскосельской гимназии, где совершалось отпевание, белый катафалк с гробом, с венками лавров и хризантем медленно и тяжело двигался по вязкому и мокрому снегу; дорогу развезло; ноябрьская оттепель обнажила суровые загородные дали; день был тихий, строгий, дымчатый; земля кругом была та страшная «весенняя», с которой у него соединялся образ смерти. И мне, следовавшему за гробом в самом конце процессии,<sup>24</sup> вспоминались, как кощунственная эпитафия, как загробная клоунада, трагически-циничные стихи покойного — «Черная весна»:

Под гулы меди гробовой  
Творился перенос,  
И жутко задран, восковой  
Глядел из гроба нос.  
Дыханья, что ли, он хотел —  
Туда, в пустую грудь?  
Последний снег был темно-бел,  
И тяжек рыхлый путь.  
И только изморозь мутна  
На тление лилась,  
Да тупо черная весна  
Глядела в студень глаз —  
С облезлых крыш, из бурых ям,  
С позеленелых лиц...  
А там — по мертвенным полям  
С разбухших крыльев птиц...  
О люди! Тяжек жизни след  
По рытвинам путей,  
Но ничего печальней нет,  
Как встреча двух смертей...

### СУДЬБА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Конечно, сейчас в России есть много людей, для которых смерть Льва Толстого представляет всю горечь потери лично близкого человека. Для них драгоценна и каноническая пышность надгробных речей и пафос народной скорби.

Но для миллионов людей в этой земной смерти великого писателя нет

ни разрыва, ни окончания, ни безвозвратной потери. Для тех, кто знал Толстого через слово, смерть не может являться утратой. Он остается им таким же живым и близким, как и при жизни. Даже больше: смерть художника не только не лишает нас чего-нибудь, она обогащает, давая фигуре человека тот последний, окончательный удар резца, который завершает лик и придает ему трагическое единство.

В судьбе человеческой нет случайностей. То, что мы называем случайностями, можно сравнить с теми произвольными, бессознательными жестами, которые, возникая помимо воли, с тем большею четкостью обнаруживают скрытую природу человека.

Постепенно из различных обстоятельств жизни, из различных внешних течений, вливающих в круг бытия, выясняется сперва смутная, потом более определенная фигура судьбы отдельного человека. Эта фигура напоминает самого человека, но в преувеличенном размере: как бы наше вечное, большое «Я». Но окончательный удар, придающий жизнь и законченность туманной фигуре судьбы, наносит смерть. Когда гаснет лик живого человека, лик его судьбы вдруг озаряется. Когда отмирает земное, мятущееся и волящее тело, тогда начинает жить не человек, а судьба человека. Это совершается так незаметно, что большинство, не постигая смысла перемены, говорит: как он вырос по смерти!

Такова доля всех тех, которые еще при жизни стремились выявить и определить лик своей судьбы, т. е. художников. В этом разоблачение тайного смысла скорбных слов Бальзака: «Все мы умираем неизвестными. Слава — солнце мертвых». <sup>1</sup> Бальзаку ли было жаловаться на неизвестность? Слова эти получают смысл только тогда, когда мы поймем их как скорбь о невозможности заглянуть в лицо своей судьбы, закрытое покрывалом, которое падает только в момент смерти.

Если ничто в жизни не случайно, то менее всего случайна смерть. Вспомните те черты, которые она кладет на человека: вспомните Лермонтова, умирающего в горах во время грозы, и Бетховена, умирающего тоже во время раската грома в покинутой комнате, и три мученических дня Пушкина после дуэли, и венчальный обряд над умирающим Вилье де Лиль-Аданом и его слова: «Посмотрите, мое тело уже созрело для могилы»; <sup>2</sup> все это огненные черты, от которых меркнет текущий, встает непреходящий облик. Смертью осмысливается вся жизнь человека.

Когда мы читаем патетические строки кого-нибудь из живущих поэтов, как часто тот факт, что поэт еще жив, лишает его слова убедительности. Читатель хочет трагического единства в жизни и творчестве. А его он постигает только после смерти художника.

В настоящую минуту, несмотря на все признание, которым Лев Толстой был окружен при жизни, его слова уже начинают для нас звучать иначе, так как говорит их не кто-то живущий между нами, а уже прошедший сквозь крещение смертью.

Смерть Толстого и обстоятельства, предшествовавшие ей, с трагической полнотой закончили лик его судьбы. Без этой последней недели его жизнь не была бы завершена.

Но завершенность эта вовсе не в примирении основных противоречий его жизни, а, напротив, во властном и непримиренном противополжении своей упорной воли неумолимой воле судьбы. Когда человеческая воля и рок борются до последнего мгновения и смерть их не примиряет, а покрывает собой, то в этом раскрывается сущность трагического.

Его сознательная воля хотела растворения в народе, самоотдачи и жертвы до конца.

Судьба вела его вопреки всему к полноте земного достатка, к спокойному благополучию, благосостоянию и довольству.

Какая странная, какая страшная Ананке,<sup>3</sup> являющаяся в виде всемирной Славы и полноты житейского счастья! Какая таинственная невозможность гибели в судьбе Толстого.

Перебирая все лики трагического, до сих пор явленные в человечестве, мы не найдем ничего подобного. Обремененные счастьем царь Кандавл и царь Поликрат находят гибель,<sup>4</sup> подготовленную завистливой Ананке. А в трагедии Толстого потрясает эта невозможность гибели при всей жажде жертвы. Это нечто еще небывалое на земле. Его смертью вписан новый знак в трагические судьбы человечества.

А вместе с тем что-то давно знакомое, давно предсказанное встает перед нами в этом знаке.

Вспомните третье искушение Христа:

«И повел Его в Иерусалим, и поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: Если ты Сын Божий, бросься отсюда вниз;

Ибо написано: Ангелам своим заповедает о Тебе сохранить Тебя;

И на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею;

Иисус сказал ему в ответ: сказано: не искушай Господа Бога Твоего».<sup>5</sup>

Или как то же самое место толкует Достоевский (и толкование это глубоко характерно для судеб русского духа):

«Могучий и умный дух поставил тебя на вершине храма и сказал: если хочешь узнать, Сын ли ты Божий, то низвергнись вниз, ибо сказано про Того, что ангелы подхватят Его и понесут Его и не упадет и не расшибется, и узнаешь тогда, Сын ли ты Божий, и докажешь тогда, какова вера твоя от отца твоего»...<sup>6</sup>

Не была ли вся жизнь Толстого тем чудом, от осуществления которого отказался Христос? Толстой, с глубокой верой в свою сыновность Божию, кидается много раз в жизни с крыши храма, и каждый раз ангелы поддерживают его, не дают прикоснуться к земле и снова возносят его на ту же крышу храма, где он стоит на виду у всего человечества. Вся его жизнь — это неутоленная и неутолимая жажда прикоснуться к земле, раствориться в земле, хотя бы разбившись об нее, и каждый раз ангелы подхватывают его: «да не преткнется о камень ногою своею».

И какие необычайные, иногда соблазнительные, иногда диавольские лики принимают в его жизни эти ангелы.

Хочет ли Толстой опроститься и приобщиться изнурительному крестьянскому труду, — паханье земли, рубка дров, складыванье печей против его воли превращаются в гигиенические упражнения, очень полезные для его умственной работы.



Решает ли он отдать людям свое имение, — выходит компромисс с гр. Софьей Андреевной, а он не только не находит в отречении от имущества желанного нищенства, но, напротив, сложив с себя все заборы о делах, оказывается окруженным утонченным комфортом.

Решает ли он перестать есть мясо, — ему подают изысканный вегетарианский стол. Он не хочет обращать внимания на еду, — для него на кухне готовится несколько завтраков, один за другим, ожидая, когда он вспомнит о еде.

В этом упорном противодействии судьбы самым искренним порывам его сердца скрыт глубочайший трагизм.

Кольцо безопасности и благосостояния окружает его со всех сторон, и нельзя прорваться.

Пишет ли он по поводу смертной казни со всею обнаженностью ему одному свойственной откровенности, что ему хотелось, чтобы ему самому надели петлю на его старческую шею, или во время празднованья своего юбилея заявляет, что высшей наградой ему могла быть только тюрьма и гонение, — над ним тяготеет безопасность. Его последователей преследуют, близких ему людей арестуют и отправляют в ссылку, — он сам неприкосновенен. Он может говорить что угодно, писать какие угодно революционные слова против правительства, — ни один волос не упадет с его головы. Ангелы, принимающие самые реальные житейские лики, не дают ему преткнуться о камень.

Наконец, он делает последнюю попытку прорваться сквозь кольца безопасности: он ночью тайком покидает свой дом, чтобы исчезнуть, уйти совершенно. В последний раз низвергается он с крыши собора.

С замиранием сердца следила вся Россия за исходом его последнего дерзновения. У всех была мысль за него: а может, ему удастся на этот раз разбиться о землю. Ни у кого не было сомнения, что уходит он только для того, чтобы умереть, что он умрет сейчас, на днях. И у всех была надежда: а может, конечно, это трудно, но может же быть чудо, может же он, Лев Толстой, действительно исчезнуть, скрыться, раствориться в океане народном. Конечно, его все знают, но у него такое мужицкое лицо, которое может слиться с тысячами таких же старческих крестьянских лиц; он скроет свое имя, его не успеют найти, он умрет раньше, и никто никогда не узнает, куда он унес свое тело, чтобы умереть, как Моисей, в неизвестном месте.

Но ангелы-хранители появляются тотчас же и реют со всех сторон неба, ему невидимые, но стерегущие.

Едва только пронесся слух, что граф Толстой ушел из дому, министр внутренних дел телеграфировал заботливо, чтобы у него не спрашивали паспорта, если такового не окажется. Корреспонденты всех русских и европейских газет и добровольные сыщики тучами поскакали по его следам в Оптину пустынь и в Астапово. Через день в Астапово уже собралась вся семья, от которой он бежал; рязанский губернатор около дома, где он лежал больной, делал смотр стражникам; телеграфная проволока обессилела, передавая во все концы мира бюллетени о его здоровье, а умираю-

щий Толстой в это время думал, что он наконец скрылся от мира и что никто не знает, где он.

Одна из последних фраз Толстого перед смертью звучит кроткой жалобой: «Зачем вы заботитесь обо мне, когда есть миллионы людей, о которых надо заботиться?».

Но у кого хватит духу упрекнуть окружавших Толстого и его близких за это кощунственное издевательство над умирающим? В совокупности обстоятельств, сопровождавших смерть Толстого, слишком много неизбежного фатума, тяготевшего над ним в течение его жизни, этот эпилог слишком четко освещает лицо его судьбы, чтобы можно было видеть причину этих последних неумолимых штрихов в случайностях и в непонимании людей, а не в нем самом.

Что же в его жизни могло вызвать такие сложные счеты с судьбой? Об этом, конечно, в ближайшие столетия будут написаны многие тома, а единственно авторитетное разрешение этой тайны станет ясно только на Страшном суде.

Но Толстой жил между нами, и мы не имеем права закрывать глаза на заданную нам загадку о его судьбе, не имеем права не определить каждый для себя первоисток этого трагического противоположения воли к жертве и благополучной судьбы.

В обстоятельствах смерти Толстого даны указания, по которым можно найти эти первоисток: то, что круг безопасности не был разомкнут для Толстого и самую смертью, указывает на то, что причина этого не только была, но и пребывала в нем.

Причина эта лежала в отношении его к тайне Зла на земле. А отношение это выражено в толстовском учении о непротивлении.

Зло Толстой понимал крайне просто и верил в то, что существует какое-то одно средство против всякого зла и что стоит только людям условиться применить его всем вместе, и зла не станет.

Формула всемирного исцеления от зла проста: не противься злу, и зло не коснется тебя.

Толстой провел ее в своей жизни последовательно и до конца. И ужас в том, что все исполнилось буквально. Как только он перестал противиться злему, как тотчас же вокруг него замкнулся круг благополучия и безопасности. Сразу притупились все жала зла, которые могли бы быть направлены против него. Образовалась безопасность, подобная непереносимой безболности парализованного члена тела, когда большой вскрикивает от радости при первом ощущении боли.

Чем можно объяснить этот не христианский, а чисто магический эффект, столь сходный с третьим искушением Христа, вдруг возникший от буквального применения евангельских слов?

Мне думается, что причина здесь лежит лишь в одностороннем понимании слов: «не противься злему». Если я перестаю противиться злему вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от внешнего зла, но вместе с тем и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и приятию мира.

«Сберегший душу свою потеряет ее, а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее». Не противясь злу, я как бы хирургически отделяю зло от себя и этим нарушаю глубочайшую истину, разоблаченную Христом: что мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просвятить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только принявши его в себя и внутри себя, собою его освятим.

Толстой не понял смысла зла на земле и не смог разрешить его тайны. И потому сбылось с ним по слову Писания: «Ангелам Своим заповедает о Тебе сохранить Тебя...».<sup>9</sup>

### ПАМЯТНИК ТОЛСТОМУ

Какой он должен быть? Я говорю не о способе почтить достойным образом память Толстого, а об чисто скульптурной задаче. Какой должна быть статуя Толстого на одной из площадей Москвы?

В чем смысл памятника? Лицо и фигура человека должны стать собственным его символом, символом его жизни и его исторического значения. Памятник скульптурный должен в конкретных формах земного лика художника или героя найти то, что было в нем вечного и соответствующего его историческому значению.

Так, например, представляя себе памятник Достоевского, я его вижу в арестантском халате, стоящим во весь рост, с кандалами на ногах, с обритой обнаженной головой. Но лицо его поднято к небу, и на нем почти экстатическая радость. Но в этих знаках не следует видеть намека политического. Обстоятельства жизни Достоевского дают только материал для символа всечеловеческого. То, что Достоевский был каторжником в Сибири, служит лишь прообразом того, что он был *каторжником земли*, что у него на ногах были цепи земных, низких страстей, что голова его была здесь обнажена и обрита, как голова раба, но он и в рабском виде и скованный воскликнул свою «Осанну». Такая символизация делает памятник законченным и общепонятным, т. е. понятным на разных планах: те, кто не смогут возвыситься до понимания мирового смысла судьбы Достоевского, поймут житейский трагизм его земной судьбы.

Памятник Льву Толстому должен быть *конным*.

Можно ли представить себе конным кого-нибудь из других русских писателей: Достоевского, Гоголя, Пушкина? Нет. Даже Лермонтова нельзя представить себе конным, несмотря на всю его мужественность. А Льва Толстого можно.

Почему?

Припомните все знаменитые конные памятники: верокиевского Коллеоне в Венеции, Марка Аврелия на Капитолии, фальконетовского Петра и, наконец, Александра III — Трубецкого.<sup>1</sup> Они все конные, потому что изображают *героев воли*. Какая тяжелая, принижающая, все топчущая (копытом Атиллы!) воля выражена в коне Коллеоне! Воля мягкая и мудрая, воля умиротворяющая и уравновешенная в статуе Марка Аврелия, про которую прекрасно сказал Мицкевич, что он едет среди благословляю-

щих его народов. И рядом в той же поэме Мицкевич ставит Петра,<sup>2</sup> вздыбившего своего коня на краю бездны. Конь Александра III — это воля упорная, тяжелая, сдерживающая.

Лев Толстой никогда не стал бы писателем мировым, если бы он был только художником; он захватил внимание земли напряженной борьбою своей воли, ушедшей в глубь самое себя. Есть рассказ про одного русского святого, что в то время, как он сосредоточенно и тихо молился у себя в келье, то вся изба кругом сотрясалась и ходила ходуном. Не то же ли самое в судьбе Толстого? Он тихо молится в Ясной Поляне, а Америка сотрясается!

Я вижу Толстого на крестьянской крепкой, грубоватой, но облагороженной ездоком лошади, без седла, в русской рубахе и мужицких портах с босыми ногами (вспомните ноги Марка Аврелия). Он должен быть стариком, но не дряхлым, как в последние годы, а таким, каким он был в 90-х годах. Голый череп, большая, может быть, даже преувеличенная борода. Лицо немного склоненное к низу: памятник должен быть очень велик и высок (но в такой пропорции, чтобы и конь и всадник подавляли свой пьедестал), и лицо Толстого должно смотреть на площадь сверху вниз. При взгляде на него невольно должен вспоминаться былинный богатырь, Илья Муромец в старости, но отнюдь это не должно напоминать лжебылинных богатырей Васнецова. На всем должна лежать глубокая толстовская простота, толстовский реализм. И в то же время всадник, которого я вижу, не напоминает и слишком изящной конной статуэтки Трубецкого «Гр. Толстой верхом».<sup>3</sup>

Я сейчас не могу припомнить ни одного конного памятника в честь писателя или художника, кроме конной статуи Веласкеза в Париже. И это понятно, потому что Веласкез — это живописец чистой воли.

Таким образом, конный памятник Толстого поставил бы его на совершенно отдельное место, ему одному подобающее в истории современного искусства.

## ПОЭТЫ РУССКОГО СКЛАДА \*

«Любите ли вы читать словари?» — был первый вопрос Теофиля Готье, когда к нему пришел познакомиться молодой Бодлэр. О той же самой необходимости для поэтов собирать и любить словесные сокровища родного языка говорил Пушкин, когда советовал учиться русскому языку у московских просвирен.

Но между методом Пушкина, прислушивавшегося к живому московскому говору, и методом Теофиля Готье, перебиравшего старые ларцы с драгоценностями, — большая разница. Метод Пушкина — естественный и вечный, метод Готье — культурный и утонченный: живые ключи

---

\* Гр. Алексей Ник. Толстой. «За синими реками». [М.], 1911. Изд. «Гриф». Сергей Клычков. «Песни». [М.], 1911. Изд. «Альциона».

речи и драгоценные кристаллы умерших слов, текучее зеркало реки и венецианское зеркало в пыльной стеклянной оправе.

Русские поэты послепушкинской эпохи инстинктивно, но без внимания прислушивались к живой речи, никогда не читали словарей, но иногда летописи и древние памятники.

Едва ли не первый из современных поэтов, начавший читать Даля, был Вячеслав Иванов. Во всяком случае современные поэты младшего поколения под его влиянием подписались на новое издание Даля.

Открытие словесных богатств русского языка было для читающей публики похоже на изучение совершенно нового иностранного языка. И старые и народные русские слова казались драгоценностями, которым совершенно нет места в обычном интеллигентском идейном обиходе, в том привычном словесном комфорте в упрощенной речи, составленной из интернациональных элементов. Никакое чутье русского языка не подсказывало читателю, что «щегла» — это верхушка мачт, а «выгорожка» — страсть любовная.

А с другой стороны — для поэта было заманчиво вместо привычного и утомленного иностранного слова «горизонт» сказать «овидь» или «озор», вместо «футляр» написать «льяло», вместо «спирали» — «увой», вместо «зенита» — «притин». Русский язык самый богатый (словесными богатствами) из европейских языков. Но тот разговорный и журнальный язык, которым мы пользуемся ежедневно, без сомнения, самый бедный из всех. То, что начали делать русские поэты девятисотых годов, это было вовсе не то эмалирование языка техническими и живописующими терминами, как это делал Теофиль Готье. Эредиа собирал слова в старых каталогах оружия и учебниках ремесел и инкрустировал их в свои сонеты. Гюисманс иллюминировал свой стиль старинными словами. Нам еще далеко до этих возможностей. (У одного только Вячеслава Иванова, быть может, есть нечто подобное этому методу, так как стиль вообще усложнен именами самых различных происхождений). Перед современными поэтами встала задача не только очищения русского языка от слов иностранных и истертых, но и воссоздание того синтаксиса, того склада и ритма, к которому обязывало введение новых (т. е. старых) слов. Одной из ошибок бальмонтовской «Жар-птицы» было то, что синтаксис речи оставался бальмонтовский и обличал подделку.

В прозаической речи работа над синтаксисом велась строже и последовательнее, чем в поэзии. С одной стороны, Ф. Сологуб осторожно и со вкусом вводил в склад обычной прозы размеренность и разымчивость русского склада исключительно одной искусной расстановкой слов. С другой стороны, А. М. Ремизов, исходя целиком из склада народного, его сжимал, ускорял, усиливал и тесно, как мелким бисером, вышивал страницы своего «Лимонаря» и «Посолони». <sup>2</sup> Между тем и в поэзии появились попытки говорить народным складом и русскими словами, не отходя при этом ни от современного стихосложения, ни от современного стиля.

Первой попыткой такого рода, сразу победившей и очаровавшей, была «Ярь» С. Городецкого. <sup>3</sup> Но Городецкий не оправдал всех надежд, на него возлагавшихся. Ему не хватало ни выдержки, ни метода. Он соблаз-

нился легкостью творчества и скомпрометировал себя поэтическим многословием. Книга Любви Столицы «Раиня» несла в себе очень серьезные обещания. Многое в ней очаровывало своей свежестью и подлинностью. Ее новая обещанная книга «Лада» покажет, справедливы ли были эти надежды.<sup>4</sup> Очень личную и не похожую ни на кого ноту внесла Аделаида Герцык; ее старорусские слова и ритмы, то с перерывами, то с придыханиями, отметили возможность очень субъективного лирического подхода к русскому складу.

Этой зимой вышли две книги стихов, отмеченных русским складом: «За синими реками» гр. Алексея Николаевича Толстого и «Песни» Сергея Клычкова. Гр. Алексей Толстой очень самостоятельно и сразу вошел в русскую литературу. Его литературному выступлению едва минуло два года, а он уже имеет имя и видное положение среди современной беллетристики. В нем есть несомненная предназначенность к определенной литературной роли.

Судьбе было угодно соединить в нем имена целого ряда писателей сороковых годов: по отцу — он Толстой, по матери — Тургенев,<sup>5</sup> с какой-то стороны близок не то с Аксаковым, не то с Хомяковым... Одним словом, в нем течет кровь классиков русской прозы, черноземная, щедрая помещичья кровь; причем он является побегом тех линий этих семейств, которые не были еще истощены литературными выявлениями: ни Лев Николаевич, ни Алексей Константинович, ни Иван Сергеевич, ни Сергей Тимофеевич не были его предками.

Немудрено при таких обстоятельствах, что народный склад речи является естественным ритмом его души и что этот склад получает силу и сжатость, стесненный строгим чувством литературного стиля.

Иногда бросается в глаза на страницах этой книги ее родовое сходство с его тезкой — гр. Алексеем Константиновичем Толстым, но сходство это внешне. Оно больше бросается в глаза в стихотворениях исторических («Ведьма-Птица», «Суд», «Беда», «Скоморохи»). В тех же, что основаны на славянской мифологии, молодой Алексей Толстой подлиннее и тоньше старого Алексея Толстого. Стоит только прочесть стихотворения «Заклятие смерти». «Додола» «Трава», «Земля», «Полдень» «Пастух» чтобы увидеть, что это именно то гармоническое соединение стиля литературного с народным складом, которое мы вправе назвать классическим. «Солнечные песни» («Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото», «Заморозки»), несмотря на богатство образов и остроумные комбинации мифологических данных, не являют еще той художественной законченности, как стихотворения вышеупомянутые. Это как бы подготовительные работы к стихам позднейшего типа. Лирические циклы стихов, заключающие книгу: «Хлоя». «Фавн» и «Обитель», обнаруживают в Толстом возможности хорошего лирика-пейзажиста ясного пушкинского стиля. «За синими реками» — хорошая и свежая книга, в которой почти каждое стихотворение ценно. Жаль будет, если Алексей Толстой окажется лишь временным гостем в поэзии, если романист и рассказчик похоронит в себе рано умершего поэта, как это часто случается с беллетристами.

Рядом с раннею зрелостью Толстого Сергей Клычков кажется очень юным дебютантом, но дебютантом, от которого можно ожидать многого. Его «Песни» — не песни, а скорее скороговорки, удачно подобранные, часто красивые, но всегда оборванные на первом слове. Не хватает складной речи. Хочется послушать, как С. Клычков будет рассказывать о себе. Пока же это лишь звучный перебор колоколов:

Дили-бом! Дили-бом!  
 Дили-бам! Дили-бам!  
 Все чугунным языком  
 По серебряным губам!<sup>6</sup>

### «ЗАРЕВО ЗОРЬ»

Так называется последняя книга Бальмонта.

— Всем тем, в чьих глазах отразились мои Зори, отдаю я ответ их очей,<sup>1</sup> — говорит он на первой посвяtitельной странице этой книги.

Сколько их, этих Зорь? Этих отсветов?

Кажется, это — десятая или двенадцатая по числу книга<sup>2</sup> его стихотворений... Но не все равно ли?

Сегодня в Петербурге торжественно, всероссийски празднуется 25-летний юбилей литературной деятельности Бальмонта...

— *Quelle blague!* \*

Разве можно говорить о «литературной деятельности» Бальмонта? Но я понимаю этот юбилей: это русская молодая поэзия празднует совершеннолетие; ей сегодня исполнилось двадцать пять лет.

Двадцать пять лет тому назад при звуке первых стихотворений Бальмонта она очнулась от того старческого сна, в который погружалась постепенно. Бальмонт был действительно заревом грядущих зорь... Мы — свидетели их.

Последние годы много говорилось о «падении» Бальмонта.<sup>3</sup> Это так же неверно, как и то, что будто бы Бальмонт написал двадцать книг, что ему сорок пять лет, что он был влюблен «тысяча и три» раза...

Для Бальмонта нет времени, — того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением. За эти двадцать пять лет он пережил только одно мгновение, создал только одно стихотворение, был влюблен только один раз.

Но это одно стихотворение он произносил с тысячами интонаций, спеша с влюбленной торопливостью заглянуть в зрачки тысячам людей, которых встречал на пути, точно каждому из людей, живущих на земле, по-иному хотел сказать то же слово.

Если нам кажется, что Бальмонт повторяется, то это — собственная наша вина, мы не хотим удовлетворяться тем стихотворением, которое создано лично для нас, и нескромно подслушиваем те, что он уже шепчет другим.

\* Какая чепуха! (*франц.*).

Однажды я решился спросить Бальмонта: считает ли он справедливыми слова Гете о том, что творчество начинается лишь там, где есть самоограничение?

Он же ответил мне: «Но если бы ты знал, сколько еще стихотворений я не захотел написать!»...

По этому ответу я понял, что для Бальмонта существуют совсем иные критерии, о которых не подумал Гете.

Пенься, мгновенье, будь многопенней,  
Свежих мгновений нам ветер навей...

Первая строчка верна, но вторая лжет. Бальмонт безысходно заключен в темнице одного мгновенья.

Бальмонт перевел Шелли, Эдгара По, Кальдерона, Уольта Витмана, испанские народные песни, мексиканские священные книги, египетские гимны, полинезийские мифы,<sup>4</sup> Бальмонт знает двадцать языков, Бальмонт перечел целые библиотеки Оксфорда, Брюсселя, Парижа, Мадрида... Все это неправда, потому что произведения всех поэтов были для него лишь зеркалом, в котором он видел лишь отражение собственного своего лика в разных обрамлениях, из всех языков он создал один, свой собственный, а серая пыль библиотек на его легких крыльях Ариеля превращается в радужную пыль крыльев бабочки.

Бальмонт — самый дальнотранствующий из всех русских поэтов: он путешествовал по Мексике, он посетил Египет... В настоящую минуту, когда мы празднуем «25-летие его литературной деятельности», он плывет где-то по границам Индийского и Южно-ледовитого океана из южной Африки в Тасманию, он ничего не знает о том, что Россия чествует его сегодня, а пакет с газетными вырезками догонит его не раньше, чем через полгода на каком-нибудь из океанских архипелагов.

И в то же время Бальмонт, конечно, не видал ни одной из тех стран, по которым он проехал. И если в его душе живет четкое видение земли, то, конечно, это какой-нибудь серенький пейзаж Владимирской губернии, воспоминание о русской деревне, пути к которой ему заказаны в его отдаленных странствиях.

Как бесконечно трогательно и наивно это воспоминание, написанное им в прошлом году в Египте:

Прекрасней Египта наш север.  
Колодец. Ведерко звенит.  
Качается сладостный клевер,  
Горит в высоте хризолит.  
А яркий рубин сарафана  
Призывнее всех пирамид.  
А речка под кровом тумана...  
О, сердце. Как сердце болит!<sup>6</sup>

И на той же самой странице он говорит: «Где бы я ни странствовал, везде припоминаю мои душистые леса. Болота и поля. В полях от края



к краю родимых кашек полоса... И так чарующе, в так унывно-четко, душа поет: „Вернись. Пора"». <sup>6</sup>

Тот знак, которым однажды отметила Бальмонта «безглагольная» русская природа, <sup>7</sup> никогда не сотрется из его сердца и не даст места другим видениям, в каких бы экзотических странах ни стремился бы он утолить вечную тоску своего изгнания. Для них у него есть слова привычно-драгоценные, бессильно-изысканные. Но только для русских равнин находит он те черты, те напевы слов, которых нельзя забыть, раз услышавши. «Тоска степей» в его последней книге относится к тем изумительным стихотворениям, за которые можно простить сотни равнодушных страниц...

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,  
Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет,  
Серп времен горит, сквозь сон, горит, горит,  
Слезный стон растет, растет, растет, растет.  
Даль степей не миг, не час, не день, не год.  
Ширь степей, но нет, но нет, но нет путей,  
Тьма ночей, немой, немой тот звездный свод,  
Ровность дней, в них зов, но чей, но чей, но чей?  
Мать, отец, где все, где все — семьи моей?  
Сон весны — блеснул, но спит, но спит, но спит,  
Даль зовет — за ней, зовет, за ней, за ней,  
Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит... <sup>8</sup>

Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это — чудо.

Мы можем как угодно бороться и спорить с Бальмонтом, можем, открывая новые и новые тома его произведений, изнывать от тоски, не находя своего стихотворения, можем отрицать его... Но он внезапно ослепляет нас гениальными строками и говорит:

С сердцем ли споришь ты? Милая, милая,  
С тем, что певуче и нежно, не спорь.  
Сердце я. Греза я. Воля я. Сила я.  
Вместе оденемся в зарево зорь. <sup>9</sup>

Кто же Бальмонт в русской поэзии? Первый лирический поэт? Предтеча? Родоначальник? Выше он — или ниже других живущих?

На это нельзя ответить. Его нельзя сравнивать. Он весь — исключение. Его можно любить только лично...

Кто же Бальмонт?  
— Зарево зорь...

## ИТОГИ П. Д. БОБОРЫКИНА

(П. Боборыкин. «Столицы мира». — Тридцать лет воспоминаний. 1912 г. [ М. ]. Изд. «Сфинкс»)

У многих русских читателей существует иллюзия, что русская литература очень внимательно следит за жизнью Запада, что все более или менее выдающееся там тотчас же бывает отмечено, переведено и издано у нас.

Эта иллюзия мне знакома. Я разделял ее, пока, прожив много лет во Франции, не убедился в том, что необходимо по крайней мере пятнадцать, двадцать лет для того, чтобы все действительно значительное достигло страниц русских газет и журналов. Я говорю только о *настоящем* искусстве, потому что произведения второсортные переводятся тотчас же, — разные Генрихи Маны, Бласко Ибаньесы, Марсели Прево и др. — сразу выходят в полных собраниях сочинений. И это — вина не только издателей, поддельвающих под дурные вкусы публики, но и вина осведомителей, т. е. тех русских писателей, которые, живя на Западе, следят за движениями мысли и сообщают о них в русских журналах.

Образец — книга П. Д. Боборыкина «Столицы мира» (Тридцать лет воспоминаний о Париже и Лондоне).

«Автор этой книги — русский человек второй половины XIX века, который был поставлен в особо благоприятные условия для продолжительных наблюдений и жизненных испытаний на Западе», — говорит он сам в предисловии и выражает надежду, что эта книга «Итогов» вызовет в людях «более молодых генераций» «более широкое и беспристрастное отношение ко всему тому, что великие лаборатории европейской культуры — Париж и Лондон — давали всем нам в прошлом веке, дают и теперь». Действительно, по своей репутации человека разносторонне образованного, ко всему любопытного, романиста, схватывающего последний крик современности, убежденного западника, неутомимого путешественника П. Д. Боборыкин кажется предназначенным для роли осведомителя о последних течениях духовной жизни Запада.

Боборыкин жил в Париже годами, всегда интересовался вопросами мысли и искусства и некоторые области, как театр и роман, изучил систематически. Мы вправе ожидать от него действительного знания европейской культуры за последние полвека.

Но если отрешиться от всего литературного облика Боборыкина, забыть все случайно о нем известное и только внимательно вслушаться в тембр голоса и в интонации стиля автора этих «Итогов», кого мы увидим?

Это говорит человек пожилой, со средствами, путешествовавший по Европе всю жизнь, обладающий самоуверенностью и самомнением, любящий комфорт отелей, обладающий положительной эрудицией по части ресторанов, человек с твердыми и постоянными убеждениями в том смысле, что раз усвоенная им чужая теория навсегда засаривает его мозг и не допускает туда проникновения каких бы то ни было новых идей, — словом, один из тех умов, для которых воспринятая в молодости истина

становится болезнью, вроде идейного запора; разумеется, это «эгоист вполне», глубоко равнодушный ко всем людям, но любопытный до житейских обстоятельств: кто на ком женат, кто с кем живет, кто сделал какую гадость, и любящий, когда зайдет разговор о деятельности или творчестве известного человека, сейчас же припомнить несколько ходовых сплетен и инсинуаций; дальше этой осведомленности да неблагодарительной заметливости относительно некоторых черточек поведения — его знание человека не идет. Доминирующее чувство в его отношении к людям, это — пренебрежение. Из воспоминаний его явствует, что он презирает прежде всего всех тех, кто обращался с ним любезно, всех, кто младше его возрастом, всех, кто придерживается иных убеждений, чем он, и, кроме того, всех знаменитостей, которые имели несчастье с ним познакомиться до начала их славы. С уважением относится он только к тем, кого знал в годы своего учения, до тридцати лет, т. е. Литтре, Ренану, Тэну, Клоду Бернару; уважает и англичан вообще, особенно Спенсера и Стюарта Милля. Но уважает уже настолько, что отмечает, например, как событие, что в 1868 г. он сидел в расстоянии двух сажен от д'Израэли, по другую сторону в таком же расстоянии сидел Гладстон (стр. 158). И больше ничего не было: только сидели, ничего не говорили и, по-видимому, даже с Боборыкиным не были знакомы. Но потом он расспросил депутатов и узнал, что д'Израэли красит волосы и часто ходит в буфет подкреплять себя рюмками хереса, «будто бы даже с прибавкой капель опиума».

Что же касается французов, которые, как он сам не раз повторяет, принимали его гораздо любезнее, чем англичане, то он каждого из своих добрых приятелей старается чем-нибудь запачкать и скомпрометировать. О Гонкурах он спешит сообщить, что их пьесу освистали, потому что считали их «прихвостнями принцессы Матильды»; Гамбетте не может забыть, что знал его безвестным адвокатом, когда тот жил еще на шестом этаже, где Боборыкин был и видел его тетку, которую принял за бонну... «Так она была одета и таким тоном говорила» (стр. 124). В Жюле Валлэсе он нашел «яркие и малосимпатичные черты парижского литературного богемы, с раздутым сознанием своих авторских дарований». Видит ли он славного и несчастного Курье как подсудимого, во время трагического суда над коммунарами в Версале, — для него он «прославил себя тем, что руководил работами при низвержении Вандомской колонны. Жирная фигура, с сонным добродушным лицом» (стр. 148). Вот отзыв про Клемансо: «Хорошо, что Гамбетта умер не своевременною смертью. Может быть, и он кончил бы так же, как кончали на наших глазах вожаки радикального большинства палаты, например Клемансо... Ведь он одно время считался чуть ли не тайным диктатором... А каким я его нашел после того, как он провалился на выборах, в тесном, невзрачном помещении газеты „Justice“» (стр. 152). У Боборыкина есть наивная убежденность в том, что из всех тех, кто были с ним знакомы, ничего порядочного выйти не может. Ив Гюйо — министр публичных работ. «Да, этого Гюйо я знаю уже сорок лет... Бесшабашный газетный строчила. Мы с ним вместе были в одном литературном обществе!» (стр. 155). Локруа — морской министр? Да, ведь его первоначальной карьерой было

сочинение водевилей, и женился он на вдове одного из сыновей Гюго... (стр. 156). Дюма-сын? — Он же был женат на русской даме, которую московские старички еще и до сих пор помнят, и весь дом его, с дочерью хозяйки от первого брака и с теми, что родились от Дюма, производил впечатление чего-то разношерстного, и обвенчался-то он с ней чуть ли не «in extremis» \* (стр. 169). Поэтесса madame Аккерман — «производила впечатление разносторонне развитой кумушки со своим редикюлем» (стр. 179). Золя из первого гонорара купил перстень в 500 франков. Альфонс Доде? Как же! — Я к нему пришел как раз в тот момент, когда его жена собиралась родить. Ее хорошенькое личико смотрело уже изнуренным; он показался мне истым чадом литературной богемы (стр. 188). А Мопассан все хвастался необычайным эротизмом и умер совершенным буржуа-сексуалистом, далеким от каких бы то ни было возвышенных порывов и чувств (стр. 190). Верлэн? — В бульварной прессе его скандальные нравы уже не отвлекали, а возбуждали нездоровое и все возрастающее любопытство (стр. 193). Анатоль Франс? — Многие молодые люди высоко ценят талант, манеру и замыслы его беллетристических вещей. Он успел себе завоевать имя и как литературный критик. Некоторые из моих парижских приятелей не раз предлагали мне познакомиться с ним; но как критика я не считал и до сих пор не считаю его носителем каких-нибудь новых идей и приемов, а в беллетристике его вижу талантливую игру в какой-то двойственный, полумистический, полупорнографический сексуализм (стр. 200). Жюль Леметр? Он ведь еще не так давно был безвестным учителем лица в провинции. Успел уже очутиться в академиках и разменяться на медные деньги дилетантства. Поль Адам? Да вы знаете, что дело дошло до того, что этот самый Поль Адам весной 1895 г. в литературном журнале «Revue blanche» цинично напечатал формальную защиту нравов английского писателя Оскара Уайльда по поводу его приговора к двухлетнему тюремному заключению. «Это извращение нравственных устоев доходит прямо до садизма...» (стр. 201). В кабаре «Chat noir», бывшем школой целого поколения поэтов и художников, Боборькин видит «дорогой кафе-шантан, выработавший особый вид зубоскальства и претенциозной эксцентричности на самые скабрёзные темы; там часто дебютировали сами сочинители слов и музыки перед избранной публикой виверов обоого пола, писателей, туристов и кокоток высшего и среднего полета (стр. 277). Путешественник Станлей? Ведь это же мой товарищ по газетной кампании 1869 г. в Испании! Богатый человек, живет открыто, делает приемы... Вот чего может достичь простой газетный корреспондент, вдобавок с очень малым образованием и с обыкновенным умением владеть пером» (стр. 309).

И на какой бы странице мы ни раскрыли этот толстый убористый том «итогов», везде и всюду мы найдем такие же словечки и замечания. Он знал всех выдающихся мыслителей, литераторов и художников Европы за полвека и не научился говорить<sup>4</sup> о них тоном иным, чем тот, которым

---

\* перед самой кончиной (лат.).

петербургские чиновники говорят о служебных карьерах своих сослуживцев.

Итоги П. Д. Боборыкина о тех людях, с которыми он встречался, — убийственны для него.

«Столицы мира» помечены 1912 годом. Фактически они обнимают время с 1865 по 1895 г. «То, что дали самые последние годы прошлого столетия и самые первые ХХ, — предупреждает он, — прибавило бы мало существенного к этим тридцатилетним *итогам*. Я мог бы их дополнить до настоящей минуты. Но я этого не сделаю потому, что моя книга представляет уже нечто вроде исторического *документа*. Поэтому я только изредка ставлю поправки о некоторых деталях, изменившихся за последние десять лет».

Если же, прочтя эти строки, принять в соображение, что именно за эти 17 лет (с 1895 по 1912 г.) Франция пережила полную революцию в области литературы и живописи, а в области научной мысли вступила под новый знак, то мы ясно поймем, почему надо по крайней мере 15—20 лет, чтобы наши знатоки западной культуры успели нас известить о последних новостях идейных течений.

#### ГОЛОСА ПОЭТОВ \*

Голос — это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос — это внутренний слепок души.

У каждой души есть свой основной тон, а у голоса — основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса.

Об этом думал умирающий Теофиль Готье, говоря, что, когда человек уходит, то безвозвратнее всего погибает его голос. Недаром сам Готье так тщетно, несмотря на всю точность определений, старался пластически выявить обаяние голоса в своей поэме «Контральто».

Но Теофиль Готье все же был неправ, потому что в стихе голос поэта продолжает жить со всеми своими интонациями.

Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души,<sup>1</sup> возникающая в то же мгновение, когда она создается.

И мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по его стихам. Знаем юношеский, патетически расплавленный голос «Альбертуса», знаем и зрелый рокошущий и воркующий, быстроскользкий, густой, с отливами застывающего металла голос «Эмалей и камней».

Смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит. Как верно для лирика имя юношеской книги Верлена — «Романсы без слов».<sup>2</sup>

Мы знаем, как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское «И вновь блеснув из чаши винной...» не похоже на «Мой дядя самых честных пра-

---

\* София Парнок. Стихотворения. Петр., 1916 г. Осип Манделштам. Камень. Стихи. Петр., 1916 г.

вил...», хотя эти два стиха и по размеру и по ритму — тождественны.<sup>3</sup> Мы знаем, как обыденные слова разговорной речи по-особому звучат в голосах различных поэтов: как у Федора Сологуба по-своему звучат «злой», «смерть», «очарование»; как у Брюсова звучит «в веках», «пытка»; как Бальмонт совершенно не похоже ни на кого произносит «Любовь», «Солнце»; а Блок «маска», «мятель», «рука».

Голоса поэтов пережили на наших глазах большую эволюцию. Старые поэты «тели». Главное был напев. Напевов было немного. В них вправлялось все личное. Легко составлялся хор — школа. Пушкин в свое время ввел в русский стих четкую и сухую фразу — «прозу», которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благодарная пушкинская «проза» в стихе вскоре выродилась в однообразный речитатив, и голоса русских поэтов потонули к 80-м годам в однообразной и чувствительной напевности, синтез которой был дан Надсоном.

Французский «вер-либризм» приблизительно в ту же эпоху поднял мятеж против торжественно-однообразного гула Гюго, Леконт де Лиля и парнасцев.

Символизм был борьбой за права голоса, борьбой за более интимное слияние стиха и фразы, которое в сущности и создало «свободный стих».

Через это завоевание, совершенное в чужой речи, и русская лирика почувствовала себя внезапно свободной. Сразу зазвучали в русской поэзии, перебивая друг друга, несхожие, глубоко индивидуальные голоса, теперь нам хорошо знакомые.

Раньше всех ужалил ухо новой интонацией голос Бальмонта, капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами, как сварка стали на оравленном клинке. Голос Зинаиды Гиппиус — стекляннo-четкий, иглистый и кольчатый. Металлически-глухой, чеканящий рифмы голос Брюсова. Литургийно-торжественный, с высокими теноровыми возгласаниями голос Вячеслава Иванова. Медвяный, прозрачный, со старческими придыханиями и полынной горечью на дне — голос Ф. Сологуба.<sup>4</sup> Глухой, суровый, подземный бас Балтрушайтиса. Срывающийся в экстатических взвизгах фальцет Андрея Белого. Отрешенный, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока. Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина.<sup>5</sup> Шепоты, шелесты и осенние шелка Аделаиды Герцык. Мальчишески-озорная скороговорка Сергея Городецкого.

После этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха, разнимали его на составные части, искали числовых соотношений, стремились «алгеброй разять гармонию», найти основные законы благозвучия и свести многообразие ритма к простейшим формулам.

Конечно, при этом выражались и обычные опасения: «Значит, теперь всякий может писать совершенные стихи»; и осуждения: «Настоящие поэты создавали свои поэмы, ничего этого не зная и не изучая».

Но вот миновало лишь несколько лет, и в русской лирике уже обнаруживаются плоды этой аналитической работы над стихом. И выявля-

ются они не в тех, кто анатомировал и разымал, а в молодых, чисто интуитивно воспринявших итоги их исследований.

У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском<sup>6</sup> и намечалось в Кузmine. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах все стало голосом. Все их обаяние только в голосе. Почти все равно, какие слова будут они произносить, так хочется прислушиваться к самым звукам их голосов, настолько свежих и новых в своей интимности. «Значенье — суета, и слово — только шум, когда фонетика — служанка Серафима», — как говорит Мандельштам.<sup>7</sup> О, это совсем не обработанный голос певца, наполовину ставший инструментом, а именно зацветающий звук голоса, произносящего случайные слова, иногда еще юношески ломающегося, но пленительного, как неожиданная статуя души, растворяемая временем в то самое мгновение, когда она возникает.

У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой,<sup>8</sup> так непохожая на ее первые полудетские книги,<sup>9</sup> но я, к сожалению, не могу сослаться на нее, так как она еще не вышла. Но предо мной два сборника стихов Софии Парнок и О. Мандельштама, вышедшие в этом году, волнующие по-разному, но одним и тем же волнением. Волнением голоса, в который хочется вслушаться, который хочется остановить, но он скользит, как время между пальцев.

Вот стихотворение С. Парнок, через которое я вошел в ее книгу.

Смотрят снова глазами незрячими  
Матерь Божья и Спаситель-Младенец.  
Пахнет ладаном, маслом и воском.  
Церковь тихими полнится плачами.  
Тают свечи у юных смиренниц  
В кулачке окоченелом и жестком.

Ах, от смерти моей уведи меня,  
Ты, чьи руки загорелы и свежи,  
Ты, что мимо прошла, раззадоря!  
Не в твоём ли отчаянном имени  
Ветер всех буревых побережий,  
О Марина, соименница моря!<sup>10</sup>

Все это стихотворение — одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа — созерцание, длительная задумчивость, сжимающаяся до боли в ее последнем стихе («В кулачке окоченелом и жестком»). Вторая — неожиданный вопль, через который проходит целая смена интонаций: он начинается глубоким женским контральто («Ах,

от смерти моей уведи меня...») и постепенным нарастанием чувства переходит от отчаяния к юношескому вызову, девичьему крику... («Не в твоём ли отчаянном имени...»).

Это стихотворение — ключ к голосу всей книги: в ней ряд стихотворений, продуманных, замолчанных, молча закрепленных, и ряд стихов, крикнутых, прошептанных, сказанных, ответченных. Внутренняя статуя голоса возникает из этого зябкого молчания сердца, прерываемого криком нахлынувшей жизни.

В молчании кажется, «как будто кто-то равнодушный с вещей и лиц совлек покров. — И тьма, — как будто тень от света, и свет — как будто отблеск тьмы. Да был ли день? И ночь ли это? Не сон ли чей-то смутный мы?»<sup>11</sup> («Белую ночью»); голоса поют «Обрети и расточи»;<sup>12</sup> время года «полувесна и полуосень»;<sup>13</sup> «Сонет дописан, вальс дослушан, и доцелованы уста». <sup>14</sup> «Ни святости, ни греха, во мне, как во всем дыханье — подземное колыханье вскипающего стиха».<sup>15</sup>

И вот тут, как в приведенном выше стихотворении, прорывается вопль к жизни:

«Снова сердце — сумасшедший капитан, — правит парус к неотвратной гибели»<sup>16</sup> ... и снова: «Сердце открыто ветрам — всем ветрам»,<sup>17</sup> и начинается упрямый спор с уходящим временем: «Злому верить не хочу календарю. Кто-то жуткий, что торопишь? Я не подарю ни минутки. Отщипнуть бы, выхватить из жизни день, душу вытрясть... Я твою, пустая, злая дребедень, знаю хитрость»,<sup>18</sup> а после этого торжествующе: «Сегодня весна впервые, и миру нисколько лет!».<sup>19</sup>

В этом основной, пленяющий изгиб лирического голоса С. Парнок.

Но среди интонаций ее останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и ее ран:<sup>20</sup>

«Ты не спросишь в ночи буйные, первой страстью прожжена, чьи касанья поцелуйные зацеловывать должна»,<sup>21</sup> или:

Вспомнились эти глаза с невероятным зрачком...  
...Но под ударом любви ты — что золото ковкое!  
Я наклонилась к лицу, бледному в страстной тени,  
Где словно смерть провела снеговую пуховкою.<sup>22</sup>

Или о цыганке:

«Тех<sup>23</sup> крестили в крестильной купели, эту — в адском, смоляном котле».

И рядом с этими нотами иступления и боли, в лирическом голосе С. Парнок есть уклоны грации и нежности, достойные греческой «Антологии»: «Ах, как бабочка, на стебле руки моей, погостила миг — не боле — твоя рука»...<sup>24</sup> «Когда я твои губами слушала сердце»...<sup>25</sup>

Сомнения быть не может: в этой лирике звучит тот волнующий и странный голос, о котором Теофиль Готье сказал:

Que tu me plais, ô timbre étrange!  
Son double, homme et femme à la fois,  
Contralto, bizarre mélange,  
Hermaphrodite de la voix.



Что по-русски можно перевести так:

Меня пленяет это слиянье  
Юноши с девушкой в тембре слов —  
Контральто! — странное сочетание —  
Гермафродит голосов!

Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломающимся. Это и есть отчасти. Но какое богатство оттенков, какой диапазон уже теперь намечены в этом голосе, который будет еще более гибким и мощным.

Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, — это прирожденный *певец*, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию; его идеал — театр Расина, когда «расплавленный страданием крепнет голос, и достигает скорбного закала негодованьем раскаленный слог». <sup>26</sup>

В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца <sup>27</sup> с прыгающим адамовым яблоком. Часто на протяжении многих страниц он только пробует голос, испытывает его глубину, силу и нажим интонации. Для ценителя лирического пения эти пробы голоса, эти лирические фразы прекрасны.

Осенний сумрак, ржавое железо —  
Скрипит, поет и разъедает кровь —  
Что мне соблазн и все богатства Креза  
Пред лезвием твоей тоски, Господь?.. <sup>28</sup>

Или:

Отравлен хлеб и воздух выпит —  
Так трудно раны врачевать —  
Иосиф, проданный в Египет, <sup>29</sup>  
Не мог сильнее тосковать...

Обе эти фразы из начала книги, которая расположена хронологически. Но я беру такое же четверостишие из ее конца. Насколько этот же голос звучит гуще, глубже, свободнее:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
Я список кораблей прочел до середины:  
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладю когда-то поднялся... <sup>30</sup>

В любви поэта к патетическому и торжественному нет ничего нового: все поэты начинают с этой любви.

«Как царский скиптр в скинии пророков, у нас цвела торжественная боль», <sup>31</sup> — говорит Мандельштам про старую драматическую поэзию. Оригинально то, что его торжественность не однообразна, что для ее передачи ему надо предварительно изучить тысячи оттенков и модуляций, что в патетическом он любит не самый подъем чувства, а таинственное цветение голоса: <sup>32</sup> «Зловещий голос, горький хмель, — души расковывает недра; — так негодующая Федра, — стояла некогда Рашель». <sup>33</sup> Поэтому он молится:

«Да обретут мои уста первоначальную немоту» и закликает: «Останься пеной, Афродита, и слово — в музыку вернись». Он старается достигнуть истоков речи: «Она еще не родилась<sup>34</sup>. Она и музыка, и слово и потому всего живого ненарушаемая связь».

Природа для него оживает через сравнение со звуком, с метрикой. «Как бы *цезурою* зияет этот день!» — восклицает он и описывает тихий летний день такими словами: «Есть иволги в лесах, и гласных долгота в тонических стихах — единственная мера; но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метрике Гомера».<sup>35</sup>

Лучшие стихотворения «Камня» посвящены таинствам речи и голоса, которые он прочувствовал глубже всего. И вероятно поэтому в мире пластическом он сильнее всего чувствует архитектуру:<sup>36</sup> потому что не есть ли архитектура — камень, который стал словом,<sup>37</sup> и не каждый ли собор звучит своим голосом? «И пятиглавые Московские соборы — с итальянскою и русскою душой»,<sup>38</sup> и Айя-София с ее «гулким рыданием серафимов»,<sup>39</sup> и Notre-Dame, где «как некогда Адам, распластывая нервы, играет мышцами крестовый легкий свод»,<sup>40</sup> Архангельский собор «весь удивленье райских дуг»<sup>41</sup> и Казанский: «распластался храм Господен, как легкий крестовик-паук».<sup>42</sup>

Для Мандельштама торжественное всегда театрально и соединено с пышными драпировками и величественным жестом. Какой великолепный плафонный барокко дает он в заключение «Оды Бетховену».<sup>43</sup> «И царской скинии над нами разодран шелковый шатер, и в промежутке воспаленном, где мы не видим ничего — ты указал в чертоге тронном на белой славы торжество!»...

Ода — это его область. Ему удаются синтетически-живописные исторические определения: «Завоевателей исконная земля — Европа в рубище Священного Союза... Пята Испании, Италии Медуза, и Польша нежная, где нету короля...», «... с тех пор, как в Бонапарта гусиное перо направил Метерних...».<sup>44</sup>

Но диапазон его тем очень широк, и он, нисколько не понижая густого тембра своего стиха, может говорить и об аббате «Флобера и Золя», который проходит вдоль межи «влача остаток власти Рима, среди колосьев спелой ржи», а вечером: «Он Цицерона на перине читает, отходя ко сну: так птицы на своей латыни молились Богу в старину».<sup>45</sup> И о кинематографе: «Кинематограф... Три скамейки. Сантиментальная горячка... И в иступленьи, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно».<sup>46</sup>

Голос Мандельштама необыкновенно звучен и богат оттенками и изгибами. Но настоящее цветение его еще впереди. А этот «камень» пока еще один из тех, которые Демосфен брал в рот, чтобы выработать себе отчетливую дикцию.<sup>47</sup>



# ПРИЛОЖЕНИЯ



---

## ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИЗДАНИЯ

Все статьи первой книги настоящего четырехчастного собрания «Лики творчества» печатаются по изданию: Лики творчества. СПб.: изд. «Аполлона», 1914, кн. I.

В основу второй и третьей книг положены макеты готовившихся Волюшиным изданий: «Лики творчества, кн. II. Искусство и искус» (помета на обложке: «Издательство „Зерна“, 1917») (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159) и «Лики творчества, кн. III. Театр и сновидение» (там же, ед. хр. 160).

Содержание макета книги II: <Отдел 1>. Франция. «Скелет живописи». «Итоги импрессионизма». «Блики»: «О наготe». «Слевинский. Морис Дени». «Карриер». «О возможных путях скульптуры». «Лики живописи. Сезанн, Ван-Гог и Гоген». <Отдел 2>. Россия. «Индивидуализм в искусстве». «Осколки святых чудес». «Фарфор и революция». «Золотой век». «Блики»: «Выставка детских рисунков. В. Э. Борисов-Мусатов. Врубель». «Комната, в которой умер Пушкин». «Памятник Толстому». «Сапунов». «Ослиный Хвост». «Архаизм в русской живописи». «Современные портретисты». «Чему учат иконы?». «А. С. Голубкина». «М. С. Сарьян». «Константин Богаевский».

Содержание макета книги III: <Отдел 1>. Театр и сновидение. «Театр как сновидение». «Разговор о театре». <Отдел 2>. Достоевский и русская трагедия. «Русская трагедия возникнет из Достоевского». «„Братья Карамазовы“ в постановке Московского Художественного театра». <Отдел 3>. <Облики театра>. «„Горе от ума“ на сцене Московского Художественного театра». «„Сестра Беатриса“ в постановке театра В. Ф. Коммиссаржевской». «„У жизни в лапах“». Пьеса Гамсуна на сцене Московского Художественного театра. «„Miserere“ С. Юшкевича на сцене Художественного театра». <Отдел 4>. Танец. «Айседора Дункан». «Террор и танец». «О смысле танца».

Несмотря на то что в макетах проведена сквозная нумерация страниц, нельзя считать состав и расположение статей, принятые в них, выражением окончательной авторской воли: составленные Волюшиным указатели содержания этих книг лишь частично повторяют композицию макетов; при этом трудно установить, какой из различных композиционных вариантов был последним по времени и наиболее отвечавшим замыслу

автора. В связи с этим было сочтено целесообразным в настоящем издании не повторять строго и полностью содержание макетов, а представить его выборочно, в наиболее характерных и значительных образцах, одновременно восполнив соответствующие разделы книг статьями, в макете не представленными, но значащимися в других планах «Ликов творчества».

Сходный принцип положен в основу композиции четвертой книги («Современники»), макет которой не был подготовлен Волошиным. Основу этого раздела составили статьи, публиковавшиеся в газете «Русь» под авторской рубрикой «Лики творчества». При выработке композиции учитывался черновой план, составленный Волошиным:

## ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА. II. СОВРЕМЕННОСТИ.

(1907—1913 гг.)

1. Брюсов. «Пути и перепутья».
2. Город <в поэзии Валерия Брюсова>.
3. <Эмиль> Верхарн <и Валерий Брюсов>.
4. Сологуб. «Дар мудр<ых> пчел».
5. <Поль> Верлэн. <Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом>.
6. <Сологуб> и Л<еоид> Ан<дреев>.
7. Л. Андреев. «Елеазар».
8. Некто в сером.
9. Вяч. Иванов. «Эрос».
10. Кузмин. «Алек<сандрийские> песни».
11. Блок. «Нечая<нная> Рад<ость>».
12. Ремизов. «Посолонь».
13. <Князь А. И.> Урусов.
14. Ад. Герцык. «Откровения детских игр».
15. <И. Ф.> Анненский <—лирик>.
16. Ч. де Габриак. «Гороскоп Черубины де Габриак».
17. Похвала морали<стам>.
18. Проповедь новой естест<венности>.
19. Итоги Боборькина.
20. Судьба Толстого.
21. Жестокость в жизни и ужасы в иск<усстве>.
- <22>. Голоса поэтов. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 158).

В подавляющем большинстве случаев статьи в настоящем издании печатаются в окончательных авторских редакциях, представленных в макетах «Ликов творчества» или в оттисках и газетных вырезках, хранящихся в архиве М. А. Волошина. Правка не учитывается только в тех случаях, когда она имеет предварительный, черновой характер и не способствует восприятию статьи в ее идейно-тематическом единстве. Проведены также конъектурные исправления — устранены незамеченные Волошиным дефекты газетного или журнального набора.

Текст воспроизводится по современным орфографическим и пунктуационным нормам, но с сохранением отдельных индивидуальных особен-

# ТЕАТРЪ И СНОВИДѢНІЕ

(Лици творчества кн III)

I  
Театра и сновидѣніе

1. Театръ, какъ, сновидѣніе.
2. Размышлѣніе о театре.

II  
Достоевскіи  
Русскіи Трагедіи

3. Русская трагедія возникла при Достоевскомъ.
4. <Краматовы> на сценѣ сновидѣній художественнаго театра.
5. <Карамзинъ> и <Дмитрий Царь>

III  
Облики  
театра

IV  
Танецъ.

6. <Торжественная> М. Худож. Театра.
7. <Сестры Беатрисы> у Комиссаржевской.
8. <Умиленья владаря>
9. <Миссис>
10. Айседора Дунканъ.
11. Тьерри и Танецъ.
12. Осмысленъ танецъ.
13. Лицо, маска и нагота.

ностей, характерных для Волошина (написания типа «Феодор», «сонамбула» и др.), а также с сохранением устаревших транскрипций иностранных имен («Веласкез», «Маллармэ» и т. д.). В случаях разнобоя этих транскрипций в различных статьях Волошина написания унифицируются по современной общепринятой норме.

Подстрочные примечания в текстах статей, кроме переводов с иностранных языков и особо оговоренных (с пометой: *Ред.*), принадлежат Волошину.

Составитель настоящего издания — В. А. Мануйлов.

Подготовил тексты статей Волошина А. В. Лавров.

Общая редакция комментариев А. В. Лаврова; им же подготовлены пояснения текстологического характера, включенные в комментарии к статьям Волошина.

В работе над комментариями были использованы материалы, предоставленные П. Р. Заборовым, В. П. Купченко, Вс. Н. Петровым, Н. В. Рославлевой, М. В. Толмачевым, И. Я. Шафаренко.

*А. В. Лавров*



---

*В. П. Купченко, В. А. Мануйлов, Н. Я. Рыкова*

М. А. ВОЛОШИН — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК  
И ЕГО КНИГА «ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА» \*

В богатом и разностороннем творческом наследии Максимилиана Александровича Волошина (1877—1932), поэта, художника, критика и переводчика, нашла свое выражение личность большого русского человека разностороннего образования и пронизательного ума, доброжелательно открытого миру и людям. Изучение его жизни и творчества начинается лишь в наше время и представляет интерес не только для историков литературы и изобразительных искусств, но и для исследователей в области философии, эстетики, психологии творчества, не говоря уже о многочисленных читателях-неспециалистах.

Первая книга стихотворений Волошина вышла в свет лишь в 1910 г., единственная книга его критических работ «Лики творчества» — еще позднее, в самом начале 1914 г. Однако он начинал свой творческий путь именно как критик и журналист. Его имя в первом десятилетии XX в. было хорошо знакомо русскому читателю. Интересные корреспонденции Волошина из Парижа появлялись в газете «Русь», в журналах «Весь» и «Аполлон», а также во многих других периодических изданиях, альманахах и сборниках. Они знакомили с новыми книгами, театральными постановками, выставками картин, с культурной жизнью Франции и России.

Переиздание книги статей художественной критики М. А. Волошина «Лики творчества» вместе со статьями, предназначавшимися для последующих томов этого цикла, но затерявшимися в различных периодических изданиях, дает возможность составить более верное и полное представление о Волошине-критике, о его месте и значении в истории нашей художественной мысли. Конечно, не все суждения Волошина могут быть приняты современным читателем. И все же перед нами — один из выдающихся, глубоко своеобразных по мысли и стилю критиков в области литературы, театра и изобразительных искусств первой четверти XX в.

---

\* Раздел 5 настоящей статьи написан Н. Я. Рыковой, остальные разделы — В. П. Купченко и В. А. Мануйловым.

Прежде всего останавливает внимание редкостная разносторонность критических интересов Волошина. В целом разделяя основы символистской эстетики, он имел в своем критическом творчестве немало общих черт с К. Д. Бальмонтом, В. Я. Брюсовым, Андреем Белым, А. А. Блоком, Вяч. И. Ивановым, Ф. Сологубом, И. Ф. Анненским, Конст. Эрбергом, Г. И. Чулковым и другими представителями символистской школы. Статьи всех этих критиков были продуктом высокой культуры и незаурядного мастерства. И все же на этом фоне Волошин выделяется своим «лицом необщим выраженьем», или, как он сам любил говорить, своим «ликом».

Определяющим моментом своеобразия его критического творчества было то, что это была критика поэта. (В письме к А. А. Суворину сам Волошин признавался: «У меня нет темперамента и беглости журналиста, я все-таки только поэт...»)<sup>1</sup> Правда, в среде русских символистов это было обычным явлением — и «лиризм» критики был присущ почти всем из вышеназванных соратников Волошина. Обычным в этой среде было свободное владение иностранными языками и профессиональные занятия художественным переводом (что также накладывало определенный отпечаток на критическое творчество, расширяя тематику и подход к явлениям культуры). Более редким было соединение, как в Волошине, профессионального поэта с профессиональным художником. Сходные примеры мы имеем в более молодом поколении русских литераторов начала XX в. (С. М. Городецкий, В. В. Маяковский). Но, по-видимому, один Волошин овладевал мастерством живописца и графика с прикладной целью, — специально имея в виду использовать его для нужд искусствоведения. Он писал в автобиографическом очерке «О самом себе» (1930): «Цель моя была непосредственная: подготовиться к делу художественной критики <...> В теоретических лекциях я не находил ничего, что бы мне помогало разбираться в современных течениях живописи. Оставался один, более практический путь: стать самому художником, самому пережить, осознать разногласия и дерзания искусства».<sup>2</sup> Результат: из 251 волошинской статьи, появившейся в печати, 69 посвящены изобразительным искусствам: живописи (французской и русской), графике, скульптуре.

Однако этого мало. Волошин с редким постоянством и так же высокопрофессионально, как и о литературе и изобразительном искусстве, писал о театре. Есть основания считать, что у него были также незаурядные актерские способности, а его страсть к мистификациям и розыгрышам — возможно, проявление врожденной тяги к перевоплощению.

<sup>1</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 120.

<sup>2</sup> Максимилиан Волошин — художник. М., 1976, с. 42. В этом издании помещена статья Р. И. Поповой «Жизнь и творчество М. А. Волошина» (с. 12—40), уделяющая особое внимание деятельности Волошина как живописца.

Еще гимназистом Волошин с блеском сыграл роль Городничего в «Ревизоре», и современники считали, что он, не пойдя на сцену, похоронил в себе актера. В зрелые годы Максимилиан Александрович выступал в постановке «Ночных плясок» Ф. Сологуба (1909 г.), а в своем доме в Коктебеле охотно принимал участие в различных «живых картинах». 34 статьи Волошина посвящены театру, французскому и русскому, и среди них проницательный разбор таких значительных постановок, как «Борис Годунов», «Горе от ума», «Братья Карамазовы». (В 1937 г., перечитав волошинскую статью «„Борис Годунов" на сцене Московского Художественного театра», В. В. Вишневский — весьма далекий от Волошина по своим взглядам — не мог не признать: «Умно, глубоко...»)<sup>3</sup>.

Наконец, что совсем уже уникально, — Волошин с увлечением писал о танце. Сам он был почти лишен музыкального слуха и танцевал только в шутку. И его «платоническое» пристрастие к танцу, особенно к новейшему, мелопластическому (Айседора Дункан, школа Е. И. Рабенек), имело исток в своеобразном «язычестве», которое питало дух и формировало неповторимые основы быта Волошина в Коктебеле, на юго-восточном берегу Крыма,<sup>4</sup> проявляясь, в частности, и в любви к свободной одежде, к хождению босиком и без шапки, к длительному ритмическому движению по горам. Статей, посвященных танцу, у критика всего 11.

Отличало Волошина от большинства собратьев по критическому ремеслу и еще одно качество: его исключительная и неизменная приверженность французской культуре. Андрей Белый считал Волошина мостом «между демократической Францией, новым течением в искусстве, богемой квартала Латинского и — нашей левой общественностью».<sup>5</sup> «Он так и жил, головой, обернутой на Париж, — писала М. И. Цветаева в очерке о Волошине «Живое о живом». — Его ношение по Москве и Петербургу, его всеприсутствие и всеместность везде, где читались стихи и встречались умы, было только воссозданием Парижа».<sup>6</sup> Пропагандист и интерпретатор французской культуры в России, Волошин посвятил ей 132 статьи (более половины своих статей!). И еще в нескольких присутствуют отсылки к французским материалам, примеры, упоминания явлений французской культуры. Можно сказать, что Франция пронизала все творчество Волошина, все виды его деятельности — и поэзию, и прозу, и живопись, и даже поведение и быт.

Как же возникла эта глубокая и плодотворная любовь русского поэта к Франции?

<sup>3</sup> Письмо В. В. Вишневского к М. С. Волошиной от 18 февраля 1937 г. (Дом-музей М. А. Волошина (Коктебель)).

<sup>4</sup> О Коктебеле как своеобразном культурном центре, созданном Волошиным, см.: Купченко В. Остров Коктебель. М., 1981.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Начало века. М.; Л., 1933, с. 226.

<sup>6</sup> Максимилиан Волошин — художник, с. 211.

## 2

Первые критические статьи Волошина 1899—1901 гг. выглядят тематически случайными и «бессистемными». Рецензии на различные книги (сборник русских модернистов, «Рассказы» итальянки Матильды Серао, «Повести южных берегов» А. Воротникова), этюды о А. Бёклине и Ф. Штуке, впечатления зарубежных путешествий («Листки из записной книжки»), — все это только пробы пера. Особняком стоит статья «В защиту Гауптмана» — первое подписанное Волошиным критическое выступление, появившееся в печати (Рус. мысль, 1900, № 5). Эта статья основательнее других, а главное — в ней уже появляются некоторые черты, характерные для всего творчества Волошина-критика. Это, во-первых, та смелость, с которой никому не известный 23-летний поэт (впервые выступающий в солидном издании) берется критиковать признанного уже мастера стиха и перевода К. Д. Бальмонта; гипноз авторитета не был властен над ним и во всю остальную жизнь. Об этом качестве Волошина-критика говорит современный исследователь В. Перельмутер, отметивший и другую присущую ему важную особенность: Волошин «прекрасно представляет себе собеседника» и «стремится с первых же слов заинтересовать, даже заинтриговать его <...> Отсюда — решительность первых фраз, данный в них совершенно неожиданный ракурс знакомого предмета». <sup>7</sup> И еще одна характерная особенность первой статьи Волошина: критик выступает в ней в качестве защитника («рожденное состояние поэта», по М. Цветаевой) — в защиту Гауптмана от «слепого» переводчика, в защиту — от него же — читающей публики. Еще много раз будет он в своей жизни выступать в этой роли...

Первые путешествия по Европе — 1899 и 1900 гг. — имели большое влияние на формирование Волошина. «В эти годы, — писал он в «Автобиографии» (1925), — я только впитывающая губка. Я — весь глаза, весь — уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам». Германия, Италия, Швейцария, Тирольские Альпы, Греция дарят русскому студенту неизмеримое богатство впечатлений — порой сумбурных, но постепенно располагающихся в сознании по своим местам. Не сразу была осознана Волошиным и «отрава» Парижа, где он впервые побывал в 1899 г. Усердно выполняя обычную туристскую программу: музеи, театры, памятники архитектуры, — Волошин еще не знает, что «мировая столица» займет особое место в его жизни. Но уже тогда он стремился проникнуть в «душу города» и в «душу народа». Его, как и многих приезжих, поражают темперамент и динамизм парижской толпы, даже в будни и тем более — в праздники: в день открытия статуи «Торжествующей республики», в годовщину французской революции. И русский юноша, которому вскоре грозит изгнание из Московского университета (где он учился на юридическом факультете) за участие в студенческом революционном движе-

---

<sup>7</sup> Перельмутер В. Третий собеседник: О переводах М. Волошина. — В кн.: Мастерство перевода. 1979. М., 1981, с. 414.

нии,<sup>8</sup> видит в парижской толпе народ революции — бывшей и будущей. Прошлое для него сливается с современностью. 13 ноября 1899 г. он пишет: «...эта толпа, так беспечно и шумно струящаяся по улицам, — заряженная лейденская банка, для которой, может, нужна только одна капля раздражения, чтобы снова разразиться громом выстрелов и потоками крови».<sup>9</sup>

Вынужденное (после исключения из университета) пребывание в Средней Азии сыграло роль духовного рождения Волошина: он принимает решение бросить нелюбимую юриспруденцию и всецело посвятить себя изучению искусства и литературы. В сознании Волошина постепенно формируется и критическое отношение к западной цивилизации (все более заметное в статьях, публикуемых им в газете «Русский Туркестан»). Однако Волошин понимает, что его знакомство с этой цивилизацией было пока довольно поверхностным. И, отправляясь весной 1901 г. в Париж, он ставит своей целью «познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике». А затем, отбросив все «европейское», «идти учиться к другим цивилизациям» — в Индию, Японию, Китай...<sup>10</sup> Замысел восточного путешествия, который Волошин долго вынашивал, так и не осуществился, однако интерес к восточным культурам определенным образом сказался на его мироощущении и в эстетических пристрастиях.

Два года пребывания в Париже (1901—1902) и новые путешествия (в Андорру, на остров Майорку, по Испании, Сардинии и Италии) — качественно новый этап «странствий» молодого поэта. К этим годам уже не вполне применимо его сравнение себя с губкой, впитывающей все подряд: усиливается элемент отбора и критики, познание становится все более направленным. Значительное влияние оказывают на Волошина в это время встречи с художницей Е. С. Кругликовой, характерной представительницей парижской богемы тех лет, с журналистом А. И. Косоротовым, давшим ему мысль «зарабатывать рецензиями», с датским критиком Георгом Брандесом («это один огонь остроумия и мысли!» — пишет Волошин другу),<sup>11</sup> с хамбо-ламой Тибета Агваном Доржиевым, заинтересовавшим его этической стороной буддизма. Завязывается многолетняя дружба Волошина с К. Д. Бальмонтом. Однако особенно большую роль в становлении Волошина сыграла, по-видимому, в этот период Александра Васильевна Гольштейн (1850—1937) — переводчица и критик, старожил Парижа, убежденная «западница». Именно под ее влиянием Волошин постигает «богатство французской литературы» и то, «как ее мало знают в России» (письма к матери от 4 и 9 августа 1901 г.). Эта идея тут же перерастает в программу: «Чувствую, что если я проживу

<sup>8</sup> Подробнее о юношеском политическом радикализме Волошина и о его участии в студенческом движении см.: Из студенческих лет М. А. Волошина / Публ. Р. П. Хрулевой. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976, с. 136—154; *Кутченко Вл.* Вольнолюбивая юность поэта: М. А. Волошин в студенческом движении. — Нов. мир, 1980, № 12, с. 216—223.

<sup>9</sup> Письмо к А. М. Петровой. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 91.

<sup>10</sup> Письмо к А. М. Петровой от 12 февр. 1901 г. — Там же, ед. хр. 92.

<sup>11</sup> Письмо к А. М. Пешковскому от 16 февр. 1902 г. — Там же, ед. хр. 99.

года три в Париже и войду вполне в курс французской литературы и искусства, то тогда смогу действительно написать много нового и интересного для русского читателя».

Называя в поздней «Автобиографии» своих учителей, Волошин отдавал предпочтение не людям, а книгам. По его определению, он учился: «художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Париса, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и Эредиа...». <sup>12</sup> Пока это интереснейшая самоаттестация никем не исследовалась, лишь недавно появилась работа К. Вальрафен, один из разделов которой посвящен анализу воздействия философии Анри Бергсона на Волошина. <sup>13</sup> Очевидным представляется влияние на волошинскую поэзию французских «парнасцев» — Леконта де Лиля, Ж.-М. Эредиа и др. (об этом не раз говорили уже современники поэта, в том числе Брюсов и В. М. Волькенштейн). Можно только добавить, что характерные для «парнасцев» четкость стиля, пластичность и красочность образов, стремление к созданию объективно выразительных произведений слова — отличительные особенности также и творчества Волошина-критика.

В произведениях Г. Флобера, этого «величайшего мастера стиля» (М. Горький), Волошину, вероятно, были близки не только стремление к бесконечной отточенности формы, но и принцип объективности творчества, идея сближения художественного творчества с наукой, глубокий психологизм. О Франсе Волошин писал не раз, и среди наиболее любимых его мыслей был горький парадокс «одного из королей династии скептических умов» в «Суждениях господина Жерома Куаньяра»: «Если уж браться управлять людьми, то не надо терять из виду, что они просто испорченные обезьяны... А когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех». <sup>14</sup> Это скептическое «вспоминание» писателя Волошин расценивал как мудрость, а в стиле Франса больше всего ценил «утонченность».

Можно догадаться, что в книгах выдающегося французского историка литературы и лингвиста Гастона Париса (по словам А. Франса, отличавшегося как литературным вкусом, так и философским складом ума) Волошина привлекала не только «серебряная латынь», но и глубокое понимание ученым европейского средневековья. А средневековье и, в частности, готика глубоко интересовали поэта. Свидетельства тому — цикл сонетов «Руанский собор» (1906), строки в стихотворении «Письмо» (1905), работа над книгой «Дух готики» (1913—1914).

Специального изучения требует влияние на Волошина творчества любимых им Анри де Ренье, Мориса Метерлинка, Реми де Гурмона, Жюля Леметра (у которого Волошин видел «капризный и дерзкий ум критика-

<sup>12</sup> Волошин Максимilian. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Paris, 1982, т. 1, с. СІХ.

<sup>13</sup> См.: Wallrafen Claudia. Maksimilian Vološ in als Künstler und Kritiker. — Slavistische Beitr., München, 1982, Bd 153, S. 205—224.

<sup>14</sup> См.: Франс Анатоль. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1958, т. 2, с. 536.

субъективиста)),<sup>15</sup> братьев Гонкуров с их «Дневником». В целом раскрытие эстетического мировоззрения Волошина во всей его сложности, в динамике его философско-эстетических интересов, менявшихся в ходе времени и испытавших самые разнообразные влияния, — от восточной и средневековой европейской философии до эстетизма второй половины XIX в. и новейших оккультных учений — одна из насущных задач будущих исследований. Дополнительная сложность этой задачи заключается в том, что, неизменно оставаясь в пределах идеалистического миропонимания, Волошин не задавался целью подробно обосновать и сформулировать свое идейно-эстетическое кредо; зачастую в круг его пристрастий входили явления и построения, противоречащие друг другу, зачастую в его восприятии они получали весьма причудливое и даже парадоксальное истолкование. Издание настоящего тома «Лики творчества», без сомнения, — первоначальное условие появления в будущем такой работы.

## 3

Поставив целью писать о «новом, текущем» искусстве и литературе, Волошин начинает выполнение этой программы статьей «Новая книга Октава Мирбо» (Курьер, 1901, 8 сент.). Автора статьи привлекает «нервный, причудливый, боевой талант автора», его мастерство в создании «портретов-карикатур», ярость его социальных обличений. Волошин выделяет образы преуспевающего доктора-циника, «великосветского громилы», скучающего миллиардера-американца. Упомянув о генерале-«цивилизаторе», призывающем использовать кожу убиваемых негров, Волошин замечает: «Если припомнить те разоблачения о зверствах во французских колониях, которые наделали столько шуму прошлой зимой, то это, пожалуй, даже не окажется чересчур большим преувеличением». Еще подробнее он останавливается на образе министра народного просвещения — монстра беспринципности и политического цинизма. «Местами кажется, что Мирбо возвышается до чудовищных преувеличений Свифта и рыдающего сарказма Щедрина», — указывает критик. Статья Волошина специально посвящена роману Мирбо «21 день неврастеника», но в ней упоминаются также «Дневник горничной» и «Сад пыток». Волошин читал не только эти произведения Мирбо, получившие скандальную известность, но и критические отзывы о них и находил, что в «Саде пыток» критики проглядели «моральное значение» этой книги, «появившейся в одну из самых кровавых и позорных эпох в жизни европейского человечества — в конце XIX века. В ней увидели апологию, а не протест».

Современные советские литературоведы считают, что «некоторые портретные характеристики Мирбо» в книге «21 день неврастеника» «принадлежат к его лучшим сатирическим достижениям»;<sup>16</sup> «Сад пыток» же

<sup>15</sup> Аполлон, 1909, № 1, отд. 2, с. 20.

<sup>16</sup> История французской литературы: В 4-х т. М., 1959, т. 3, с. 304 (статья В. А. Гальперина «Социальный роман конца XIX века»).

обычно расценивается как образец пагубного влияния декаданса на писателя-обличителя. Нельзя не сказать в связи с этим, что и на самого Волошина эстетика декаданса с его интересом к душевным изломам, эротике, ко всему «темному» и «запретному» оказала определенное влияние, в особенности в первые годы его литературно-критической деятельности.

Примечательно еще одно критическое выступление Волошина этого периода — его лекция о Н. А. Некрасове и А. К. Толстом, прочитанная в январе 1902 г. В самый разгар своего увлечения Францией, будучи пламенным неопитом «нового искусства», Волошин берется за сопоставление двух русских поэтов-классиков. Не просто случайностью выглядит после этого упоминание в статье о Мирбо Щедрина и Достоевского...

Знакомство Волошина с русской классической литературой началось еще в детстве, в домашней библиотеке матери, Елены Оттобальдовны, широко образованной женщины. Уже в пятилетнем возрасте мальчик знал наизусть описание Полтавского боя из «Полтавы» и всего «Медного всадника» Пушкина, «Бородино» и «Песню про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова, стихотворение Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы», «Конька-Горбунка» Ершова, сказки Даля. С семи—восемью лет начинается увлечение Достоевским, самым любимым русским писателем Волошина, с произведениями которого он не расставался до последних дней. В 1892 г. Волошин мечтает написать после окончания гимназии «роман в роде „Детства, отрочества, юности“ Льва Толстого». <sup>17</sup> В конце февраля 1899 г. студентом университета Волошин навещает в Ялте А. П. Чехова, произведение которого он также хорошо знал.

Большое впечатление произвели на Волошина ранние произведения М. Горького. В самом начале 1900 г. он писал из Парижа своему феодосийскому другу А. М. Петровой: «...прочтите роман Горького „Фома Гордеев“, напечатанный в журнале „Жизнь“ <...> Горький — это будущая громадная сила, да и теперь он уже не маленький. Вы читали книжки его рассказов? Если нет, то непременно прочтите и напишите, какое впечатление произведет». В одном из последующих писем Петровой, уже из Москвы (7 апреля), речь снова идет о Горьком: «Ваши восторги относительно Горького я вполне разделяю и могу сказать только: „А вот прочтите-ка второй, да третий том“». Через год, 23 мая 1901 г., Волошин сообщает матери: «Горький имеет теперь громадный успех в Париже, и на всех французских митингах протеста его имя всегда упоминается рядом с именем Толстого. А его арестом здесь возмущаются, право, кажется, больше, чем в России». Проходит несколько дней, и в письме к матери он делится мыслями о трех великих русских современниках: «Мне представляется, как какой-нибудь будущий историк уже совершившейся и отошедшей в то время вдаль русской революции будет отыскивать ее причины, симптомы и веянья и в Толстом, и в Горьком, и в пьесах Че-

<sup>17</sup> Дневниковая запись от 12 октября 1892 г. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 433.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Купченко В. П. «На портреты свои не похож...» (Чехов и Волошин). — В кн.: Чехов и его время. М., 1977, с. 200—204.



хова, — как историки французской революции видят их в Руссо и Вольтере, и Бомарше...».<sup>19</sup>

Основательное знание русской литературы показывает молодой критик и в упомянутой статье «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого» (январь 1902 г., рукопись).<sup>20</sup> Подробно разбирая творчество двух названных поэтов, он попутно касается также Пушкина и Лермонтова, Л. Толстого и Достоевского, Г. Успенского и Чехова, Фета и А. М. Жемчужникова, Мея и Минаева, Герцена, Белинского, Грановского, Кольцова. (В набросках к статье названы также Тютчев, Полонский, Щербина). На первый взгляд Волошин в своих критических построениях как бы продолжает ту переоценку революционно-демократической русской литературы, которую начали в 1890-х гг. символисты старшего поколения. Однако Волошин далек от идеи развенчания «шестидесятников», он, наоборот, поднимает Некрасова на щит, отдавая предпочтение его гражданской поэзии перед творчеством А. К. Толстого. Правда, делается это с целью представить Некрасова как предтечу символизма — отца «всех творческих течений современной русской поэзии».

По мнению Волошина, Некрасов «всей своей натурой принадлежал к тому великому всеевропейскому поколению сороковых годов, которому суждено было пройти в Европе через огненную купель 48 года, а в России — сквозь николаевский кошмар». Это было поколение «великих идеалистов», выросших на Гегеле, которые «не ограничивали область поэзии определенными рамками и предоставляли поэту всю область дум и чувств». Воспитанное на Байроне, это поколение дало Гейне и Гюго, и тем, чем эти поэты «были для своих стран, Некрасов был для России».

А. К. Толстой, считает Волошин, «тоже отзывался на общественные и исторические события», тем не менее он не может быть отнесен к типу «великих политических поэтов». Когда его затрагивали социальные идеи, «он отзывался на них с тем поверхностным скептицизмом, который обращает внимание только на внешность явления, глубокого и сильного по своей природе, и вызывает только досадное чувство, как „Поток-богатырь“ или „История России“». Волошин протестует и против трактовки национальной тематики у Толстого, который «в своих былинах и песнях берет исключительно банальный — археологический, условный, ложно-славянский стиль романов Загоскина и исторических драм Аверкиева. Он только играет красивыми словами и складывает их в условно-красивые формы», не передавая живого духа народной песни.

Некрасов, утверждает Волошин, — новатор, который ввел в русскую поэзию «вольный стих с неравным количеством стоп» и систему ассонансов; он ведет борьбу со словом «на жизнь и смерть». Толстой же пишет гладко и холодно: «Везде этот красивый, гармоничный, плавно текущий стих, полный старых слов и лжеславянских выражений, чересчур торжественный чересчур лакированный и всегда заслоняющий мысль сти-

<sup>19</sup> См.: *Купченко Вл. П.* М. Горький и М. Волошин. — Рус. лит., 1976, № 2, с. 144.

<sup>20</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 178.

лем». Образцом этого стиля Волошин считает поэму «Грешница». Если Некрасов продолжал дело Пушкина и Лермонтова, более чем кто другой обогатив русскую поэтическую речь «простыми и обыденными словами обыкновенного разговора» и очистив ее «от тех архаизмов, которых не успел вполне уничтожить Пушкин», — то Алексей Толстой «был совершенно чужд этих революционных течений в области слова». Взяв от Пушкина и Лермонтова «только мертвые формы выкованного ими стиха», он «по своим поэтическим приемам продолжает школу пышной декламации Державина и Озерова».

Оценка Волошиным А. К. Толстого, разумеется, была во многом несправедлива — и здесь сыграл роль тот полемический задор, который руководил им при написании статьи. К намеренным «гвоздям и крючкам» ее следует отнести также утверждения, что «в Россию новые течения приходят обыкновенно только лет через двадцать»; «противоречия мысли и дела — это вечные двигательные пункты в жизни человека», и другие. Однако в ней было уже немало тонких и верных суждений, пронизательных и оригинальных критических характеристик.

В статье о Некрасове и А. К. Толстом Волошин выдвинул несколько положений, которые затем прочно вошли в систему его эстетических взглядов. Волошин ценит прежде всего неповторимую индивидуальность творца и незаемность творчества. Отсюда — требование к поэту искать свои слова и по-своему их сочетать. Непременным условием подлинного творчества является, по Волошину, стремление автора к краткости, преднамеренной недоговоренности: «Художник должен всегда оставить простор для фантазии читателя». Напоминая высказывания Некрасова («Чтобы словам было тесно, а мыслям просторно») и Флобера («У каждой мысли есть только одно выражение...»), Волошин предлагает собственную формулу: «Сила выражения всегда обратно пропорциональна количеству употребляемых слов». Наконец, требование, обращенное уже не к поэту, а к критику: первичность, непосредственность восприятия, необходимость свежего взгляда на произведения, особенно классические: стихи Пушкина и Лермонтова, «захватанные столькими пальцами», «должны быть сперва очень основательно забыты, чтобы после воскреснуть во всей своей нетленной красоте...». Видение своими глазами, неприятие шаблона — основное требование Волошина к литературной критике. Этому принципу он следовал всегда — и в ранних, и в зрелых своих статьях, неизменно отдавая предпочтение неожиданным и сугубо индивидуальным критическим ракурсам перед описательными характеристиками, претендующими на объективность.

В статье о Некрасове и Толстом налицо и еще одно качество, характерное для Волошина-критика в дальнейшем: стремление заострить свои мысли до парадокса, — с тем чтобы пошатнуть общепринятое мнение и заставить читателя взглянуть на проблему свежим глазом. Эта особенность, выделявшая Волошина среди большинства литературных и художественных критиков России начала XX в., берет исток в творчестве любимых им Г. Гейне, О. Уайльда, А. Франса. Сыграл свою роль и личный опыт: воспитанный на литературной реалистической классике и на

произведениях передвижников, Волошин в самом начале века приходит к пониманию символистов и художников-импрессионистов, еще недавно решительно им отвергаемых. Это «прозрение» на всю жизнь не только научило молодого поэта с доброжелательной заинтересованностью и с крайней осторожностью подходить ко всем новым исканиям и непонятым на первый взгляд явлениям художественной жизни, но и породило желание их пропагандировать. Инертность публики, по обыкновению отвергавшей поиски новаторов, и магнетическая сила устоявшихся мнений и оценок толкали Волошина (и не его одного!) на преднамеренное полемическое заострение критических доводов, провоцировали на эффектную игру словами, на эпатаж.

Сам Волошин объяснял эту отличительную черту своих критических выступлений преимущественно внешними причинами — особенностями журналистской работы, принуждавшей к предельной краткости в изложении мыслей, зависимостью от постоянно меняющихся условий печатания. Уже будучи опытным критиком, он писал в январе 1913 г. Л. Я. Гуревич: «У меня нет такого места, где бы я мог писать регулярно — и по тем вопросам, которые меня интересуют, независимо от того, касаются ли они театра, литературы, живописи или общественности. Мне, напр<имер>, иногда очень важно писать на ту тему, которая уже обсуждалась в газете, т. к. должен сказать, что (к несчастью для меня) мои мнения никогда почти не совпадают с господствующими в литературе. Поэтому уже давно мне приходится играть роль какого-то гастролера-престижжигатора и на пространстве 150—200 стр<ок> сжимать то, что требовало бы нормально 2—3 фельетонов. У меня поэтому установилась репутация парадоксалиста, хотя я для себя только последователен».<sup>21</sup> Но, разумеется, были и существенные внутренние причины, объясняющие разительное отличие мнений и наблюдений Волошина от тех, которые выражало большинство литераторов, заключавшиеся в самой природе его художественного зрения, в постоянной предрасположенности увидеть неожиданное, необычное в знакомом явлении. На этом пути были, естественно, перехлесты, объяснявшиеся прежде всего тем, что Волошин в своей критической деятельности руководствовался не столько задачами социально-исторического анализа, сколько стремлением к самовыражению. Излишняя категоричность не слишком достоверных и почти всегда не бесспорных суждений, стремление быть оригинальным во что бы то ни стало, пристрастие к домыслам, чрезмерная свобода фантазии не раз вызывали на Волошина огонь со стороны его коллег-критиков. Однако не раз именно благодаря парадоксальности и причудливости, непредсказуемым поворотам мысли многие суждения Волошина и целые его статьи врезались в память его современников и влияли — порой даже против их воли — на их воззрения.

<sup>21</sup> Цит. по статье: *Гречишкин С. С.* Архив Л. Я. Гуревич. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 23.

Приехав в начале 1903 г. в Россию с рекомендательными письмами от К. Д. Бальмонта, А. В. Гольштейн и других литераторов, Волошин быстро и легко вошел в круг писателей-символистов и художников «Мира искусства». В. Я. Брюсов записал тогда в дневнике: «В Петербурге познакомился я с Максом Волошиным. Юноша из Крыма. Жил долго в Париже, в Латинском квартале. Поэт и художник. Исходил пешком все побережье Средиземного моря. Интересно рассказывает об Андорре и Балеарах».<sup>22</sup>

Встреча с Брюсовым имела в литературной судьбе Волошина большое значение. Брюсов способствовал появлению в петербургском журнале «Новый путь» нескольких стихотворений Волошина и вскоре пригласил его принять участие в символистском журнале «Весы», который начал выходить в Москве с января 1904 г. Волошин стал постоянным парижским корреспондентом «Весов» и активно привлекал к участию в новом московском журнале парижских авторов и иллюстраторов. В том же году Волошин начинает публиковать свои парижские корреспонденции и заметки также в петербургской либеральной газете А. А. Суворина «Русь». Таким образом, он получил возможность регулярно писать серьезные обзорные статьи и знакомить русских читателей с художественной жизнью Франции, размышляя о путях нового искусства и подводя определенные итоги.

В течение 1904—1905 гг. Волошин публикует в «Весках» и «Руси» обзоры парижских Салонов, рецензии на новые книги, отклики на театральные постановки. Статьи в «Весках» — обстоятельнее, глубже, тщательнее отделаны, чем газетные, но и последние написаны довольно ярко. Редактор-издатель «Руси» А. А. Суворин писал Волошину 29 октября 1904 г.: «... я думаю, что Вы можете быть хорошим журналистом именно потому, что так ищете точного соответствия между словом и мыслью. Хороший журналист не тот, что дает тысячи строк в два-три часа, но тот, у которого есть свой фонтан в мозгу, к пению которого он прислушивается и пение которого есть для него голос истины».<sup>23</sup>

Нельзя, однако, не упомянуть, что при таком, казалось бы, полном понимании «Русь» часто манкировала своим корреспондентом. Летом 1906 г. Волошин писал А. А. Суворину: «... я совершенно потерял ориентацию в том, чего от меня ждут <...> Столько моих статей, написанных с любовью и уверенностью, что они будут интересны в данный момент, было не напечатано, — и в то же время бывали напечатаны заметки, совершенно незначущие <...> Это ужасно плохо действует на работу. Нельзя писать со старанием и прилагать все свое искусство, зная почти на верное, что статья не будет напечатана».<sup>24</sup> Забегая вперед, можно сказать, что столь же

<sup>22</sup> Брюсов Валерий. Дневники. 1891—1910. [М.], 1927, с. 130.

<sup>23</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1159.

<sup>24</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 120.

необязательны бывали и редактор «Аполлона» С. К. Маковский, и некоторые другие редакторы и издатели, с которыми имел дело Волошин.

Абсолютное большинство статей и заметок Волошина середины 1900-х гг. посвящено изобразительному искусству и театру. Среди них выделяются глубиной и насыщенностью «Скелет живописи», «Вопросы современной эстетики», «Творчество М. Якунчиковой». Среди статей на литературные темы особо отметим рецензию на сборник «Кренкебиль, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов» А. Франса, опубликованную в 1904 г. в газете «Русь» (25 мая), на книгу Дж. Лондона «Зов предков» и на «Литературные прогулки» Реми де Гурмона, появившиеся в «Весех» (1904, № 11): в них впервые затронуты идеи, которые будут сопровождать Волошина многие годы и получают свое развитие в последующих статьях.

В первой рецензии, причисляя себя к «ценителям утонченного и редкого» (характерная самоаттестация!), Волошин останавливается на рассказе А. Франса «Пютуа», пытаясь проследить истоки современного мифотворчества. Всегда будет волновать пантеистическое сознание поэта судьба античных богов и полубогов, фавнов, кентавров, — к которой обращались Г. Гейне, Реми де Гурмон, Анри де Ренье. Еще не раз в творчестве Волошина будет повторена и эта парадоксальная мысль: «Все прошлое человечества, вся история животного мира записана в свитках мозговых извилин». Рецензия на повесть Джека Лондона «Зов предков» — по-видимому, первый на русском языке отзыв о крупнейшем американском писателе.<sup>25</sup> Повесть Лондона Волошин считал «открытием совершенно новой сферы духа в области литературной», поскольку это «первый опыт представить мир, целиком претворенный в душе животного». «Душа животного» и впоследствии неизменно будет интересовать Волошина (можно вспомнить его неоконченную рецензию на «Трагический зверинец» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал),<sup>26</sup> равно как и вообще любые попытки истолкования «чужой» психологии и мировосприятия, отличных от психологии и мировосприятия взрослого человека. В частности, пристальное внимание к внутреннему миру ребенка отразилось в статье Волошина «Откровения детских игр». Рецензия на «Литературные прогулки» Реми де Гурмона представляет собой краткий пересказ некоторых литературных характеристик французского эссеиста. Волошин особенно ценит в нем, как и в Анатоле Франсе, остроумие ума и тонкость суждений. И выписывает отдельные слова, ставшие для него в определенном смысле программными: «Критика — это самый субъективный род искусства. Это непрерывная исповедь. Намереваясь анализировать произведения других, раскрываешь сам себя». Эта характеристика творческого метода Гурмона, так же как и заключение Волошина: «Каждая книга служит Реми де Гурмону только предлогом для своих собственных построений», — во многом применимы и к нему самому, заключают в себе волошинское понимание задач критики.

---

<sup>25</sup> См.: Джек Лондон: Биобиблиографический указатель / Сост. Б. М. Парчевская, М., 1969, с. 82.

<sup>26</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 206.

Особняком в творчестве Волошина стоит статья «Магия творчества. О реализме русской литературы».<sup>27</sup> Перед нами самое парадоксальное из всех выступлений Волошина, переходящее уже (по замечанию А. В. Гольштейн) в бутаду. В самом начале статьи появляется мотив бунта вещей против человека — прообраз тех «демонов машин», о которых Волошин писал впоследствии не раз, в прозе и в стихах. Налицо также протест против войны с ее ужасами. Но наряду с этим Волошин развивает фантастический тезис о том, что «будущая действительность может быть выявлена мечтой» и что можно избежать войны, восстаний, террора, воплотив их в художественном слове («выявив мечтой»). Реалистический метод, господствовавший в русской литературе на протяжении XIX в., оказывается в парадоксальных «жизненных» проекциях Волошина косвенной причиной того, что действительность рубежа веков аккумулировала в себе запасы катастрофической энергии, не нашедшей выхода в художественных дерзаниях: «Русская литература в течение целого столетия вытравила мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть. На протяжении целого столетия Гоголь и Достоевский одни входили в область мечты». В результате — «поднимается иная действительность — чудовищная, небывалая, фантастическая, которой не место в реальной жизни потому, что ее место в искусстве».

Исток основной мысли этой статьи мы находим в дневнике Волошина от августа 1904 г. В это время он встречается в Женеве с Вячеславом Ивановым — поэтом, ученым-филологом, теоретиком символизма. Волошин много слышал об Иванове и уже был знаком тогда с книгой его стихов «Кормчие звезды». Женевские беседы с Ивановым стали значительным событием в духовной жизни Волошина. Об этих днях он вскоре писал Брюсову в Москву: «Для меня Женева была наполнена, конечно, разговорами с Вячеславом Ивановым. Ведь я только теперь лично с ним познакомился. Он обогатил меня мыслями, горизонтами и безднами на несколько лет».<sup>28</sup> В разговорах с Ивановым впервые возникают многие важные для Волошина темы, кристаллизуются его собственные мысли. Именно в дни напряженного общения с Ивановым у Волошина возникают представления о действительности мечты. «Мечта есть активное действие высшего порядка <...> Желание — это предчувствие, это наше зрение в будущее <...> Лучи достигают к нам из будущего, и это ощущение мы называем желанием...».<sup>29</sup> Потрясенный ужасами русско-японской войны, Волошин проецирует эти «странные мысли» на невероятную действительность. «Этого бы не было, если бы люди раньше „мечтали“ об этом», — пишет он М. В. Сабашниковой 18 сентября 1904 г. Ведь «эпохи ужасов и зверств всегда следуют за эпохами упадка фантазии, бессилия мечты <...> Действительность мстит за себя, если ее считают слишком простой». Подкрепив это положение двумя-тремя примерами, Волошин все больше верит в его возможность. «Эта связь только в первый момент кажется странной. Потом это становится так

<sup>27</sup> Весы, 1904, № 11, с. 1—5.

<sup>28</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 33.

<sup>29</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441 (запись от 9 августа 1904 г.).

логично, так неизбежно...».<sup>30</sup> Для символиста с его идеалистическим подходом к миру такая «догадка», действительно, вполне допустима: почему бы и нет? Недаром В. Брюсов не только принял статью Волошина в «Весь», но и считал ее удачной.<sup>31</sup>

При всей своей причудливости и «фантастичности» эти идейные построения Волошина помогали ему постичь катастрофизм переживаемой реальности, внутренне подготавливали его к осмыслению одной из важнейших проблем времени — проблемы революции и революционного возмездия. Затрагивая насущно и остро поставленные эпохой социальные вопросы в специфически иррациональном, отвлеченно-метафизическом преломлении, Волошин тем не менее сумел почувствовать закономерность революции 1905 г. и ее историческую правоту.

Приехав в Петербург 9 января 1905 г., Волошин дает во французскую газету «L'Europeen» (1905, 11 февр., № 167) взволнованный очерк о Кровавом воскресенье, придавая трагическому дню громадное историческое значение. Характерная особенность многих статей Волошина в том, что они часто превосходят или развивают его стихотворные произведения. Статья заканчивается утверждением, что «этот день является мистическим прологом к большой народной трагедии, которая пока еще не началась». Та же мысль пронизывает стихотворение Волошина «Предвестия» (датированное автором 9 января 1905 г., хотя и написанное после выступления в «L'Europeen»): «Уж занавес дрожит перед началом драмы...».<sup>32</sup>

По возвращении в Париж вдали от России Волошин думает о движущих силах революции и ее дальнейших судьбах. «Вполне принимаемая общепринятое изложение экономических, социальных и психологических причин» («Пророки и мстители»), он обращается к характерному для него методу исторических аналогий, пытаясь разгадать скрытые связи между далекими по времени, но, как ему кажется, внутренне связанными событиями. В этом кругу размышлений естественно было обратиться к глубокому изучению истории французской буржуазной революции 1789—1793 гг. «Дневник Людовика XVI», «Гильотина как филантропическое движение», «Революционный Париж», «Во времена революции» — все эти статьи Волошина, появившиеся в печати в 1906 г., звучали актуально для русского читателя.

Имея в виду статьи этого периода, Е. К. Герцык впоследствии вспоминала: «Исторический анекдот, остроумное сопоставление, оккультная догадка — так всегда строила мысль Волошина и в те давние годы, и позже, в зрелые. Что ж — и на этом пути случаются находки. Вся эта французская пестрядь, рухнувшая на нас, только на первый взгляд мозаична — угадывался за ней свой, ничем не подсказанный Волошину опыт».<sup>33</sup>

В революционных событиях Волошин не столько распознает их социальный смысл, сколько находит благодарный материал для осмысления «психологической истории человечества» «в тревожные времена» его

<sup>30</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107.

<sup>31</sup> См. его письмо к Волошину от сентября 1904 г. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289).

<sup>32</sup> *Волошин Максимилиан*. Стихотворения. Л., 1977, с. 94.

<sup>33</sup> *Герцык Евгения*. Воспоминания. Paris, 1973, с. 79.

духа. Как философ и гуманист он предостерегает: идея справедливости влечет за собой идею мести — и любовь к людям часто оборачивается кровопролитием. Мысли М. Метерлинка, А. Кабанеса и А. Франса, повлиявшие здесь на Волошина, были особенно подробно изложены им в статье «Пророки и мстители», напечатанной в московском символистском журнале «Перевал» (1906, № 2). Говоря в ней о «надвигающемся ужасе» грядущих общественных катаклизмов, Волошин трактует предстоящие испытания в апокалипсическом аспекте: при всем страхе за судьбы культуры, с которой он живейшим образом связан, поэт и критик воспринимает ожидаемую «Великую Революцию» как «очистительный огонь», видит в ней «меч Справедливости — провидящий и мстящий». Статья заканчивается стихотворением «Ангел мщения», в котором отчетливо проступали впечатления от событий Кровавого воскресенья. Ангел мщения говорит русскому народу:

...Прошли века терпенья,  
И голос мой — набат. Хоругвь моя, как кровь...

И далее:

О, камни мостовых, которых лишь однажды  
Коснулась кровь! Я ведаю ваш счет...  
Я камни заклянью заклятьем вечной жажды,  
И кровь за кровь без меры потечет.

Такое противоречивое, анархически-двойственное отношение к революции наблюдается у многих современников Волошина, близких ему по идейно-эстетическим симпатиям. Достаточно вспомнить знаменитое стихотворение Брюсова «Грядущие гунны» (1905), в котором революция воспета как разрушительная варварская стихия, несущая гибель культуре, старому миру, но вместе с тем и обновление человечеству. С идеями «Пророков и мстителей» обнаруживают родство некоторые мысли Блока — о чреватом катастрофой конфликте между народом и интеллигенцией (статья «Народ и интеллигенция», 1908), о неизбежной «мести стихийной и земной», угрожающей современной культуре (статья «Стихия и культура», 1908), наконец, идея «крушения гуманизма», представляющая собой «попытку обоснования правды массового революционного движения, несовместимой, по Блоку, с гуманизмом прошлого, который был связан главным образом с идеей индивидуальной обособленной личности и с моралью в традиционном смысле». <sup>34</sup> Поэтические произведения Волошина, созданные позднее, в эпоху гражданской войны, также во многом наследуют идейный пафос «Пророков и мстителей»: абстрактно-гуманистическое неприятие насилия сочетается в них с идеей сопричастности судьбе родины и с осознанием революции как порыва к высокому идеалу, к гармоническому мироустройству, к «праведной Руси».

<sup>34</sup> См.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 481.



В подходе к историческим событиям для Волошина на первом плане всегда оказывались не социально-политические, а отвлеченно-нравственные, духовные проблемы. Это характерно и для его журнальных и газетных выступлений в 1905—1906 гг. В частности, о необходимости найти выход не из политического, а из психологического состояния страны — духовный выход, — Волошин говорил в статье «Разговор». Сам он предлагал вариант наивный и вполне фантастический: хороводные танцы, которые будто бы могут дать выход «избытку звериного и стихийного чувства» людей. Неясно, в каких формах Волошин представлял реальное осуществление своего утопического проекта. Но для нас важно другое: с этого времени из-под пера Волошина одна за другой выходят статьи, посвященные России — ее искусству, театру, литературе. Сам Волошин считал, что первая русская революция прошла мимо него. Однако фактически революция повернула поэта лицом к России. «Она всколыхнула его сознание, проникла в самые сокровенные тайники творчества», — пишет современный исследователь.<sup>35</sup>

Определенную роль в этом тяготении к России и русской проблематике сыграла и М. В. Сабашникова, в апреле 1906 г. ставшая женой Волошина: Маргарита Васильевна хотела жить в России. В октябре 1906 г. Волошины поселяются в Петербурге на Таврической улице, в доме, где жил Вяч. Иванов (сначала этажом ниже, а затем на «башне», в квартире Ивановых). Постоянный участник ивановских сред, Волошин знакомится с С. Городецким, М. Кузминым, А. Ремизовым, Ф. Сологубом, Г. Чулковым и другими представителями «нового» искусства.

В декабре 1906 г. в газете «Русь» начинается цикл статей Волошина под рубрикой «Лики творчества»: отзывы на книгу стихотворений Сергея Городецкого «Ярь», на «Александрийские песни» Михаила Кузмина, на книгу стихов Вячеслава Иванова «Эрос». В начале 1906 г. появляются новые статьи Волошина из этого же цикла: о «Стихотворениях» Ивана Бунина, о рассказе Леонида Андреева «Елеазар», о книге Алексея Ремизова «Посолонь», о втором сборнике стихов Александра Блока «Нечаянная радость». Одно перечисление этих выступлений в столичной газете свидетельствует о широком кругозоре профессионального критика, о деятельном участии его в литературной жизни. Известность Волошина-критика в это время опережала его известность как поэта, хотя и стихи его нередко появлялись в печати. И, конечно, мастерство поэта, его работа со стихом не могли не сказаться на его статьях о русской поэзии. Все они в совокупности дают достаточно полное представление о тональности и разнообразии красок художественной палитры Волошина-критика.

Первый фельетон из цикла «Лики творчества» — о книге С. Городецкого «Ярь» — уже несет в себе все отличительные черты эссеистской манеры Волошина, изобилует красочными метафорическими образами. Городецкий для Волошина — «молодой фавн, прибежавший из скифских лесов». И далее следует меткая зарисовка лика молодого поэта и его внут-

<sup>35</sup> Евстигнеева Л. А. Прозревая будущее... (М. А. Волошин и революция 1905—1907 гг.). — В кн.: Волошинские чтения. М., 1981, с. 12—19.

ренного мира, дается неожиданное сопоставление его с недавно умершим французским художником Эженом Карьером. Волошина пленяет стихийная чувственность мироощущения, уводящая в глубины древнего мифотворчества, к дохристианскому славянскому фольклору с его лукавой чертовщиной и неумемной ярью нерастрченных сил. Волошин первым отметил в произведениях нового автора те основные черты, которые затем были признаны большей частью критиков: связь с «самыми недрами народного духа, дар мифотворчества», чувственную, языческую природу поэзии Городецкого. Необычным и запоминающимся был четко очерченный Волошиным портрет молодого поэта.

Статья об «Александрийских песнях» М. Кузмина, так же как и рецензия на книгу С. Городецкого, совсем не похожа на обычные журнальные или газетные отзывы. Если статья о «Яри» создавала легендарный, почти фантастический образ автора книги, «молодого фавна», то в лирическом герое «Александрийских песен», неотделимом от поэта, Волошин увидел современника древнего утонченного сирийца Мелеагра, известного лирика позднелллинистического периода (конец II — начало I в. до н. э.). Это не столько пристрастный критический отзыв о стихах нового, пришедшего в литературу автора, сколько игра поэтического воображения, включающая в себя мозаику из отдельных эпизодов и стихов «Александрийских песен», которые складываются в вымышленную биографию поэта, пришедшего к нам через века из эллинистической Александрии. В статье о Кузмине в полной мере нашла свое воплощение присущая Волошину непринужденная эссеистская манера, генетически связанная с современной ему школой французской художественной критики.

Конечно, созданный Волошиным поэтический портрет автора «Александрийских песен» ни в какой степени не совпадает с реальным и повседневным обликом Кузмина и мало соответствует представлениям об авторе его позднейших стихотворных книг. Но вычитанный из «Александрийских песен» фантастический образ создавшего их поэта был сотворен с учетом одного из основных положений символистской эстетики, предполагавшего мифологизацию действительности, и возник, несомненно, с ведома Кузмина. Это явствует из наличия в статье Волошина стихотворений, не вошедших в публикацию «Весов», полученных непосредственно от Кузмина и опубликованных лишь позднее. Волошин не только располагал рукописным текстом «Александрийских песен» до полной их публикации, но и показывал Кузмину свою статью, и Кузмин вполне оценил оригинальность и грациозность этого первого отклика на его поэтическое выступление в «Весках».

На другой лад, в пародийно-мистификационном ключе, преломляется литературная реальность в статье Волошина «Гороскоп Черубины де Габриак», появившейся во втором номере «Аполлона» в конце 1909 г. Эта статья имеет прямое отношение к нашумевшей в то время литературной мистификации, разыгранной Волошиным и Е. И. Дмитриевой на страницах «Аполлона». Перед нами причудливый и нарочито серьезный авторский комментарий к собственному вымыслу. В статье о гороскопе вымышленной поэтессы в неожиданных метафорических преломлениях сочетаются астрологические, геральдические, библейские мотивы. В этой игре, насыщенной

романско-католической экзотикой, в несколько приподнятой торжественности речений мнимого астролога раскрываются поэтический характер и судьба Черубины с ее аскетическими порывами в борьбе с чувственными соблазнами, и читателю иногда трудно различить под маской доброжелательной озабоченности автора озорную улыбку.

Вместе с тем Волошин имел все основания подчеркнуть оригинальность и поэтическое мастерство таинственной Черубины, формальную безупречность ее стихов. Он понимал, что к этому времени эстетика и поэтика русского символизма уже сложились в определенную систему. Эта завершенность открывала возможности для пародирования хорошо знакомых мотивов и приемов, даже некоторых лексических оборотов, ставших штампами. Создание образа Черубины с ее поэтическим репертуаром, несмотря на камерность этого литературно-бытового эксперимента и замаскированную пародийность, обогатило литературу яркой и неповторимой экзотической личностью нового поэта, более яркой, чем ее истинный автор Е. И. Дмитриева.

В иной тональности написаны статьи Волошина о В. Я. Брюсове — отклики на переводы стихов Эмиля Верхарна и собрание стихотворений Брюсова «Пути и перепутья». Для Волошина в его работе было очень существенно, что он знал лично и Верхарна и Брюсова. Это личное знакомство с переводчиком и переводимым поэтом открывало дополнительную возможность поделиться с читателем своими впечатлениями и воспоминаниями о Верхарне и Брюсове и вместе с тем вступить с Брюсовым в принципиальный спор об искусстве перевода, о правах и обязанностях переводчика. Статья «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» была ответом на критику Брюсовым волошинских переводов того же Верхарна. Волошин противопоставлял брюсовским требованиям безусловной точности перевода творческую свободу во имя воссоздания духа и стиля оригинала. Спор, завязавшийся между Брюсовым и Волошиным, получил затем развитие в теории и практике перевода. Подлинное мастерство перевода, по общепризнанному мнению, — в сочетании смысловой точности с духом и стилем подлинника. В таком синтетическом решении вопроса позиция Волошина не забыта.<sup>36</sup>

Брюсов, вероятно, не был бы задет критическим отзывом Волошина на переводы из Верхарна, если бы в этом отзыве, в общем вполне корректном, Волошин не позволил себе некоторых смелых характеристик и портретных зарисовок. Вряд ли Брюсову мог нравиться такой абзац: «На лбу Валерия Брюсова нет глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. Лоб Валерия Брюсова гладкий, стремительный — хищный лоб египетской кошки». Впрочем, в своем сдержанном, но непререкаемом ответе Волошину<sup>37</sup> Брюсов ни словом не обмолвился о не совсем «учтывом» сравнении с хищной египетской кошкой. Однако он не смог скрыть своего раздражения, когда в газете «Русь» 29 декабря 1907 г. появилась большая статья Волошина о его только что вышедшей книге «Пути и перепутья».

<sup>36</sup> См.: *Перельмутер В.* Третий собеседник, с. 413—427.

<sup>37</sup> Опубликован вместе со статьей Волошина в «Весах» (1907, № 2, с. 81—82).

В этой статье Волошин говорил о Брюсове не только как о поэте, но и как о человеке, по личным впечатлениям и свежим воспоминаниям, передавая откровенные дружеские разговоры. 1 января 1908 г. Брюсов обратился к Волошину с письмом, в котором решительно протестовал против вторжения критика в его частную жизнь (подробнее см. с. 720—722).

Волошин прислушался к требованиям Брюсова и больше никогда не касался в своих статьях обстоятельств его частной жизни. Но в ответе Брюсову он аргументированно объяснил свою позицию в этом вопросе, которая непосредственным и необходимым образом была связана с его представлениями о задачах критика. Для Волошина поэт, художник и человек с его характером, привычками, образом жизни всегда представлялись в неразрывном единстве. Скромный и предупредительный в отношениях с людьми, Волошин меньше всего был повинен в стремлении вторгаться в интимную жизнь кого бы то ни было. Но проникновение в творческий мир художника он не представлял себе без конкретного понимания и восприятия человеческого облика, характера и мировоззрения этого художника в определенной исторической и даже бытовой обстановке. Именно с этих позиций он писал статьи и заметки о французских писателях и художниках, так же подходил он впоследствии и к характеристике жизни и творчества В. И. Сурикова в своей монографии об этом великом русском живописце.<sup>38</sup>

Третья статья Волошина о Брюсове «Город в поэзии Валерия Брюсова» была посвящена трактовке урбанистической темы в творчестве этого поэта.

В отличие от современных исследователей Волошин отказывался признать верным определение Брюсова как «певца города», поскольку Брюсов, по его убеждению, в своих стихах не столько «воспевал город», сколько обнажал в этом порождении капитализма его хищную бесчеловечную сущность. Волошин решительно заявил, что Брюсов по существу не поэт города, а поэт улицы, улицы современного города, что прошлое в этом аспекте ему чуждо и он не чувствует жизни старого города. Это обедненное, неполноценное восприятие старинных городов, лишенное духа времени и постижения лица каждого из них, не могло удовлетворить Волошина — ведь он знал наизусть средневековые кварталы Парижа, во всей неповторимости и разнообразии открылись ему города древнего Средиземноморья. Поэзия Брюсова в данном случае оказалась для Волошина прежде всего удобным поводом для изложения собственных концепций.

Размышляя об исторических судьбах города, ранее представлявшего собой некий цельный жизненный организм, Волошин высказал интересные соображения о возникновении улицы. Это новое явление в планировке возникло из дороги, соединявшей города. О «рабстве путей», о том, что дорога стала временем, скоростью, позволяющей преодолевать расстояние, впоследствии, в 1923 г., в цикле поэм «Путями Каина» Волошин сказал еще более точно и кратко:

---

<sup>38</sup> См.: *Волошин Максимилиан*. Суриков / Публ., вступит. статья и примеч. В. Н. Петрова. Л., 1985.

Дорога, ставшая  
 Грузоподъемностью,  
 Пробегом, напряженьем,  
 Кратчайшим расстоянием между точек,  
 Ворвалась в город, проломила брешу  
 И просеки в священных лабиринтах,  
 Рассекла толщи камня, превратила  
 Проулок, площадь, улицу — в канавы  
 Для стока одичалых скоростей,  
 Вверх на мосты загнала пешеходов,  
 Прорыла крысьи ходы под рекою  
 И вздернула подвесные пути.<sup>39</sup>

(«Пар»)

Именно эту стремительно и неудержимо несущуюся улицу, как полагает Волошин, «Брюсов глубоко любит и понимает». По мнению Волошина, Брюсов не может разрушить противоречий между идеальным представлением о грядущем городе, охватившем всю планету, и неизбежной катастрофой, разные варианты которой возникают в творческом воображении поэта.

В статье о поэтическом сборнике «Эрос» Вяч. Иванова, другого «мэтра» русского символизма, мы не найдем обычного для Волошина стремления раскрыть личность поэта в ее внутреннем содержании и внешнем лике, что так важно было для авторского замысла статей о Брюсове. Не без воздействия личного общения с Вячеславом Ивановым в этом отзыве Волошин поставил перед собой задачу посвятить читателя в круг идей и философских разысканий Вячеслава Иванова о древнегреческом культе Диониса и о прадионисийстве и связать с этим культом представление об Эросе, восходящее к диалогу Платона «Пир». Однако в целом Волошин остается верен своему излюбленному приему, с помощью которого он постигает чужую творческую индивидуальность: в статье о второй книге Александра Блока «Нечаянная Радость» Волошин предпослал словесному портрету Блока четыре метких портретных зарисовки (К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Брюсова и Андрея Белого). Среди четырех лиц современников, по наблюдению Волошина, лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска, более всего приближаясь к «традиционно-романтическому типу поэта».<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Волошин Максимилиан. Стихотворения, с. 191.

<sup>40</sup> Аналогичную характеристику внешнего облика Блока дает год спустя другой известный литературный критик 1900—1910-х гг. Н. Я. Абрамович: «... мое впечатление Блока — среди всех оставшихся в зеркале сознания — было наибольшим впечатлением гармонического внутреннего и внешнего благородства <...> Никаким оружием не собьешь с Блока той печати благоволения муз, которая почил на нем <...> Он поэт от головы до ног <...> В строгой и стройной фигуре и в тихой неподвижности лица есть затаенность живая, молчаливническая и прозрачно отражающая светлость» (Арский [Н. Я. Абрамович]. Галерея современников. I. М. Кузмин. II. Ал. Блок. — Отдых, 1908, 23 марта, № 2). Ср. впечатления Оскара Норвежского: «Внешность Блока приковывает к себе внимание. Ровное, спокойное выражение бледного, как бы

В живописных подробностях охарактеризовав «лик» Блока, Волошин лишь затем переходит к характеристике «гибкого и задумчивого стиха», в котором слышится его поэтический голос. Предвосхищая свою статью «Голоса поэтов» (1917), в которой упоминается «отрешенный, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока», Волошин в отзыве о «Нечаянной Радости» дает более подробную, но, пожалуй, менее выразительную характеристику его манеры читать стихи. Только после такого пространного и совсем необычного для газетных и журнальных рецензий вступления Волошин переходит к разбору книги и к ее основным мотивам Вечной Женственности (Прекрасная Дама, Незнакомка) и благоговейного преклонения перед вечерней прелестью тихой русской природы с населяющими ее призрачными существами. От внешнего облика к характеристике звучащего голоса и лишь затем к анализу поэтического творчества — таков привычный ход мысли Волошина-критика; при этом все компоненты — «внешние» и «внутренние», зрительные наблюдения, слуховые ощущения и эстетические эмоции — оказываются взаимосвязанными и взаимообусловленными.

Критические портреты Волошина не ограничивались кругом писателей-символистов. Так, в самом начале 1907 г. в «Руси» был напечатан его отзыв о третьей книге пятитомного собрания сочинений И. А. Бунина, издававшегося товариществом «Знание». Волошин, как и Брюсов, уверенно определил поэтическую генеалогию Бунина, связав его пластическую, живописную манеру письма со стилевыми традициями французских «парнасцев». Вместе с тем, как бы угадывая дальнейший путь Бунина — мастера русской прозы, Волошин в заключительном абзаце статьи прозорливо указал на связь прозы и поэзии Бунина с пейзажными зарисовками Тургенева и с описаниями Чехова. Отмечая обособленность Бунина, игнорирование им «громкой работы музыкальных завоеваний в области русской поэзии» — завоеваний символистской поэтической школы, — Волошин определенно признал, что Бунин истинный и крупный поэт; тем самым критик подчеркивал свою независимость от «партийных», полемических установок символистской журналистики, предполагавших неприятие Бунина как «знаньевца», представителя враждебной литературной группировки.

До 1907 г. Волошин почти не обращался к критике современной ему русской художественной прозы. Преобладание поэтических жанров в творчестве символистов, вероятно, сказывалось на тематике его литературно-критических работ. Да и сам он, с юных лет осознавший свое поэтическое призвание, пробовал свои силы в области художественной прозы только в ранних очерках о странствиях по Западной и Южной Европе. И вот одна за другой появляются его статьи о прозе Л. Андреева, Ф. Сологуба, А. Ре-

---

застывшего в неподвижности, правильного лица, — прямой взгляд голубых стальных глаз, — некоторая окаменелость позы — все это производит впечатление необыкновенной цельности и ясности. <...> В нем нет позы, нет крика. Он одинаков, как личность и как поэт» (*Норвежский Оскар*. Литературные силуэты. Этюды, наброски и впечатления. [СПб.], 1908, с. 36).

мизова, затем — в 1908 г. — снова статьи об Андрееве, о «Сорочьих сказках» А. Н. Толстого, о романе А. Каменского «Люди».

О произведениях Л. Андреева и об их авторе Волошин говорит в трех статьях. Ни в одной из них критик не ставит своей задачей определить место очередного произведения писателя в его творческой эволюции или в литературном процессе того времени. Каждая новая вещь Андреева интересует Волошина как возможность открыть заново уже знакомый мир этого оригинального художника слова, как повод для разгадки его философских умонастроений, механики его художественного мышления, характера его творческого метода. В каждой статье Волошин воссоздает портрет («клик») Андреева, используя приемы светотени, контраста или аналогий, которые автор находит в разных сферах искусства разных времен и народов. Волошину принадлежат острые, точные наблюдения над художественной фактурой произведений Андреева: он разгадывает потаенный смысл главных образов, характеров, символов, умело проводит читателя по словесному и интонационному лабиринту его повествования, помогает всмотреться в движение, жест, освещение, обнаруживая их характерность для художественного видения Андреева. По глубокому постижению важных сторон творчества Андреева статьи Волошина могут быть поставлены в ряд с самыми значительными отзывами современников об этом знаменитом писателе. Статья об «Елезаре» Андреева относится к тем многочисленным критическим работам Волошина, в которых критика граничит с художественной литературой. Искусно сочетая целые фразы из рассказа Андреева, как бы создавая мозаичскую миниатюру, Волошин дает представление не только о содержании, но и о манере повествования у писателя.

В мировоззрении, в творчестве, в миропонимании Андреева многое Волошину чуждо. Говоря о впечатляющей силе его произведений, Волошин резко определяет свои философские и чисто эстетические расхождения и отмечает отсутствие чувства меры и неоправданные натуралистические детали. В 1907 г. в центре внимания Волошина оказалось не только творчество Леонида Андреева, но и проза Федора Сологуба, также завоевавшая в это время широкую популярность. Волошин явно предпочел изысканное, чеканное мастерство Сологуба. Не случайно возникла статья — развернутое сравнение дарований и стиля этих столь разных авторов: «Леонид Андреев и Федор Сологуб», появившаяся в газете «Русь» 19 декабря 1907 г. Большой интерес в ней представляют размышления Волошина о сущности символизма и его связи с реализмом. Он отказывается признать в творческом методе Андреева признаки подлинного символизма и на анализе романа Сологуба «Навыи чары» раскрывает свое понимание природы художественного символа: «Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений гармонии мира. „Все преходящее есть только символ" — поет хор духов в „Фаусте". Символ — всегда переход от частного к общему. Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него. Здесь лишь одна дорога — от преходящего к вечному. Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся симво-

лами». Не то видит Волошин в рассказе Андреева «Тьма» — лишь «тысячи ненужных реалистических деталей».

Именно избытком «ненужных реалистических деталей» грешит, по мысли Волошина, натуралистический творческий метод. Иным было отношение критика к классическому реализму XIX в. и к его корифеям Достоевскому и Толстому, творчество которых он признавая величайшим достижением русской национальной культуры.

В конце 1910 г. после смерти Льва Толстого наряду с многочисленными откликами на это событие, всколыхнувшее не только Россию, но и все культурное человечество, появилась и статья Волошина «Судьба Льва Толстого». Эта своеобразная и непохожая на большинство некрологов статья не касалась художественного значения великого писателя: мировое значение Толстого не требовало доказательств. Волошин занимал вопрос, поставленный в заглавии, — человеческая судьба гения, через смерть перешагнувшего в бессмертие.

По мысли Волошина, смерть — явление итоговое, вершинное. Для мудреца-правдоискателя, сознательно создававшего свою жизнь, смерть не может быть случайной. Вместе с тем невозможно взглянуть в лицо своей судьбы, как бы закрытой покрывалом. Это покрывало спадает только в момент смерти. Смертью осмыслиется вся жизнь человека, и Волошин, размышляя о противоречиях и трагической судьбе Толстого, пытается раскрыть тайну его жизненного пути. Он заостряет внимание на противоречиях между повседневным яснополяским бытом и устремлениями души и воли великого писателя, который вырывается из плена, чтобы победить и умереть, на безысходных противоречиях между внешне благополучной судьбой и неудовлетворенной жадной подвиг в жизни Толстого. Великий художник, обладавший неповторимым опытом долгой жизни, замкнулся в самосовершенствовании и сознательно отказался от этого опыта, отказался от слабостей и падений. Волошин не мог принять толстовского непротивления злу, он полагал вслед за Достоевским, что мы можем освятить зло, «только приняв его в себя, собою его освятив».

Когда Волошин работал над статьей «Судьба Льва Толстого», уже появились в печати работы В. И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции» (сентябрь 1908 г.) и некролог «Л. Н. Толстой» (ноябрь 1910 г.). Ленин показал, что «противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века».<sup>41</sup> С этими работами Волошин, видимо, не был знаком. Его статья «Судьба Льва Толстого», конечно, написана с идеалистических позиций и является крайне субъективным откликом на смерть великого писателя. Тем не менее эта спорная по своим наблюдениям и выводам, но яркая и оригинальная статья представляет несомненный интерес прежде всего тем, что она противостояла распространенным в тогдашней критике представлениям о «цельном», «едином» Толстом, затушевывавшим трагические противоречия в творчестве и учении великого писателя.

<sup>41</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.



В 1912 г. в издательстве «Сфинкс» вышла книга П. Д. Боборыкина «Столицы мира» с подзаголовком «Тридцать лет воспоминаний». В предисловии известный своей необычайной плодовитостью автор несколько самонадеянно заявлял, что эта книга «итогов» беспристрастно и широко познакомит молодое поколение с тем, что «великие лаборатории европейской культуры — Париж и Лондон — давали всем нам в прошлом веке, дают и теперь».

Немногие читатели так знали культурную жизнь западной Европы, как Волошин. Неудивительно, что он оказался единственным критиком, чей отзыв о книге Боборыкина подвел «убийственные» итоги для литературной деятельности писателя. Если в статье о Льве Толстом Волошин, даже не принимая важнейших идей в системе философских взглядов Толстого, представил его великим писателем с богатырской волей и силой, то современник Толстого П. Д. Боборыкин (1836—1921), один из старейших литераторов второй половины XIX и начала XX в., удостоился острого и безжалостного памфлета. Конечно, Волошин был несправедлив, когда критику очередной книги мемуарного характера распространил на весь творческий путь маститого автора. Но Волошин не мог скрыть своего неприятия развязной и легкомысленной манеры мемуариста, потому что слышал и видел в каждой его фразе самодовольного обывателя. Боборыкин встречал на своем долгом веку многих политических деятелей, писателей, художников и актеров, но ничего не вынес из этих встреч, кроме пошлых анекдотов и мелочных натуралистических зарисовок, свидетельствующих о его духовной нищете. Такой литератор не мог не раздражать Волошина. Пожалуй, среди его статей нет ни одной, в которой было бы столько желчи, столько сарказма, хотя образцы иронической и даже сатирической критики у него встречаются.

Следует отметить, что в критическом творчестве Волошина вообще нередки проявления юмора. Рецензия на «Повести южных берегов» А. Воротникова, например, — просто комический их пересказ. Добродушным юмором пронизаны «Листки из записной книжки» (взять хотя бы ценку объяснения не знающего по-французски иностранца с продавщицей-парижанкой). Образец откровенной иронии — статья «Похвала моралистам» (1908). Однако, изощряясь в издевках над проповедниками «нравственности», Волошин нигде не становится грубым и скорее сожалеет об этих отравленных ханжеством «ревнителях». С тонким сарказмом высмеивается мечта о «добродетельном дикаре» в близкой по теме статье «Проповедь новой нравственности» (1909).

Наблюдая позднейшие проявления юмора в статьях Волошина, мы все больше замечаем его полное тождество характеру их автора. У него совсем нет торжествующего смеха, смеха превосходства, самодовольного, упивающегося собой остроумия: только улыбка, иногда усмешка (хотя порой достаточно ядовитая). Разящей иронией насыщены его рецензии на стихи И. Северянина и М. Папер («О модных позах и трафаретах», 1911), И. Эренбурга и Э. Штейна («Позы и трафареты», 1911), — где выставлена напоказ «духовная пошлость» этих поэтов. А вот пьеса С. Юш-

кевича «Miserere» («Московская хроника», 1911) изложена с юмором почти сочувственным, с долей легкой грусти...

Памфлетным «Итогам Боборыкина» противостоит в наследии Волошина похвальное слово К. Д. Бальмонту по случаю 25-летия его литературной деятельности, посвященное его книге «Зарево зорь». Волошин ценил яркое дарование своего старшего друга, его неутолимую жажду жизни, разносторонние познания в истории культур разных народов, не только книжные, но и обогащенные личными впечатлениями. Страсть к путешествиям, широта культурных интересов, пафос цельного и непосредственного восприятия мира были в равной мере присущи Бальмонту и Волошину. Поэтическое слово Волошина было строже и сдержаннее, чем у Бальмонта, но Волошин ценил «половодье чувств» и импровизационный дар крупного мастера, его влечение к экзотике, его восторженность. В Бальмонте Волошин видел «зарево зорь» молодой русской поэзии конца XIX и начала XX в.

Одна из наиболее своеобразных по замыслу и удачных по исполнению статей Волошина — «Голоса поэтов». Она возникла и разрослась из рецензий на «Стихотворения» Софии Парнок и второе издание книги Осипа Мандельштама «Камень». Обе книги вышли в 1916 г. Волошин не ограничился глубоким и своеобразным анализом творчества молодых поэтов, но вышел за пределы жанра рецензии и, привлекая творчество старших современников, сделал смелую попытку охарактеризовать «голоса» хорошо знакомых ему лириков.

Что такое голос поэта? В понимании Волошина голос неразрывно связан с интонацией произносимого стиха, с тем, что принято называть мелодикой. Это не замена фонографических записей, грамофонов, уже существовавших тогда средств фиксации звучания голоса. Это попытка критика охарактеризовать звучание стиха, включающая впечатление от авторского чтения. Волошин не раскрывает нам механизм стиха, не исследует ритмограмму поэтического произведения, он пытается импрессионистическими средствами воссоздать впечатление звучащего голоса поэта, его неповторимую манеру читать свои стихи и даже произносить отдельные слова и словосочетания. Читая статью, мы начинаем как бы слышать живые голоса. Волошину удается в нескольких словах запечатлеть самую неуловимую, неповторимую специфику голоса, его душу: «капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами» голос Бальмонта, «металлический, глухой, чеканящий рифмы» голос Брюсова, литургийно-торжественный, с высокими теноровыми возгласиями голос Вячеслава Иванова и т. д. В своих характеристиках Волошин отходит от чисто фонетических определений и обращается к более общим речевым и психологическим признакам. В целом же перед нами смена метких, выразительных «звукозаписей» голосов современных Волошину поэтов. Здесь мы видим в оригинальном ракурсе все те же поиски путей постижения «лика» поэта, которые так давно начали занимать критика.

Возможно, Волошин несколько переоценил в своей статье значение поэзии Софии Парнок, но проницательный анализ ее стихов, их тонкое

сопоставление с творчеством других поэтов несомненно интересны и оригинальны. «Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, — говорит Волошин, — хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломаным. Это и есть отчасти. Но какое богатство оттенков, какой диапазон теперь уже намечен в этом голосе, который будет еще более гибким и мощным».

Пророческое предвидение Волошина вполне оправдалось в дальнейшем творчестве Мандельштама. Волошин помогал и помогает читателям вслушаться в голос поэта, который «не хотел разговаривать стихом, потому что это был прирожденный певец». Немногочисленные примеры из стихов Мандельштама, как обычно бывает в статьях Волошина, освещают эти стихи ясным светом проникновения и понимания их глубинной сути. И кажется, что голос поэта отзывается в голосе критика. Случай далеко не частый, когда критик будто волшебной палочкой прикасается к тексту и открывает читателю доселе невидимое и неведомое.

Волошин первым заметил и приветствовал также дарование М. Цветаевой. В статье «Женская поэзия», опубликованной в декабре 1910 г. в газете «Утро России» (№ 323) и посвященной разбору ее первой книги «Вечерний альбом», он сопоставил стихи семнадцатилетней московской гимназистки с творчеством уже известных поэтесс тех лет и не только произнес никому не известное ее имя в их ряду, но и особо выделил и даже поставил выше других: «„Невзрослый“ стих Марины Цветаевой, иногда неуверенный в себе и ломающийся, как детский голос, умеет передать оттенки, недоступные стиху более взрослому. Чувствуешь, что этому невзрослому стиху доступно многое, о чем нам, взрослым, мечтать нечего...». И на этот раз Волошин не ошибся в своем отзыве о ранних стихах Цветаевой, предвещавших ее зрелую книгу «Версты», которая вышла в свет уже в начале 1920-х гг. Книга возникла и писалась в годы частых дружеских встреч Цветаевой с Волошиным в Коктебеле. Она сама назвала его своим учителем. И кроме воспоминаний «Живое о живом», она посвятила учителю поэтический реквием «Ici haut» («Здесь высота»)<sup>42</sup>.

## 5

В первую книгу «Ликов творчества», вышедшую в издании журнала «Аполлон», Волошин включил статьи о новейшей французской литературе и театре. К этому времени в газете «Русь», да и в других периодических изданиях появилось уже немало очерков из цикла «Лики творчества». Но Волошину хотелось в первую очередь познакомить своих соотечественников с французской художественной жизнью; статьи о русской литературе, русском театре и изобразительном искусстве он предполагал собрать

<sup>41</sup> Подробнее см. в публикациях писем М. И. Цветаевой к Волошину, подготовленных В. П. Купченко (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977, с. 151—185) и И. В. Кудровой (Нов. мир, 1977, № 2, с. 231—245).

в следующих томах. Впрочем, работы о французском изобразительном искусстве также предназначались для второго тома.

Статьи первого тома публиковались ранее в журналах «Перевал», «Золотое руно» и «Аполлон». Однако вся книга в ее композиционном единстве воспринималась читателями, даже заметившими и запомнившими первые публикации, как нечто целостное и новое.

Вместе с тем материалы первого тома неоднородны. Поэтому книга радовала многих своим разнообразием и широтой интересов ее автора. Статьи «Лица и маски» и «Сизеран об эстетике современности» носят в значительной мере реферативный характер. Автор стремится довести до русского читателя неизвестные ему факты и охарактеризовать их с максимальной беспристрастностью. Пространно рассказывая о репертуаре «Театров на Больших бульварах», репертуаре, рассчитанном на массового буржуазного зрителя, он избегает пренебрежительно-иронического тона и каких бы то ни было «качественных» оценок. Волошин сопровождает информацию не оценкой, а суждениями «осмысливающего» порядка. Он пытается истолковать, что именно означают этот репертуар и его сценическое воплощение, каковы их внутренний смысл и оправдание. Так возникает понимание этого зрелища для «большой публики» как современного ярмарочного театра масок, как чего-то типологически близкого комедии dell' arte.

Другую группу статей представляют «Апофеоз мечты» (о творчестве Вилье де Лиль-Адана), «Барбэ д'Оревильи», «Анри де Ренье», «Поль Клодель», а также «Аполлон и мышь» и «Демоны разрушения и закона».

Здесь тоже автор-критик, автор-оценщик литературных явлений как бы сознательно ступешивается, прячется за материал, а материалом этим являются обращения к свидетельствам и оценкам французских критиков, писателей и поэтов, обильные цитаты из их высказываний, цитаты, зачастую очень пространные, из произведений писателя, о котором идет речь в данной статье («Анри де Ренье», «Поль Клодель»). На долю автора приходится как бы отбор материала и легкий, малоосязаемый комментарий к нему; часто одни кавычки обозначают, что кончается цитата и вступает голос самого автора статьи. Итак, всего лишь монтаж? По внешней композиции статьи — да. Но по ее внутренней сущности не монтаж, а сплав, некое единство замысла и исполнения, само себе довлеющее и художественно оправданное. Мы не случайно говорим: «художественно». К статьям из «Ликов творчества» бесполезно подходить с теми требованиями, которые мы привыкли предъявлять к работам критиков и литературоведов. Волошин пишет о Вилье де Лиль-Адане — драматурге, о прозаике и эссеисте Барбе д'Оревильи, о поэтах Анри де Ренье и Поле Клоделе, но мы не найдем у него ничего похожего на анализ их творчества. Статья о Вилье де Лиль-Адане представляет собой, с одной стороны, комментированное Волошиным изложение содержания драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель», с другой — биографию писателя, в значительной мере им же самим придуманную, причем Волошин намеренно не отделяет правды от вымысла. Для него это неважно. Он стремится создать портрет поэта, влюбленного в свою мечту и в жертву мечте приносящего прозу

жизни со всем, что реально эта проза могла бы ему дать в буржуазной Франции XIX в. Из-за этой своей тенденции он сознательно оставляет в тени самое для нас интересное в творчестве Вилье, его рассказы, где беспощадно-разоблачительная, острая и ядовитая сатиричность доходит до своеобразной мрачной фантастики. Писатель, о котором Волошин намеревался писать критическую статью, превращается в его персонаж, героя своеобразной повести, а литературная критика ступшевывается перед художественным вымыслом. Из большой статьи о Барбе д'Оревилли мы почти ничего не узнаем даже о содержании «Кавалера де Туш», «Старой любовницы», «Женатого священника», новелл из сборника «Лики дьявола», но из подробностей биографии писателя, из анекдотов о нем, из воспоминаний и высказываний его друзей и недругов встает осязаемый и зримый образ — образ талантливого безумца, чудака, причудника, одержимого пристрастием к характерам, делам и вещам минувшим, исторически отменным, но обладавшим некоей моральной и эстетической ценностью, которая продолжает иметь значение и смысл.

В статье об Анри де Ренье Волошин не уклоняется от суждений историко-литературных, когда говорит о писателях и поэтах позднего символизма. Но их характеристика у него не в определении, а в образе: «Снова все внимание художника сосредоточено на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого неопределенного, точного смысла; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами».

Анализа произведения опять же нет, но цитаты так подобраны, комментарий к ним так организован, что со страниц Волошина встает некий конкретный и убедительный облик, облик поэта-мечтателя, влюбленного в чувственную прелесть тленных вещей мира и отравленного печалью о тленности этой прелести.

Статья о Клоделе состоит из переводов и пересказов нескольких, и притом ранних, произведений этого писателя, и все же материал этот организован таким способом, что читатель получает некое определенное знание, представление о поэте-мыслителе, пытающемся преодолеть поверхностную тягу к экзотизму, свойственную культуре его времени, и проникнуть «вглубь», в недра чужой культуры, извлечь из этих недр их неповторимую сущность и осмыслить ее («Клодель в Китае»).

Так обстоит дело в статьях Волошина с тем, что мы привыкли считать литературной критикой, с информацией о творчестве писателей определенной страны в определенную эпоху. Но тот же самый метод обнаруживается и в статьях философского (если этот термин понимать достаточно широко и условно) характера — «Аполлон и мышь» и «Демоны разрушения и закона».

Любопытна структура первой из этих статей. На стержень еще неясной для читателя мысли нанизываются метафоры-противопоставления из мира античной мифологии, русского фольклора, французской символист-

ской прозы начала нашего века: бог света Аполлон и ночной темный подпольный зверек — мышь. Яичко золотое и яичко простое, богатые разнообразные наряды пяти убитых жен Синей Бороды и невинная обнаженность шестой жены, нищей пастушки, которая осталась жива. Стержневая мысль до конца остается завуалированной, но все же «проступает» сквозь метафорическую оболочку достаточно ясно, чтобы ее оказалось возможно сформулировать. Это вариация на одну из важных для культуры начала вашего века проблем — соотношение искусства и жизни, сновидения и яви, мечты и реальности, неизбежность отрыва от первого члена этой диады ради второго, необходимость принять эту неизбежность. В статье нет анализа проблемы, есть ее образы, автор ничего не пытается доказать. Он хочет, чтобы читатель почувствовал, ощутил.

То же самое в «Демомах разрушения и закона». Пересказывая, цитируя, комментируя статьи Метерлинка о новых (для начала XX в.) орудииях войны и отчасти статью Поля де Сен-Виктора «Артиллерийский музей», Волошин что-то подчеркивает, что-то выделяет, что-то добавляет от себя, и в статье как бы «вылепливается» осязаемый предметный образ сил и средств разрушения, выходящих из-под человеческого контроля, вынуждающих человека применять их против себя самого. Для нашего времени размышления такого рода уже не новы, но в десятых годах XX в. то, что писали Метерлинк и Волошин, звучало пророчеством, которое, к сожалению, начало исполняться уже в первую мировую войну, не говоря уже о второй и о том, чем могла бы быть чревата третья. «Взрывчатые вещества несут с собой страшные нарушения равновесия силы и морали, на котором покоится каждый общественный строй. Из этих нарушений еще произойдут страшные катастрофы, подобные мировым катаклизмам».

Эссеизм Волошина-критика принципиально не столь уж необычен для русской литературы первой четверти нашего столетия: все поэты символистского круга — И. Анненский, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок и многие другие — были, хотя и по-разному, эссеистами. Но, говоря о происхождении критической манеры Волошина, уместно вернуться к его переводческой работе. В 1914 г. вышел его перевод книги французского критика-эссеиста середины прошлого столетия Поля де Сен-Виктора «Боги и люди». Эта книга, составленная из самых разнообразных статей о литературе, искусстве, истории самых различных времен и народов, тоже лишь в очень слабой степени анализирует то или иное явление культуры — будь то статуя Венеры Милосской, роман Сервантеса или судьба злосчастной французской принцессы, ставшей себе на горе королевой чуждой и антипатичной ей Испании. Стиль этих очерков — свободный разговор на данную тему, рассказ о произведении искусства, литературы, о явлении культуры, дающий читателю информацию методом художественной литературы, а не рассуждения на тему литературы, искусства, истории. Эссеистский метод Волошина — развитие и углубление той манеры, которую усвоил Поль де Сен-Виктор. Несомненно, именно поэтому книга его в переводе Волошина — один из самых безукоризненных образцов прозаического перевода на русский язык.

Для многих статей Волошина, предназначавшихся им впоследствии для второго и третьего томов «Ликов творчества», весьма характерен жанр фельетона. Представляют интерес записи Волошина о жанре фельетона и его истории, берущей начало от газетных листов (приложений) времен французской революции 1789—1793 гг.

«Фельетон как преображение разговора. Он должен оставаться в существе своем разговором. Его прелесть в том, что он лишен тяжелой серьезности, которую приобретают вещи написанные, но в то же время он свободно и легко может говорить о самых серьезных вещах и самых глубоких вещах. Он должен быть серьезной и поучительной беседой. В ней нет характера наставления. Писатель и читатель в фельетоне равны. Не беседа, а разговор, болтовня (*causerie*). Но болтовня очень серьезная. Фельетон, касаясь вещей временных и текущих, открывает в них вечное».

Затем беглая запись, свидетельствующая об отличном знакомстве с историей западноевропейского фельетона: «Анатоль Франс советовал писателям формировать свой слог на фельетоне. О Сент-Бёве, когда он начал писать свои „lundi“ (понеделничные фельетоны), кто-то сказал: „Теперь у него не будет времени портить свои статьи“».

Отмечая дар «фельетонной болтовни», проявившийся в фельетонах Теофиля Готье, Волошин продолжает: «Анатоль Франс, Леметр, С. Виктор всю утонченность своего разговора и своей эрудиции развеяли в газетных листах. Маллармэ, Уайльд, Вистлер <Уистлер> были по своему существу фельетонистами, которые не писали своих фельетонов, а говорили их. И очень жаль, потому что они потерялись безвозвратно, а в жизни в то же время они не встречали себе достойных реплик, оставались монологами».

Газетные фельетоны Волошина, из которых возник замысел «Ликов творчества», в чем-то перекликаются с моментальными зарисовками в его парижских альбомах: и тут и там — разнообразие мимолетных впечатлений, жадная зоркость художника, подчеркнутая субъективность отношения к воссоздаваемым ликам.

Волошин был, конечно, не критиком в привычном понимании этого слова, а эссеистом, творцом свободных, образных, необязательно мотивированных медитаций на ту или иную тему. Французское слово *essai* означает попытку создать нечто, высказаться о чем-то. оно предполагает приблизительность и недосказанность. Поэтому эссе тем удачнее, чем оно ближе к художественному произведению, т. е. чем способнее оно убедить читателя своей поэтичностью, а не логикой или диалектикой абстрактной мысли. Недаром статья «Демоны разрушения и закона» не просто перекликается с циклом философских поэм Волошина «Путиами Каина», но целые строки статьи, чуть-чуть ритмизированные, превращаются в свободный стих этого цикла.

К статьям Волошина надо подходить больше всего и прежде всего с критерием поэтического проникновения в жизнь и в образы искусства, в раскрытие глубокого смысла многообразных и бессмертных Ликов творчества.

## 6

Волошин находился в Коктебеле, когда первая книга «Ликов творчества» в начале января 1914 г. поступила в продажу.<sup>43</sup> Многие его друзья сочувственно откликнулись на новую книгу: К. Д. Бальмонт, А. К. Герцык, Р. М. Гольдовская, К. В. Кандауров, Ю. Л. Оболенская, М. С. Фельдштейн, А. Н. Чеботаревская и другие. Одной из первых писала Волошину поэтесса А. К. Герцык (18 января 1914 г.): «...пришла Ваша книга — спасибо за нее. Обрадовалась знакомым, милым страницам и пожалела, что разные маленькие вещи, которые я любила, не вошли, — у вас был такой тонкий, нежный эскиз о Якунчиковой, например. Или это будет в следующем томе? А еще до книги я прочла в „Аполлоне" о Сарьяне — благородно и ярко написанное».<sup>44</sup>

21 февраля критик К. А. Сюннерберг приветствовал автора: «Поздравляю вас с выходом вашей прекрасной книги. Воздержание, — хотя бы вынужденное, — всегда бывает полезно. Это вы должны особенно остро почувствовать теперь. Ваша книга долго ждала хорошего издателя и тем временем росла и богатела содержанием. И вот в результате — объемистый том, прекрасно изданный. Мне, вашему внимательному читателю, приятно было еще раз пробежать знакомые статьи. Кое-что, впрочем, прочел я в первый раз и при том с большой для себя пользой и интересом. Особенно статьи о современном французском театре...».<sup>45</sup>

1 марта художница Ю. Л. Оболенская отвечала Волошину: «Вы просите критики на „Лику творчества". Они для меня как драгоценные камни...».<sup>46</sup>

1 июня И. Э. Грабарь благодарил: «Спасибо за вашу чудесную книгу, которую, впрочем, почти уже всю знал раньше».<sup>47</sup>

Среди ответных писем Волошина на отклики друзей представляет интерес его обращение к Р. М. Гольдовской 17 февраля: «...благодарю вас за такое хорошее отношение к моим „Ли<кам> творчества"». Сперва, когда я увидал эти статьи разных эпох спрессованными в одну книгу, мне показались они сплошным хаосом, невыявленным и неоформленным. Теперь, когда начинают постепенно доходить до меня редкие слова дружественного одобрения, этот том начинает постепенно отделяться от меня и каждое слово похвалы приносит облегчение и делает его более чужим и далеким. Понимание и признание имеет только один смысл: оно позволяет отречься внутренне от своего произведения, бросить его на произвол судьбы и идти дальше к новому. Непризнание же только тем и тяжело, что

<sup>43</sup> На сегодняшний день выявлено 8 экземпляров «Ликов творчества» с дарительными надписями Волошина друзьям и знакомым. См.: Купченко В., Марков А. «Как знак... в дар... на память...»: Дарственные надписи М. А. Волошина на книгах. — Дружба народов, 1984, № 7, с. 236—239.

<sup>44</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 409.

<sup>45</sup> Там же, ед. хр. 1167.

<sup>46</sup> Там же, ед. хр. 900.

<sup>47</sup> Там же, ед. хр. 451.



МАКСИМИЛИАНЪ ВОЛОШИНЪ

# ЛИКИ ШВОРЧЕСТВА

КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗДАНИЕ  
'АПОЛЛОНА'

С-ПЕШЕРБУРГЪ  
1914.

Титульный лист издания 1914 г.

заставляет нести на плечах весь груз прошлого. И лишает свободы перед будущим. Это все, конечно, во внутреннем творческом мире, потому что во внешнем — житейском — бывает как раз наоборот. Из написанного мною за эти годы может выйти еще два таких же тома — один о живописи,<sup>48</sup> другой о русской литературе. От них необходимо освободиться...».

Таким образом, в начале 1914 г. Волошину отчетливо представлялось содержание уже трех томов «Ликов творчества», а впоследствии — и четырех. В бумагах его сохранились разные варианты состава этих предполагаемых томов.

Появление первого тома «Ликов творчества» вызвало в русской печати всего лишь несколько откликов, и с большим запозданием они дошли до автора книги.

28 апреля 1915 г. уже из Парижа Волошин писал С. К. Маковскому: «Сообщите мне что-нибудь о „Ликах творчества“, продаются ли? Были ли о них рецензии? Я ничего не видел, ничего не знаю». 4 июля того же года он снова спрашивает Маковского: «Я до сих пор нигде не видел ни одного отзыва... Что это значит? Ведь она <книга> была разослана по редакциям? Или это бойкот меня? Покупается ли она или вся села? Пожалуйста, напишите мне хоть несколько слов о ее судьбе. Или я просто не видел отзывов о ней?».<sup>49</sup>

Эти недоумения встревоженного автора «Ликов творчества» были не совсем обоснованы. Еще задолго до отъезда за границу, 5 февраля 1914 г., Волошин писал матери из Феодосии в Москву: «Нашел в „Утре России“ рецензию о „Ликах творчества“ — очень благоприятную».<sup>50</sup>

В этой рецензии, подписанной инициалами Б. С., вниманию читателя предлагалась только что вышедшая книга: «Все, кому близка культура прекрасной Франции и ее самый пышный и самый нежный цветок — литература, все, кто считает благотворным мягкий и теплый западный ветерок, несущий к нам, в мрачную страну, пылкий энтузиазм, культ прекрасных форм и легкую, светлую чувственность латинской расы, — все те оценят значение новой книги М. Волошина.

Первая книга „Ликов творчества“ вся почти посвящена французским литературе и театру, и там, где прямо не воссоздаются образы французских писателей, их идеи все же занимают первый план <...>

Автор часто обращается к русской литературе и приводит иногда спорные, но всегда интересные сравнения, например между Достоевским и Вилье де Лиль-Аданом, Тургеневым и Анри де Ренье. Очень хорошо проведена параллель между русским и французским театром. Блестяще и с большой силой анализа нарисована общая картина французского театра за последние три четверти века. По взглядам на французскую современную литературу автор стоит ближе всего к Реми де Гурмону, которого он часто цитирует на протяжении всей книги. К большому украшению

<sup>48</sup> ИМЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 30.

<sup>49</sup> ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49.

<sup>50</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 62.

книги служит ряд со вкусом подобранных пространных цитат из А. Франса, П. Клоделя, А. де Ренье».

Указав на неточность в переводе из стихотворения Анри де Ренье «Изменница», рецензент заключал свой отзыв безоговорочным признанием: «Эта мелкая деталь ничуть не уменьшает значения прекрасной и блестящей книги Волошина, увлекательной, с большим мастерством (иногда только с излишней риторичностью) написанной, полной образов, идей и порою мастерски обточенных афоризмов».<sup>51</sup>

Благожелательный отзыв о «Ликах творчества» появился не случайно на страницах «Утра России». Достаточно вспомнить о том, что в этой московской газете в 1910—1911 гг. было напечатано семь статей Волошина.

Кто мог быть автором этой рецензии? Можно предположить, что это один из сыновей А. С. Суворина — Борис Алексеевич, петербургский журналист, редактор «Вечернего времени» и журнала «Лаун-теннис». Волошин, несомненно, был знаком с Б. А. Сувориным. Возможно и другое предположение: отзыв на «Лики творчества» в «Утре России» мог подписать инициалами Б. С. московский поэт, прозаик и критик Борис Александрович Садовской (1881—1952), примыкавший к символистам, но, подобно Волошину, не во всем разделявший их эстетические взгляды. Он сотрудничал в ряде периодических изданий, с которыми был связан и Волошин («Весь», «Русская мысль», газета «Речь» и др.). Причем Б. А. Садовской подписывался инициалами «Б. С.» в «Весах» и «Современнике», — у Б. А. Суворина зафиксирован пока лишь псевдоним «Лаврецкий».

Сочувственное упоминание о книге Волошина было и в заметке «Вести о писателях и книгах», помещенной в журнале Ф. Сологуба «Дневники писателей»: «Рекомендуем вниманию читателей чрезвычайно интересную книгу М. Волошина „Лики творчества“ — ряд превосходных статей о французских поэтах Клоделе, Вилье де Лиль-Адане, Анри Ренье и современном французском театре».<sup>52</sup>

Другая, также благожелательная рецензия появилась в столичном журнале «Современник». «Интересная книга, — писала критик П. Цветаева. — Она обнимает несколько статей, написанных по разным поводам, но объединенных общим замыслом познакомить читателя с разносторонними формами творчества в современной поэзии, театре, архитектуре и социальной жизни. В первой части — поэзии — автор дает ряд весьма содержательных характеристик современных французских поэтов, раскрывая суть (дух) их творчества. Особенно ценной считаю я статью о Клоделе, впервые на русском языке дающую цельное представление об этой большой величине в современной поэзии».<sup>53</sup> Высокую оценку в этой рецензии получают и статьи Волошина о театре.

В кратком отзыве, видимо, не представлялось возможным показать связь размышлений Волошина о сущности и назначении театра с выска-

<sup>51</sup> Утро России, 1914, 1 февр., № 26.

<sup>52</sup> Дневники писателей, 1914, апр., № 2, с. 57.

<sup>53</sup> Современник, 1914, № 11, с. 238—239; подпись: П. Ц-ва.

званиями русских символистов, в частности Вячеслава Иванова, и театральной критикой довоенных лет. Для многих читателей и даже критиков волошинские размышления оставались чуждыми и непонятными, и не случайно в некоторых журнальных и газетных рецензиях формула «театр и сновидение» и идея: «Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд» — давали повод для низкопробных шуток недалеких журналистов. Неудивительно поэтому, что в заключительном абзаце критической заметки в «Современнике» отмечалось: «...книга эта интересна для эстетически образованных людей, но не для широкой публики».<sup>54</sup>

В этом смысле статьи Волошина не выходили за рамки всей символистской критики, характерные особенности которой подчеркивает Д. Е. Максимов: «Стремление опереться на далекие и непривычные для большинства русских читателей сферы культурного опыта всех времен и народов, обилие редких имен и названий, подчеркнутое внимание к чисто эстетическим оценкам, преобладание высокого, эмфатического стиля, насыщенного метафорами и условными формулами, иногда афористического, подчас декоративного, щеголяющего „красивостями“, склонность к импрессионистическому субъективизму, порою доходящему до иррациональных построений, и, конечно, отталкивающая демократическую интеллигенцию аполитичность — вот внешне взятые, но броские и характерные признаки этой критики».<sup>55</sup> Примечательность и яркость статей Волошина, с одной стороны, и их уязвимость и ограниченность, с другой, объяснялись прежде всего этими родовыми признаками, отличавшими практически все символистские эстетические декларации.

Среди немногочисленных откликов на книгу Волошина особый интерес представляет рецензия Б. М. Эйхенбаума, появившаяся в майской книжке «Русской мысли» в 1915 г. В это время в Петрограде уже складывалась система эстетических взглядов Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), впоследствии положившая начало возникновению формального метода. Одним из ведущих деятелей ОПОЯЗа, а затем формальной школы был, как известно, Б. М. Эйхенбаум. В университетские годы он получил основательную академическую подготовку и именно поэтому смело и решительно мог выступить против академического консерватизма и уже отошедших в прошлое традиций.

Эстетические искания Волошина, его литературная позиция ни в какой степени не совпадали с консервативным академизмом. Однако его творческий путь, формирование его взглядов резко отличались от эстетической платформы молодого Б. М. Эйхенбаума, принципиально отвергавшего символистский импрессионизм и лирико-индивидуалистический пафос в критике. Закономерно, что отзыв Эйхенбаума на «Лики творчества» был скептическим и даже ядовитым. Автор книги и рецензент стояли на противоположных позициях, хотя каждый по-своему порывал с прошлым и своим путем шел вперед.

<sup>54</sup> Там же, с. 239.

<sup>55</sup> Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока, с.196.

Первые же фразы этого отзыва дают представление о принципиальной требовательности Эйхенбаума: «М. Волошин очень хочет писать так, как пишут французы. Он делает все возможное, чтобы быть самым французским из всех русских. С видом изящного равнодушия говорит он о самых модных темах, о самых серьезных вопросах. Слог его замечательно словесен, но, к сожалению, лишен признаков искреннего и глубокого воодушевления. Фраза живет у него сама по себе — он за ней ухаживает, украшает ее, сам со стороны ею любуется и, как истинный влюбленный, хочет, чтобы все ею восхищались. Он совсем не заботится о том, чтобы читателю открылся собственный его „лик творчества“ — все приносится в жертву возлюбленной словесности. И потому, когда дело доходит до общих положений,<sup>56</sup> автор оказывается совершенно бессильным и даже просто банальным».

Не поверив в искреннюю заинтересованность Волошина в судьбах европейской и, в частности, французской литературы, Эйхенбаум не смог оценить пафоса неутомимой деятельности Волошина, сознательно прошедшего школу у французских парнасцев середины XIX в. и французских символистов в литературе, а также импрессионистов и постимпрессионистов в изобразительном искусстве. Суховатая, рационалистическая манера письма, образцы которой были созданы французскими классиками эпохи Просвещения, больше импонировала Эйхенбауму, чем претенциозные изыски современных литераторов. Упреки в манерности и витиеватости стиля некоторых статей Волошина в известной степени относились не только к нему, но и к тем авторам, о которых он писал.

Вместе с тем молодой Б. М. Эйхенбаум не смог по достоинству оценить серьезного и повседневнообщения Волошина с французской художественной интеллигенцией. Хорошо знакомый с классиками европейской литературы, Эйхенбаум весьма сдержанно и даже иронически отнесся к идеям и мастерству Вилье де Лиль-Адана, Барбе д'Оревильи, Анри де Ренье, Поля Клоделя и других выдающихся деятелей французской литературы конца XIX — начала XX в.

Волошин неоднократно печатался в «Русской мысли», начиная с 1900 г.; за этим журналом он внимательно следил. Рецензию Эйхенбаума на «Лики творчества», по всей вероятности, он знал, но ознакомился с ней с некоторым запозданием, скорее всего, после возвращения из Парижа в Петроград в апреле 1916 г.

Как бы предвосхищая упреки Эйхенбаума и отстаивая право на субъективность художественной критики, Волошин еще в 1909 г. писал С. К. Маковскому: «...не будучи филологом, вовсе не претендую на серьезную эрудицию и на филологические исследования. В мифологии я ищу идеальных символов и комбинирую их согласно тому, как это мне кажется удобным».<sup>57</sup> Такие исходные установки в целом были весьма характерны и для других приверженцев символистской эстетики: в частности, и А. Блок в статье «О драме» (1907) настаивал на своем праве не

<sup>56</sup> Рус. мысль, 1915, №5, отд. 4, с. 3.

<sup>57</sup> ГПБ, ф. 124, ед. хр. 975.

критиковать, а говорить «лирические „по поводу“» («Таково мое восприятие»).<sup>58</sup>

До последних дней своей жизни Волошин сохранил глубокую любовь к творчеству Анри де Ренье, Поля Клоделя, Вилье де Лиль-Адана. Отвечая 30 июня 1932 г. на вопросы Е. Я. Архиппова, Волошин упоминает имена этих французских писателей в «вечной неизменяемой цепи поэтов» рядом с Пушкиным, Тютчевым, Некрасовым и Анненским, которых он любит «исключительно и неотступно».<sup>59</sup> Вместе с тем Волошин с годами увидел и недочеты своих ранних статей (на которые, в частности, указывал Эйхенбаум) — «перенасыщенность, простоту».<sup>60</sup>

## 7

Какой смысл вкладывал Волошин в название книги художественной критики «Лики творчества»? Попробуем ответить на этот вопрос, опираясь на некоторые высказывания его в статьях и неопубликованных заметках.

Прежде всего следует отметить, что в конце XIX в. в кругах французской художественной интеллигенции пользовались успехом «Книга масок» («Le Livre des masques») Реми де Гурмона и книга П. Сизерана «Маски и лица Флоренции...» («Les Masques et les visages à Florence et au douze portraits célèbres de la Renaissance italienne»). Второе издание книги Сизерана вышло в Париже в 1914 г. и, как и сочинения Реми де Гурмона, было хорошо знакомо Волошину. Его размышления о ликах, лицах и масках несомненно возникли под воздействием этих книг. Проблема лица и маски заинтересовала в первом десятилетии XX в. и русскую художественную интеллигенцию (И. Евреинов, А. Бенуа, К. Сомов и др.), под специфическим углом зрения она затрагивалась нередко и в литературной критике, близкой к символизму.<sup>61</sup> Таким образом, названные книги «Лики творчества» в начале века не было случайным и легко «вписывалось» в эстетику символизма.

Волошин различал в человеке лицо и маску. Лицо — самая чувствительная, утонченная, самая культурная часть нашего тела. Это то «особенное, неповторимое, что отмечает свою печать индивидуальность».<sup>62</sup> Поэтому в европейской живописи «вся сила выразительности челове-

<sup>58</sup> Блок Александр. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 192.

<sup>59</sup> ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46.

<sup>60</sup> Запись в дневнике А. М. Петровой 1921 г.

<sup>61</sup> Показательны в этом отношении, например, размышления М. Л. Гофмана о поэзии А. Блока: «...тщетно старались бы мы выявить лик творчества А. Блока — нам удастся выявить только маски творчества поэта, ибо Блок *поэт масок*: кажется иногда, что слишком легко переходит он от алтаря к алькову, как бы не задумываясь даже над своими переходами» (Гофман Модест. Творчество Александра Блока. — Лебедь, 1909, № 1 (5), с. 22). Чрезвычайно характерна эта поспешная апелляция символистского критика к «маскам» в случае, когда возникает потребность в истолковании сложного, многообразного поэтического мира и в выявлении его скрытых смысловых соответствий.

<sup>62</sup> Аполлон, 1911, № 6, с. 6.

ской фигуры была сосредоточена в лице и в руках». <sup>63</sup> В современных городах, в скопищах людей человек все чаще «по особому инстинкту самосохранения» старается «скрыть свою особливость от других. Индивидуальность, сознавшая себя единственной и отличной от других, инстинктивно старается остаться внешне похожей на всех. Таким образом, создается маска — условная ложь» («Лицо, маска и нагота» — см. с. 401).

Эта маска проявляется в «убранстве лица» (в прическе, в косметике), в его мимике, в языке, в жестах, в манере поведения. Она зачастую создается бессознательно, под влиянием моды, театра, профессии, бытовых условий. Это относится прежде всего к людям «средним», сознающим свое «я» только на поверхности своей одежды и формирующим свою маску по чужому образцу. Люди утонченной культуры, не желающие «ежеминутно выявлять себя» и обнаруживать каждое душевное движение, создают свои маски более сознательно, — но также используют ту же выработанную, более или менее стандартную маску: любезности или нарочитой резкости, бесстрастия или порывистости, светского лоска или внешней небрежности в одежде и в манерах — в зависимости от индивидуального типа и темперамента.

Неоднократно возвращаясь к этим мыслям, Волошин отмечал, что культура масок очень развита в Париже. Об этом он писал в статье «Лица и маски». <sup>64</sup> По мнению Волошина, в России маска только возникает, и прежде всего в крупных городах. «У нас лица обнаженные и менее сознательные» — особенно в Москве. В Петербурге «уже начался процесс образования человеческих масок», и лицо петербуржца «всегда прикрыто маской — не настолько податливой и гибкой, как маска парижанина, дающая иллюзию живого и почти наивного лица, — но более холодной, неподвижной, официальной, а иногда причудливой». <sup>65</sup>

Для Волошина лицо и маска — только внешнее проявление ЛИКА. В определении этого термина у него нет достаточной четкости, кое-что приходится домысливать. Это нечто внешнее по отношению к душе и к духу человека, но в то же время никак не менее важное. «Мудр всей земной мудростью только тот, кто от духа приходит к лику, кто, познав в себе свою бессмертную душу, поймет, что только в преходящем лике жива она и что только ликам утверждается дух в мироздании». Такую запись находим в одной из тетрадей, заполнявшейся Волошиным около 1909 г.

Познать собственный лик можно только путем сопоставления с другими и со всем миром явлений. «В других познавай свой лик, и сам будь зеркалом для других», — пишет Волошин. По существу, «во всех явлениях и во всех людях мы видим только свой лик».

Постигнутое через лик — достояние искусства. Иначе говоря: цель искусства — постижение через лик. «К лику стремится искусство.

<sup>63</sup> Весы, 1904, № 1, с. 43.

<sup>64</sup> Театральная газ., 1904, № 1, пробный, с. 27—28.

<sup>65</sup> Рус. мысль, 1911, № 6, отд. 3, о. 25 («Художественные итоги зимы 1910—1911 г. (Москва)»).

К лику стремится красота». Лик — это форма. «Во всех исканиях безобразного надо склониться перед формой... Ликом познается безликое». «Все ищет себе лика и безобразный мир стучится в душу художника, чтобы через него найти себе свое воплощение». «Лик во мгновении» создает слово. Только обретя словесное имя, лик может быть закреплен. О долге художника назвать все явления мира идет речь во многих стихах и статьях Волошина. Он убежден, что лик может преодолеть мгновение и стать бессмертным. «Человек, поднявшийся в самосознании до творчества, воплотивший себя в ярком художественном образе, может сохранить, спасти свой лик для других поколений, запечатлеть его в зеркале их понимания. Человек — та мгновенная точка, через которую одна вечность перетекает в другую, мгновение становится вечностью и вечность мгновением». Поэтому-то «в лике — высшая тайна».

Таким образом, Волошин называл ликом некий синтетический образ человека, преимущественно творческого, в котором его духовные особенности выступают в материальных, внешних проявлениях: в его облики, в событиях его жизни, в его судьбе и творчестве. Расширив понятие лика, Волошин говорил даже в письме к А. М. Петровой от 9 апреля 1915 г. о «ликe славянства»,<sup>66</sup> в известной мере развивая идеи романтиков конца XVIII и начала XIX в. о душе и духе того или иного народа. В одной из статей о живописи К. Ф. Богаевского Волошин распространяет свое понимание на «лик земли». Для него — пустынные побережья восточного Крыма, его любимой Киммерии, выражают один из неповторимых ликов земли.<sup>67</sup> Найти самое характерное во внешности человека или страны, свести их многообразие к одной формуле и воплотить эту формулу в красках или в слове — вот задача художника.

Именно такой лик Волошин стремился выявить в каждом писателе, в каждом художнике, о котором говорил в своих статьях. В этом отношении нетрудно обнаружить определенные аналогии с критическим методом К. И. Чуковского, который также стремился найти в каждом анализируемом им авторе «центр духовной личности», его доминанту. Отталкиваясь обычно от новой книги, от художественной выставки, от театральной постановки, Волошин всегда стремился найти ключ к творчеству художника в понимании его судьбы. При этом личность художника и, конечно, его лик, и, в частности, его внешность имели для Волошина особое значение. Большая часть его статей посвящена художникам слова и кисти, которых он лично знал, в которых мог внимательно всмотреться и вслушаться при неоднократных встречах. Для Волошина особенно характерно обращение к явлениям современного ему искусства. Считая себя не исследователем, но критиком, он отстаивал право на свое, подчеркнуто индивидуальное понимание «ликов творчества» современников и постигал заинтересовавший его лик, не отказываясь от интуиции, догадки и даже домысла. Оглядываясь впоследствии на свой путь критика, Волошин отмечал, что «импрессионистический и эсте-

<sup>66</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 96.

<sup>67</sup> Золотое руно, 1907, № 10, с. 28.



тический энтузиазм его ранних статей» сменился затем более подробной и углубленной любовью к «понимаемым» художникам.

В конце августа 1904 г. в письмах к М. В. Сабашниковой Волошин утверждал: «В лице сосредоточено все, что есть горького: все страдание, весь перегиб жизни»; «в лице человек такой, каким он хотел бы быть, и такой, каким его делали внешние обстоятельства». <sup>68</sup> Зарисовывая на парижских бульварах, в кафе, на публичных балах человеческие фигуры, Волошин схватывал внешний облик случайных встречных, жесты и лица, и как чуткий физиономист отмечал своеобразное «устройство верхней губы», «короткие, толстые без извилин уши» и пытался понять, что скрыто за этими внешними особенностями человека. Переходя из зала в зал на вернисаже Салона Независимых, Волошин всматривается в парижских писателей и художников и затем набрасывает их словесные портреты: «Оклав Мирбо со своим грубым и сильным лицом, точно вырезанным из корня старого дерева, со своим тяжелым и неприятным взглядом, — лицом, на котором написано усталое и презрительное знание всех позорных тайн жизни. От его фигуры веет силой, но в глазах написана поблеклость старости». М. Метерлинк: «высокий человек с гладким и невинным лицом московского купчика. Именно у московских купеческих сыновей, сильно покучивающих, есть <math>\langle \rangle</math>то соединение помятости и чего-то телячьего в глазах. Лицо у него молодежливое и — сероватость в волосах. Вся фигура немного в стиле С. П. Дягилева. Приземистая, мускулистая фигура Родена, с белоснежной бородой патриарха и упрямым, закручивающимся лбом микеланджеловского Моисея, производит такое впечатление мощи и энергии, что кажется, что он сам себя высек из камня». Э. Верхарн «скромно и робко бродит между толпой, редко кем узанный в своем потертом длинном гороховом пальто, вглядываясь в картины голубыми, выцветшими, старческими глазами. Его длинный нос, мягкий и длинный висящий ус, трагическая морщина на лбу, имеющая форму распростертых крыльев летящей чайки, его длинные, тонкие, сухие и очень белые руки производят впечатление чего-то очень интимного, совсем не парижского. Такие бывают в больших семьях старые родственники, одинокие и добрые, которые привозят детям много игрушек». <sup>69</sup> Позднее, в 1911 г., в статье об А. С. Голубкиной Волошин писал о тесной связи, «существующей между наружностью художника, „ликом" его и формами его творчества» (с. 295).

Волошин убежденно отстаивает право критика полагаться на интуицию, доверяться непосредственному впечатлению и художественному чутью. Он не возражает против внимательного анализа текста, но аналитический метод представляется ему сухим, едва ли достаточным. Гораздо привлекательнее для Волошина те критические методы, которые открывают путь к синтетическому постижению автора и его произведения в их единстве. В «Ликах творчества» Волошин пишет не только о ликах поэтов

<sup>68</sup> ИРЛИ ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107.

<sup>69</sup> Русь, 1905, 18 марта, № 69.

и художников, но и о ликах художественных произведений и их героев. Понимание творческой позиции критика требует, по убеждению Волошина, также проникновения и в лик критика, который завершает творческий акт, предлагая читателю свое понимание.

Каждое новое прикосновение критика и читателя к книге — новый момент, иногда новый поворот в судьбе книги. Судьба книги из рук писателя переходит в руки читателя. И в этом процессе осуществляется постоянное воскрешение и преображение творческого замысла. Залог бессмертия подлинного искусства — в этих бесконечных воскрешениях и преображениях творческого замысла в сознании критиков и читателей многих поколений.

В бумагах Волошина сохранилось несколько редакций Предисловия к «Лицам творчества». Одна из них, вероятно, относится к 1914 г.:

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Критика — это исповедь  
Реми де Гурмон

Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника — надо, чтоб оно было понято и принято. Творчество это акт мужеский — осеменяющий, оплодотворяющий; понимание — женский — вынашивающий и рождающий. Конечно и вне понимания художественное произведение есть и пребывает как семя. Но бытие его только возможно, а форма, в которой оно будет жить, зависит от того, кем и как оно будет впервые воспринято, так как первый понявший кладет на его дальнейшее бытие черты своей индивидуальности. Но зачатие может происходить много раз, так как сущность творческого семени бессмертна, а понимание связано с эпохой.

Матерью произведения каждый раз является критика. Поэтому она должна быть положительной. В этом смысл ее существования.

Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: когда она обращена на произведения уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики. Эти окостенения надо пробивать безжалостно и тотчас же, чтобы они не становились преградой на путях новых рождений.

Такими правилами руководился писавший эту книгу. Она обнимает статьи об искусстве за десять лет (1904—1914). Она вся в движении и представляет собою постепенное развитие и углубление художественного понимания. Оценки и симпатии автора незаметно меняются на ее страницах. Разве может быть иначе, раз критика есть исповедь, а книга обнимает десять лет?

Меняется и самый подход к искусству: импрессионистический и эстетический энтузиазм становится более подробной и расчленяющей любовью к понимаемым художникам. Она захватывает течения и устремления

французского и русского искусства от импрессионизма до возникновения кубизма, не касаясь последнего. Статьи расположены в хронологическом порядке, поскольку он не нарушался логической группировкой тем.<sup>70</sup>

Развернутые метафоры, лежащие в основе этого Предисловия (творческий акт, оплодотворяемый восприятием, «пониманием» критика и читателя), глубоко раскрывают познавательное назначение не только художественного творчества, но и критики. Волошинское представление о значении для критика «понимания» взглядов и замыслов критикуемого художника, как неоднократно отмечал сам Волошин, очень близко к требованию Гете «стать на точку зрения творца для правильной оценки художественного произведения» (см. с. 381). Следует отметить, что эта мысль Гете предвосхитила известную формулу в письме Пушкина к А. А. Бестужеву (январь 1825 г.) в связи с разбором комедии Грибоедова: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».<sup>71</sup>

Понимание, сопричастность к творческому акту читателя и критика, убежденность в том, что художественное произведение может быть оценено и истолковано только с эстетических, философских позиций самого творца, — одно из основных положений в системе эстетических взглядов Волошина. И это убеждение органически связывает представление о субъективности творческого акта с признанием творческой субъективности читателя и критика, равноправных участников, завершающих рождение художественного произведения. Более того, Волошин полагает, что дальнейшая историческая судьба художественного произведения зависит в значительной мере от понимания читателей и критики.

Вот что об этом неоднократно писал Волошин: «Конечная цель искусства в том, чтобы каждый стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения».<sup>72</sup> «Надо воспитывать понимание. Ни один не должен оставаться безграмотным в искусстве», — писал около 1921 г. Волошин в заметке «Искусство видеть природу и понимание художественных произведений. (Чем должны быть народные музеи)». «Для расцвета народного искусства широкое понимание масс так же необходимо, как творчество», — не устает он снова и снова повторять в заметках, записях и деловых записках начала 1920-х гг. «Школа должна воспитывать *понимание*, а не создавать ремесленников», программа преподавания должна быть основана «на развитии в учениках не творческих способностей, а понимания литературных и поэтических произведений» («Записка об учреждении народной литературной школы и мастерской» и набросок «Художественная программа»).

Какой же путь ведет к пониманию? Каким образом можно наиболее верно постичь произведение искусства?

<sup>70</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 156.

<sup>71</sup> *Пушкин*. Полн. собр. соч. [Л.], 1937, т. 13, с. 138.

<sup>72</sup> Золотое руно, 1906, № 10, с. 71.

Прежде всего, критику должна быть присуща способность сосредоточить все свое внимание на художественном произведении, независимо от того, кто его создал и когда. Волошину всегда претила скептическая пренебрежительность к разбираемым произведениям, желание «отделаться несколькими более или менее удачными остроумиями» — которое, по его мнению, «стало хорошим тоном в критике». <sup>73</sup> Он ратует за ответственность критика, за самое бережное отношение к творцу. Волошин считал основной целью критики — помощь большой публике в уяснении новых, еще не привычных ей явлений современного искусства. Произведение искусства, поскольку оно «несет в себе и нечто новое», «всегда, неизбежно, помимо воли автора, является загадкой». Только те, кто повторяют мысли, образы, формы и приемы предшествовавшего литературного периода, не нуждаются ни в каких ключах, ни в каких разъяснениях (набросок к выступлению на литературном вечере «О непонимании», 1906—1907 гг.).

И произведения классиков, по убеждению Волошина, через определенные промежутки времени требуют переосмысления. Эти произведения более или менее далекого прошлого продолжают «жить своею собственной жизнью» и тогда, когда цели и задачи их авторов «утеряли свое первоначальное значение». <sup>74</sup> Неизбежный процесс переосмысления также невозможен без участия критика.

Наконец, как полагает Волошин, у критики есть еще одна задача: помочь самим творцам понять созданное ими, если речь идет о произведениях современной литературы. Таким образом, проникновение критика в замысел художника, уяснение созданного им поддерживают, утверждают поиски и даже самое направление творческих дерзаний писателя и художника, которые чаще всего не способны оценить объективно свое произведение. В одной из тетрадей 1909 г. Волошин отмечает, что только что созданное произведение воспринимается как несовершенное воплощение творческой воли, иногда даже вызывает чуть ли не ненависть творца.

Собственное произведение художник начинает чувствовать «своим» «лишь тогда, когда начинается со стороны понимать его» (тетрадь записей). Волошин сам остро ощущал необходимость для него своевременной критической помощи. В письме к Ю. Л. Оболенской от 25 декабря 1923 г. он писал: «Мне всегда не хватает зеркала понимания того, что я пишу, не хватает благосклонного и критического уха, которое бы помогало мне весить и судить мои опыты и достижения». <sup>75</sup>

Волошин убежденно и органически принадлежал к «субъективной критике». Он не боялся казаться увлеченным и был в ней таким же «капризным и страстным лириком», как А. Н. Бенуа. Образцами для него были «историк-поэт» Жюль Леметр, творческая фантазия которого воссоздавала «живых людей, говор голосов и трепетные страсти», <sup>76</sup> Анатоль Франс, одаренный той «грацией воображения, из которой расцветают

<sup>73</sup> Русская художественная летопись, 1911, № 9, с. 144.

<sup>74</sup> Око, 1906, 7 сент., № 30.

<sup>75</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 85.

<sup>76</sup> Око, 1906, 8 авг., № 2.

легенды», <sup>77</sup> Реми де Гурмон, для которого чужая книга нередко служила «только предлогом для своих собственных построений». <sup>78</sup>

Волошин вполне мог отнести к себе самому цитировавшиеся им слова известного публициста конца XIX — начала XX в. кн. А. И. Урусова: «Есть люди, истинное призвание которых — мыслить, выдумывать, болтать, развеивая эти мысли на воздух, служа миссионерами художественных и других идей» (с. 504). Не случайно Волошин называл себя «коробейником идей», как свидетельствует в воспоминаниях о нем «Живое о живом» Марина Цветаева. <sup>79</sup> При этом он решительно не хочет кому-либо навязывать свои или чужие идеи: «...мне важны всходы. Надо писать так, чтобы читатель, прочтя статью, вполне искренне стал считать ее мысли своими собственными <...> Я дам вам мысли, слова, образы. То, что понравится вам, — ваша память запомнит, а ваш мозг сам найдет для них доказательства несравненно более убедительные и неоспоримые, чем те, что я мог бы предложить...», — обращался Волошин к читателям в наброске статьи «Демонизм машин». <sup>80</sup>

Таковы представления автора «Ликов творчества» о критике вообще и о литературной критике в частности. В них он выступает как сын своей эпохи: Волошин глубоко чувствовал назревание коренных перемен — в общеевропейском или даже в общепланетарном масштабе — как в социально-политических сферах, так и в области искусства, поэтому он и выступил как новатор, способствовавший ломке устоявшихся идей и форм. Однако в его методологии и методах анализа было много эклектичного, путаного, автор часто «тонул» в омутах идеалистических учений, часто оказывался во власти утопических построений, заслонявших или подменявших собою подлинную историческую реальность. Это должен учитывать читатель конца XX в. В то же время и для наших дней наследие Волошина представляет значительный интерес.

Свежий и пристальный взгляд критика открывает незамеченные или забытые черты в «ликах творчества» его современников, выявляет новые аспекты в их истолковании и изучении. Наконец, он обогащает наше представление о литературном процессе первых десятилетий XX в. Читая и перечитывая критические статьи Волошина, мы вслушиваемся в «шум времени», мы ощущаем «ветер истории», и нас обогащает глубокое понимание многих явлений художественной жизни прошлого, не потерявших своего значения для настоящего и будущего.

<sup>77</sup> Русь, 1904, 25 мая, № 161.

<sup>78</sup> Весы, 1904, № 11, с. 55.

<sup>79</sup> Максимилиан Волошин — художник, с. 163

<sup>80</sup> ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 222.

## ПРИМЕЧАНИЯ

«Лики творчества» как рубрика возникли в сознании автора в конце 1906 г., когда в газете «Русь» появились его очерки-фельетоны о новых произведениях русских поэтов и прозаиков: С. Городецкого («Ярь»), М. Кузмина («Александрийские песни»), Вяч. Иванова («Эрос»), И. Бунина («Стихотворения») и др.

1 января 1907 г. Волошин сообщил феодосийской приятельнице А. М. Петровой, что его литературные фельетоны «имеют успех, очень читаются». Уже в это время он задумывает создать целую серию литературных портретов: «Теперь я пишу о Ремизове, потом о Сологубе и о Брюсове. Я хочу сделать потом общую книгу об современных поэтах» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 94). За несколько дней до этого В. Я. Брюсов подсказывал Волошину примерно тот же замысел: «Надеюсь в будущем увидеть „Лики творчества“ отдельной книгой» (письмо от 28 декабря 1906 г. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289).

Прошло семь лет, пока Волошину удалось осуществить эту заветную мысль. В 1912 г. в издательстве при журнале «Аполлон» зашла речь о выпуске в свет книги художественной критики Волошина под этим заглавием, впервые появившимся на страницах газеты «Русь». Но в первую книгу «Ликов творчества» не вошла ни одна из статей о русских поэтах, объединенных в свое время газетной рубрикой, ставшей названием книги. Судя по переписке с редактором журнала «Аполлон» С. К. Маковским, Волошин одновременно готовил и вторую книгу «Ликов творчества», а затем предполагал издать по меньшей мере еще три книги под тем же названием. Статьи о русских поэтах предназначались им для четвертой книги, посвященной его русским современникам.

Вторая, третья и четвертая книги «Ликов творчества» при жизни Волошина так и не вышли в свет, хотя их состав обдумывался автором и дошел до нас в нескольких набросках. Эти наброски свидетельствуют о том, что в разное время возникали варианты планов будущих книг. Эти варианты не поддаются точной датировке. Мы можем только сказать, что вслед за первой книгой Волошин предполагал посвятить русским современникам, поэтам и прозаикам, четвертую книгу и колебался с решением вопроса о составе второй и третьей книг. Некоторые планы предусматривали поместить статьи о театре и танце на втором месте, а статьи о французской и русской живописи — в третьей книге. Вместе с тем сохранились планы, в которых вторая книга под названием «Искусство и искус» должна была состоять из двух частей — о французской и русской живописи и скульптуре. Этот вариант предусматривал сосредоточить статьи о театре и танце в третьей книге под заглавием «Театр и сновидение».

В сохранившихся планах и дополнениях к ним не раз варьировались порядок статей и их количество. Тем не менее сопоставление этих планов, отдельные высказывания в письмах и самая тематика статей дают нам возможность в известной мере опираться на волю и творческие замыслы автора.

Объем наследия Волошина в области литературной, театральной и искусствоведческой критики намного превосходит объем настоящего тома. Для него пришлось отобрать, кроме первой книги «Ликов творчества», наиболее значительные, принципиально важные статьи из трех следующих книг, руководствуясь порядком, предусмотренным автором в одном из вариантов плана.

К сожалению, до нас в большинстве случаев не дошли черновые и беловые рукописи критических статей Волошина, если не считать нескольких собственноручных текстов неопубликованных лекций, статей и заметок, которые ждут еще своей публикации.

Возможно, что некоторые рукописи волошинских статей будут еще обнаружены в фондах редакций журналов и газет, в которых печатался Волошин. В настоящее время эти фонды планомерно еще не обследованы. Вместе с тем надежд на удачу в этой области не так уж много. Копий статей Волошин не оставлял, а в редакциях и чаще всего в типографиях они попросту уничтожались.

К счастью, в коктебельском архиве Волошина, который теперь находится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (ИРЛИ), сохранились папки с тщательно подобранными вырезками многих статей Волошина из газет и журналов. На некоторых из них имеются поправки, дополнения и вычерки, свидетельствующие о том, что Волошин не оставлял мысли об издании следующих книг «Ликов творчества», уже перечисленных выше, а, может быть, и примыкающей к ним книги о «Ликах Парижа» до и во время войны. Несколько статей, обозначенных в плане «Лики Парижа» (о скульпторе Шармуа, о Верхарне, о Редоне), были включены в планы предыдущих книг. Это дало право поместить их в соответствующие разделы настоящего издания.

Наиболее существенные изменения текста, сделанные Волошиным в газетных и журнальных вырезках, предназначавшиеся для последующего издания «Ликов творчества», оговорены в примечаниях. Однако полный свод поправок, имеющих незначительный характер, представить в примечаниях не было возможности из-за отсутствия места.

Ограничение объема примечаний потребовало сокращения реальных комментариев, а также повторяющихся в издании персональных дефиниций (дат и важнейших определений). Читатель найдет их в сводном именном указателе.

В Приложениях даны подробная библиография статей Волошина, расположенная в хронологическом порядке, и краткая Хронологическая канва, поскольку мы еще не располагаем научной биографией Волошина, а составители Приложений имели возможность обращаться к биографическим сведениям только в отдельных случаях. Библиография и Хронологическая канва составлены В. П. Купченко, более 20 лет тщательно изучавшим коктебельский архив Волошина и обследовавшим едва ли не все архивные фонды Советского Союза, в которых имеются материалы о жизни и творчестве Волошина. Полный текст Летописи жизни и творчества Волошина, составленный этим исследователем, не мог быть включен в настоящее издание. Эта работа при первой возможности должна быть издана отдельной книгой.

*В. А. Мануйлов*

## КНИГА ПЕРВАЯ

### АПОФЕОЗ МЕЧТЫ

*(Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель»  
и трагедия его собственной жизни)*

Впервые опубликовано под заглавием «Апофеоз мечты и смерти» в журнале «Аполлон» (1912, № 3/4, с. 68—90). Статья вошла в «Лики творчества» (с. 5—46) с некоторыми изменениями и дополнениями. Так, в частности, в начале статьи появилась краткая биографическая справка о Вилье де Лиль-Адане, составленная, по-видимому, на основе биографического исследования Ружемона.

# Лики творчества

## I Лица Поэтов

- 1 Д. Иванов. Поэзия. Создание?
- 2 Брюсов Поэзия и искусство. Поэзия?
- 3 Бальмонт Поэзия и искусство?
- 4 Иннокентий Поэзия и искусство. Искусство и поэзия?
- 5 Редьярд Поэзия и искусство
- 6 Кузнецов Поэзия и искусство
- 7 Жераркин Поэзия
- 8 Блок Поэзия и искусство
- 9 Мом. Андрей. Поэзия. Искусство и поэзия.
- 10 Александр Пушкин.
- 11 Ремизов Николай
- 12 Урусов.
- 13 Мандель.
- 14 Ав. Жераркин.
- 15 Бунин
- 16 Вердерман
- 17 Жераркин и Брюсов



### III Лини Стевфа

- 25 Стевфа - сонне Зидтне.
- 26 Лица и класки.
- 27 Коростан Чини.
- 28 Сестри Бестрица.
- 29 Бранд.
- 30 Кориндске крдо.

### IV Парламентарна ~~речовина~~ Лини Искрсии

- 18 Индивидуализм и национализ.
- 19 Мислети за глумот.
- 20 ~~Скелетни~~ Скелетни Жаловници.
- 21 Иницијатива.
- 22 Нација и Архитектура.
- 23 Современа одело.
- 24 Стајка против Искрсии.

О творчестве Вилье де Лиль-Адана Волошин отзывался неизменно восторженно, и нередко афористичные суждения французского писателя служили ему мерилом глубины и истинности. Так, в 1908 г. он писал: «Вилье де Лиль-Адан — непризнанный гений во всем романтически-царственном блеске этого слова. Пятьдесят один год (1838—1889) провел он на земле, написал полтора десятка маленьких книг, содержания которых хватало бы на несколько сот томов, золотыми семенами мысли оплодотворил умы писателей и поэтов, ныне славных и признанных, и вот через двадцать лет после его смерти он остается так же непризнан, как и при жизни <...> Вилье де Лиль-Адан — один из величайших гениев, посетивших землю. Именем его наши потомки будут судить XIX век, и понимание его произведений будет одним из тех алмазов, которыми они будут проверять наши умственные способности» (*Волошин Максимилиан*. Лики творчества: Вилье де Лиль-Адан. — Русь, 1908, 23 мая, № 141, с. 2—3). 24 декабря 1908 г. Волошин писал В. Я. Брюсову из Парижа: «Я сейчас перечитывал в Нац<иональной> Библиотеке> все редкие и полузабытые вещи Вилье де Лиль-Адана («Morgane», «Elén», «Nouveau Monde»), там есть страницы поразительные и концепции редкой драматической силы, несмотря на юношескую риторику и местами излишнюю сложность» (ГБЛ, ф. 386, к. 80, ед. хр. 33, № 23). Упоминания о Вилье де Лиль-Адане и его высказывания встречаются в ряде волошинских статей, среди которых «„Елеазар“, рассказ Леонида Андреева» (1907; см. с. 455), «Некто в сером» (1907; см. с. 459), «Гороскоп Черубины де Габриак» (1909; см. с. 516), «Закон и нравы (из жизни Запада)» (1910), «О смехе и о пошлости» (1911). Отвечая 30 июня 1932 г. на вопрос Е. Я. Архипова: «Назовите вкратце, неизменяемую цепь поэтов, о которых Вы можете сказать, что любите их исключительно и неотступно», — Волошин за несколько недель до смерти назвал из зарубежных авторов три имени: «А. де Ренье, Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан» (ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46).

Важное место в переводческой деятельности Волошина занимает его перевод драмы «Аксель». В июне 1907 г. Волошин писал М. В. Сабашниковой: «Читал я это время „Акселя“ Вилье де Лиль-Адана — гениальную оккультную драму. Раньше, когда я читал ее пять лет тому назад, она мне осталась наполновину непонятна. Теперь она только стала для меня ясна. Эта книга мне страшно много дала» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 113). В это же время Волошин приводит «ряд мыслей Вилье де Лиль-Адана из его гениальной трагедии „Аксель“» в своей статье «Некто в сером». Осенью 1909 г. перевод «Акселя» и статья о Вилье де Лиль-Адане были завершены. Однако статья пролежала в редакции «Аполлона» более двух лет. 21 октября 1910 г. Волошин писал из Москвы секретарю редакции «Аполлона» Е. Зноско-Боровскому: «Прошу Вас тоже выслать мою рукопись об „Акселе“ Вилье де Лиль-Адана, т. к. хочу из нее сделать публичную лекцию и исправить кое-что по недавно вышедшей книге Ружемона. Если „Аполлон“ хочет ее иметь, то напишите мне точно, в каком месяце она будет напечатана? Она находится у Вас уже больше года. А теперь я могу найти ей место здесь» (ГПБ, ф. 124, ед. хр. 973). 4 декабря 1910 г. в московской газете «Утро России», где в это время сотрудничал Волошин, появилось сообщение: «Максимилиан Волошин перевел интересную трагедию Вилье де Лиль-Адана „Аксель“, до сих пор не имевшую в русском переводе. Трагедия „Аксель“ выйдет в скором времени в отдельном издании» (Утро России, 1910, № 317, с. 7). Однако перевод «Акселя», отвергнутый из-за большого объема редакцией «Аполлона», так и остался неизданным. Только в 1975 г. была опубликована в сокращении первая часть драмы (см.: *Вилье де Лиль-Адан Огюст*. Жестокие рассказы. М., 1975, с. 149—166).

<sup>1</sup> ...*Вилье де Лиль-Адан & умер 19 августа 1889 года...* — Вилье де Лиль-Адан умер 18 августа в 11 часов вечера.

<sup>2</sup> ...*оккультные науки...* — Оккультизм — мистические учения, признающие существование сверхъестественных сил в человеке и вселенной, недоступных обычному человеческому опыту, но постигаемых посвященными посредством магии. Во второй половине XIX в. получают распространение спиритизм (сторонники которого верят в посмертное существование душ умерших и возможность общения с ними) и теософия (попытки создания некоей универсальной религии, объединяющей различные мистические и религиозно-философские учения разных времен и народов).

<sup>3</sup> *Вилье живет со в бенедиктинском Солемском аббатстве...* — Первое пребывание Вилье де Лиль-Адана в Солемском аббатстве относится к 13—20 сентября 1862 г.

<sup>4</sup> *В 1868 и 1870 годах со две поездки в Германию к Вагнеру...* — Вилье де Лиль-Адан встречался с Вагнером летом 1869 и 1870 гг.

<sup>5</sup> *...против авторов драмы «Перрине Леклерк»...* — Имеются в виду О. Анисе-Буржуа (Aniset-Bourgeois, 1806—1871) и С. Локруа (Lockroy, 1803—1891), написавшие и поставившие в 1832 г. историческую драму «Перрине Леклерк, или Париж в 1418 г.»; в 1875 г. пьеса вновь появилась на сцене, что вызвало негодование Вилье де Лиль-Адана.

<sup>6</sup> *...В начале 80-х годов со дает уроки бокса...* — По воспоминаниям Р. де Гурмона, это было в начале 1870-х гг. (см.: Gourmont R. de. Promenades littéraires. 2<sup>e</sup> sér. Paris, 1906, p. 32).

<sup>7</sup> *Лучшие книги о Вилье де Лиль-Адане написаны Малларме, Ружемоном, Понтависом де Гессей и Кремером...* — Имеются в виду книги: Mallarmé S. Villiers de l'Isle-Adam. Paris, 1890 (также: Mallarmé S. Les Miens. I. Villiers de l'Isle-Adam. Bruxelles, 1892); Rougemont E. de. Villiers de l'Isle-Adam: Biographie et bibliographie. Paris, 1910; Du Pontavice de Heussey R. Villiers de l'Isle-Adam: L'écrivain. L'homme. Paris, 1893; Kraemer A. non. Villiers de l'Isle-Adam. Helsingfors, 1900. Брюссельские издания книг Малларме и Ружемона сохранились в личной библиотеке Волошина.

<sup>8</sup> *Вдохновение & нужно в геометрии, как и в поэзии.* — Фраза из опубликованных А. С. Пушкиным в 1828 г. заметок «Отрывки из писем, мысли и замечания» (Пушкин. Полн. собр. соч. Л., 1949, т. 11, с. 54); ср. также перефразировку этого же высказывания (восходящего к известному изречению Д'Аламбера) в пушкинском наброске 1825—1826 гг. о статьях Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина»: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» (там же, с. 41).

<sup>9</sup> *«Единый план Дантова „Ада“ & необходимое условие прекрасного».* — Не вполне точно цитируются фрагменты из пушкинского наброска заметки о статье Кюхельбекера, печатавшегося ранее в ряде собраний сочинений Пушкина под названием «О вдохновении и восторге» (там же).

<sup>10</sup> *Je hais le mouvement qui déplace les lignes.* — Строка из сонета Бодлера «La beauté» («Красота», 1857), входящего в раздел «Сплин и идеал» книги «Цветы Зла».

<sup>11</sup> *...двойная иллюзия золота и любви & должна быть побеждена & «простою и девственной человечностью».* — Пересказ слов Януса, обращенных к Акселю (ч. 3, § 1; см.: Villiers de l'Isle-Adam. Axël. Paris, 1890, p. 202).

<sup>12</sup> *Сопоставление этих двух произведений со столь много общего имеющих между собой, и в то же время со стоящих вне каких бы то ни было подозрений во влиянии друг на друга...* — Впоследствии, однако, Волошин начал склоняться к мысли о влиянии Достоевского на Вилье де Лиль-Адана. В записи от 27 марта 1932 г. Волошин вспоминал: «Это было в 1916 году — перед моим отъездом в Россию. Я доживал последние дни в Париже <...> Кто-то (кажется, Ozenfant) мне предложил меня познакомить с В. Мишле, которого книги, статьи и рассказы я знал <...> С Мишле я сейчас же разговорился о его замечательной статье о „святости Бодлера“, в которой он поднимает вопрос чуть ли не о „канонизации“ его».

Статья написана очень умно, парадоксально и с большим проникновением. Затем беседа перешла на „Великого инквизитора“: „Братья Карамазовы“ как роман еще не был переведен. Но „Великий инквизитор“ в переложении (не знаю чьем) появился в „Revue blanche“. Вилье его прочел и говорил об этой теме. Ему не нравилась трактовка Достоевского, и он на эту тему импровизировал целый рассказ. Который тут же кем-то был записан с его слов и напечатан. Не помню, в каком из малых журналов, кот<орых> в ту пору много возникало и гибло. В какой-то из старых записных книжек у меня должна сохраниться эта запись. Но где она — бог весть. Так что влияние „Великого инквизитора“ на „Акселя“ можно считать установленным. Я это сделаю непременно, когда попаду в Париж» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 445, л. 22—22 об.; частично опубликовано в кн.: Вилье де Лиль-Адан Огюст. Жестокие рассказы, с. 234—235).

Имеется, однако, ряд фактов, свидетельствующих о том, что первая часть «Акселя» с заключительным монологом Архидиакона, действительно напоминающим монолог великого инквизитора в «Братьях Карамазовых» (см. с. 16—17), была создана Вилье де Лиль-Аданом независимо от романа Достоевского.

Известно, что Вилье был знаком с переведенным на французский язык В. Дерели отрывком из «Братьев Карамазовых» — «Великий инквизитор», — опубликованным в «Revue contemporaine» в апреле—мае 1886 г. К этому времени уже была написана первая часть «Акселя», которая была напечатана впервые в еженедельнике «Renaissance littéraire et artistique», а затем, в несколько измененной редакции, в 1885 г. — в ноябрьском номере журнала «La jeune France» (где с ноября 1885 до июня 1886 г. по частям была опубликована вся драма целиком). Французский исследователь Е. Другар, изучавший творческую историю драмы, отмечал, что текст заключительного монолога Архидиакона в первой части, в сущности, не изменился в позднейших редакциях 1885 и 1889 гг. (см.: *Drougard E. L'«Axël» de Villiers de l'Isle-Adam. — Rev. d'histoire littéraire de la France, 1935, t. 42, p. 538.*)

В сентябре же 1886 г. в журнале «La jeune France» появилась небольшая философская новелла «Торквемада» («Тоггекемада») с посвящением: «Достоевскому и Льву Толстому — двум великим русским писателям». Новелла, представлявшая собой разработку той же фантастической ситуации, что и в «Великом инквизиторе» (Христос и инквизиция), во многом была сходна с написанным Достоевским и в то же время очень близка по идеям и стилю Вилье де Лиль-Адану. Под «Торквемадой» стояла подпись Анри Ла Люберна, не опубликовавшего до этого ни одного художественного произведения.

В 1910 г. В.-Э. Мишле опубликовал адресованное ему, секретарю редакции «La jeune France», письмо Вилье де Лиль-Адана от 4 сентября 1886 г., где сообщалось о том, что Ла Люберн, старый знакомый Вилье, однажды вечером показал ему свою новеллу «Торквемада» в «духе Достоевского» («à l'instar de Dostoevski») и Вилье рассказал гостю, как бы он сам стал разрабатывать этот сюжет, после чего Ла Люберн решил переработать свой рассказ, воспользовавшись, с разрешения Вилье, его трактовкой. Однако, по-видимому, Ла Люберн просто записал услышанную импровизацию, которую затем и предложил редакции «La jeune France». Когда же Мишле, ранее уже слышавший двухчасовую импровизацию Вилье на тему «Великого инквизитора» Достоевского, сообщил Вилье, что его произведение собирается публиковать как свое собственное Ла Люберн, Вилье ответил, что не имеет ничего против (см.: *Michelet V.-E. Villiers de l'Isle-Adam. Paris, 1910, p. 10—11; ср. также: Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits. Paris, 1962, t. 2, p. 133—134.*) Подробнее см.: *Drougard E. Une réplique française de la Légende du Grand Inquisiteur. — Rev. des études slaves, 1934, t. 14, fasc. 1—2, p. 51—71.*

<sup>13</sup> ... в которой живет «душа старых мечей»... — Аббатиса в разговоре с Архидиаконом говорит о Сапе: «Cette fille est comme l'acier, qui se plie jusqu'à son centre, puis se détend ou se brise; elle a (s'il est permis d'oser une telle expression) l'âme des épées» («Эта девушка как клинок, который сгибается до середины, а потом распрямляется или ломается; у нее (если можно употребить такое выражение) душа мечей», — ч. I, § 1, с. 3).

<sup>14</sup> ...«Таковы нищета и бессилие человеческого разума, что он не может даже постигнуть бога...». — В первой публикации статьи Волошин сопроводил передаваемые Архидиаконом слова некоего «языческого ратора» о «нищете и бессилии человеческого разума» следующим подстрочным примечанием: «Интересна история этого текста, сообщаемая Реми де Гурмоном. Однажды Катюль Мандэс процитировал Вилье слова Паскаля: „Такова тщета и беспомощность человеческого разума, что он не может постичь бога, которому хотел стать подобным“. Вилье вставил эту цитату в речь Архидиакона с таким комментарием: „Повтори себе для своего спасения это великое слово одного христианского философа... Имей же сострадание к своему преходящему разуму“. Но впоследствии, когда выяснилось, что цитата взята вовсе не из Паскаля, а придумана самим Мандэсом, Вилье придал ей ту форму, в которой она приведена» (Аполлон, 1912, № 3/4, с. 71; ср.: *Gourmont R. de. Promenades littéraires. 2<sup>e</sup> sér. Paris, 1906, p. 14—15; Гурмон Р. де. Страницы из записной книжки о Вилье де Лиль-Адане. — Весаы, 1906, № 6, с. 47.*)

<sup>15</sup> ...Имя тебе Лазарь, и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебе выйти из гроба. — Лазарь, по евангельскому преданию, был воскрешен Христом, повелевшим ему выйти из гроба (см.: Евангелие от Иоанна, XI, 17—46).

<sup>16</sup> ...потому что малосильны & «...накормите нас...». — Цитируются фрагменты монолога великого инквизитора из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 2, кн. 4, гл. 5; см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 231).

<sup>17</sup> ... («Они будут считать нас за богов & выносить свободу»). — Сокращенная цитата. См. там же, с. 231.

<sup>18</sup> («...без нас самые хлеба & камни обратились в руках их в хлебы...»). — Цитата. См. там же, с. 235.

<sup>19</sup> «Они отыщут нас тогда & его не дали». — Неточная цитата. См. там же, с. 230.

<sup>20</sup> Ты — бог. Твори мир своей верой & Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным. — Ср. последние строки волошинского стихотворения «Космос» (1923), входящего в цикл «Путями Каина»:

И человек не станет никогда  
Иным, чем то, во что он страстно верит.

Так будь же сам вселенной и творцом!  
Сознай себя божественным и вечным  
И плавь миры по льялам душ и вер.

(Волошин *Максимилиан*,  
Стихотворения. Л., 1977, с. 303)

<sup>21</sup> «Познание — это воспоминание & в результате свершенного выбора...». — Словам Януса, обращенным к Акселю, Волошин придал в своем переводе большую афористичность. Ср.: «Qui peut rien connaître, sinon ce qu'il reconnaît? Tu crois apprendre, tu te retrouves...» («Кто может знать что-либо, кроме того, что он узнаёт? Ты думаешь, что учишься, — ты узнаешь самого себя...»).

<sup>22</sup> Разве тот, кто может выбирать, свободен? & Свобода на самом деле только освобождение. — Афоризм «Свободы нет, но есть освобождение» присутствует в стихотворениях Волошина «Бунтовщик» (1923) и «Таноб» (1926).

<sup>23</sup> «Я унаследовал только пламенность мечты & в гробнице забытых царей». — Конец рассказа «Souvenirs occultes» («Потусторонние воспоминания», 1867—1883), по-видимому, цитируется (с некоторыми изменениями и сокращениями) по переводу Б. Рунт (ср.: *Villiers de l'Isle-Adam. Contes cruels.* Paris, [1883], p. 314—315; *Вилье де Лиль-Адан.* Жестокие рассказы / Пер. Брониславы Рунт под ред. и со статьей Валерия Брюсова. СПб., [1908], с. 112).

<sup>24</sup> Обол Стикса — в античной мифологии монета, которой оплачивался перевоз души умершего через Стикс — реку, отделяющую потусторонний мир, подземное царство мертвых (Аид) от мира живых.

<sup>25</sup> Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!». — Имеются в виду пятиактная драма Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» (1889) и трехактная драма Г. Ибсена «Привидения» (1881). Освальд Алвинг, герой «Привидений», пораженный наследственным душевным недугом, берет со своей матери слово отравить его, когда неизлечимая болезнь окончательно овладеет им. Освальд теряет рассудок на заре ясного безоблачного дня. монотонно повторяя: «Солнце... Солнце...». Этими словами и заканчивается пьеса.

<sup>26</sup> Аксель один из гнезда Прометеев, Каинов... — Речь идет о героях произведений Д.-Г. Байрона — стихотворения «Прометей» (1816) и мистерии «Каин» (1821).

<sup>27</sup> «На земле был один день & дьяволов водевилей». — С неточностями и сокращениями цитируется предсмертный монолог Кириллова из романа Достоевского «Бесы» (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. 1974, т. 10, с. 471).

<sup>28</sup> «Сознать, что нет Бога & и дверь отверю, и спасу». — Неточная и сокращенная цитата. См. там же, с. 471—472.

<sup>29</sup> ...на Фаворе человечества. — По христианской мифологии, на вершине горы Фавор в Галилее произошло описываемое в Евангелии «чудо преображения» Иисуса Христа.

<sup>30</sup> ...истребитель Арманьяков... — Арманьяками называли сторонников герцога Орлеанского, во главе которых стоял Бернар VII граф Арманьяк (1391—1418).

Арманьяки, овладевшие Парижем в 1413 г. и жестоко преследовавшие население, были в 1418 г. изгнаны из Парижа и частично истреблены (при поддержке парижан) бургинонами — сторонниками бургундского герцога Иоанна Бесстрашного.

<sup>31</sup> ...геройский защитник Родоса против Салимана Великолепного... — Имеется в виду завоевание Родоса в 1522 г. 200-тысячной армией султана Сулеймана I Кануни, который овладел островом лишь после шестимесячной осады, хотя обороняли его всего лишь 600 рыцарей и 4500 солдат.

<sup>32</sup> Ему было семь лет, когда нянька потеряла его & был возвращен семье красавицей-цыганкой. — См. об этом: *Du Pontavice de Heussey R. Villiers de l'Isle-Adam*, p. 27—28.

<sup>33</sup> ...он, как потомок хоругвеносцев Франции, носил орифламу св. Бенедикта... — Орифламма — церковное знамя, хранившееся в средние века в аббатстве Сен-Дени и бывшее в период войн главным штандартом французских королей. Среди рыцарей, исполнявших обязанности «носителя орифламмы», был и Пьер Вилье де Лиль-Адан (в 1372 г.). Его потомок Вилье де Лиль-Адан в церковных церемониях мог бы носить не легендарную орифлаammu, а хоругвь Солемского аббатства — знамя с изображением святого Бенедикта Нурсийского.

<sup>34</sup> Маллармэ & вспоминал это первое его появление в Париже... — Далее цитируются (с некоторыми сокращениями) воспоминания С. Малларме по изданию: *Mal-larmé Stéphane*. Les Miens. Bruxelles, 1892.

<sup>35</sup> ...кинутым, как Иов... — Имеется в виду герой ветхозаветной «Книги Иова» — праведник, подвергнутый Сатаной тягчайшим испытаниям, но сохранивший веру в божественную справедливость.

<sup>36</sup> ...заставляет ночевать на лавках скверов & просит милостыню». — Цитируется фрагмент статьи А. Франса «Вилье де Лиль-Адан» (см. примеч. 38).

<sup>37</sup> ...был одно время манекеном у врача-психиатра... — Об этом, например, сообщается, со слов Поля Бурже, в «Дневнике» братьев Гонкуров (запись от 4 февраля 1882 г.; см.: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. 2<sup>e</sup> sér. Paris, 1892, vol. 3, t. 6. 1878—1884, p. 178).

<sup>38</sup> Анатолий Франс писал после его смерти... — Далее приводятся (с некоторыми сокращениями) фрагменты статьи А. Франса «Вилье де Лиль-Адан», впервые опубликованной в газете «Le Temps» 25 августа 1889 г. (см.: *France A. La vie littéraire*. 3<sup>e</sup> ser. Paris, 1891, p. 122—124; ср.: *Франс А.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1931, т. 20. Литература и жизнь, с. 273—274).

<sup>39</sup> «Парсифаль» — музыкальная драма Рихарда Вагнера (впервые поставлена в 1882 г.).

<sup>40</sup> Эскуриал — дворец и монастырь, построенные испанским королем Филиппом II (1566—1598) недалеко от Мадрида.

<sup>41</sup> Альгамбра — дворец мавританских правителей в Гранаде.

<sup>42</sup> ...темницей, в которой Сервантес писал своего Дон-Кихота... — Работу над «Дон-Кихотом» Сервантес начал в севильской тюрьме (где находился в 1602—нач. 1603 г.).

<sup>43</sup> «Грядущая Ева». — О романе «Ева будущего» («L'Eve future», 1886), переведенном в 1911 г. на русский язык (см.: *Вилье де Лиль-Адан О.* Собр. соч. М., 1911, т. 2—3), Волошин писал: «Уже четверть века назад был написан гениальный роман Вилье де Лиль-Адана „Грядущая Ева“, героем которого является Томас-Альва Эдисон (этот роман совсем недавно был переведен на русский язык, и его умудрились проглядеть в России).

Там Эдисон изображен не таким, каков он есть, а таким, каков он должен быть, — т. е. в том неизбежном легендарном преображении, без которого человек не должен входить в историю.

Вилье де Лиль-Адан вложил в его уста свои гениальные сарказмы и сделал его аналитиком человеческих страстей. Роман этот заслуживает имени гениального <...> потому, что он, вскрывая все тайные пружины чувственной любви, с совершенно дьявольским остроумием доказывает, что их можно подменить, подделать, создать женское обаяние чисто механически, идя к цели более логическими и неотвратимыми путями, чем идут женщины. Те главы, где Эдисон раскрывает механизм влюбленных бесед и тех внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной, вызы-

вают головокружение в читателе...» (Волошин Максимилиан. «Грядущая Ева» и Эдисон. — Моск. газ., 1911, 12 окт., № 130, с. 2).

<sup>44</sup> ...неуклюж и смешон, как бодлеровский Альбатрос... — Имеется в виду образ из стихотворения Ш. Бодлера «Альбатрос» (1859).

<sup>45</sup> «В то время, когда открылась кандидатура на эллинский престол & великим дворцовым шамбеланом & И меня отпустили с миром». — Сведения в этом отрывке восходят к кн.: *Du Pontavice de Heussey R. Villiers de l'Isle-Adam...*, p. 75—76, 81—85. Шамбелан — камергер, высокий придворный чин.

<sup>46</sup> ...свидетельство со Фернанда Кальметта... — Далее цитируются фрагменты из книги: *Calmettes F. Leconte de Lisle et ses amis*. Paris, 1902 (в личной библиотеке Волошина сохранился экземпляр этого издания).

<sup>47</sup> «... Сюда относится до слез надрывающий эпизод & как при венчании со своим первым мужем». — Цитируются фрагменты из письма Ж.-К. Гюисманса Понтавису де Гессей от 21 апреля 1892 г. (см.: *Du Pontavice de Heussey R. Villiers de l'Isle-Adam*, p. 288—291). Гюисманс писал, что отцу Сильвестру, хорошо знавшему все обстоятельства дела, удалось получить согласие Вилье на брак «через пять минут» (p. 289).

А. М. Березкин

### БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

Впервые опубликовано в издании: *Барбэ д'Оревилли Жюль*. Лики дьявола / Пер. Александры Чеботаревской. Статьи Максимилиана Волошина. СПб.: Пантеон, [1908]. В сборнике были опубликованы переводы трех рассказов из цикла «Les Diaboliques» («Изнанка одной партии в вист», «Месть женщины», «Счастье в преступлении»): им предшествовали статьи «Жизнь Жюля Барбэ д'Оревилли» (с. 7—18) и «Личность и творчество Барбэ д'Оревилли» (с. 19—32), в конце книги была помещена составленная Волошиным подборка высказываний «Мнения современников о Жюле Барбэ д'Оревилли» (с. 203—214) с примыкающей к ней библиографией «Книги Барбэ д'Оревилли» (с. 214—216). Статьи вошли в «Лики творчества» (с. 49—83) с незначительными изменениями.

<sup>1</sup> ... В этот мир я вошел & говорил он про себя. — Цитируется слегка измененная фраза из письма Алана де Синтри — героя романа Барбе д'Оревилли «То, что не умирает» («Ce qui ne meurt pas», 1883) — к его возлюбленной Камилле де Скудемор (см.: *Barbey d'Aurevilly J. Ce qui ne meurt pas*. 2<sup>me</sup> éd. Paris, 1884, p. 272). Роман «То, что не умирает» представляет собой переработку раннего неизданного романа «Жермена» («Germaine», 1835), в котором характер главного героя носил немало автобиографических черт (см. об этом: *Grelé E. Un roman de Barbey d'Aurevilly «Germaine», ou «Ce qui ne meurt pas»*. — *Rev. d'histoire littéraire de la France*, 1904, t. 11, p. 630, 647).

В повести «Перстень Ганнибала» («La bague d'Annibal», 1843), своего рода лирической поэме в прозе, автор отмечает: «Действительно, я люблю парадоксы; само мое рождение было одним из них: моя мать произвела меня на свет в день, когда отмечают праздник всех тех, кто покинул его, — день наследников, когда мы словно говорим бедным мертвецам: „Будьте там, где вы находитесь, отнеситесь с благосклонностью к нашим чувствам и оставайтесь там!“» (*Barbey d'Aurevilly J. L'amour impossible; La bague d'Annibal*. Paris, 1884, p. 280). Эта фраза прокомментирована Барбе д'Оревилли в письме к Г.-С. Требюсену от 1 октября 1851 г.: «Что касается строфы из „Перстня“, о которой Вы меня спрашиваете, то вы правы: это намек на мое рождение. Я действительно родился в день мертвых, в два часа пополудни, в дьявольскую пору. Я пришел так, как ушел Ромул, — в бурю» (*Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trébutien*. Paris, 1908, t. 1, p. 265).

<sup>2</sup> ...борьбе шуанов... — Имеется в виду деятельность вооруженных отрядов мятежников, действовавших на северо-западе Франции в 1793—1803 гг. и выступав-

ших против преобразований Великой французской революции, унаследованных режимами Директории и Консульства.

<sup>3</sup> ...даровав Хартию... — В 1814 г. во Франции была восстановлена монархия Бурбонов, но, так как восстановление абсолютизма уже было невозможным, Людовик XVIII вынужден был опубликовать хартию, устанавливавшую конституционную монархию.

<sup>4</sup> «Вы провели свою благородную жизнь со всюду вьется меж пальцев человека». — Отрывок из датированного 21 ноября 1863 г. посвящения «Моему отцу» романа «Шевалье де Туш». В ряде мест Библии о ветре говорится как о стихии, губительной для «нечестивых» — тех, кто грешен или нетверд в вере. Ср.: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых <...> И будет он как дерево, посаженное при потоках вод <...> Не так — нечестивые: но они — как прах, возметаемый ветром» (Псалтирь, I, 1—4).

<sup>5</sup> «Вот разнообразная генеалогия & Чистые расы дают плоды более цельные». — Цитируется статья Реми де Гурмона «Жизнь Барбе д'Оревиля», впервые опубликованная в ноябре 1902 г. в журнале «Mercure de France» (см.: *Gourmont R. de. Promenades littéraires*. 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1904, p. 263).

<sup>6</sup> ...«Великого Коннетабля французской словесности»... — Коннетабль — должность главнокомандующего королевской армией во Франции, существовавшая в XII—XVII вв.; в 1804 г. титул великого коннетабля был дан Наполеоном I его брату Людовику<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> ...«Видама Франции»... — Видам — полномочный представитель светских интересов аббатства или епископства в средневековой Франции; титул видама, ставший наследственным, просуществовал до Великой французской буржуазной революции.

<sup>8</sup> ...«Герцога Гиза литературы»... — Имеются в виду лотарингские герцоги Гизы — сторонники католической партии в период гугенотских войн второй половины XVI в. и прежде всего — Генрих Гиз (1550—1588), бывший одним из организаторов массового убийства гугенотов во время Варфоломеевской ночи 24 августа 1572 г., а в 1576 г. возглавивший католическую «Священную лигу».

<sup>9</sup> ...«Тамерлана пера»... — Среднеазиатский полководец, Эмир Тимурленд (Тамерлан) (1336—1405) был знаменит прежде всего своими многочисленными завоевательными походами.

<sup>10</sup> ...имена, которыми он был увенчан как друзьями, так и врагами. — Перечисленные выше широко известные прозвища Барбе д'Оревиля, ироничные и уважительные в одно и то же время, подчеркивают такие его черты, как откровенность и резкость суждений, воинственную решительность, приверженность католицизму и дореволюционным феодальным порядкам.

<sup>11</sup> ...готовиться к бакалавреату. — Имеется в виду экзамен на степень бакалавра (франц. *baccalauréat*), являющуюся свидетельством о завершении полного среднего образования и дающую право поступления в университет.

<sup>12</sup> ...байроническому романтизму Ролла и Чаттертона. — Имеются в виду герои поэмы А. де Мюссе «Ролла» (1833) и драмы А. де Виньи «Чаттертон» (1835).

<sup>13</sup> ...роман, которому суждено было увидеть свет лишь в 1884 году... — Роман «Ce qui ne meurt pas» был выпущен в 1883 г. ограниченным тиражом, не предназначавшимся для продажи.

<sup>14</sup> ...грустный и гордый девиз «Too late»... — Поздний девиз Барбе д'Оревиля, которому предшествовали «Ima summis» («От низкого к высокому») и «Nevermore» («Никогда») (см.: *Crepet J. Les devises de Barbey d'Aurevilly*. — *Mercure de France*, 1936, t. 266, 15 févr. — 15 mars, p. 446—447).

<sup>16</sup> ...по образу бальзаковского «Общества тринадцати»... — Речь идет о цикле повестей «История тринадцати» (1833—1835), герои которых образовали «тайное общество выдающихся людей, холодных и насмешливых, расточающих улыбки и проклятия лживому и мелочному свету», решив, что «все общество должно подчиниться власти тех избранных, у которых природный ум, образование и богатство сочетались с огненным фанатизмом, способным превратить в единый сплав все эти разнородные свойства <...> перед их тайной властью, безмерной в своей действительности и силе, общественный строй оказался бы беззащитным» (Бальзак О. Собр. соч.: В 24-х т. М., 1960, т. 11, с. 11). Сам Барбе д'Оревиля сравнивал «Католическое общество» с «Обще-



ством тринадцати пожирателей», в письме к Требюсьену от 17 ноября 1846 г. (см.; *Lettres de J. Barbey d'Aureville à Trébutien*, t. 1, p. 124).

<sup>16</sup> ...подобное движению в Англии, вызванному Рескином... — Подразумевается движение прерафаэлитов — английских художников и поэтов (поддержанных Д. Рескином), стремившихся возродить в середине XIX в. «наивную религиозность» искусства средних веков и раннего Возрождения.

<sup>17</sup> ...«Католического общества тринадцати пожирателей»... — Чтобы подчеркнуть сходство двух обществ, сливаются воедино названия «Католического общества» и бальзаковского «Общества деворантов», т. е. «пожирателей» (*франц. dévorant* — пожирающий).

<sup>18</sup> ...печатает в «Débats» после «Дендизма» статью об Иннокентии III. — Первое издание книги «О дендизме...» вышло в декабре 1844 г. В газете «Débats» 25 октября 1844 г. и 14 сентября 1845 г. были опубликованы статьи Барбе д'Оревилли, посвященные известному исследованию Фридриха фон Гуртера «История папы Иннокентия III и его современников» (Гамбург, 1834—1842. Т. 1—4), полностью переведенному на французский язык в 1840—1844 гг. В этой рецензии высказывался ряд критических замечаний в адрес папства (и, в частности, Иннокентия III), порой не соответствовавшего, по мнению Барбе д'Оревилли, своему историческому призыванию.

<sup>18</sup> ...под вызывающим женским псевдонимом *Maximilienne de Syrène*. — Под этим псевдонимом 20 и 30 апреля 1843 г. Барбе д'Оревилли опубликовал в великосветском журнале «*Moniteur de la mode*» две статьи «Об эlegantности», под этим же псевдонимом в 1845—1846 гг. печатались его светские хроники в «*Constitutionnel*».

<sup>20</sup> В 1848 году на несколько мновений Барбэ д'Оревилли присоединяется к революции & президент клуба Смоковниц св. Павла & толпа застыла на месте... — Цитируется и пересказывается статья: *Silvestre Th. Jules Barbey d'Aureville* (*Le Figaro*, 1861, 25 juill.). Председателем клуба «Смоковниц святого Павла» Барбе д'Оревилли пробыл около двух недель.

<sup>21</sup> ...Католическое общество распалось и орган его был закрыт... — Последний номер «*Revue du monde catholique*» вышел 15 мая 1848 г.

<sup>22</sup> ...рассказ «*Le dessous des cartes d'une partie des whist*»... — Впервые опубликован в «*La Mode*» в 1850 г.

<sup>23</sup> ...в «*Opinion publique*» & он печатает два & этюда о Жозефе де Местре и Бональде... — Первый опубликован 19 декабря 1849 г., второй — 17 января 1850 г.

<sup>24</sup> Он издает «*Reliquiae Eugénie Guérin*» & книгу, которая возродилась в недавние дни. — Сборник «Реликвии», содержащий дневник Евгении де Герен, был издан Барбе д'Оревилли и его другом Требюсьеном в 1855 г. в Кане (с заметкой Барбе д'Оревилли о Е. де Герен); в 1905 г. в Париже вышло новое издание «Реликвий».

<sup>25</sup> В 1863 году он ведет бешеную атаку против «*La revue des deux mondes*» & суд со приговаривает его к штрафу в 2000 франков. — 30 апреля 1863 г. в газете «*Le Figaro*» была напечатана статья Барбе д'Оревилли «Господин Бюлоз», направленная против известного своим деспотизмом редактора «*Revue des deux mondes*»; чрезвычайная резкость статьи была во многом обусловлена неприязнью писателя к Бюлозу, неизменно отказывавшемуся публиковать его произведения. 14 мая Барбе д'Оревилли опубликовал «Ответ „*Revue des deux mondes*“», 24 мая — статью «Литературные Шикано». За выступления против Бюлоза Барбе д'Оревилли был привлечен к суду по обвинению в диффамации (т. е. оглашении порочащих сведений); судебный процесс состоялся в ноябре 1863 г.

<sup>26</sup> ...«*Un prêtre marié*» — роман, изданный католическим издательством & и изъятый из продажи... — Речь идет о тираже третьего издания (1874), выпущенного «Главным обществом католической книготорговли» («*Société générale de librairie catholique*»).

<sup>27</sup> ...*Barbemada de Torquevilly*. — Контаминация фамилий Барбе д'Оревилли и Томаса Торквемады (1420—1498) — главы инквизиции в Испании, известного своей крайней жестокостью в преследовании еретиков.

<sup>28</sup> Пеладан сохранил в нескольких строках его портрет в старости... — Далее цитируется (со значительными сокращениями) отрывок из статьи Ж. Пеладана «Послед-

ний из романтиков» (см.: *Péladan. Le dernier des romantiques*: Jules Barbey d'Aurevilly<sup>29</sup> — Rev. bleue, 1903, 4<sup>e</sup> sér., t. 19, 30 mai, № 22, p. 683).

<sup>29</sup> ...боролся & как Геракл с Танатос & вырывал у него собственную молодость — Альцесту... — Имеется в виду послуживший основой сюжета трагедии Еврипида «Алkestида» (438 до н. э.) миф о поединке героя Геракла с демоном смерти (Танатос), из которого Геракл вышел победителем и возвратил к жизни жену царя Адмета Алкестиду.

<sup>30</sup> *Он умер & в 1889 году...* — Барбе д'Оревилли скончался 23 апреля в восемь часов утра на восемьдесят первом году жизни.

<sup>31</sup> ...«Он был продавец Славы!» — Сам Ш. Бюз писал: «Это невежество и это бес- сознательное презрение к литературному ремеслу <...> вырвали крик негодования у одного из нас, который, сжав зубы и негромко, воскликнул гневное: „Сударь, он был продавцом славы!“» (см.: *Buet Ch. J. Barbey d'Aurevilly: Impressions et souvenirs*. Paris, 1891, p. 461).

<sup>32</sup> *А на другой день Жюль Леметр писал в некрологе...* — Далее цитируется посвященная Барбе д'Оревилли статья: *Lemaitre J. Billet du matin* (Temps, 1889, 26 авг.). Леметр сильно преувеличивал таинственность жизни Барбе д'Оревилли: большое количество сохранившихся его писем (прежде всего — к Требюсюену) позволяют представить ряд обстоятельств его жизни со значительной полнотой.

<sup>33</sup> ...*Вопреки всем позитививмам & все трогавших пальцев.* — Часть фразы из статьи «Генрих Гейне» (см.: *Barbey d'Aurevilly J. XIX siècle: Les oeuvres et les hommes*. 2<sup>e</sup> sér. Les Poètes. Paris, 1889, p. 114).

<sup>34</sup> *Это время, когда душа отлетает & под напором & надвигающейся материи...* — Часть фразы из статьи «Ахилл дю Клезье» («Achille du Clésieux»; см.: *Barbey d'Aurevilly J. XIX siècle: Les oeuvres et les hommes*. 3<sup>e</sup> sér. Poésie et poètes. Paris, 1906, p. 259). Этот и предшествующий фрагменты Волошин цитирует по составленному Леоним Борделе сборнику высказываний Барбе д'Оревилли: *L'Esprit de J. Barbey d'Aurevilly: Dictionnaire des pensées, traits, portraits et jugements tirés de son oeuvre critique*. Paris, 1908, p. 304—305.

<sup>35</sup> ...*меч Бренна.* — По преданию, сообщаемому Титом Ливием в его «Истории» (V, 48, 9), галльский вождь Бренн в 388 г. наложил на побежденный Рим контрибуцию в тысячу фунтов золота; когда же римляне начали протестовать против взвешивания их золота слишком тяжелыми гирями победителей, Бренн с возгласом: «Горе побежденным!» положил на весы рядом с гирями свой меч.

<sup>36</sup> «*Св. Фома Аквинский & сто на сто общего веса*»... — Цитируется статья Р. де Гурмона «Барбе д'Оревилли критик» (см.: *Gourmont R. de. Barbey d'Aurevilly critique*. — *Mercur de France*, 1892, oct., t. 6, p. 169—170). К упоминаемому высказыванию Фомы Аквинского Р. де Гурмон дает отсылку: «*Summa totius theologiae S. Thomae Aquianatis* (Cologne, 1639): *Secundae partis volumen primum. Quaestio XLVI, Art. 2, 3*».

<sup>37</sup> ...*говорит его биограф Греле.* — Имеется в виду диссертация Эжена Греле «Жюль Барбе д'Оревилли: Его жизнь и творчество по неизданной переписке и другим новым документам» (*Grelé E. Jules Barbey d'Aurevilly, sa vie et son oeuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux*. Caen, 1902—1904, t. 1—2).

<sup>38</sup> «*Для поверхностной толпы & славе удивительного писателя*». — Цитируется предисловие О. Юзанна к составленному Л. Борделе сборнику высказываний Барбе д'Оревилли (см.: *Uzanne Octave. Préface*. — In.: *L'Esprit de J. Barbey d'Aurevilly*, p. 19). Неутомимый полемист, приверженец феодальных порядков и обличитель буржуазного строя Барбе д'Оревилли сравнивается здесь, по-видимому, с ярым противником французской революции Карлом-Вильгельмом Фердинандом, герцогом Брауншвейгским (1735—1806), — известным полководцем, командовавшим в 1792—1794 гг. австро-прусскими войсками 1-й антифранцузской коалиции и в 1806 г. прусской армией, которая была разгромлена Наполеоном при Ауэрштедте 14 октября 1806 г.

<sup>39</sup> ...*Жозефен Пеладан описывает его наружность...* — Далее цитируется отрывок из статьи Ж. Пеладана «Последний из романтиков» (с. 679).

<sup>40</sup> ...*как василиск умирает, когда увидит себя в зеркале...* — Василиск — фантастическое существо, змей, обладающий смертоносным иссушающим взглядом, спасется от которого можно зеркалом, обращаящим взгляд чудовища на самое себя.

<sup>41</sup> «*Нет свободы & только освобождение*». — Слова мэтра Януса, обращенные к Акселю в драме Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (см. с. 19 и 607).

<sup>42</sup> «Господи! Ты создал меня сильным и одиноким!». — В проходящем через всю поэму А. де Виньи «Моисей» (1822; впервые опубликована в 1826 г. в сборнике «Древние и современные поэмы») рефрене-обращения к богу герой говорит: «Вечно ли жить мне могущественным и одиноким?..»; «Я, господи, могуществен и одинок...»; «Ты повелел мне состариться могущественным и одиноким...»; «Я прожил жизнь могущественным и одиноким, позволь мне опочить земным сном» (см.: *Vigny A. de. Poèmes antiques et modernes. Paris, 1846, p. 8—11*).

<sup>43</sup> ...«*королю милостью Грации*»... — Цитируется начало двенадцатой главы книги «О дендизме»: «Как сказал бы принц де Линь: „Он был королем милостью Грации“...» (см.: *Barbey d'Aureville J. Du Dandysme et de Georges Brummell. 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1879, p. 89*; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи. Дэнди́зм и Джордж Брэммель / Пер. М. Петровского. М., 1912, с. 108*).

<sup>44</sup> «Люди, которые рассматривают явления & и оставаться денди...». — Цитируется начало пятой главы книги «О дендизме» и подстрочное примечание к нему (см.: *Barbey d'Aureville J. Du Dandysme...*, p. 12—13; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи. Дэнди́зм...*, с. 26).

<sup>45</sup> «Что такое тщеславие? & она красит ее красоту». — Цитируются и частично пересказываются фрагменты первой главы книги «О дендизме» [(см.: *Barbey d'Aureville J. Du Dandysme...*, p. 2—3; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи. Дэнди́зм...*, с. 16—17).

<sup>46</sup> «Д'Орсэ нравился всем & более французского и менее денди!». — Цитируется с сокращениями обширное примечание к десятой главе книги «О дендизме» (см.: *Barbey d'Aureville J. Du Dandysme...*, p. 61—62; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи. Дэнди́зм...*, с. 78—80).

<sup>47</sup> Виконт де Брассар — «денди с головы до ног», герой рассказа «Le rideau siamoisi», входящего в цикл «Лики дьявола» (в русском переводе — «Свет в окне»; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи. Дьявольские маски: Рассказы / Пер. с франц. А. Мирэ. 3-е изд. М., [1913]*).

<sup>48</sup> Граф Равила де Равилес — «принадлежавший к расе Дон-Жуанов» и носивший, кстати, то же имя, что и сам писатель (Жюль Амадей), герой рассказа «Самая прекрасная любовь Дон-Жуана», входящего в цикл «Лики дьявола».

<sup>49</sup> Кавалер де Туш — герой одноименного романа.

<sup>50</sup> Аббат Жеозэль де Круа-Жуган — герой романа «Околдованная» («L'Ensorcelée»; 1852).

<sup>51</sup> «В своей статье вы осмелились & Я к вашим услугам, милостивый государь». — Знаменитый анекдот (известный в нескольких вариантах) о мистификации, предпринятой Бодлером, который притворился тяжело оскорбленным статьей Барбе д'Ореви́льи о его «Цветях Зла» (ср.: *Buet Ch. J. Barbey d'Aureville: Impressions et souvenirs, p. 37—38*; *Boissin F. Barbey d'Aureville et Eugénie de Guérin. Besançon, 1891*).

<sup>52</sup> «Для господа нашего & ему не хватало характера». — Часть фразы из статьи А. Франса «Барбе д'Ореви́льи» (см.: *France A. La vie littéraire. 3<sup>e</sup> sér. Paris, 1891, p. 41*). У А. Франса высказывание Барбе д'Ореви́льи о Христе завершается таким замечанием: «...il n'était pas râblé comme Annibal» («...он не был кражистым, как Ганнибал»).

<sup>53</sup> «Одному другу & я бы лопнул...». — Один из широко известных анекдотов о Барбе д'Ореви́льи, неоднократно появлявшийся в печати (ср.: *Laurentie Fr. Sur Barbey d'Aureville: Etudes et fragments. Paris, 1912, p. 229—230*).

<sup>54</sup> «Разве недостаточного много & не придирался к формальностям...». — Слова одной из героинь романа «Шевалье де Туш» (1863) мадемуазель де Перси, принимавшей участие в движении шуанов (см.: *Barbey d'Aureville J. Le Chevalier des Touches. Paris, 1893, p. 131*).

<sup>55</sup> «Когда после сражения при Мальплакэ & лучшее отношение ко мне...». — Приводится (с изменениями) ответная реплика барона де Фьердра (см.: *Barbey d'Aureville J. Le Chevalier des Touches, p. 131*). В сражении при Мальплаке (Malplaquet) 11 сентября 1709 г. во время войны за Испанское наследство французская армия маршала Л. Виллара потерпела поражение от англо-австро-голландских войск.

<sup>56</sup> ...он никогда не был лучшим христианином & это совсем иное». — Продолжающие эту же беседу слова аббата де Перси (*ibid.*, p. 131—132; с сокращениями).

<sup>57</sup> ...«Они жаловались на Бурбонов & о степени своего обожания». — Цитата: *ibid.*, p. 226—227.

<sup>58</sup> «Во Франции оригинальность не имеет родины & но пачкает». — Цитируются фрагменты примечания к десятой главе книги «О дендизме...» (см.: *Barbey d'Aurevilly J. Du Dandysme...*, p. 42—43; ср.: *Барбэ д'Ореви́льи*. Дэнди́зм и Джордж Брэм-мель, с. 58—59).

<sup>59</sup> «Само собою разумеется & „Подражанием Христу“ & В этом мораль книги». — Здесь цитируется отрывок из предисловия к первому изданию «Ликов дьявола» (см.: *Barbey d'Aurevilly J. Les Diaboliques*. Paris, 1874, p. V—VI). «Подражание Христу» («De imitatione Christi») — анонимный трактат, появившийся около 1418 г. и быстро получивший самое широкое распространение; автором его был, по всей вероятности, Фома Кемпийский (ок. 1380—1471).

<sup>60</sup> «Bravo, messieurs zaporogui!». — У Гоголя: «Браво, месье запороги!» (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1937, т. 2, с. 329; первая редакция «Тараса Бульбы» — сборник «Миргород», 1835).

<sup>61</sup> ...это была со «*Une histoire sans nom*»... — Ж. Пеладан имел в виду не «Повесть без названия» («*Une histoire sans nom*», 1882), а «Страницу истории» («*Une page d'histoire* (1603)», 1886), фраза из которой цитируется далее (ср.: *Péladan. Le dernier des romantiques: Jules Barbey d'Aurevilly*, p. 680).

<sup>62</sup> «Дьявол — великий художник...» & весь *Барбэ-художник*. — Сведения восходят к той же статье Пеладана.

<sup>63</sup> *Наиболее беспристрастная из оценок & Реми де Гурмоном...* — Имеется в виду статья «Жизнь Барбе д'Ореви́льи», опубликованная впервые в 1902 г. в журнале «*Mercure de France*» по поводу выхода первого тома исследования Э. Греле (см.: *Gourmont R. de. Promenades littéraires*. 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1904, p. 258—288).

<sup>64</sup> *Анатоль Франс после смерти его дал «Temps» блестящую характеристику...* — Имеется в виду статья «Барбе д'Ореви́льи», опубликованная в газете «*Temps*» 28 апреля 1889 г. (см.: *France A. La vie littéraire*. 3<sup>e</sup> sér. Paris, 1891, p. 37—45; ср.: *Франс А.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1931, т. 20. Литература и жизнь, с. 263—270).

<sup>65</sup> *Статья Жюль Леметра...* — Статья «Современные романисты. Жюль Барбе д'Ореви́льи», опубликованная 11 июня 1887 г. в № 24 журнала «*Revue bleue*» (см.: *Lemaitre J. Les contemporains: Etudes et portraits littéraires*. 4<sup>e</sup> sér. 7<sup>e</sup> éd. Paris, 1889, p. 43—61).

<sup>66</sup> ...из статьи, появившейся в «*La Presse*» в конце 50-х годов. — По-видимому, имеется в виду статья «О дендизме» («*Du Dandysme*»), опубликованная в газете «*La Presse*» 18 ноября 1861 г.

<sup>67</sup> «*Стоит написать целую книгу & чтобы вы написали об ней одну страницу*». — Первая фраза письма В. Гюго к П. де Сен-Виктору от 4 апреля 1866 г., где дается восторженная оценка статьи Сен-Виктора о романе Гюго «Груженники моря» (см.: *Hugo V. Correspondance*. 1836—1882. Paris, 1898, p. 288). Этим же высказыванием открывается статья Волошина «Дон-Жуан фразы: Поль де Сен-Виктор» (см. *Сен-Виктор П. де*. Боги и люди / Пер. М. Волошина. М., 1914).

<sup>68</sup> *Пеладан был последним & он его узнал лишь в старости*. — После этого в первой публикации статьи говорилось: «К сожалению, недостаток места не позволяет мне привести здесь восторженно-гневные дифирамбы Леона Блуа и предисловие Поля Бурже к дневнику (Memoirandum) Барбэ д'Ореви́льи» (*Барбэ д'Ореви́льи Ж.* Лики дьявола. СПб., [1908], с. 203).

<sup>69</sup> *Барбэ д'Ореви́льи & это одна из самых оригинальных фигур & прикоснуться к славе*. — Цитата с сокращениями. См.: *Gourmont R. de. Promenades littéraires*. 3<sup>e</sup> éd., p. 258—262.

<sup>70</sup> *Барбэ д'Ореви́льи обладает истинным характером & плохим языком*. — Сокращенный пересказ (ibid., p. 278—279, 283).

<sup>71</sup> «*Les Diaboliques*» — это расцвет гения & «*El Verdugo*» или «*La Grande Bretèche*». — Цитата с сокращениями (ibid., p. 277—278). «*El Verdugo*» («Палач», 1830) и «*La Grande Bretèche*» («Большая Бретеш»; 1832) — новеллы О. де Бальзака.

<sup>72</sup> *Анатоль Франс так писал о Барбэ д'Ореви́льи...* — Далее приводится в сокращении указанная выше (см. примеч. 64) статья А. Франса.

<sup>73</sup> Трокадеро — возвышенность на правом берегу Сены напротив Марсова поля, где в 1878 г. был построен дворец Трокадеро (ныне на его месте воздвигнут дворец Шайо).

<sup>74</sup> ...как *Генрих IV на Pont-Neuf*... — Имеется в виду конная статуя Генриха IV

в центральной части Нового моста — старейшего из мостов Парижа, соединяющего остров Сите с правым и левым берегами Сены.

<sup>75</sup> Тамплиер — член католического духовно-рыцарского ордена храмовников, существовавшего с 1118 до 1312 г. и бывшего в XII—XIII вв. одним из самых влиятельных орденов.

<sup>76</sup> Уврезка — театральная служительница (*франц.* ouvreuse).

<sup>77</sup> «Барбэ д'Оревилю меня изумляет & герцога Ришелье и Джорджа Брёмеля». — Цитата с сокращениями: *Lemaître J. Les contemporains. 4<sup>e</sup> sér. 7<sup>e</sup> éd.*, p. 44—48.

<sup>78</sup> «Вот писатель-воин & Сломанный Дюрандаль достался сарацинам & Барбэ д'Оревилю». — Цитируется (с сокращениями) отрывок из статьи Ж. Пеладана «Творчество Жюль Барбэ д'Оревилю» (см.: *Péladan. L'oeuvre de Jules Barbey d'Aureville. — La nouv. rev.*, 1904, 15 août, t. 29, № 117, p. 447—448). Герой «Песни о Роланде» (кон. XI — нач. XII в.) погибает в неравной битве с сарацинами в Ронсевальском ущелье, но так и не выпускает из рук свой меч Дюрандаль; франкский император Карл, услышав призывный звук рога, спешит со своим войском на помощь, но не застает Роланда в живых и оплакивает погибшего героя.

А. М. Березкин

#### АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1910, № 4, с. 18—34). Статья вошла в «Лики творчества» (с. 85—112) с некоторыми изменениями и добавлением седьмой главы, посвященной избранию А. де Ренье во Французскую академию и напечатанной ранее под заглавием «Анри де Ренье» в журнале «Русская мысль» (1911, № 4, отд. 2, с. 25—27).

Интерес Волошина к Анри де Ренье не ослабевал в течение ряда лет. Упоминания о произведениях Анри де Ренье, суждения о его творчестве нередки в статьях Волошина. Так, 20 апреля 1905 г. он публикует в «Руси» заметку «„Le passé vivant“. Новый роман Анри де Ренье»; в статье «Багатель» (Двадцатый век, 1906, 14 июня) вспоминает рассказ «Великолепный дом»; в обзоре «Русская живопись в 1908 г. „Союз“ и „Новое общество“» (Русь, 1908, 5 марта) сравнивает живопись А. Бенуа с романами де Ренье; 3 марта 1909 г. читает публичную лекцию «Аполлон и мышь (Творчество Анри де Ренье)» (см. с. 623). В воспоминаниях о Волошине («Живое о живом», 1932) М. И. Цветаева рассказывала о том, как он был увлечен в 1911 г. творчеством де Ренье: «Макс всегда был под ударом какого-нибудь писателя, с которым уже тогда, живым или мертвым, ни на миг не расставался и которого внушал — всем. В данный час его жизни этим живым или мертвым был Анри де Ренье, которого он мне с первой встречи и подарил (роман «Встречи господина де Брео». — *Ред.*) — как самое дорогое, очередное самое дорогое» (*Цветаева Марина*. Соч.: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 200—201; см. также: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977, с. 159—162). В 1932 г. Волошин назвал де Ренье в числе самых близких для него писателей (см. с. 604).

Волошин перевел ряд произведений Анри де Ренье на русский язык. Среди них «Рассказы о маркизе д'Амеркёре» (Аполлон, 1910, № 6, отд. «Литературный альманах», с. 1—49; отд. изд.: *Ренье Анри де*. Маркиз д'Амеркёр / Пер. М. Волошина. М., 1914). В 1912 г. был опубликован волошинский перевод поэмы «Кровь Марсия» (Аполлон: Литературный альманах. СПб., 1912, с. 7—15). В 1921 г. напечатаны переводы четырех стихотворений из сборника «Глиняные медали»: «Раковина» («La coque»), «Видение» («Apparition»), «Тревога» («L'alerte»), «Девочка» («Puella») (Посев. Одесса — Поволжье: Литературно-критический и научно-художественный альманах. Одесса,

В пореволюционное время Волошин написал небольшую статью «Анри де Ренье», в которой дал общую характеристику творческого облика и стилевой манеры французского писателя. Приводим выдержки из нее:

«Среди французских поэтов <...> среднего поколения, в котором теперь сосредоточено все искусство Франции, центральное место занимает Анри де Ренье — и как поэт и как прозаик.

Он принадлежит к числу светлых, гармоничных, счастливых поэтов — пушкинского, рафаэлевского типа.

Такие поэты являются творческим средоточием новых завоеваний своего времени и выявлением идеального лика своей расы. Они соединяют в себе и новые пути и традиции искусства.

Они от природы одарены даром жеста, „не нарушающего гармонии линий“.

Как люди они могут переживать глубочайшие разлады с самими собою, но в творчестве их разорванность естественно выражается законченностью и равновесием скорби мраморной Ниобеи.

Творчество Анри де Ренье с кристально-прозрачной водой, на дне которой можно рассмотреть глубокую празелень мшистого дна со всеми его камнями и травами, в то время как на текучей поверхности влаги отражаются не менее четко небо, облака и деревья. И это призрачное отражение реального мира, как бы еще более яркое и акварельное, чем самый мир, танцует перед глазом, вглядывающимся в затененные, подводные глубины ночной души».

«...творчество Анри де Ренье является органическим сплавом Парнаса с символизмом. Он умеет в своем „свободном стихе“ сохранить строгую отчетливость парнасской формы, а однообразным „александрийцам“ придать музыкальную текучесть „свободного стиха“».

В прошлых эпохах французской поэзии он имеет двух предшественников: Ронсара и Андре Шенье, с которыми его роднит не только живая любовь к античной древности, почуствовавшей сквозь природу „Прекрасной Франции“, но и основной лирический тон души».

«Я не знаю никого из современных лириков, в котором бы так, <как> в Анри де Ренье, сочетались тончайшая музыкальная лирика с выпуклой пластичностью формы, а чувственность принимала бы такие чистые и опрозраченные формы» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 327).

<sup>1</sup> *На вид он моложе своих лет & строгость и некоторую торжественность.* — Описание внешности писателя дается на основе портретных характеристик в книгах Ж. де Гурмона и П. Леото (ср.: *Gourmont J. de. Henri de Régnier et son oeuvre.* Paris, 1908, p. 10; *Léautaud P. Henri de Régnier.* Paris, 1904, p. 1—2; а также: *Berton H. Henri de Régnier: Le poète et le romancier.* Paris, 1910, p. 26).

<sup>2</sup> *Хозе-Мариа Эредиа — выдал & старшую за Пьера Луиса, младшую — са Анри де Ренье.* — Женой Анри де Ренье стала в 1896 г. средняя дочь Эредиа — Мария — известная поэтесса и писательница, печатавшаяся под псевдонимом Жерар д'Увиль (Gérard d'Houville), Пьер Луис женился на младшей дочери.

<sup>3</sup> *...одну из них звали «La Grèce antique», а другую — «La belle France».* — Имеются в виду стилизации под античную лирику Пьера Луиса («Книга Билитис») и изображение Франции в творчестве А. де Ренье.

<sup>4</sup> *Хозе-Мариа Эредиа оставил нам & самой Поэзии.* — Речь Барреса издана отдельной брошюрой: *Barrés M. Discours prononcé dans la séance tenue par l'Académie Française pour la réception de Maurice Barrés, le 17 janvier 1907.* Paris, 1907.

<sup>5</sup> *«Преодо мною другие поэты — предтечи».* — Строка из стихотворения К. Д. Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...» (см.: *Бальмонт К. Собр. стихотворений.* М., 1904, т. 2, с. 224).

<sup>6</sup> *Он был постоянным посетителем вторников & обобщает прошлое...* — Пересказ отрывков из книги Ж. де Гурмона (см.: *Gourmont J. de. Henri de Régnier et son oeuvre.* p. 15—16).

<sup>7</sup> *Я мечтал & идеально выгнутых.* — Строка из «Посвящения» («Dédicace»), открывающего сборник «Les Landemains» («Грядущие дни») (см.: *Régnier H. de. Premiers poèmes.* 6<sup>e</sup> éd. Paris, 1907, p. 11).

<sup>8</sup> *О, зеркало & своей нагой мечты...* — Отрывок из драматической поэмы «Иродиада» («Hérodiaade», 1869). Перевод этого фрагмента (вместе со стихотворением Мал-

ларме «Лебедь») был впервые напечатан в статье А. Баулер (А. В. Гольштейн) «Стефан Маллармэ» (Вопросы жизни, 1905, № 2, с. 93), где отмечалось: «По нашей просьбе г-н Макс Волошин сделал для этого очерка прекрасный перевод этого стихотворения». Затем отрывок из «Иродиады» вошел в сборник 1910 г. (*Волошин Максимилиан. Стихотворения 1900—1910*. М., 1910, с. 59), в котором переводы из французских поэтов соседствовали с близкими им по настроению оригинальными стихотворениями автора сборника. Так, в цикле «Amor! Amara Sacrum» вслед за переводом «О, зеркало, — холодная вода...» было помещено стихотворение «Зеркало» («Я — глаз, лишенный век. Я брошено на землю, Чтоб этот мир дробить и отражать...»).

<sup>9</sup> «Я смотрел, как в воду бассейна & лепестки славы облетают». — Сокращенный перевод: *Régnier H. de. La canne de jaspe*. 5<sup>e</sup> éd. Paris, 1908, p. 247—248; ср.: *Ренье А. де. Собр. соч.*: В 17-ти т. Л., 1925, т. 1, с. 240—242.

<sup>10</sup> *Нет у меня ничего & и унесет...* — Третья оделетта из цикла «Корзинка чаш» («La corbeille des heures») в сборнике «Игры поселян и богов» (см.: *Régnier H. de. Les jeux rustics et divins*. Paris, 1908, p. 219—220). М. И. Цветаева писала Волошину 7 января 1911 г.: «Какая бесконечная прелесть в словах: „Помяни <...> того, кто, уходя, унес свой черный посох и оставил тебе эти золотистые листья“. Разве не вся мудрость в этом: уносить черное и оставлять золотое? <...> Я очень благодарна Вам за эти стихи» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977, с. 161).

<sup>11</sup> «Это я однажды вечером & кощунственно осквернили они». — Конец рассказа «Рукопись, найденная в шкафу» (см.: *Régnier H. de. La canne de jaspe*. 5<sup>e</sup> éd., p. 254—255; ср.: *Ренье А. де. Собр. соч.*: В 17-ти т., т. 1, с. 246—247).

<sup>12</sup> *Снилось мне & мы сами...* — Перевод: *Régnier H. de. Les médailles d'argile*: *Poèmes*. 6<sup>e</sup> éd. Paris, 1907, p. 13—15.

<sup>13</sup> «...все преходящее есть символ». — Первые слова Мистического хора (Chorus Mysticus), звучащего в финале гетевского «Фауста»: «Лишь символ все бренное, Что в мире сменяется...»; см.: *Гете. Собр. соч.*: В 13-ти т. М., 1947, т. 5, с. 554 (пер. *Н. А. Холодковского*).

<sup>14</sup> *Пленица & твоей упругой груди...* — В первой публикации статьи и в «Ликах творчества» «ta gorge dure» во втором стихе было переведено как «упругое горло». Вскоре после выхода «Ликов творчества» рецензент газеты «Утро России» (Б. С.) отмечал: «...„gorge“ здесь в точности означает „грудь“, а никак не горло, и это меняет смысл фразы» (Утро России, 1914, 1 февр., № 26, с. 6). 5 февраля 1914 г. Волошин писал матери: «Я <...> заметил эту ошибку, когда эта статья о Ренье была еще напечатана в „Аполлоне“, и исправил ее в корректурах книги <...> И вдруг она все же оказывается в книге. Это значит, что Маковский, просматривая сам корректуры, вновь переправил мою поправку на прежнюю редакцию, не зная французского текста. Это мне очень досадно» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 62). В настоящей публикации текст исправлен в соответствии с указанием Волошина.

<sup>15</sup> *Путь & от «El Verdugo» до «Les illusions pedues»...* — Путь, пройденный Бальзаком от романтической новеллы «Палач» (1830) до социального романа «Утраченные иллюзии» (1837—1843).

<sup>16</sup> «Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке & и оттенки неба». — Это известное изречение Анри де Ренье, своего рода четверостишие в прозе, было опубликовано факсимильно в книге Ж. де Гурмона «Анри де Ренье и его творчество» (*Gourmont J. de. Henri de Régnier et son oeuvre*. Paris, 1908, p. 5).

<sup>17</sup> *Приляг на отмели & как пески на отмелях прибрежных...* — Стихотворение «На отмели» («Sur la grève») из цикла «Морские медали» («Médailles marines»). См.: *Régnier H. de. Les médailles d'argile*, p. 98.

<sup>18</sup> «Во мне есть двойственность & и мысль Шамфора». — Фраза из интервью, данного А. де Ренье Полю Леото (см.: *Léautaud P. Henri de Régnier*, p. 5—6).

<sup>19</sup> *Любимыми книгами & были & «Liasons dangereuses», «La Chartreuse de Parme», «La Faustine», «Salammô» и «M-me Bovary».* — «Опасные связи» (1782) — роман Ш. де Лакло, «Пармская обитель» (1839) — роман Стендаля, «Фостен» (1881) — роман Э. де Гонкура, «Саламбо» (1862) и «Госпожа Бовари» (1857) — романы Флобера.

<sup>20</sup> «Можно было думать & собственной призрачностью». — Цитата с сокращениями: *Régnier H. de. La canne de jaspe*, p. 203—205; ср.: *Ренье А. де. Собр. соч.*: В 17-ти т., т. 1, с. 200—202. В переводе одной из фраз: «Я вспоминал закрытую

дверь...» Волошин допустил ошибку. В оригинале: «Я вспоминал открытую дверь...» («Je me souvenais d'une porte ouverte...»).

<sup>21</sup> «Человек, объясняющий свои поступки & только эпизод...». — Фразы из рассказа «Господин д'Амеркёр» (см.: Régnier H. de. La canne de jaspe, p. 19, 18; ср.: Ренье Анри де. Маркиз д'Амеркёр. М., 1914, с. 14, 13).

<sup>22</sup> ...«Le bon plaisir» дает еще некоторые исторические профили... — Действие романа «Прихоть» (в русском переводе: «По прихоти короля») относится ко времени второй франко-голландской войны 1672—1678 гг. Вторая часть романа стилизована под мемуары периода царствования Людовика XIV, однако вымышленными являются и фигура маршала Маниссара, и города Дортмюд и Варикур, и, в сущности, все «исторические» эпизоды.

<sup>23</sup> ...повести из книги «Les amants singuliers» & сам Ренье считает, вместе с историями о маркизе д'Амеркэр, лучшим, что было им написано. — В интервью Полю Леото А. де Ренье отмечал: «Я считаю, что лучшие мои рассказы — это рассказы из „Господина д'Амеркёра" (в «Яшмовой трости») и „Жизни Альдрамина" (в «Необыкновенных любовниках»). Очень люблю „Соперника" (там же). Мой самый забавный роман, как мне кажется, это „Двойная возлюбленная". Хороши сто последних страниц из „Полуночной свадьбы". В „Прихоти" есть несколько удавшихся картин. Из всего, что я написал, я больше всего люблю, в отношении стиля, эту о Мишле в „Лицах и характерах"» (см.: Léautaud P. Henri de Bégnier, p. 23—24).

<sup>24</sup> Недавно Анри де Ренье избран во Французскую академию... — В начале 1911 г.

А. М. Березкин

## ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

Первая из посвященных творчеству Клоделя статей — «Музы» — впервые опубликована под названием «Предисловие к „Музам" Поля Клоделя» в журнале «Аполлон» (1910, № 9, раздел «Литературный альманах», с. 19—28); вслед за ней (с. 29—40) был напечатан волошинский перевод оды «Музы». Статья вошла в «Лики творчества» (с. 115—129) с незначительными изменениями. Вторая статья — «Клодель в Китае» также опубликована впервые в «Аполлоне» (1911, № 7, с. 43—62); вошла в «Лики творчества» (с. 129—162).

Статья «Клодель в Китае» перепечатана (с примечаниями И. С. Смирнова) в кн.: Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985, с. 189—212; публикации предпослана статья: Смирнов И. С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) (там же, с. 170—188).

<sup>1</sup> Он родился во Франции в 1870 г. — Неточность: Клодель родился 6 июля 1868 г.

<sup>2</sup> Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай... — Клодель состоял на дипломатической службе в Китае с 1895 по 1909 г.

<sup>3</sup> Это «L'arbre» & пять его драматических произведений. — В сборник «L'arbre» («Дерево») (Paris, 1901) вошли пять пьес: «Златоглав» («Tête d'or»), «Обмен» («L'échange»), «Отдых Седьмого дня» («Le repos du septième jour») «Город» («La ville»), «Дева Виолена» («La jeune fille Violaine»).

<sup>4</sup> Теперь он переиздан в трех томах... — Издание было предпринято в четырех томах: Claudel P. Théâtre. T. 1—4. Paris, 1911—1912.

<sup>5</sup> ...«L'art poétique». «Connaissance de l'Est»... — «Поэтическое искусство» и «Познание Востока» (второе дополненное издание) вышли в 1907 г.

<sup>6</sup> «Cinq grandes odes». — Имеется в виду издание: Claudel P. Cinq grandes odes suivies d'un Processional pour saluer le siècle nouveau. Paris, 1910 (Bibliothèque de l'Occident).

<sup>7</sup> Произведения Клоделя & являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени»... — Р. де Гурмон писал: «Перечитанный „Златоглав" опьянил меня бурным ощущением искусства и поэзии; но, признаюсь, это слишком крепкая водка для ны-



нешних висков» (см.: *Gourmont R. de. Le II-me livre des masques. 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1898, p. 176; ср.: Гурмон Реми де. Книга масок. СПб., 1913, с. 200).*

<sup>8</sup> ...«Музы» — едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора. — О значительных трудностях, возникающих при переводе клоделевской оды, говорится в письмах Волошина середины 1909 г., а также в письмах И. Ф. Анненского, с которым, работая над переводом, советовался Волошин (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 235—236, 249—251).

В статье о «Музах», цель которой — познакомить читателя с особенностями клоделевской поэтики, обильно цитируются фрагменты оды, переведенные на русский язык, но не всегда совпадающие с текстом основного перевода, что, видимо, должно было также обращать внимание читателя на смысловые оттенки, выявляемые синонимами. Ср., например: «подобно тени на солнечных часах» и «подобные указателю на солнечных часах» (франц. «style»), «наша собственная непрозрачность» в «наша личная непрозрачность» (франц. «personnel»), «вещему хору» и «мудрому хору» (франц. «savant»), «я читаю приговор» и «я читаю решение» (франц. «résolution») и т. п.

<sup>9</sup> Появление «Муз» четыре года назад... — «Музы» были впервые опубликованы в 1905 г.

<sup>10</sup> «Я люблю & плодов сада вечного». — Отрывок из обзора Ф. Вьеле-Гриффена «Поэзия» (см.: *Vielé-Griffin Francis. La poésie. — L'Ermitage, Paris, 1903, t. 1, juin, p. 387).*

<sup>11</sup> ...слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара... — Далее цитируется отрывок из известного труда Карла Готфрида Мюллера «История греческой литературы до Александра Великого» (*Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter. Stuttgart, 1875, Bd. 1, S. 379—380*); Волошин пользуется, по-видимому, французским переводом: *Müller Otfried. Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand. Paris, 1865, t. 2, p. 23—25.*

<sup>12</sup> ...восхваляющие гимны перелетают, как пчела, от одной темы к другой... — Имеется в виду десятая пифийская ода Пиндара «Гиппоклу Пелинскому» (стихи 53—54). См.: Пиндар, *Вакхилид*. Оды; Фрагменты. М., 1980, с. 110.

<sup>13</sup> ...называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков. — Имеются в виду, вероятно, седьмая немейская ода «Согену Эгинскому» (стихи 77—79) и восьмая немейская ода «Динию Эгинскому» (стихи 14—15). См.: там же, с. 142, 145.

<sup>14</sup> ...вспоминается Платонова пещера и тени & на противоположной стене ее. — Имеется в виду начало книги седьмой платоновского диалога «Государство», где в символе пещеры дается понятие о мире чувственно воспринимаемых вещей как слабом подобии высших идей (см.: *Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1971, т. 3, ч. 1, с. 321—326).*

<sup>15</sup> ...Клио, Талия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена. — В классический период существовали следующие представления о сферах влияния каждой из муз на науки и искусства: Клио — муза истории, Талия — комедии, Терпсихора — танца, Эрато — любовной поэзии, Полимния (Полигимния) — пантомимы, Евтерпа (Эвтерпа) — лирической поэзии, Урания — астрономии, Мельпомена — трагедии. Отсутствующая в перечне Каллиопа (старшая из муз) — эпической поэзии, Мнемозина же, названная шестой, считалась богиней памяти и матерью девяти муз, рожденных ею от Зевса.

<sup>16</sup> Сивилла — пророчица.

<sup>17</sup> Мэнада (менада) — участница шествия Диониса, вакханка.

<sup>18</sup> «Тебе судьба вручила жребий влюбленных, — говорит поэт Аполлоний & от имени Эрата твое благозвучное имя»... — Имеется в виду начало третьей песни (стихи 1—5) эпической поэмы Аполлония Родосского «Аргонавтика» (60-е гг. III в.), где поэт обращается к музе Эрато, покровительствующей свадебным песням и любовной поэзии:

Ближе ко мне, Эрато, в помощь будь...

...Ведь ты сопричастна Киприде,

Ибо нетронутых дев обвораживать песнью умеешь,  
Вот почему и пристало тебе твое милое имя!

*Аполлоний Родосский. Аргонавтика.*  
Тбилиси, 1964, с. 138—139; пер. Г. Ф. Церетели.

<sup>19</sup> ... с тропических пейзажей *Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана*... — Имеются в виду «Путешествие на Иль-де-Франс» (1773) Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера, где описывались природа и нравы обитателей французской колонии в Индийском океане; повесть Ф.-Р. Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» (1801) и роман «Натчезы» (1826), действие которых происходит в Америке.

<sup>20</sup> ... с размычивой чувственности креола *Парни*... — Э. Парни, автор сборника «Эротические стихотворения» (1778), был уроженцем острова Бурбон (Реюньон) восточнее Мадагаскара; в 1787 г. опубликовал сборник «Мадагаскарские песни» — стилизацию под песни мадагаскарских негров.

<sup>21</sup> ... с усталой улыбки островитянки *Жозефины Богарне на портретах Прюдона*... — Имеется в виду портрет работы П.-П. Прюдона императрицы Жозефины Богарне (1805), родившейся и проведшей юность на острове Мартиника.

<sup>22</sup> ... байроновская *Турция, байроновская Греция*... — Имеются в виду «восточные» поэмы Д.-Г. Байрона 1813—1816 гг. («Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Осада Коринфа»).

<sup>23</sup> ... в *Эрнани и Рюи Блазе*. — Герои романтических драм Гюго «Эрнани» (1830) и «Рюи Блаз» (1837).

<sup>24</sup> ... *Жерар де Нерваль видел Каир интимнее*... — Имеется в виду 1-я часть «Сцен из восточной жизни» — «Женщины Каира» (1848).

<sup>25</sup> ... *Геофиль Готье — Константинополь*... — Имеются в виду путевые записки Т. Готье «Константинополь» (1853).

<sup>26</sup> ... *трагический Восток Делакруа*... — Драматичны сюжеты таких полотен Делакруа, как «Хиосская резня» (1824), «Греция на развалинах Миссолонги» (1827), «Смерть Сарданапала» (1827), «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840); после поездки в начале 1830-х гг. в Северную Африку он создал ряд произведений на марокканские темы, в которых присутствует характерная для его творчества эмоциональная напряженность (например, в картинах «Охота на львов в Марокко» и «Марокканец, седлающий коня», написанных в середине 1850-х гг.).

<sup>27</sup> ... «*Martyres*» и «*Itinéraire Шатобриана*»... — Имеются в виду «христианская эпопея» поэма в прозе «Мученики» (1809) и «Путевые записки от Парижа до Иерусалима» («L'itinéraire de Paris à Jérusalem», 1811).

<sup>28</sup> «Путешествия» Ламартина — «Путешествие на Восток» («Voyage en Orient», 1835).

<sup>29</sup> ... *Италия для Стендаля*... — Италия, где Стендаль жил в течение ряда лет, отразилась во многих его произведениях — таких, например, как цикл повестей «Итальянские хроники», роман «Пармская обитель» (1839), путевые заметки «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817), «Прогулки по Риму» (1829) и др.

<sup>30</sup> ... *Испания и славяне для Мериме*... — Имеются в виду такие произведения, как сборник «Театр Клары Газуль», новелла «Кармен», где действие происходит в Испании; сборник якобы иллирийских песен «Гюзла» (1827), работы, посвященные истории России и русской литературе.

<sup>31</sup> ... *Карфаген для Флобера*... — В историческом романе «Саламбо» (1862) действие происходит в Карфагене в III в. до н. э.

<sup>32</sup> ... *Персия для Гобино*. — Ж.-А. Гобино, французский писатель, социолог, путешественник, дипломат, долгое время служивший на Востоке, был автором «Истории персов» (1863) и ряда беллетристических произведений о жизни на Востоке, среди которых особенно известен сборник «Азиатские новеллы» (1876).

<sup>33</sup> В *тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа*... — Имеются в виду сборник «Варварские стихотворения» («Poèmes barbares», 1862) Леконта де Лиля и раздел «Восток и тропики» сборника «Трофеи» («Les trophées», 1893) Х.-М. Эредиа.

<sup>34</sup> *Нынешние успехи русской музыки в Париже*... — Имеются в виду гастроли русского балета и оперы в Париже в 1909—1912 гг. (антреприза С. П. Дягилева).

<sup>35</sup> «*Achille vengeur*» Сюареса — драма А. Сюареса «Ахилл-мститель», опублико-

ванная в 1907 г. в журнале «Vers et prose»; центральный эпизод ее — встреча Ахилла и Приама над телом убитого Гектора.

<sup>36</sup> *Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии.* — По-смертный сборник Луи Буйе («Последние песни») (*Bouilhet L. Dernières chansons*, Paris, 1872) открывался стихотворением «Подражание китайскому» («Imité du chinois»); в сборник вошел ряд стихотворений, представляющих собой вольный перевод с китайского ИЛИ стилизацию под китайскую поэзию: «Le Tung-Whang-Fung», «Vers Paï-Lui-Chi», «L'héritier de Yang-Ti», «Le vieillard libre (Auteur chinois inconnu)», «La pluie venue du mont Ki-Chan (Song-Tchi-Ouen)».

<sup>37</sup> *Жюдит Готье & открыла новые пути восточной экзотике...* — Немалой известностью пользовались сборник Ж. Готье «Нефритовая книга» («Le livre de jade», 1867), исторические романы «Императорский дракон» («Le dragon impérial», 1869), «Узурпатор» («L'usurpateur», 1875), «Сестра Солнца» («La soeur du soleil», 1877), книга «Чужие народы» («Les peuples étrangers», 1879), сборник «Цветы Востока» («Pleurs d'Orient», 1893).

<sup>38</sup> *Япония торжествовала в живописи импрессионистов.* — Имеется в виду интерес импрессионистов (Э. Дега, Т. Дюрэ, К. Моне, К. Писсарро, Д. Ж. Тиссо, А. Тулуз-Лотрека, Д. Уистлера и др.) к японскому искусству и особенно к японской графике, оказавшей некоторое влияние на рисунок и композицию произведений европейских художников. Так, К. Моне говорил о японских гравюрах: «Уточненность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом посредством фрагмента» (см.: *Резалд Д.* История импрессионизма. М., 1959, с. 153—154). См. также: *Моклер К.* Импрессионизм: Его история, его эстетика, его мастера. М., [1908], с. 114, 128.

<sup>39</sup> *Артур Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновою кость и золото...* — В 1878 г. Рембо покинул Европу и отправился в Африку, где в течение ряда лет занимался коммерцией (некоторое время он был, в частности, агентом по покупке слоновой кости).

<sup>40</sup> *...Гоген искал первооснов эстетических...* — В конце 1889 г. Гоген писал Эмилю Бернару: «Весь Восток — великая мысль, начертанная золотыми письменами на всех произведениях их искусства, это стоит изучать, и мне кажется, я обрету там новую закалку. Запад прогнил в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока. И через год пли два оттуда возвращаешься окрепнувшим» (*Гоген Поль.* Письма; Ноа Ноа; Из книги «Прежде и потом». Л., 1972, с. 56).

<sup>41</sup> «Ноа-Ноа» Гогена — «Ноа Ноа» — по-таитянски «благоухающий» (имеется в виду «благоухающая земля») — название автобиографической книги П. Гогена (1894, опубл. 1901), написанной им в сотрудничестве с поэтом Ш. Морисом, где художник рассказывал о своей жизни на Таити в 1891—1893 гг., о своих творческих взглядах, о жизни полинезийцев и их преданиях.

<sup>42</sup> Теура — Техурой Гоген называл в «Ноа Ноа» свою таитянскую жену Техаману.

<sup>43</sup> *...греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...».* — В платоновском диалоге «Тимей» Критий рассказывает о посещении Солоном египетского города Саис, где «один из жрецов, человек весьма преклонных лет» (видимо, Сонхис), воскликнул, когда речь зашла о «древних временах»: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца! <...> Все вы юны умом <...> ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания <...> и никакого учения, поседевшего от времени» (см.: *Платон.* Соч.: В 3-х т. М., 1971, т. 3, ч. 1, с. 462-463).

<sup>44</sup> *Его профиль, зарисованный Валлоттоном...* — Один из рисунков, помещенных в «Книге масок» Р. де Гурмона.

<sup>45</sup> *«Всегда существовали высшие люди & чем лет через пятьдесят...».* — Цитата. См.: *Gourmont R. de.* Le II-me livre des masques. 2<sup>e</sup> éd., p. 165, ср. *Гурмон Р. де.* Книга масок. СПб., 1913, с. 193.

<sup>46</sup> *«Разве человек не дерево, которое ходит? & я коснусь пальцем своей ноги».* — Слова Императора (акт 1; см.: *Claudiel P.* Théâtre. Paris, 1912, t. 4, p. 41); близкое по смыслу высказывание принадлежит и Демону (акт 2; см. там же, с. 65).

<sup>47</sup> «Дерево было моим отцом и моим учителем & которою вы питаетесь». — Монолог Симона (см.: Claudel P. Théâtre. Paris, 1911, t. 1, p. 252—254; вторая редакция 1901 г.).

<sup>48</sup> «Разве мне нужна дорога...» & устами того же Златоглава. — Слова Симона (см. там же, с. 251).

<sup>49</sup> В Китае & для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере. — О пребывании Клоделя в Китае и об отражении китайской культуры в его творчестве см. фундаментальное исследование: Gadoffre Gilbert. Claudel et l'univers chinois. — Cahiers Paul Claudel. Paris, 1968, 8; а также: L'enfer selon Claudel: Le repos du septième jour. Textes réunis par Jacques Petit. — La Rev. des lettres modernes, 1973, № 366—369. Paul Claudel; Hue Bernard. Littératures et arts de l'Orient dans l'oeuvre de Claudel. Lille, 1974.

<sup>50</sup> ...вечером, он ходил по отмели & к небесному огню... — Здесь и далее пересказываются и цитируются фрагменты первой главы — «Кокосовая пальма» («Le cocotier»; см.: Claudel P. Connaissance de l'Est. 4<sup>e</sup> éd. Paris, 1913, p. 8—9). Клодель пишет не о вечере, а о ночи на берегу океана.

<sup>51</sup> ...Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду. — Далее пересказывается и цитируется глава «Пагода» («Pagode» — Ibid., p. 11—20).

<sup>52</sup> ...ее мумифицированную голову носил с собой... — У Клоделя: «...devenu fou, de la mort de sa mère, on dit qu'il en porte la tête avec lui...» («...он был безумен; говорят, что после смерти своей матери он носит ее голову с собой...»).

<sup>53</sup> Здесь святилище не замыкает в себе & стоят в его тени. — У Клоделя эти фразы представляют собой размышления, перед тем как войти на территорию пагоды.

<sup>54</sup> Клодель & посетил конфуцианский храм. — Далее пересказывается и цитируется глава «Китайская религия» («Religion du Signe» — Ibid., p. 61—66).

<sup>55</sup> ...он отправился осмотреть сады. — Далее пересказывается и цитируется глава «Сады» («Jardins» — Ibid., p. 28—34).

<sup>56</sup> ...синдикатом торговцев чаем и рисом... — У Клоделя: «Syndicat du commerce des haricots et du riz» («Синдикатом торговцев фасолью и рисом»).

<sup>57</sup> ...мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника. — Далее пересказывается и цитируется глава «Город ночью» («Ville la nuit» — Ibid., p. 21—27).

<sup>58</sup> Точно так же, как существуют книги об ульях & вперемежку со своими товарами. — Цитируется (с сокращениями) глава «Города» («Villes» — Ibid., p. 41—43).

<sup>59</sup> То, что больше всего отличает этот город & приспособленные проходы. — Фрагмент главы «Город ночью», предшествующий описанию опикурильни (Ibid., p. 25—26).

<sup>60</sup> Я уношу с собой впечатление жизни тесной & инстинкта и традиции. — У Клоделя последняя фраза имеет несколько иной смысл: «Maintenant, j'ai vu la ville d'autrefois, alors que libre de courants généraux l'homme habitait son essaim dans un désordre naïf» (p. 27). («Теперь я увидел город прежних времен, когда человек, свободный от общих течений, жил роем в наивном беспорядке»).

<sup>61</sup> ...ему предстояло быть посвященным в логику смерти. — Далее пересказывается и цитируется глава «Могилы. — Говор» («Tombees. — Rumeurs» — Ibid., p. 49—56).

<sup>62</sup> Он поселился в старой пагоде... — У Клоделя говорится о доме на вершине холма (см. ниже, с. 91).

<sup>63</sup> Это было в праздник Седьмого месяца & чтобы они шли к ним. — Пересказывается глава «Праздник мертвых седьмого месяца» («Fête des morts le septième mois» — Ibid., p. 35—38).

<sup>64</sup> Переводчик Эсхила... — Клоделю принадлежит перевод трилогии «Орестея» («Агамемнон», 1896, «Хозэфоры» и «Эвмениды», 1920).

<sup>65</sup> Нет ничего необычайнее города & причащается своей матерю. — Фрагменты главы «К горе» («Vers la montagne» — Ibid., p. 71—72). В последней фразе у Клоделя: «...l'heure où l'homme communique avec sa mère» («...час, когда человек общается со своей матерью»).

<sup>66</sup> С плоского дна равнины & свои трехцветные глаза. — Сокращенный перевод начала главы «Врата земли» («L'entrée de la terre» — Ibid., p. 57—58). Местами дается пересказ.

<sup>67</sup> Банан здесь & системой напряженных членов. — Начало главы «Банан» («Le banan» — Ibid., p. 67—68).

<sup>68</sup> «Моя рука лежит на бумаге & из листа, им пожиряемого». — Часть фразы из главы «Домосед» («Le sédentaire» — Ibid., p. 181).

<sup>69</sup> В глубоком уединении & написал & «Отдых Седьмого дня». — Драма «Отдых Седьмого дня» была закончена в Фу-Чеу в 1896 и опубликована в 1901 г.

«Отдых Седьмого дня» был переведен Волошиным. 21 июля 1918 г. он написал из Коктебеля С. А. Абрамову: «Что касается до дальнейших изданий Художественной библиотеки, то я Вам могу предложить только книжку о Поле Клоделе, куда войдут перевод его трагедии „Отдых Седьмого дня" и оды „Музы" и статья» (ГБЛ, ф. 1, кар. 2, № 13/10).

<sup>70</sup> ...*лживой и облеченный в крест тела своего*... — Слова Императора из монолога, открывающего второй акт (см.: Claudel P. Théâtre, t. 4, p. 46).

<sup>71</sup> ...*как обугленная головня, покрытая собственным пеплом*. — Слова Императора в 3-м акте, снявшего маску, чтобы показать своим подданным лицо, пораженное проказой, — знаком пренеподней (Ibid., p. 101).

<sup>72</sup> «Успокоение & как после объятия мужчины и женщины». — Слова Императора, произносимые в финале пьесы (Ibid., p. 128).

<sup>73</sup> «Я приветствую эту землю & вступить в хор». — Сокращенный перевод главы «Приветствие» («Salutation»); см.: Claudel P. Connaissance de l'Est, p. 186—190. Заключительная фраза в переводе Волошина имеет более оптимистичный смысл, чем в оригинале, где слово «смерть» завершает фразу (и соответственно главу); у Волошина оно отодвинуто в середину предложения. Ср.: «...се visage dès l'enfance levé, comme du chanteur ... vers la mort» (Ibid., p. 190).

А. М. Березкин

## АПОЛЛОН И МЫШЬ

Впервые опубликовано в кн.: Северные цветы. Альманах 5. М., 1911, с. 85—115. Статья вошла в «Лики творчества» (с. 165—191) с незначительной правкой.

Основные положения статьи определились, по всей вероятности, еще в начале 1909 г. 28 февраля 1909 г. в газете «Новая Русь» в разделе «Хроника литературы, искусства и науки» сообщалось:

«3 марта, в „Салоне" состоится лекция Максимилиана Волошина „Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье)". Программа:

1. Символ мыши в аполлиническом искусстве. Мгновение и вечность. „Жизни мышья беготня". Сказка о золотом яичке.

2. Место Анри де Ренье во французской поэзии. Его отношение к Эредиа и Маллармэ.

3. Основные черты его лиризма:

а) Символизм воспоминаний; б) Мимолетность любви и ее лики; в) Чувство природы. Кентавры, нимфы и сатиры от Пуссена до Латуша. Исторический пейзаж от Лоррэнна до Богаевского; д) Характер впечатлительности Ренье и его реализм.

4. Связь юношеской поэзии Анри де Ренье и романа из современной жизни.

5. Аполлон и мышь.

Первый кадетский корпус, Университетская наб. Начало в 8½ час. вечера...».

На лекции 3 марта присутствовали В. Я. Брюсов и И. Ф. Анненский (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 247).

По своей проблематике (отношение сознания и искусства к времени, «аполлоническая» и «дионисийская» сферы сознания, творческое своеобразие Анри де Ренье) статья «Аполлон и мышь» тесно примыкает к этюду «Hogomedon», статье «Анри де Ренье», «Предисловию к „Музам" Клоделя» и развивает ряд высказанных в них суждений.

Немногочисленные печатные отзывы о статье Волошина, содержащиеся в рецензиях на пятый выпуск «Северных цветов», могли бы, по-видимому, подтвердить

автору справедливость обращенных к нему слов И. Ф. Анненского в письме от 6 марта 1909 г.: «Вы будете один <...> Вам суждена, может быть, по крайней мере на ближай- шие годы, роль мало благодарная...» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкин- ского Дома на 1976 год, с. 247). Фельетонист «Московской газеты» ядовито высмеивал первые строки статьи, где говорилось о «белой мышке», оказавшейся на столе Баль- монта (1911, 8 июля, № 92, с. 3). 7 ноября 1911 г. в той же «Московской газете» в статье «Цветы прошлого» Нина Петровская писала: «Есть в „Северных цветах“ статья Макса Волошина „Аполлон и мышь“. Это ряд искусно построенных парадоксов, переплетенных завитушками красивых слов. Мысли в ней порхают, как бабочки, осыпанные слишком яркой искусственной пылью. Но это все и есть обычный стиль Макса Волошина, достаточно знакомый читателям...» (с. 2).

<sup>1</sup> Когда Бальмонту было двенадцать лет & долго не мог утешиться. — 13 фев- раля 1914 г. К. Д. Бальмонт писал Волошину из Парижа о «Ликах творчества»: «Я по- лучил и книгу твою, в которой многое мне нравится своей четкостью, силой и своеоб- разием. „Аполлон и Мышь“, быть может, наилучшее в „Ликах творчества“, и я ра- дуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка. Да на- пишем памяти этого зверька, оба, по сонету! Я свой посвящу тебе, а ты свой мне. Хочешь?» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 231).

<sup>2</sup> В первых строках Илиады & воззвание к Аполлону Сминфею... — Имеется в виду обращение Хриза к Аполлону (песнь 1, ст. 37—42).

<sup>3</sup> ...статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступив- шим пятой на мышь. — Имеется в виду статуя, находившаяся в малоазиатском го- роде Хризе, известная по изображениям на монетах. Ср.: Сумцов Н. Мышь в народной словесности. — Этнограф. обозрение, 1891, № 1, с. 90—91.

<sup>4</sup> ...обе эллинические области, над которыми для нас глубже всего разверзлось время под кирками Шлимана и Эванса. — Самым значительным достижением немецкого археолога Генриха Шлимана (1822—1890) было то, что ему удалось доказать суще- ствование фактической основы гомеровского эпоса (он установил, что легендарная Троя находилась на холме Гиссарлык в Малой Азии) и открыть «догомеровскую» эгейскую культуру. Английский археолог Артур Эванс (1851—1941) в течение не- скольких десятилетий (1893—1930) вел раскопки на Крите и открыл неизвестную ранее доэллиническую культуру, которая получила название микенской.

<sup>5</sup> «Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня...». — Строки из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830) А. С. Пушкина.

<sup>6</sup> У Бальмонта & мы читаем... — Далее неточно цитируется стихотворение «Дождь» (1901).

<sup>7</sup> У Верлена есть стих: «La Dame-souris trotte dans le bleu crépuscule du soir». — Неточно цитируются первые два стиха из стихотворения П. Верлена «Impression fausse» («Наваждение», 1873), написанного поэтом в брюссельской тюрьме. У Верлена: «Dame souris trotte Noire dans le gris du soir...» (буквально: «Госпожа мышь скре- бется Черная в серости вечера...»). Ср. перевод И. Ф. Анненского: *Анненский Инно- кентий*. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 277.

<sup>8</sup> ...В аполлинических образах & не показалась нам грубой действительностью. — Фраза из первой главы книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Ср.: *Ницше Фридрих*. Происхождение трагедии. (Метафизика искусства) / Пер. Н. Н. По- лилова. СПб., 1899, с. 9—10.

<sup>9</sup> Это сон & мыслит спящий. — Цитата из Ницше (там же, с. 8—9).

<sup>10</sup> Венецианская Догана — таможня в Венеции.

<sup>11</sup> «Путь твоё Я стремится по воле мгновения & ныне живу и умираю». — Фраг- менты из первой части («Слова Монэль») повести М. Швоба «Книга Монэль», вошедшей в сборник «Лампа Психеи», хранящийся в библиотеке Волошина (см.: *Schwob Marcel. La lampe de Psyché*. Paris, 1903, p. 160—162; ср.: *Швоб Марсель*. Книга Монэль / Пер. с французского К. Бальмонта и Елены Ц<ветковской>. СПб., 1909, с. 13—14; *Швоб Марсель*. Собр. соч. СПб., 1910, т. 1. Лампа Психеи / Пер. Л. Троповского, с. 19—20).

<sup>12</sup> «Норомедон» & «Вождь времени». — Ср. статью Волошина «Норомедон» (Зо- лотое руно, 1909, № 11-12, с. 55—60), где он утверждал, что Аполлону более подобает

наименование Мойрагета (предводителя Мойр — богинь судьбы, ведавших настоящим, прошлым и будущим) или Хоромедона (вождя времени). 15 августа 1909 г. Волошин писал С. К. Маковскому: «Я вижу свою (и нашу) задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый — наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получают новое содержание. Соединение идей Аполлона Мойрагета с идеей Аполлона — вождя времени я, конечно, не считаю античным. Но для современной мысли, полагаю, это сопоставление может сказать много» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 251).

<sup>13</sup> *Поль Клодель & к движению ее век.* — Перевод Волошина; см.: Аполлон, 1910, № 9, отд. «Литературный альманах», с. 30—31.

<sup>14</sup> ...у Плиния & указание на то, что греки называли мышь & самым пророчесственным из всех зверей. — Имеется в виду сообщение Плиния Младшего в «Естественной истории» (VIII. 57, 82) о том, что мыши предсказали Марсийскую войну. Ср.: *Сумцов Н.* Мышь в народной словесности. — Этнографическое обозрение, 1891, № 1, с. 82.

<sup>15</sup> «Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке...». — См. примеч. 16 на с. 617.

<sup>16</sup> ...и в песенке, сложенной Лоренцо Медичи... — Имеется в виду знаменитая карнавальная песнь «Триумф Вакха и Ариадны» Лоренцо Медичи (1449—1492), где воспевается способность наслаждаться мгновением:

Вакх с прекрасной Ариадной  
Сходят радостно вдвоем.  
Так как время мчится жадно,  
Мы лишь этот миг поем...

и где звучит рефрен:

Счастья хочешь — счастлив будь  
Нынче, завтра — неизвестно.

(Зарубежная литература. Эпоха Возрождения.  
М., 1976, с. 81—82, пер. В. Я. Брюсова)

<sup>17</sup> ...в Весне Боттичелли... — «Весна» — картина Сандро Боттичелли, созданная в конце 1470-х гг.

<sup>18</sup> ...в грустном Пане Лука Синьорелли... — В картине «Пан — бог природы и музыки», написанной по заказу Лоренцо Медичи около 1490-х гг., преобладают серо-коричневый с зеленым тона, а Пан изображен на фоне пустынного скалистого пейзажа, что придает картине холодность и мрачность.

<sup>19</sup> «Прохожий, прими эту чашу & чем воплощения наших желаний». — Сокращенный перевод рассказа «Нежданная чаша» («La coupe inattendue»; см.: *Régnier H. de. La canne de jaspe. Paris, 1908, p. 307—312; ср.: Ренье А. де. Собр. соч.: В 17-ти т. Л., 1925, т. 1. Яшмовая трость, с. 290—294).*

<sup>20</sup> «Я нашел ее в поместье Арнгейм, Улалюм и Психея держали ее в дивных руках своих». — «Поместье Арнгейм» (1842—1847) — рассказ Э.-А. По, в котором изображен прекрасный сад, где красота природы доведена до высшего совершенства искусной рукой художника. Психея и Улалюм — образы его же стихотворения «Улалюм» (1847).

<sup>21</sup> «Тем, кто приходили в дом Евстаза & Одиночества и Молчания». — Отрывок из рассказа «Евстазий и Гумбелина» («Eustase et Humbeline»); см.: *Régnier H. de. La canne de jaspe, p. 235—237; ср.: Ренье А. де. Собр. соч.: В 17-ти т. т. 1, с. 231—232.*

<sup>22</sup> «И невозможным казалась & развалины Карноэта». — Сокращенный перевод рассказа «Шестая женитьба Синей Бороды» (см.: *Régnier H. de. La canne de jaspe, p. 221—233; ср.: Ренье А. де. Собр. соч.: В 17-ти т., т. 1, с. 218—229).*

<sup>23</sup> Ницше видит верный образ Аполлонова мира в «Преображении» Рафаэля. — Имеется в виду глава 4 книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (ср.: *Нитче Фридрих.* Происхождение трагедии, с. 28).

А. М. Березкин

## ЛИЦА И МАСКИ

Составившие этот раздел статьи впервые опубликованы: «Организм театра» — Аполлон, 1910, февр., № 5, отд. I, с. 32—40 (под загл.: «Мысли о театре»); «Французский и русский театр» — Театральная Россия, 1904, 11 дек., № I (пробный), с. 27—28 (под загл.: «Лица и маски. (Письма о Парижском театре). I. Рождение масок»); «Современный французский театр. I. Основные течения» — Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 1, с. 56—81; «Современный французский театр. II. Драматурги и толпа. III. Театральные трафареты. IV. Новые течения» — там же, 1910, вып. 3, с. 60—94. В исправленном виде вошли в «Лики творчества» (с. 193—290).

## Организм театра

Статья была прочитана как доклад на «среде» у барона Н. В. Дризена 10 декабря 1909 г. (эти «среды» были посвящены обсуждению вопросов истории и теории театра). В неподписанной, но принадлежащей несомненно С. М. Городецкому хроникальной заметке сообщается, что оппонировали К. А. Арабажин, Н. Н. Евреинов, Городецкий и сам докладчик. «Все горячо заступились за режиссера, и за исключением автооппонента все отвергали главный тезис доклада о театре как снэ» (Золотое руно, 1909, № 10, с. 66). Отсутствие фигуры режиссера в триаде, предложенной Волошиным, перекликается с концепцией В. Я. Брюсова, создавшейся в полемике с «режиссерским» театром: «Театр есть воплощение драматических созданий поэта, только это и ничего более. <...> Режиссер, влагающий свою мысль в чужую драму, не изменяет законов театра. Такой режиссер просто ставит себя на место поэта, чье произведение должен воплотить театр. Но только творит такой режиссер как плагиатор, крадя чужое творчество и переделывая его по-своему. <...> Мы, поэты, лучше знаем требования театра и условия сцены, чем вы, режиссеры. <...> Вы говорите: это не сценично. На то в вас талант режиссера, чтобы сделать это сценичным» (Брюсов В. Что такое театр? — Жизнь искусства, 1924, № 2, с. 2—3).

<sup>1</sup> *Гете требовал & случай жизни.* — Имеются в виду многочисленные высказывания Гете на этот счет. Так, Эккерман приводит слова Гете: «Все мои стихи — стихи „по поводу“, они навеяны действительностью, в ней имеют почву и основание. Стихи, не связанные с жизнью, для меня ничто» (Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934, с. 168). Ср. также совет Гете Эккерману ставить дату над каждым написанным им стихотворением, потому что «тогда написанное вами является также дневником ваших переживаний <...> Я это делал в течение многих лет и вижу, как это много значит» (там же, с. 185).

<sup>2</sup> *...слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, что вы написали?»* — Источник сведений — воспоминания Достоевского о В. Г. Белинском в «Дневнике писателя» за 1877 г. (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1983, т. 25, с. 30—31).

<sup>3</sup> *...моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою & на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико.* — Леонардо опередил свое время техническими и естественно-научными проектами и теориями; не все современники (в том числе Микеланджело) приняли и открытое им *spumato* (светотень) в живописи; поэзия Ронсара и других поэтов «Плеяды» пребывала в забвении два столетия, пока интерес к ней не возбудил Сент-Бёв своей книгой «Исторический и критический обзор французской поэзии XVI века» (1828). Идеи Вико также получили признание и распространение лишь в XIX в. благодаря французским философам и историкам 1820—1830-х гг. (В. Кузен, Ж. Мишле).

<sup>4</sup> *«Нельзя ли заменить актера & «Если драматурги не дают нам того, что нужно & обойдемся и без них»...* — Имеется в виду, с одной стороны, обращение к театру марионеток (и соответствующей «кукольной» пластике) и, с другой — противопоставление театральности литературности, интерес к театру, обходящемуся без заранее фиксированного текста (типа «комедии дель арте»). И то, и другое присутствовало в России в режиссерских исканиях Мейерхольда 1900 — начала 1910-х гг.



<sup>5</sup> *История возникновения театра из Дионисовых действ...* — Дионис — древнегреческий бог плодоносящих сил земли, вина и виноделия. Из сельских празднеств в честь Диониса возникли греческая драма и трагедия. Идея «дионисийской», оргиастически-буйной и в то же время трагической культуры была выдвинута Ф. Ницше в его книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), оказавшей огромное воздействие на русских мыслителей и литераторов начала XX в., в частности на Вяч. Иванова.

<sup>6</sup> *Театр — это сложный и совершенный инструмент сна.* — Ср. мысли Ф. Ницше о сходстве между фантазией и сном, о родстве сонного сознания с сознанием первобытным: «В эпохи грубой, первоначальной культуры человек полагал, что во сне он узнает *другой реальный мир*; здесь лежит начало всей метафизики. Без сна человек не имел бы никакого повода для деления мира на две половины. Деление на душу и тело также связано с самым древним пониманием сна, равно как и допущение воображаемого душевного тела»; «Я полагаю: как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозакключало и наяву много тысячелетий подряд: первая *causa*, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо, нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину. Во сне это первобытное свойство человека возрождается в нас...» (*Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 1911, т. 3, с. 18, 23).

<sup>7</sup> *...дневным сознанием.* — Оппозиция ночного и дневного сознания непосредственно связана с противопоставлением сна и яви, занимающим столь большое место в творчестве Ницше. Ср., например, у Ницше: «Хотя из двух половин нашей жизни, той, в которой мы бодрствуем, и той, когда мы спим, несомненно первая кажется нам гораздо более лучшей, важнейшей, достойнейшей человека <...> но я все-таки, несмотря на то, что мое мнение покажется парадоксом, стою на стороне той таинственной основы нашего существования, которой мы составляем только проявление, то есть подаю голос за противоположную оценку сна» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии. М., 1900, с. 54).

<sup>8</sup> *...момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком.* — Эту идею Волошин воспринял от Вяч. Иванова в ходе общения с ним в августе 1904 г. в Швейцарии. В письме к А. М. Петровой, относящемся к этому времени, он сообщил: «Мы ежедневно по несколько часов беседуем с Вячеславом» Ивановым. Он мне сказал: „Да, я признаю обезьяну. Обезьяна, а потом неожиданный подъем: утренняя заря, рай, божественность человека. Совершается единственное в истории: животное, охваченное безумием. Обезьяна сошла с ума и стала человеком. Родилось высшее в жизни — трагедия"» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 93). Эту же мысль Иванова Волошин излагает и в одном из женеvских писем к М. В. Сабашниковой, добавляя: «А впереди опять золотой век — заря вечерняя. Мы должны жить между двумя зорями — вечерней и утренней. Иначе жить нельзя. И когда-нибудь человек сделает такой же скачок, как сделала обезьяна, и создаст сверхчеловека» (там же, ед. хр. 106).

<sup>9</sup> «*La dame de chez Maxime*» («Дама от Максима», 1899) — пьеса Жоржа Фейдо (Feuillade, 1862—1921).

<sup>10</sup> *Несколько примеров, когда драматическая литература & не стала театром...* — Примеры взяты из статьи Реми де Гурмона «Театральный успех в XVII веке» (*Gourmont R. de. Promenades littéraires. 2 sér. Paris, 1906*). См. подробнее в примечаниях к статье «Современный французский театр».

<sup>11</sup> *Успех пьес Леонида Андреева...* — В 1900-х гг. были осуществлены постановки пьес Л. Андреева «Жизнь человека» (1907, поставлена в театре В. Ф. Коммиссаржевской в Петербурге В. Э. Мейерхольдом и в Московском Художественном театре К. С. Станиславским), «Анатэма» (1909, поставлена в Московском Художественном театре В. И. Немировичем-Данченко).

<sup>12</sup> *Таким варварством в области театра является кинематограф.* — О восприятии раннего кинематографа как низового, «ярмарочного» зрелища см. в кн.: *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. М., 1976.

*...душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.* — Ср. эту мысль в формулировке Г. Чулкова:

Двигаются и дрожат жизни на полотне, плененные механикой;  
Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся машине?

(Чулков Г. Живая фотография. — Золотое руно, 1908, № 6, с. 11)

<sup>14</sup> ...он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию. — Привлекательность, которой в глазах писателей круга символизма обладала черта, названная Волошиным «жестоким реализмом» кинематографа, получила культурологическое истолкование в докладе С. Городецкого «Начало трагедии» на «среде» Н. В. Дризеня 7 января 1910 г. Согласно сохранившемуся конспекту В. Э. Мейерхольда, речь шла и о том, почему «декадентам нравится кинематограф» — «в кинематограф ходят из-за мелодрамы сюжетов» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 779, л. 10—10 об.). По докладу Городецкого Волошин наряду с Г. И. Чулковым и В. Э. Мейерхольдом выступал в прениях (Золотое руно, 1909, № 10, с. 67). Позднее С. Городецкий опубликовал свой доклад (по-видимому, без значительных изменений) под названием «Трагедия и современность»; в нем говорится о росте культурного значения мелодрамы: «Вот почему наблюдается любопытный и на первый взгляд очень странный факт альянса между декадентами и кинематографом. От Андрея Белого до Максимилиана Волошина декаданс рукопошлет кинематографу... Декадентам дорога именно появившаяся у зрителей жажда грозových переживаний» (Новая студия, 1912, 5 окт., № 5, с. 9).

<sup>15</sup> ...совершается & экстатический, очистительный обряд. — Ср. у Андрея Белого в статье «Синематограф» (1908): «Синематограф освобождает нас от грязного привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстоит нам очищенной» (*Белый Андрей*. Арабески. М., 1911, с. 352).

<sup>16</sup> ...у кинематографа откроются новые возможности. — На морализаторство сюжетов фирмы Патэ, якобы препятствующее развитию кинематографического искусства, в 1907 г. сетовал Реми де Гурмон (знакомство Волошина с его статьей весьма вероятно): «Кинематограф общедоступен и семейственен. В нем есть тенденция к поучительству. Это у него пройдет, или, по меньшей мере, наряду с картинками, слишком приверженными ходячей морали, нам предложат и более возвышенные» (*Gourmont R. de. Cinématographe*. — *Mercur de France*, 1907, 1 sept., p. 125). Эта позиция противоположна взглядам на кинематограф Андрея Белого и В. В. Розанова, для которых особую прелесть ранних фильмов составляла именно наивная дидактичность сюжетов. Так, в 1908 г. Розанов писал о кино: «Это, конечно, литература, но народная литература, с ее первобытностью, незатейливостью, немудреностью <...> это продолжение „Петрушки“ и продолжение истории „лубочных картинок“» (ЦГАЛИ, ф. 419, оп. 1, ед. хр. 203, л. 13 об.).

В. А. Мильчина, Р. Д. Тименчик, Ю. Г. Цивьян

## Французский и русский театр

<sup>1</sup> Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана... — В «Свободном театре», руководимом крупным французским режиссером и театральным деятелем Андре Антуаном (1858—1943), в 1888 г. была поставлена пьеса Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (в этот момент в России пьеса еще не была разрешена к постановке); в 1904 г. спектакль был возобновлен в «Театре Антуана» (см.: *Гительман Л. И.* Русская классика на французской сцене. Л., 1978, с. 8—28). Постановку «Ткачей» Гауптмана Антуан осуществил на сцене «Свободного театра» в 1893 г.

<sup>2</sup> ...стремление душевно обнажиться... — Реминисценция из рассказа Ф. М. Достоевского «Бобок» («Дневник писателя», 1873). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1980, т. 21, с. 52.

<sup>3</sup> «А что произошло дальше & о своем преступлении». — Цитата: *Lemaître J.* Impressions de théâtre. 4-me sér. Paris, s. a., p. 268—269.

<sup>4</sup> «Habeas corpus» — закон о неприкосновенности личности, принятый английским парламентом в 1679 г.

<sup>5</sup> Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сарры Бернар и Режан, Морисом Доннэ — для М-Пе Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзанн Дэпрэ, Вилли — для Полэр, Флерсом и Кайавэз для Евы Лавальер... — Эдмон Ростан написал для Сары Бернар пьесы «Самаритянка» (1897) и «Принцесса Греза» (1895); В. Сарду написал для Режан пьесу «Мадам Сан-Жен» (1893); Марта Брандес выступала в пьесе М. Доннэ «Штурм» (1904);

Жюль Ренар написал для С. Депре пьесу «Рыжик» (1900); Вилли написала для Полер пьесу «Клодина в Париже» (1902); Р. де Флер (1872—1927) и Г. Кайаве (1866—1947) создали ряд пьес, в которых играла Ева Лавальер: «Микетта и ее мать» (1906), «Король» (1908) и др.

### Современный французский театр

<sup>1</sup> *Я люблю театр вот так: снаружи & Это такое гнусное искусство — театр...* — Эпизод и высказывание Т. Готье взяты из «Дневника» Эдмона и Жюля де Гонкуров (см.: *Goncourt E., Goncourt J. Journal: Mémoires de la vie littéraire*. Paris, 1904, vol. 2, p. 9); запись от 1 марта 1862 г. Ср. описание Гонкурами околотеатральной среды (9 мая 1861 г.): «Пошлые низменные разговоры этих сопразезников, причастных к театру. Буря гнева из-за незначительной шпильки в критической статье, словно некий бог оскорблен в лице этого никому не ведомого водевиллиста <...> Целое следствие по поводу того, сколько требует Фурнье у авторов из их гонорара...» (*Гонкур Эдмон де, Гонкур Жюль де*. Дневник. М., 1964, т. 1, с. 310—311).

<sup>2</sup> «Comoedia» («Comoedia illustré») — художественная газета; основана в 1908 г., выходила в Париже два раза в месяц.

<sup>3</sup> «Современный французский театр & легализацию в литературе». — Цитата из статьи Эмиля Фаре («О современном театре») («Sur le théâtre contemporain»), предпосланной в качестве предисловия книге А. Сеше и Ж. Берто «Эволюция современного театра» (*Séché A., Bertaud J. L'évolution du théâtre contemporain*. Paris, 1908, p. V—VI). Волошин в данной статье заимствует у Сеше и Берто не только основную концепцию развития современного французского театра, но и конкретные характеристики драматургов и актеров, цитаты из театральных мемуаров и статей театральных критиков и т. д. Далее ссылки на эту книгу даются сокращенно: *SB*.

<sup>4</sup> *Совсем недавно Поль Гзель писал...* — Далее идет цитата из статьи П. Гзеля «Театральный завод» (*Gsell Paul. L'usine théâtrale*. — *La Revue*, 1909, t. 83, p. 30—45).

<sup>5</sup> *...один критик, прочитав & что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений...* — Имеются в виду книга Ж. Польти «Тридцать шесть драматических ситуаций» (*Polti Georges. Les 36 situations dramatiques*. Paris, 1895; 2-me ed. Paris, 1912), а также отрывок из беседы с Гете, приведенный Эккерманом: «Затем Гете заговорил о Гоцци и его венецианском театре, где актеры импровизируют, получая от автора лишь сюжет. Гоцци полагал, что существует только 36 трагических ситуаций; по мнению Шиллера, их имеется больше, однако на деле ему не удалось найти даже тридцати шести» (*Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934, с. 495). Ж. Польти поставил эти слова эпиграфом к своей книге, заменив «трагические» ситуации на «драматические» (он объясняет это тем, что для Гете оба эпитета — синонимы, но второе понятие более широко).

<sup>6</sup> *Под проклятиями Валаама...* — Валаам — прорицатель, приглашенный племенами моавитян, чтобы навести проклятие на Израиль; однако вместо проклятий из уст его, по божественному внушению, раздались благословения (Числа, XXII—XXIV).

<sup>7</sup> *...слова Тэна о том, что & любой афинянин мог вылепить порядочную статую...* — О популярности искусства вааяния в античной Греции И. Тэн говорит в работе «Философия искусства» (ч. 2, гл. 5).

<sup>8</sup> *Плиний Младший говорил & о произведениях живописи...* — В «Письмах» Плиния Младшего такое высказывание не обнаружено. Возможно, Волошин имел в виду суждения об изобразительном искусстве в «Естественной истории» Плиния Старшего (кн. XXXV).

<sup>9</sup> *...танагрским статуэткам.* — Танагра — город в Греции (Беотия); известен благодаря изготовлявшимся там терракотовым статуэткам, большое количество которых было найдено при раскопках в конце XIX в. Статуэтки изображают в основном детей и женщин в повседневной одежде. Слава танагрских статуэток привела к тому, что все греческие терракоты любой эпохи стали называть танагрскими.

<sup>10</sup> *Теофиль Готье & мысль которых была прикована & к тачке драматического фельетона...* — Т. Готье с конца 1830-х гг. вел разделы театральной и художествен-

ной критики в газете «Ла Пресс» («La Presse»), а с 1845 г. в «Монитёре» («Moniteur») и опубликовал более двух тысяч фельетонов о литературе, живописи и балете. Недовольственность стилем и жанрами газет имеет, быть может, в данном случае биографические предпосылки: Волошин в сентябре 1911 г. выехал в Париж в качестве корреспондента «Московской газеты», имевшей репутацию издания жалкого и бульварного. Через два месяца газета отказалась от собственного парижского корреспондента, чему Волошин был очень рад.

<sup>11</sup> ...*годовые обозрения русской литературы Белинского...* — Имеются в виду статьи В. Г. Белинского «Русская литература в 1841 г.», «Взгляд на русскую литературу 1846 г.», «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» и другие, в которых критик не раз сетовал на бедность и нищету современной русской литературы (но не на упадок).

<sup>12</sup> «Театр во все времена & построенные на qui pro quo & готового платья». — Цитата из указанной выше статьи Эмиля Фаге «О современном театре» (с. VII—VIII). Ср. оправдание «qui pro quo» в статье Жюль Леметра «Теория qui pro quo» («Théorie du qui pro quo») в его сборнике «Теории и впечатления» («Theories et impressions», 1903): «Театр — это действие, или, лучше сказать, действующая страсть, и я очень боюсь, как бы не оказалось, что в основе всякой страсти лежит ложное представление об объекте желаний, qui pro quo. Qui pro quo — самая жизнь людей, принимающих за конечную цель жизни и высшее благо то, что таковым не является».

<sup>13</sup> «Следует обратить внимание & ищущей жизненностью». — Цитата из статьи Эмиля Фаге «О современном театре» (с. IX—XI). В ней упоминаются: «Les gois» («Короли», 1893), «Député Leveau» («Депутат Лаво», 1890) — комедии Ж. Леметра; «La robe rouge» («Красная мантия», 1900), «L'évasion» («Бегство», 1896) — пьесы Э. Брие; «Le Duel» («Дуэль», 1905) — комедия А. Лаведана; «Les affaires sont les affaires» («Дела есть дела», 1903) — пьеса О. Мирбо, о которой, между прочим, одобрительно отзывался Л. Толстой, отметив «настоящее драматическое положение», использованное в ней; Мирбо посвятил Толстому русский перевод этой пьесы («Власть денег») (см.: Лев Толстой дает интервью. — Звезда, 1978, № 8, с. 69); «Le retour de Jérusalem» («Возвращение из Иерусалима», 1904) — пьеса М. Доннэ, принадлежащая к разряду «проблемных пьес» (pièce à thèse); «Les tenailles» («Тиски», 1895), «La loi de l'homme» («Закон человека», 1897) — пьесы П. Эрвьё.

<sup>14</sup> ...*самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе...* — Ф. Сарсе, с 1867 г. ведший раздел драматической критики в газете «Тан», выражал в своих рецензиях точку зрения средней буржуазной публики с ее «здравым смыслом» и «прописными истинами».

<sup>15</sup> ...*о театре Ван Лерберга, Верхарна и Метерлинка...* — Волошин перечисляет бельгийских писателей, создателей символистской драматургии, писавших на французском языке.

<sup>16</sup> «Французская комедия» — Комеди-Франсэз (Comédie-Française), театр, образованный в 1680 г. по приказу Людовика XIV за счет слияния нескольких трупп французских актеров; назван так в противоположность «Итальянской комедии»; главный государственный театр Франции.

<sup>17</sup> *Капризы т-лле Жорж...* — Мадемуазель Жорж, исполнявшая главные роли во многих пьесах романтического репертуара, в том числе в «Нельской башне» А. Дюма (1832), в «Лукреции Борджиа» (1833) и «Марии Тюдор» (1833) В. Гюго, поначалу с трудом привыкала к новациям драматургов-романтиков.

<sup>18</sup> «Антони» («Antony», 1831) — романтическая драма А. Дюма, возмечивающая меланхолическую и роковую страсть.

<sup>19</sup> «Эрнани» («Hernani», 1830) — историческая драма В. Гюго; ее постановка на сцене «Комеди-Франсэз» в феврале 1830 г. была воспринята как дерзкий эстетический и политический вызов; споры об «Эрнани» способствовали становлению французского романтизма.

<sup>20</sup> ...*для сменивших их пьес Понсара...* — Драматургия Франсуа Понсара явилась реакцией на триумф романтического театра в 1830-х гг.; Понсар возрождал на французской сцене классицистскую трагедию.

<sup>21</sup> *Моральные вопросы адюльтера & чем вина жены?* — Текст восходит к *SB* (р. 3).

<sup>22</sup> «Все переутано & своим чередом». — Отрывок из статьи Т. Готьё «Ж. Бушарди» («J. Bouchardy») (*Gautier T. Histoire du romantisme*. Paris, 1874, p. 184—185).

<sup>23</sup> «Амбигю» («Ambigu») — точнее, «Амбигю-Комик» — парижский театр, осно-

ванный артистом Одино в 1769 г. на базе театра марионеток; впоследствии вместо кукол в театре стали выступать дети, а потом и взрослые актеры; в XIX в. в его репертуар входили в основном мелодрамы.

<sup>24</sup> ...«убей ее!»... — Имеется в виду утверждение А. Дюма-сына, что муж имеет право убить жену, изменившую ему; высказано в брошюре «Мужчина — женщина» («L'homme — femme», 1872) и в предисловии к пьесе «Жена Клода» («La femme de Claude», 1873).

<sup>25</sup> «Объяви себя судьей & отродье из страны Нод & не будет нарушен». — Цитата из брошюры А. Дюма-сына «Мужчина — женщина». Страна Нод — место, где обреченный на скитания братоубийца Каин нашел себе жену (Бытие, IV, 16—17). Эта и предыдущая цитата из Дюма-сына и пояснения к ним взяты Волошиным из *SB* (р. 9—11).

<sup>26</sup> «Le supplice d'une femme» («Муки женщины», 1864) — пьеса, написанная Э. де Жирарденом и значительно переработанная по его просьбе Дюма-сыном; из-за авторских прав на нее между двумя драматургами разгорелся скандал, история которого вписана Дюма в брошюре «Histoire du „Supplice d'une femme“» («История „Мук женщины“», 1865).

<sup>27</sup> «Diane de Lys» («Диана де Лис», 1853) — пьеса А. Дюма-сына.

<sup>28</sup> Явилась тенденция & больную. — Скрытая цитата из *SB* (р. 12—13).

<sup>29</sup> «Pardon» («Прощение», 1895) — пьеса Ж. Леметра.

<sup>30</sup> Вехой этой грани & тот же грех. — Текст заимствован из *SB* (р. 14).

<sup>31</sup> Дюма-сын решился высказать ... в предисловии к «Francillon» & своей дерзости. — Текст заимствован из *SB* (р. 16). «Francillon» («Франсийон», 1887) — пьеса А. Дюма-сына.

<sup>32</sup> В пьесах Эрвье & равная с равным. — Текст заимствован из *SB* (р. 20).

<sup>33</sup> ...«L'affranchie». ...Maman Colibri... «Deserteure»... «Bercail» Бернштейна. — «L'affranchie» («Вольноотпущенная», 1898) — пьеса М. Доннэ; «Maman Colibri» («Мама Колибри», 1904) — пьеса А. Батая; «Deserteuse» («Дезертирша», 1904) — пьеса Э. Брие; «Bercail» («Отчий дом», 1904) — пьеса А. Бернштейна. Три названные выше пьесы перечислены в том же порядке в *SB* (р. 18).

<sup>34</sup> ...законом Накэ... — Имеется в виду закон, разрешающий развод; был принят 27 июня 1884 г. по инициативе французского государственного деятеля Альфреда Накэ (1834—1916).

<sup>35</sup> Дюма-сыну казалось & драматических комбинаций. — Текст заимствован из *SB* (с. 26—27).

<sup>36</sup> Стендаль советовал & тон для стиля. — Имеется в виду фраза из письма к Бальзаку от 30 октября 1840 г., где Стендаль говорит, что, создавая «Пармскую обитель», он «прочитывал время от времени, для того чтобы взять надлежащий тон, несколько страниц из Гражданского кодекса» (Стендаль. Собр. соч.; В 15-ти т. М., 1959, т. 15, с. 319). Современные исследователи отмечают, что это признание Стендаля, может быть, не соответствует истине, но выражает весьма точно общую стилистическую установку Стендаля, который еще в 1829 г. требовал от своих противников «фраз французских и ясных, как стиль гражданского кодекса» (см.: Реизов Б. Г. Стендаль: Художественное творчество. Л., 1978, с. 214).

<sup>37</sup> В «La loi de l'homme» & к порабощению женщины. — Текст восходит к *SB* (р. 37).

<sup>38</sup> «Madame Caverlet» («Мадам Каверле», 1876) — пьеса Э. Ожье, прославляющая развод. Волошин ошибся в написании заглавной фамилии (в тексте: «Cervelet»).

<sup>39</sup> «Dédale» («Лабиринт», 1903) — пьеса П. Эрвье.

<sup>40</sup> «Le berceau» («Колыбель», 1898) — пьеса Э. Брие.

<sup>41</sup> «Le torrent» («Поток», 1899) — пьеса М. Доннэ.

<sup>42</sup> «Le coeur et la loi» («Сердце и закон», 1905) — пьеса братьев Поля и Виктора Маргерит.

<sup>43</sup> Последняя пьеса & обоих супругов. — Текст восходит к *SB* (р. 52).

<sup>44</sup> «Какую дорогу мы прошли & о мщении!» — Цитата из *SB* (р. 51).

<sup>45</sup> «Pièces à thèse» — «проблемные пьесы»; основателем жанра считается А. Дюма-сын.

<sup>46</sup> «L'amougeuse» («Влюбленная жена», 1891) — пьеса Ж. Порто-Риша.

- <sup>47</sup> Мысль о том, что искусство влияет на жизнь & казалась Оскару Уайльду & парадоксом. — Мысль из статьи-диалога О. Уайльда «Упадок лжи» (кн. «Замыслы», 1891): «Жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни» (Уайльд О. Полн. собр. соч. / Под ред. К. И. Чуковского. СПб., 1912, т. 3, с. 187).
- <sup>48</sup> «Мы живем в такую эпоху & такая-то история». — Цитата приведена в *SB* (р. 63—64).
- <sup>49</sup> ...тип «покорителя сердец»... тип «Grande Amoureuse». — «Grande amoureuse» («великолепная возлюбленная»), «homme à femmes» («покоритель женских сердец») — амплуа театральных героев, описанные в книге Сеше и Берто (каждый из этих типов дал название отдельной главе).
- <sup>50</sup> ...Бокаж, «Le beau ténébreux» & трагическим любовником... — Текст восходит к *SB* (р. 146, 147). «Таинственный красавец» — прозвище Амадис Галльского, заглавного героя знаменитого испанского рыцарского романа (опубл. в 1508 г.).
- <sup>51</sup> ...Фредерик Леметр & действительных слез. — Текст восходит к *SB* (р. 147).
- <sup>52</sup> «Никакой другой актер & Дюма-сына». — Цитата из *SB* (р. 152).
- <sup>53</sup> ...Манон Леско и кавалера де Грие. — Упоминаются персонажи романа А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731).
- <sup>54</sup> «Раз увидавши & привлекла своею тайной». — Цитата из книги Поля де Сен-Виктора «Современный театр» (Saint-Victor Paul de. Le théâtre contemporain. Paris, 1889, p. 210).
- <sup>55</sup> «Никогда Ари Шеффер & агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекувьер, если не превосходит их». — Текст цитируется в *SB* (р. 178). Кларисса Гарлоу — героиня романа С. Ричардсона «Кларисса. История молодой леди» (1748). Адриенна Лекувьер — французская актриса, героиня одноименной пьесы Э. Скриба и Э. Легуве (1849); согласно легенде, умерла, отравленная соперницей.
- <sup>56</sup> Сам Дюма писал & уже не исполнительница...». — Текст цитируется в *SB* (р. 178).
- <sup>57</sup> «Это было удивительное сочетание & четыре тысячи лет тому назад». — Текст цитируется в *SB* (р. 181—183). См. также воспоминания А. Дюма-сына о Дескляэ в его книге: Dumas A. Théâtre complet. Paris, 1893, t. 8.
- <sup>58</sup> «Дю-Баржи создал на сцене & мировому типу Дон-Жуана». — Цитируется по *SB* (р. 157—159) с некоторыми купюрами.
- <sup>59</sup> «Маркиз де Приола» («Marquis de Priola», 1902) — пьеса А. Лаведана.
- <sup>60</sup> «До „Амоигеизе“ Режан была & вольного легкомыслия». — Текст восходит к *SB* (р. 194—195). Волошин контаминирует текст Сеше и Берто с характеристикой, которую дал актрисе Ж. Ларруме.
- <sup>61</sup> Мале Ле Варгу & героинь Батайля. — Текст восходит к *SB* (р. 199).
- <sup>62</sup> Клодина — героиня четырех романов французской писательницы Колетт (1873—1954): «Клодина в школе», «Клодина в Париже», «Клодина в кругу семьи», «Клодина уходит» («Claudine à l'école», «Claudine à Paris», «Claudine en famille», «Claudine s'en va», 1900—1903). Пьеса «Клодина в Париже» была поставлена в 1902 г. в театре Буфф-Паризьен. Романы и пьеса были подписаны именем Вилли (мужа Колетт, писателя, некоторое время помогавшего ей в литературной работе).
- <sup>63</sup> «С первого взгляда он антипатичен & в их горле». — Цитата из *SB* (р. 162—163).
- <sup>64</sup> «Tout Paris & пьесой не будет». — Здесь и далее цитаты из А. Дюма-сына взяты из статьи «Первые представления» («Les premières représentations», 1867), вошедшей в его книгу «Entr'actes» (1 sér. Paris, 1878, p. 261—291).
- <sup>65</sup> «Что же такое с точки зрения натуралиста & своего невежества». — Цитата из книги Т. Бернара «Авторы, актеры, зрители» (Bernard T. Auteurs, acteurs, spectateurs. Paris, 1905, p. 4—5).
- <sup>66</sup> «Утверждать, что публика & спортом». — То же (Ibid., p. 6—7).
- <sup>67</sup> ...для «Прекрасной Елены» и «Синей Бороды»... — «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866) — оперетты Жоржа Оффенбаха.
- <sup>68</sup> «На каждой из генеральных репетиций & следует делать». — Цитата из кн.: Bernard T. Auteurs, acteurs, spectateurs (p. 8—9).
- <sup>69</sup> «Важно, чтобы публика & выбор велик». — Цитата (Ibid., p. 9—10).
- <sup>70</sup> ...Какое отношение существует & Пьера Корнеля. — Неточная цитата из статьи Реми де Гурмона «Театральный успех в XVII веке» («Le grands succès au théâtre au XVII siècle»), вошедшей в его книгу «Литературные прогулки» («Promenades lit-

téraires». Paris, 1906, 2 sér., p. 275—285). Волошин слегка изменил порядок, в котором у Р. де Гурмона перечислены произведения: «Тимократ» («Timocrat», 1659) — трагедия Т. Корнеля; «Клеопатра» («Cléopâtre», 1647—1658) — роман Ла Кальпренета; «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac», 1897) — пьеса Э. Ростана; «Галантный Меркурий» («Le Mercure galant», 1683) — пьеса Э. Бурсо; «Мнимый больной» («Le malade imaginaire», 1673), «Сганарель, или Мнимый рогоносец» («Sganarelle, ou le coccu imaginaire», 1660), «Школа жен» («L'école des femmes», 1662) — комедии Мольера; «Александр Великий» («Alexandre le Grand», 1665), «Андромаха» («Andromaque», 1667) — трагедии Ж. Расина; «Сид» («Le Cid», 1637) — трагедия П. Корнеля; «Амфитрион» («Amphitruon», 1668), «L'avare» («Скупой», 1668), «Le bourgeois gentilhomme» («Мещанин во дворянстве», 1670), «Les femmes savantes» («Ученые женщины», 1672), «Misanthrope» («Мизантроп», 1666) — комедии Мольера; «Vajazet» («Баязет», 1672), «Britannicus» («Британник», 1669) — трагедии Расина; «Phèdre et Hippolyte» («Федра и Ипполит») — первоначальное заглавие трагедии Расина «Федра» (1677); «Don Sanche d'Aragon» («Дон Санчо Арагонский», 1650) — трагедия П. Корнеля.

<sup>71</sup> «Публика хочет неожиданностей & не таким новым». — Цитата из кн.: Bernard T. Auteurs, acteurs, spectateurs (p. 127—128).

<sup>72</sup> ...до триумфального шествия «Quo vadis»... — «Quo vadis?» («Камо грядеши?», 1894—1896) — роман польского писателя Г. Сенкевича, перенесенный в 1901 г. на французскую сцену Э. Морю.

<sup>73</sup> «Христианская трагедия & по прототипу Горациевой Левконой & в „Рюи Блазе“... в „Henri III et sa cour“ & Льва Толстого». — Цитата из статьи Ж. Леметра «Две христианские трагедии» («Deux tragédies chrétiennes» — в его книге: Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 7 sér. Paris, s. a., p. 317—319). К Левконой обращена одна из од Горация (Оды, I, 11). «Рюи Блаз» («Rui Blase», 1838) — пьеса В. Гюго. «Henri III et sa cour» («Генрих III и его двор», 1829) — пьеса А. Дюма.

<sup>74</sup> «Трафареты в театре бессмертны & видеть на сцене фантошей & к новым завоеваниям». — Цитата из *SB* (p. 256). Фантош (франц. fantoche) — кукла, марионетка.

<sup>75</sup> В «L'étrangère»... «химиком души & моралистов»... — Цитата из *SB* (p. 231). «L'étrangère» («Иностранка», 1876) — пьеса А. Дюма-сына.

<sup>76</sup> ...в «L'ami des femmes»... в «Visite de noces» & без слез». — Текст восходит к *SB* (p. 233). «L'ami des femmes» («Друг женщин», 1864), «Une visite de noces» («Свадебный визит», 1871) — пьесы А. Дюма-сына.

<sup>77</sup> «В сущности, если подняться к его первоисточникам & нашей эпохи». — Контаминация цитат из *SB* (p. 230, 233). В тексте упоминаются произведения: «Prince d'Auge» («Принц д'Орек», 1894) — пьеса А. Лаведана; «Demi-vierges» («Полудевы», 1895) — пьеса М. Прево; «Le diable boiteux» («Хромой бес», 1707) — роман А.-П. Лесажа, основанный на сюжете одноименного романа испанского писателя Л. Велеса де Гевары (1641): бес дарует герою возможность видеть сквозь стены; так мотивируется показ нравов.

<sup>78</sup> ...маска англичанина & веселиться и любить. — Текст восходит к *SB* (p. 234).

<sup>79</sup> Théâtres des quartiers — маленькие театрики парижских кварталов; в их репертуар входили легкие пьесы, мелодрамы, водевили, фарсы.

<sup>80</sup> Этьен Рей посвятит & Deus ex machina. — Текст восходит к *SB* (p. 235).

<sup>81</sup> Дюма первый изобрел & умеет работать. — Текст восходит к *SB* (p. 235).

<sup>82</sup> Американец был использован & будет время... — Текст восходит к *SB* (p. 237).

Упоминаются пьесы «La Parisienne» («Парижанка», 1885) А. Бека, «Transatlantiques» («Трансатлантические», 1897) А. Эрмана и «Cours au flambeau» («Бег с факелом», 1901) П. Эрвье.

<sup>83</sup> «Oiseaux de passage» («Перелетные птицы», 1904) — пьеса М. Доннэ.

<sup>84</sup> Маске еврея & статья Рене де Шаваня в «Mercure de France». — Анализ маски еврея во французском театре заимствован из статьи Рене де Шаваня «Еврей в театре» (*Chavagnes B. de. Le Juif au théâtre. — Mercure de France, 1910, t. 84, p. 16—34, 245—261*). «Mercure de France» — литературный журнал, основанный в 1889 г. А. Валлетом; начал выходить в 1890 г. В издании принимали участие Ж. Мореас, Р. де Гурмон и др. Журнал был близок к символистскому течению.

<sup>85</sup> ...в предисловии к «Francillon». — Волошин ошибся; Рене де Шавань цитирует предисловие к другой пьесе А. Дюма-сына — «Жена Клода».

<sup>86</sup> ...«Ami Fritz» & «Mères ennemies» Катюля Мандэса. — «Ami Fritz» («Друг

- Фриц», 1877) — пьеса Эркмана—Шатриана. «Mères ennemies» («Враждующие матери», 1882) — пьеса К. Мендеса.
- <sup>87</sup> ...«спасал душу и пьесу» & «мораль которого один из видов гигиены» — Цитаты из *SB* (р. 242, 241).
- <sup>88</sup> «Par droit de conquête» («По праву завоевателя», 1855) — пьеса Э. Легуве.
- <sup>89</sup> «Предполагают обыкновенно & «Contagion» со не старше полувека. — Текст восходит к *SB* (р. 244). «La contagion» («Зараза», 1866) — пьеса Э. Ожье.
- <sup>90</sup> *Андрэ Лагард, родоначальник жанра & в последнем акте.* — Текст восходит к *SB* (р. 245).
- <sup>91</sup> «В течение двадцати пяти лет & иных профессий». — Цитата из *SB* (р. 245—246).
- <sup>92</sup> «Le monde, où on s'ennuie» («Скучный мир», 1881) — пьеса Э. Пальерона.
- <sup>93</sup> «L'âge ingrat» («Переходный возраст», 1895) — пьеса Ж. Леметра.
- <sup>94</sup> *Поль Монсель в «Fille sauvage» & Мишель Прэнсон в «Le Coup d'aile»...* — «La fille sauvage» («Дикарка», 1902) и «Coup d'aile» («Взмах крыла», 1906) — пьесы Ф. де Кюреля.
- <sup>95</sup> «L'autre danger» («Другая опасность», 1902) — пьеса М. Доннэ.
- <sup>96</sup> *Дюма говорит про него & мгновения.* — Текст цитируется в *SB* (р. 248).
- <sup>97</sup> «Это люди других времен» & *предприятиях.* — Текст восходит к *SB* (р. 253).
- <sup>98</sup> «Это герои легенды & последнего акта». — Цитата из *SB* (р. 249).
- <sup>99</sup> *Трафареты, как мы видим & героя драмы.* — Текст восходит к *SB* (р. 253).
- <sup>100</sup> ...«мятежница», *которая протестует & «La révoltée» Жюль Леметра.* — Текст восходит к *SB* (р. 254). «La révoltée» («Взбунтовавшаяся», 1889) — пьеса Ж. Леметра.
- <sup>101</sup> «La dame de chez Maxime» («Дама от Максима», 1899) — пьеса Ж. Фейдо.
- <sup>102</sup> «L'envers d'une Sainte», «L'invitée», «Repas du lion» — «Изнанка святой» (1892), «Гостья» (1893), «Грапеза льва» (1897) — пьесы Ф. де Кюреля.
- <sup>103</sup> «Fait divers» — раздел «Смесь» в газете.
- <sup>104</sup> Théâtre libre («Свободный театр») — основан в 1885 г. А. Антуаном, который обновил репертуар и постановочные принципы, ввел на сцену реалистические и натуралистические тенденции. В 1897 г. Антуан организовал «Театр Антуана», более умеренный в отношении нововведений, но все же оставшийся театром авангарда. См.: *Антуан А. Дневники директора театра.* М.; Л., 1939.
- <sup>105</sup> «Лет двадцать тому назад & нумерованное место». — Цитата из кн.: *Bernard T. Auteurs, acteurs, spectateurs* (р. 50, 52, 56).
- <sup>106</sup> *Мейнингенцы* — труппа Мейнингенского придворного театра, в начале 1870-х гг. порвавшая с системой гастролеров; постановки мейнингенцев отличались согласованностью действий актеров, внешней естественностью мизансцен.
- <sup>107</sup> «С тех пор, как я посещаю театр & „Haine" и сцену цирка в „Теодоре" & другого стоящими». — Текст цитируется в *SB* (р. 115—116). «La haine» («Ненависть», 1874) и «Теодора» («Théodore», 1884) — пьесы В. Сарду.
- <sup>108</sup> «Temps» — ежедневная вечерняя газета; основана в 1861 г. в Париже А. Нефцером.
- <sup>109</sup> «Я должен вам признаться & к гг. сосиетерам Французской комедии & свежим воздухом». — Текст цитируется в *SB* (р. 116). К сосиетерам принадлежат около тридцати наиболее знаменитых актеров театра «Комеди-Франсэз»; они входят в Совет театра и получают долю максимальной выручки; кроме них, в труппу входят «пансионеры», играющие за раз и навсегда определенную плату.
- <sup>110</sup> *Сарсе — олицетворение здравого смысла французского театра и хранитель традиции сцены...* — Неточный перевод характеристики, данной критику в *SB* (р. 117). Точный перевод: «его особое чувство театра и его логика».
- <sup>111</sup> «Г. Оппенгейм разгневан & моего восприятия». — Текст цитируется в *SB* (р. 117—119).
- <sup>112</sup> ...*принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана».* — Опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» была поставлена В. Э. Мейерхольдом на сцене Мариинского театра в Петербурге 30 октября 1909 г. В «Тристане и Изольде» Мейерхольд вел борьбу с «ре-нессансной» сценической коробкой, с которой были связаны тогдашние представления о реализме; он выдвинул актеров на авансцену, уделив большое внимание пластике, «застывшим позам». Искания режиссера были направлены на создание условного те-



- атра. См. статью Мейерхольда «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 5, с. 12—35; Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913, с. 56—80).
- <sup>113</sup> ... в «Жерминале» & «Débâcle». — «Жерминаль» («Germinal», 1885), «La Débâcle» («Разгром», 1892) — романы Э. Золя.
- <sup>114</sup> «Группа людей & психология парламента». — Текст цитируется в *SB* (р. 129—130).
- <sup>115</sup> «Зеленый попугай» («Der grüne Kakadu», 1899) — драма Артура Шницлера из эпохи Великой французской революции.
- <sup>116</sup> «Le 14 juillet» («Четырнадцатое июля», 1902) — пьеса Р. Роллана; входит в его драматический цикл «Театр Революции».
- <sup>117</sup> «Теруань де Мерикур» («Thégoigne de Méricourt», 1902) — историческая драма П. Эрвье, написанная им для Сары Бернар.
- <sup>118</sup> «La Varenne» («Варенн», 1902) — пьеса А. Лаведана и Г. Ленотра.
- <sup>119</sup> «Тимон Афинский» («Thimon d'Athènes», 1899) — пьеса Э. Фабра.
- <sup>120</sup> Одеон (Odéon) — театр, основанный в 1792 г. Пупаром-Дорфеем; в 1820 г. реорганизован под названием «Второй театр Франции». Наряду с «Комеди-Франсэз» получает субсидию от государства.
- <sup>121</sup> «La vie publique» и «Les ventres dorés» — «Общественная жизнь» (1901), «Позолоченные чрева» (1905) — пьесы Э. Фабра.
- <sup>122</sup> «Политика шла & сама собою». — Текст цитируется в *SB* (р. 67—68).
- <sup>123</sup> «Les effrontés» и «Le fils Giboyer» — «Нахалы» (1861), «Сын Жибуайе» (1863) — сатирические пьесы Э. Ожье.
- <sup>124</sup> «Rabagas» («Рабагас», 1872) — пьеса В. Сарду.
- <sup>125</sup> «Его Рабагас & криливо». — Текст цитируется в *SB* (р. 78—79).
- <sup>126</sup> «Monsieur le ministre» («Господин министр», 1883) — пьеса Ж. Кларети.
- <sup>127</sup> «Les sabotins» («Странствующие комедианты», 1894) — пьеса Э. Пальерона.
- <sup>128</sup> «Député Leveau» («Депутат Лего», 1890) — пьеса Ж. Леметра.
- <sup>129</sup> «Можно утверждать & в „Député Leveau“». — Цитата из *SB* (р. 78—79).
- <sup>130</sup> ... с отменой драматической цензуры во Франции. — Окончательная отмена драматической цензуры во Франции произошла в 1906 г.
- <sup>131</sup> «L'engrenage» («Сцепление», 1894) — пьеса Э. Брие.
- <sup>132</sup> «Les mauvais bergers» («Дурные пастыри», 1897) — пьеса О. Мирбо.
- <sup>133</sup> ... «L'Épaulette»... — «Sous l'épaulette» («Под эполетом», 1906) — пьеса А. Бернеда.
- <sup>134</sup> «Une journée parlementaire» («День в парламенте», 1894) — пьеса М. Барреса.
- <sup>135</sup> ... «трагедию во фраках & чувство страха»... — Текст цитируется в *SB* (р. 89—90).

В. А. Мильчина

## ДЕМОНЫ РАЗРУШЕНИЯ И ЗАКОНА

Впервые опубликовано в журнале «Золотое руно» (1908, № 6, с. 59—69) под тем же заглавием. В указателе содержания статья названа иначе: «Демоны разрушения и зла» (если это не опечатка, то перед нами — авторский вариант, может быть, первоначальный). В исправленном виде статья вошла в «Лики творчества» (с. 291—319).

Помещая в подзаголовке точные указания на французские источники, положенные в основу статьи, Волошин подчеркивает, что по сути дела перед читателем реферат. Этот жанр был распространен в русской литературе на рубеже XIX—XX вв. (например, из рефератов составились в значительной мере книги такого известного специалиста по зарубежному литературам, как З. А. Венгерова). Однако в статьях Волошина, как ни близко следуют они за текстом первоисточника, налицо весьма знаменательные перестановки акцентов, выявляющие критическое переосмысление французского подлинника.

Современная критика отмечала, что «статья Максимилиана Волошина является не чем иным, как пространном пересказом метерлинковского „Les dieux de la guerre“»

(В мире искусств, 1908, № 8—10, с. 48). Основа текста статьи — отчасти перевод, отчасти пересказ трех названных в подзаголовке эссе М. Метерлинка: «Похвала шпаге» («Eloge de l'èpée») из книги Метерлинка «Двойной сад» («Le double jardin». Paris, 1904, p. 67—80), «Похвала боксу» («Eloge de la boxe») и «Боги войны» («Les dieux de la guerre») из его же книги «Мудрость цветов» («L'intelligence des fleurs». Paris, 1907, p. 182—194, 211—224), а также этюда П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» («Le Musée d'artillerie»), вошедшего в его посмертную книгу «Древние и новые» («Anciens et modernes». Paris, 1890); по-видимому, Волошин пользовался и еще какими-то нам не известными источниками. Подобного рода рефераты Волошин публиковал и прежде, однако в «Демомах разрушения и закона» он обращается с источником гораздо свободнее, чем это было в ранних опытах. Волошин дает сложную композицию из фрагментов различных статей и своих наблюдений, интуиций, ассоциаций, подчиняя чужой материал логике собственной читательской мысли, потребностям выражения собственной культурно-исторической мифологии, для которой усвоенные положения и наблюдения М. Метерлинка и П. де Сен-Виктора оказываются отправными точками и переосмысленными слагаемыми. Существенно изменяет Волошин стилистику исходных текстов, гомогенизируя ее и усиливая эмфазу, уже наличную в романтически напряженной прозе французского и бельгийского писателей. В результате текст реферата для Волошина стал настолько своим, что многие его фрагменты вошли позднее в стихотворную ткань произведений из цикла «Путями Каина» (см.: *Волошин Максимилиан*. Стихотворения. Л., 1977, с. 276—307, 435—441).

<sup>1</sup> *Человек — наиболее незащищенное из всех животных & кулака, поразившего его.* — Последовательный пересказ-перевод эссе Метерлинка «Похвала боксу» (L'intelligence des fleurs, p. 184—191).

<sup>2</sup> *Это кажется парадоксальным & процветания античных республик.* — Волошин распространяет метерлинковский анализ британской демократии в эссе «Похвала шпаге» (Le double jardin, p. 74) и на демократию античного полиса.

<sup>3</sup> *Между заостренным куском дерева & целые вечности различных культур.* — Эти наблюдения восходят к П. де Сен-Виктору (Anciens et modernes, p. 64).

<sup>4</sup> *Но если от кулака до меча & междузвездными пространствами.* — Волошин расширяет противопоставление меча (шпаги) и кулака у Метерлинка до трехчастной мифологемы, сохраняя, однако, метерлинковскую метафорику; ср. эссе «Похвала шпаге»: «Между нею (шпагой. — *Ред.*) и кулаком — толща мироздания, океан веков, едва ли не расстояние между животным и человеком» (Le double jardin, p. 77).

<sup>5</sup> *Меч был живым существом.* — Часть статьи от этой фразы до слов «...границ своего существования» представляет собою сокращенный перевод, местами пересказ с перестановкой отдельных фрагментов эссе «Похвала шпаге» (Le double jardin, p. 69—78); Волошин, однако, вводит сюда и некоторые соображения как собственные, так и восходящие к очерку П. де Сен-Виктора. Все описания средневековых мечей заимствованы у Метерлинка.

<sup>6</sup> *Меч Карла Великого носил имя «Joyeuse», Роландов меч назывался Дюрандалем, меч Рэнно — «Фламбок», меч Оливье — «Отклэр».* — Приводятся имена мечей героев старофранцузского рыцарского эпоса: Карла Великого — «Радостный», Роланда — производное, по всей вероятности, либо от прилагательного dur — «твердый», либо от глагола durer — «быть прочным, устойчивым»; Рено — «Светоч», Оливье — «Высокосветный».

<sup>7</sup> *«Ave, Maria, gratia plena»...* — Начало католической молитвы, восходящей к Евангелию от Луки (I, 28; соответствует славянской «Богородице Дево, радуйся!»).

<sup>8</sup> *...Бранд, требующий «или все, или ничего»...* — Слова Бранда в конце 2-го действия одноименной драмы (см.: *Ибсен Генрик*. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1956, т. 2, с. 203).

<sup>9</sup> *Несовершенные, неуклюжие & плохо приспособленных к жизни...* — Образы восходят к «Музею артиллерии» П. де Сен-Виктора.

<sup>10</sup> *Появление пороха & апокалиптический ужас к себе.* — Волошин дает частью перевод, частью пересказ очерка П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» (Anciens et modernes, p. 87, 95—98).

<sup>11</sup> *Ариост посвятил & душа предателя Иуды.* — Волошин переводит, сократив ее, цитату из поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» с французского прозаического перевода у П. де Сен-Виктора (Ibid., p. 96—98).

<sup>12</sup> *... в эпоху столь печальную, как наша...* — Сокращенная цитата из «Дон-Кихота» (ч. 1, гл. XXXVIII). Ср.: *Сервантес Сааведра Мигель де.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961, т. 1, с. 436—437.

<sup>13</sup> *Атлантида & память & сохранилась у Платона...* — Легенда об Атлантиде отражена в диалогах Платона «Тимей» и «Критий».

<sup>14</sup> *... честь и мужество стали бесполезны...* — Здесь Волошин дает другие эквиваленты французских слов *la valeur* и *le courage*, выше переведенных как «сила» и «храбрость».

<sup>15</sup> *Вот вкратце то, что говорит Метерлинк & чего нам следует держаться...* — Несколько сокращенный перевод из эссе Метерлинка «Боги войны» (*L'intelligence des fleurs*, p. 212-219, 222—224).

<sup>16</sup> *Риг-Веда — пылающая библия огня & прабабкой римского Олимпа.* — В доступных нам изданиях произведений П. де Сен-Виктора обнаружить цитируемый Волошиным фрагмент не удалось.

Н. В. Котрелев

#### СИЗЕРАН ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Впервые опубликовано в газете «Русь» (1904, 15 июня, № 182) под заглавием «Вопросы современной эстетики. I. Железо в архитектуре. II. Современная одежда». В исправленном виде статья вошла в «Лики творчества» (с. 321—338).

Робер де Ла Сизеран (Robert de La Sizeranne, 1857—1924) — французский художественный критик, последователь Дж. Рёскина, представитель так называемого «эстетизма». В начале XX в. его произведения пользовались успехом и в России (см. переводы его книг: Рёскин и религия красоты. М., 1900; Современная английская живопись / Пер. Е. Оршанской. М., 1908; Маски и лица: Знаменитые портреты итальянского Возрождения / Пер. Е. С. Поляк. М., 1923, ч. I). В своей статье Волошин реферировал две главы из книги Ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (*Les questions esthétiques contemporaines*. Paris, 1904; далее это издание обозначается сокращенно: *La Sizeranne*), первую — «Эстетика железа» и третью — «Современная одежда в искусстве статуи»; помимо них в книгу французского критика входили также главы «Итоги импрессионизма», «Искусство ЛИ фотография?» и «Тюрьмы искусства». В целом эта книга Ла Сизерана представляла собою арьергардный бой отживающего эстетизма с нарождающимися техницистскими тенденциями в искусстве, чреватými, в частности, футуризмом с его культом машины и нигилистическим отрицанием европейской эстетической традиции. Враждебные Ла Сизерану установки легко угадываются в рассыпанных по всей книге такого рода неудовлетворительных для автора утверждениях: «дом прочен, *соответствует своему назначению, выявляет свою функцию* <...>; он может понравиться разуму, но будет противен эстетическому чувству» (*La Sizeranne*, p. 8; курсив, выделяющий лексику, ставшую терминологическим аппаратом функционализма и других эстетических направлений рационалистского толка, — наш. — *Ред.*). Собственная позиция Ла Сизерана. позиция гедонистического эстетизма, собственного и раннему русскому «декадентству», «старшим» символистам, отчетливо сказывается, например, в таком его утверждении: «Прекрасные монументальные или декоративные черты менее всего в мире логичны и отнюдь не удовлетворяют наш разум, но только наш вкус, нашу исключительно физическую и чувственную инстинктивную потребность в гармонии, гибкости и строгости!» (*La Sizeranne*, p. 19). Если положительные идеалы французского критика во многом сродны раннему Волошину, то отрицательный пафос Ла Сизерана для русского писателя оказывается неактуальным, критическую направленность его статей Волошин оставляет просто без внимания. Самое главное, однако, в том, что Волошин носит в свой текст проблемы, вовсе отсутствующие у Ла Сизерана, и это делает его реферат исторически весьма значимым литературным выступлением, самостоятельной статьей русского писателя, для которого книга французского критика

оказывается только источником фактов, внешним поводом. От себя Волошин привносит проблему «символа, в котором закристаллизовалась эпоха», требования жизнетворческого («теургического») символизма. Именно этот пафос объединяет Волошина с Вяч. Ивановым, Андреем Белым, Блоком — русскими «младшими» символистами; нужно отметить, однако, что в этом течении Волошин занимал особое положение, и как раз его преимущественный интерес к исторической феноменологии культуры, сказавшийся уже в рефератах из Ла Сизерана, как и в других ранних статьях Волошина, сближает его с будущими акмеистами — О. Э. Мандельштамом и др.

<sup>1</sup> *На влажных низменностях Европы & в общей гармонии города.* — Заставка к реферату — вид на европейский город сверху и вдаль — подказана Волошину вступлением в книге Ла Сизерана, где говорится о перелетных птицах, по возвращении на север увидавших выросшие за зиму строения Парижской выставки. С другой стороны, точка зрения и цветовая гамма восходят к наиболее распространенной композиции городского пейзажа у французских художников-импрессионистов, ср. то же в стихотворении Волошина «Пустыня» («Монмартр... Внизу ревет Париж...», 1901) (*Волошин Максимилиан. Стихотворения. Л., 1977, с. 48—50.*)

<sup>2</sup> Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки & воплощения современного понятия красоты. — Ср. формулировку двух критериев суждения о новых формах у французского критика: «Один нам доставляет чистая привычка, другой внушает нам чистое рассуждение», первый «отмоделировал наш вкус вплоть до того, что делает его враждебным всякой новой форме, второй — заставляет нас не доверять этой привычке вплоть до полного отречения от нашего вкуса» (La Sizeranne, p. 10). Волошин переносит внимание из области психологии суждения в область культурно-исторических представлений, воплощающихся в символических формах.

<sup>3</sup> «Привычка еще не закон & соответствует потребности текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции & должна быть прекрасна». — Цитата: La Sizeranne, p. 8; характерна замена, вызванная не столько, видимо, появлением рядом эпитета («современные железнодорожные станции»), сколько общей историзирующей установкой Волошина, подчеркивающего типологическую равноценность всех эпох для культуролога: в подлиннике в выражении «текущей жизни» употреблено прилагательное «moderne» (с первым словарным значением «новый, современный», тогда как «текущий» легко релятивизируется, делается «современным» любому времени).

<sup>4</sup> «...железные дороги станут одним из дорог детских воспоминаний человечества & символично & живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью. — Умалчивая об основной проблематике Ла Сизерана, Волошин противоречит ему, утверждая право современности на полноту самовыражения в собственных формах. Статья Ла Сизерана была написана как раз для того, чтобы опровергнуть то, что исповедует Волошин, подходящий к проблеме современности совсем не с той стороны и в целях, чуждых новаторскому пафосу противников Ла Сизерана. Последний так описывает ситуацию, вызвавшую появление его статьи: «Когда перевозят стальные сооружения, объясняют это прежде всего потребностями рассуждающего рассудка. Не говорят: это сооружение восхитительно, поскольку оно удовлетворяет темному чувству порядка в материальных формах и вкусу к их разнообразию... Нет, говорят: оно должно быть со всей необходимостью, поскольку оно отвечает времени, в котором мы живем, и нашим собственным инстинктам» (La Sizeranne, p. 23). В целом французский критик пытался предписать новой архитектуре именно критерии «красоты», которые требует отбросить Волошин, и «современным понятием красоты» Ла Сизеран провозглашал образцы «art nouveau» с его пристрастием к «органическим» формам: «При железе, — писал он, — одно спасение только в переизбытке, в самой растительности, пусть паразитической, пусть бездумной, только в богатстве» (ibid., p. 49).

<sup>5</sup> «То, что прежде всего производит & падают вздохи колокола». — Цитата: La Sizeranne, p. 9—10.

<sup>6</sup> «Безобразие начинается & не сделает его красивым». — Резюмирующая цитата (опускающая полемику французского критика с эстетикой техницизма): La Sizeranne, p. 18—19.

<sup>7</sup> *Железо в архитектуре & потеряли возможность учиться у нее*. — Отчасти резюме, отчасти фрагментарный перевод: La Sizeranne, p. 42—47.

<sup>8</sup> *«В те времена, когда города & как скаковая лошадь!»*. — Резюмирующий подбор слитых<sup>9</sup> воедино цитат: La Sizeranne, p. 26—27, 29.

<sup>9</sup> *«Сведенная к своему простейшему виду & на вечно меняющемся небе»*. — Резюмирующий подбор цитат: La Sizeranne, p. 35—37.

<sup>10</sup> *Железо создало только скелет & не заполняют этот недостаток*. — Резюмирующий пересказ: La Sizeranne, p. 38.

<sup>11</sup> *... в области растительного царства & к области построения царства животного*. — «Растительные», «органические» метафоры Волошина соответствуют подобным же, рассеянными по всему тексту Ла Сизерана.

<sup>12</sup> *На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт «Четырем частям света»*. — В 1898 г. к югу от знаменитого фонтана «Четыре части света» работы Жана-Батиста Карпо (Carpiaux, 1827—1875) и Эмманюэля Фремье (Frémier, 1824—1910) на авеню де л'Обсерватуар был установлен памятник путешественнику по юго-восточной Азии и Китаю Франсису Гарнье (Garnier, 1839—1873) работы Дени Пеша (Puech, 1854—1942), который и «заслонил горизонт» фонтану Карпо; новый памятник был воздвигнут неподалеку от другого известного монумента — в память наполеоновского маршала Мишеля Нея (1769—1815) работы Франсуа Рюда (1784—1855).

<sup>13</sup> *«Более ста пятнадцати статуй & в храм „бессмертия“»*. — Сокращенная цитата: La Sizeranne, p. 107—108.

<sup>14</sup> *«Раньше имели смелость & Естественная одежда — это кожа, — говорил Дидро & против хорошего вкуса»*. — Цитата: La Sizeranne, p. 110. Ср.: Дидро Дени. Собр. соч.: В 10-ти т. М., Л., 1946, т. 6, с. 249—250, 256 и сл., 595.

<sup>15</sup> *Поколение, пресыщенное & незбылемым законом?* — Резюме: La Sizeranne, p. 111.

<sup>16</sup> *«Заметили, что „Моисей“ & во французском костюме 1831 года?»*. — Сокращенная цитата: La Sizeranne, p. 111—112. Волошин сужает рассуждение французского критика, осуждающего в данном случае общие проблемы соотношений традиции и новаторства; в частности, о микеланджеловском «Моисее» Ла Сизеран говорит, что он не одеждой, а в целом «отнюдь не отвечал канону» Поликлета. В примечании к этому фрагменту Ла Сизеран ссылается на статью Г. Планша; см.: *Planche Gustave. Études sur l'École française*. Paris, 1855, t. 1, p. 10—11.

<sup>17</sup> *«Не однообразие цвета & геометрическая линия»*. — Цитата: La Sizeranne, p. 112.

<sup>18</sup> *«В мире линий & две параллельных»*. — Цитата (см.: Делакруа Э. Дневник / Пер. Т. М. Пахомовой. Ред. и предисл. М. В. Алпатовой. М., 1961, с. 107) приведена у Ла Сизерана (La Sizeranne, p. 113).

<sup>19</sup> *«Современный костюм & освобождением от академии...»*. — Цитата: La Sizeranne, p. 117.

<sup>20</sup> *«Бодэн в сюртуке & работы Далу»*. — Неточная цитата: La Sizeranne, p. 126.

<sup>21</sup> *Припоминающему «июльские дни» & агитаторов нашего времени*. — Цитата: La Sizeranne, p. 113. «Июльские дни» — дни июльской революции 1831 г. во Франции.

<sup>22</sup> *«Быть может, археологи будущего & снаряд для разрушения»*. — Цитата: La Sizeranne, p. 126.

<sup>23</sup> *Ларруме восклицал & Давида д'Анжэр*. — Сокращенная цитата: La Sizeranne, p. 118—119.

<sup>24</sup> *«Этот художник & сорвал все одежды»*. — Цитата: La Sizeranne, p. 124.

<sup>25</sup> Росо — О Медардо Росо см. статью Волошина «Письма из Парижа. Росо» (Весы, 1905, № 1, с. 47—49; подпись: Эмилиян Кириенко).

<sup>26</sup> *«Campo Santo»* — знаменитое кладбище в Генуе (см.: La Sizeranne, p. 117—118). Собственное впечатление Волошина от скульптуры генуэзского «Кампо Санто» сохранилось в дневнике его итальянского путешествия 1900 г.: «Это грандиозное, но некрасивое сооружение. Бесконечные переплетающиеся коридоры переполнены невыразимо пошлыми мраморными изделиями, увековечивающими генуэзских банкиров и коммерсантов» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 438).

<sup>27</sup> *Но он очень верно отмечает & специфическую современность*. — Резюмирующий пересказ: La Sizeranne, p. 127—128.

<sup>28</sup> «Все, что можно было найти & было использовано». — Перевод: La Sizeranne, p. 127.

<sup>29</sup> «Прежде всего она однообразна & кроме того еще неподвижна». — Сокращенный перевод: La Sizeranne, p. 129—130.

<sup>30</sup> *Квинтилиан говорит & струю за кормой...* — Мнимой цитате Волошина у Ла Сизерана соответствует свободный пересказ высказывания Квинтилиана.

<sup>31</sup> *Здесь мы касаемся & «Фикция „равенства“ стала реальностью в нашем костюме». Так говорит Сизеран.* — Резюмирующий перевод: La Sizeranne, p. 131—137. В связи с тем, что безоговорочное осуждение современного костюма Волошин вполне разделяет с Ла Сизераном, необходимо отметить, что мать Волошина и сам он отличались независимостью в выборе своей одежды: мать ходила в мужском костюме, а поэт в Коктебеле носил свободное одеяние, напоминавшее греческий хитон.

<sup>32</sup> *Воспоминание — это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве.* — Утверждение памяти как центра эстетической и жизнетворческой деятельности связывает Волошина среди символистов прежде всего с Вячеславом Ивановым (о связи Памяти и Бытия в его философии см. специальную статью: *Deschartes O. Êtres et Mémoire selon Vyatcheslav Ivanov: Commentaires au bas de quelques poésies du recueil «Свет вечерний».* — Oxford Slavonic papers, 1957, vol. 7, p. 83—98). Среди «преодолевших символизм» (выражение В. М. Жирмунского) ближайшими преемниками Иванова и Волошина в этой связи оказались О. Э. Мандельштам и А. А. Ахматова.

<sup>33</sup> *Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни & могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками & кусам портных.* — Волошин, не оговаривая своего отношения к источнику реферата, используя наблюдения французского критика, делает из них выводы, переосмысляющие либо отвергающие основные убеждения Ла Сизерана. Ла Сизеран верен заповедям индивидуалистического эстетства: «Не пекитесь, скажем мы им (критик имеет в виду художников-современников. — *Ред.*), об изображении нравов вашего времени либо его общественных устремлений; старайтесь изобразить то, что вы находите прекрасным во все времена, согласно с вашими собственными устремлениями, отвечают ли они или нет устремлениям мира, в котором вы живете! Будьте искренни, то есть будьте художниками и принадлежите прежде своему искусству, а не своему времени <...> Если драпировка нравится вам больше, чем редингот, набросьте драпировку на плечи ваших героев», и т. п. (La Sizeranne, p. 139). Как видно, Волошин переосмысляет Ла Сизерана в духе русского «теургического», жизнестроительного символизма. При этом знаменателен выбор — из возможных переводов французского слова «artistes» Волошин останавливается не на слове «художники» (предпочтительном по французскому контексту), а на слове «ремесленники»; эта эстетическая установка, безусловно созвучная и взглядам В. Я. Брюсова и Вяч. Иванова, в то же время ставит Волошина в ближайшую связь, реализовавшуюся десятилетие спустя, с постсимволистами, и не только с акменстами, но и с такой, например, «независимой» поэтессой, как М. И. Цветаева.

<sup>34</sup> *В те времена, когда & из своего футляра?.* — Это заключение Волошина подсказано наблюдениями французского критика (La Sizeranne, p. 130—131).

Н. В. Котрелев

## ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ

### *Предвестия великой революции*

Впервые опубликовано под этим заглавием в журнале «Перевал» (1906, ноябрь, № 2, с. 12—27). В указателе содержания 1-й книги «Ликов творчества» статья озаглавлена: «Пророки и мстители (1905 год)»; тот же вариант заглавия воспроизведен на титульном листе перед текстом статьи, а непосредственно перед текстом — заглавие, бывшее в первой публикации.

Подзаголовок «Предвестия Великой Революции» придумал редактор-издатель «Перевала» С. А. Соколов. 24 ноября 1906 г. он писал Волошину: «Корректуру „Про-

роков и мстителей" послал <...> нельзя ли к заглавию добавить подзаголовок: „предвестия Великой Революции“, — это очень важно для объявлений в газетах о содержании №» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1126).

Статья наглядно характеризует сложное отношение Волошина к одной из важнейших проблем его времени — проблеме революции и революционного возмездия. Подобно многим другим писателям символистской ориентации, Волошин, подходя к ее решению, затрагивал насущно и остро поставленные социальные вопросы в характерном для него иррациональном, отвлеченно-метафизическом преломлении. Еще 1 июля 1905 г., находясь на подступах к теме, он писал А. М. Петровой о тех внутренних импульсах, которыми проникалось его восприятие современных событий: «Во мне все больше и больше растет мистическое чувство подходящего пламени. Может быть, мистические секты и предвидения, предшествовавшие Великой Революции, которые я изучаю теперь, меня настраивают на это» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 93). Ясное осознание неизбежности революции толкало Волошина к нагнетанию пророчеств о «надвигающемся ужасе» грядущих общественных катаклизмов, заставляя воскрешать опыт Великой французской революции с ее идеальными порывами и кровавым террором. На основании анализа «Пророков и мстителей» современный исследователь заключает, что у Волошина было «двойственное отношение к революции»: «...у него и симпатия, и страх перед ней: симпатия к историческому сдвигу, который происходит в результате революционных преобразований, антипатия к террору, который навязывается революции» (*Куприянов И. Т.* Судьба поэта. (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). Киев, 1978, с. 96). Выстраиваемые Волошиным субъективные историософские проекции и аналогии (например, прослеживаемая им связь между уничтожением ордена тамплиеров в начале XIV в. и революционными событиями конца XVIII в.), конечно, впрямую не обусловлены логикой реального социально-исторического процесса, и оценивать их можно лишь как яркую фантазию и проникновенную интуицию художника, а не как систему аргументов историка.

*Ред.*

<sup>1</sup> «*Весь мир осужден в жертву & никто не слышал их слова и голоса.*» — Неточная цитата из эпилога романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Ср.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1973, т. 6, с. 419—420.

<sup>2</sup> «...*пророчество св. Киприана...*» — Фасций Цецилий Киприан (ок. 201—258), епископ Карфагенский с 249 г., казнен во время гонения на христиан по приговору проконсула Галерия Максима.

<sup>3</sup> «*Мир близится к концу & до дня последнего суда.*» — Вольный перевод-парафраза из трактата св. Киприана «К Деметриану». Ср.: *Киприан.* Творения. Киев, 1891, ч. 2, с. 229—231.

<sup>4</sup> Цецилий Лактанций Фирмиан (ок. 250 — ок. 325) — родился в Северной Африке, занимал кафедру латинского языка и теории ораторского искусства в Никомидии, резиденции императора Диоклетиана; обратившись в христианство, посвятил себя апологетике христианской религии.

<sup>5</sup> «*Мир подходит к концу & Животные станут умирать.*» — Вольный перевод-парафраза из книги VII «Божественных наставлений» Лактанция. Ср.: *Лактанций.* Творения. СПб., 1848, ч. 2, с. 128—131.

<sup>6</sup> «*Историческая драма сыграна & заранее известно.*» — Цитата из статьи В. С. Соловьева «По поводу последних событий» (1900); см.: *Соловьев В. С.* Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1914, т. 10, с. 226.

<sup>7</sup> «*Панмонголизм. Хоть имя дико & А уж четвертому не быть.*» — Приведен полный текст стихотворения; ср.: *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 104—105.

<sup>8</sup> «*Обезьяна сошла с ума и стала человеком.*» — См. примеч. 8 к статье «Лица и маски» (с. 627).

<sup>9</sup> Хилиасты — последователи хилиазма, учения о тысячелетнем царстве Христа, которое должно наступить перед концом мира.

<sup>10</sup> «*Робеспьер был оптимист & он требовал двухсот тысяч голов.*» — Цитата из авторского предисловия к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» (1893); ср.: *Франс А.* Собр. соч. М., 1958, т. 2, с. 536.

<sup>11</sup> «Голод создавал болезни & ужаснул мир пароксизмом своего бешенства». — В указанной книге цитируемое место отсутствует; см.: Cabanes A., Nass L. La Névrose révolutionnaire. Paris, 1906.

<sup>12</sup> «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить». — Первые строки стихотворения К. Д. Бальмонта из цикла «В душах есть все», входящего в его книгу «Горящие здания» (1900). См.: Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969, с. 169.

<sup>13</sup> 2 сентября во дворе Аббей... — 2 сентября 1792 г. толпами народа было совершено стихийное нападение на тюрьму Аббатства и другие парижские тюрьмы, убито множество арестованных роялистов.

<sup>14</sup> «Пустите ко мне малых сих». — Евангельская цитата (Матфея, XIX, 14; Марка, X, 14; Луки, XVIII, 16).

<sup>15</sup> ...гласит стих Верлена. — В действительности это несколько видоизмененные начальные слова из недошедшей до нас статьи Ш. Бодлера. Ср.: Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970, с. 254.

<sup>16</sup> «И в Канте и в Робеспьере & И оба взвесили честно». — Цитата из книги III философско-публицистической работы Гейне «К истории религии и философии в Германии» (1834). Ср.: Гейне Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1936, т. 7, с. 103—104.

<sup>17</sup> «Идея высшего существа & социальна и достойна республики». — Эти слова Робеспьера приводятся в кн.: Cabanes A., Nass L. La Névrose révolutionnaire, p. 481.

<sup>18</sup> «В демократии народ подчинен & это противоречие во всей его целостности». — Цитата из авторского предисловия к «Суждениям господина Жерома Куаньяра»; ср.: Франс А. Собр. соч., т. 2, с. 538.

<sup>19</sup> «Нервность населения & унося с собой свои пожитки». — Вольный перевод из четвертого раздела третьей главы второго тома «Происхождения современной Франции» Ипполита Тэна. Ср.: Тэн И. Происхождение современной Франции. СПб., 1907, т. 2, с. 49.

<sup>20</sup> «Центр Франции был потрясен эпидемией & конец июля и начало августа 1789 года». — Перевод (местами пересказ) из кн.: Cabanes A., Nass L. La Névrose révolutionnaire, p. 5—8.

<sup>21</sup> ...маркиз Мирабо & заточавший в тюрьму своих детей... — Виктор Рикетти-Мирабо (1715—1789) — представитель древнего провансальского рода, французский экономист-физиократ, автор сочинения «Друг людей» (1756), где развивался взгляд на земледелие как единственный источник благосостояния государства. Жена Мирабо вела против него многолетний судебный имущественный процесс, в котором деятельную роль играл сын маркиза — граф Оноре Габриель Рикетти-Мирабо (1749—1791), будущий деятель революции 1789 г., сначала защищавший мать, а затем выступивший в защиту отца; в борьбе против жены маркиза Мирабо многократно прибегал к королевским ордерам на арест без суда и следствия, благодаря которым жена и дочь заключались в монастырь, а сын переводился из одной тюрьмы в другую; перед смертью примирился с сыном, защищавшим отца в окончательном процессе 1781 г., который был выигран матерью.

<sup>22</sup> ...будущего Артевельда или Мазаньелло... — Якоб ван Артевельде (1290—1345) — вождь революционного правительства из представителей ремесленников я купечества г. Гента (Фландрия); Мазаньелло — сокращенное имя Томаза Аньелло (1623—1647), рыбака, вождя плебейского восстания в Неаполе в июле 1647 г.

<sup>23</sup> Жан-Пьер Бриссо де Варвил (1754—1793) — политический деятель Великой французской революции, вождь ее умеренного крыла — жирондистов; казнен якобинцами.

<sup>24</sup> Камилль Демулен (1760—1794) — деятель Французской революции; сначала поддерживал Робеспьера, затем выступил против террора; гильотинирован.

<sup>25</sup> ...Конде покровительствовал Шамфору... — Луи Жозеф Бурбон, принц Конде (1736—1818) после революции 1789 г. оставил Францию и возглавил отряды эмигрантов на Рейне. Себастьян-Рок-Никола Шамфор (1740—1794) — французский писатель, автор сборника «Максимы и мысли, характеры и анекдоты» (1795), разоблачающего жизнь и нравы высшего общества при старом режиме; при терроре был арестован, затем освобожден; опасаясь нового ареста, пытался покончить с собой; умер от ран.

<sup>26</sup> ...М-те де Жанлис & Шодерлос де Лакло... — Мадлен Фелисите Дюкре де Сент-Обен, графиня де Жанлис (1746—1830) — французская писательница, была



воспитательницей детей герцога Шартрского (впоследствии Орлеанского — Эгалите), среди которых был будущий король Луи-Филипп; в 1793 г. эмигрировала, вернулась во Францию при Наполеоне; во время реставрации активно выступала с литературными произведениями дидактического толка. Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де Лакло (1741—1803) — французский писатель, автор романа «Опасные связи» (1782), в котором изображены нравы аристократического общества накануне революции; был членом якобинского клуба, выступал за казнь Людовика XVI.

<sup>27</sup> ...*Кардинал де Тенсен — Мабли...* — Пьер Герен де Тансен (1680—1758) — французский церковный и политический деятель. Габриель Бонно де Мабли (1709—1785) — французский политический мыслитель, утопический коммунист.

<sup>28</sup> Жак Казотт (1719—1792) — французский писатель, автор романа «Влюбленный дьявол» (1772); увлекался оккультизмом; казнен по обвинению в роулистском заговоре.

<sup>29</sup> ...*королю, которого везут из Варенна...* — Варенн-ан-Аргонн, город во Франции (департамент Мёз, округ Верден); здесь 22 июня 1791 г. бежавший из Парижа вместе с семьей король Людовик XVI был задержан и вынужден возвратиться назад.

<sup>30</sup> *Перед праздником Федерации на Марсовом поле...* — Праздник в память годовщины взятия Бастилии, во время которого перед Алтарем Отечества была произнесена торжественная присяга первой Французской конституции (14 июля 1790 г.).

<sup>31</sup> Жан Франсуа де Лагарп (1739—1803) — французский драматург и теоретик литературы, последователь классицизма; до 1793 г. был антиклерикалом и республиканцем; попал во время террора в тюрьму, вышел оттуда убежденным католиком и консервативатором.

<sup>32</sup> «*Это было в начале 1788 года...* — Следует перевод «Отрывка, найденного в бумагах г-на де Лагарпа» (впервые издан: *La Harpe J.-F. Oeuvres choisies et posthumes*. Paris, 1806, t. 1, p. LXII—LXVIII). Русский перевод «Пророчества Казотта» появился в «Вестнике Европы» в 1806 г. (№ 19), вошел в сборник «Некоторые любопытные приложения и сны из древних и новых времен» (М., 1829), отражением его является стихотворение М. Ю. Лермонтова «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839). См. новейший перевод А. Л. Андрес в кн.: *Уолпол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек*. Л., 1967, с. 244—248.

<sup>33</sup> Duc de Nivernais — Луи Жюль Барбон Манчини-Мазарини, герцог де Ниверне (1716—1798), французский дипломат и литератор, член Французской академии; во время террора подвергался тюремному заключению.

<sup>34</sup> ...*из «Девственницы» Вольтера...* — Антиклерикальная героиня-комическая поэма Вольтера «Орлеанская девственница» («*La pucelle d'Orléans*», 1735); в 1757 г. была осуждена римским папой и внесена в индекс запрещенных книг.

<sup>35</sup> *И на кишках & Удавим последнего короля.* — В сочинениях Дидро строк, приписываемых ему Лагарпом, нет, однако сходная мысль высказана в дифирамбе Дидро «Бредащие свободой, или Отречение бобового короля» (1772). Подробнее см.: *Рак В. Д. К истории четверостишия, приписанного Пушкину.* — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*. 1973. Л., 1975, с. 107—117.

<sup>36</sup> Иллюминаты — здесь: члены тайного союза мистико-теософического направления, возникшего в 1722 г. на юге Франции и существовавшего вплоть до революции.

<sup>37</sup> Кондорсэ — Мари-Жан-Антуан-Никола Коришот, маркиз Кондорсе (1743—1794), французский философ-просветитель, математик, политический деятель (примыкал к жирондистам); во время террора был обвинен в заговоре, арестован; в тюрьме покончил с собой.

<sup>38</sup> Феликс Вик д'Азир (1748—1794) — французский анатом и литератор.

<sup>39</sup> Эмар-Шарль-Мари Николаи (1747—1794) — член Французской академии; гильотинирован во время террора.

<sup>40</sup> Бальи — Жан-Сильвен Байи (1736—1793), либеральный политический деятель французской революции, в 1789 г. был избран мэром Парижа; при терроре гильотинирован.

<sup>41</sup> Кретьен-Гийом де Ламуаньон Мальзерб (1721—1794) — французский публицист и политический деятель, сторонник просвещенной монархии; был защитником Людовика XVI во время процесса над ним; в 1794 г. казнен по обвинению в заговоре.

<sup>42</sup> Жан-Антуан Руше (1745—1794) — французский поэт, сторонник конституционной монархии, во время террора арестован как «подозрительный» и казнен.

<sup>43</sup> Герцогиня де Граммон, Беатрис (1730—1794) — сестра министра Людовика XV герцога Шуазеля, погибла на эшафоте.

<sup>44</sup> Иосиф Флавий (Иосиф бен Матафие, ок. 37 — ок. 95) — иудейский историк и военачальник, во время Иудейской войны (66—73) перешел на сторону римлян; важнейшее из его сочинений, написанных с проримских позиций, — «История Иудейской войны», где с подлинным драматизмом изображено разорение Иерусалима.

<sup>45</sup> ...*после взятия Тюльери, 10 августа...* — 10 августа 1792 г. в результате народного восстания королевская власть была низвергнута; королевский дворец Тюльери был взят, Людовик XVI и его семья — арестованы.

<sup>46</sup> ...*казни Ирода и Иродиады...* — Ирод Антипа (4—39) — тетрарх Галилеи и Перее, сын Ирода Великого, царя Иудеи; устранив свою законную супругу, женился на Иродиаде, жене своего брата Филиппа; согласно Евангелию (Матфея, XIV, 1—12), по ее наущению казнил Иоанна Предтечу, обличавшего этот нечестивый союз.

<sup>47</sup> ...*слылась с сектой Богородицы — Катерины Тео...* — Катрин Тео (1725—1794) — визионерка, воображавшая себя то богородицей, то новой Евой; с ее сектой поддерживал связь Робеспьер; арестованная по приказу Конвента, умерла после пятидневного заключения.

<sup>48</sup> ...*как Моисей, как Орфей...* — Моисей и Орфей объединены вместе как вероучители: первый — давший закон народу Израиля, второй — учредивший мистическую секту орфиков.

<sup>49</sup> ...*термидорианцы в докладе Вадье...* — Термидорианцы — участники переворота 9 термидора (27 июля) 1794 г., ликвидировавшего якобинскую диктатуру. Марк-Гийом-Алексис Вадье (1736—1828) — французский политический деятель, с 1793 г. член Комитета общественной безопасности; 9-го термидора — один из обвинителей Робеспьера.

<sup>50</sup> Жозеф Доминик Гара (1749—1833) — французский политический деятель, министр внутренних дел в 1793 г.

<sup>51</sup> Тамплиеры — храмовники, члены духовно-рыцарского ордена, основанного в Иерусалиме (по преданию, бургундским рыцарем Гюгом де Пайеном) вскоре после 1-го крестового похода (около 1118 г.); орден упразднен в 1312 г. папой Климентом V.

<sup>52</sup> *Яков Молэ был сожжен & на том самом месте Pont-Neuf, где теперь стоит статуя Генриха IV.* — Имеется в виду конный памятник королю Франции Генриху IV (1615) работы Джованни да Болонья и Пьетро Такка, установленный в Париже на Новом мосту. О Жаке-Бернаре Моле (Molay, Molai), последнем великом магистре ордена тамплиеров, см.: *Biographie universelle ancienne et moderne*. Paris, 1821, t. 29, p. 274—279.

<sup>53</sup> Жозеф-Жером-Франсуа Лаланд (1732—1807) — французский астроном.

<sup>54</sup> ...*Франклином и историком Курт де Жебелен...* — Бенджамин Франклин (1706—1790) — американский писатель-просветитель, государственный деятель, ученый; в 1776—1785 гг. — посланник в Париже. Кур де Жебелен (1725—1784) — французский историк-протестант.

<sup>55</sup> Жорж-Жак Дантон (1759—1794) — французский политический деятель, в 1792 г. после свержения монархии стал министром юстиции; был главным организатором национальной обороны, членом Комитета общественного спасения; в 1793 г. отстранен от власти, выступил против террора; по настоянию Робеспьера гильотинирован.

<sup>56</sup> Жером Петион де Вильнёв (1756—1794) — французский политический деятель; в 1791 г. стал мэром Парижа и председателем Конвента; объявленный, как жирондист, вне закона во время террора, покончил с собой.

<sup>57</sup> Дом Кристоф Антуан Жерль (1740 — ок. 1805) — монах-картезианец, принял участие во французской революции, примыкал к левой части Национального собрания; в 1793 г. Робеспьер выдал ему удостоверение в лояльности; с 1792 г. был связан с Катрин Тео, 17 мая 1794 г. арестован вместе с ней и всеми членами секты, после 9 термидора освобожден.

<sup>58</sup> Шарль Луи Каде-Гассикур (1769—1821) — французский фармацевт, литератор; видимо, цитируется его книга «Гробница, или Краткая тайная история древних и современных посвященных, тамплиеров, франкмасонов, иллюминатов», вышедшая в Париже в 1797 г.

<sup>59</sup> Регент — Филипп, герцог Орлеанский (1674—1723), регент Франции (1715—1723) при несовершеннолетнем Людовике XV.

<sup>60</sup> Филипп Орлеанский — Луи-Филипп-Жозеф, герцог Орлеанский (1747—1793), член королевской фамилии; во время революции принял имя «Филипп Эгалите» (Равенство); в Конвенте голосовал за казнь Людовика XVI; был гильотинирован во время террора.

<sup>61</sup> ...старый дворец тамплиеров... — Тампль, здание, заложенное в Париже в 1222 г. и принадлежавшее ордену тамплиеров; после революции 1789 г. заменило в качестве тюрьмы Бастилию; здесь был заключен Людовик XVI с семьей.

<sup>62</sup> Жакерия — название нескольких крестьянских восстаний во Франции XIV в. (от имени «Жак» (Яков) — клички крестьян); самое крупное вспыхнуло в 1358 г.

<sup>63</sup> ...страшные «знаки Рыб»... — В астрологической символике знак созвездия Рыб означает мученичество. Волошин характеризует «знаки рыб» как «средневековый символ тайного отщепенства» (Красное знамя, Париж, 1906, № 1, с. 73).

<sup>64</sup> Во время сентябрьских убийств & убивали священников. — Имеются в виду события 2—4 сентября 1792 г. (см. выше, примеч. 13). В ходе расправы погибло более 1000 человек, в их числе — 202 католических священника.

<sup>65</sup> ...за альбигойцев! — Альбигойцы (или катары) — ересь манихейского толка, распространившаяся на юге Франции в окрестностях г. Альбы с XII в.; в 1209 г. папа Иннокентий III объявил против нее крестовый поход, приведший к поражению альбигойцев и разорению крестоносцами юга Франции.

<sup>66</sup> ...за Варфоломеевскую ночь! — В ночь на 23 августа 1572 г. (день св. Варфоломея) в Париже по приказу короля Карла IX было предпринято массовое убийство протестантов (гугенотов).

<sup>67</sup> За севеннских осужденных! — Имеются в виду участники восстания камизаров в Севеннах (восточная часть центрального массива Франции), выступившие против преследования протестантов в 1702 г.; движение было жестоко подавлено Людовиком XIV.

<sup>68</sup> Мари Мориль Виро де Сомбрейль (1774—1823) — дочь фельдмаршала Франсуа Шарля Виро, маркиза де Сомбрейля, коменданта Дома инвалидов, содержавшегося в заключении после падения монархии 10 августа 1792 г.; во время сентябрьских убийств дочь заслонила собой отца и умолила толпу пощадить его, однако в 1794 г. он был казнен на эшафоте.

<sup>69</sup> ...выпить стакан крови «за народ». — Ссылаясь на труды по истории французской революции Л. Блана и Ж.-Л. Комба, П. А. Кропоткин расценивает этот эпизод как «гнусную выдумку роялистских писателей» (Кропоткин П. А. Великая французская революция. 1789—1793. М., 1979, с. 237).

<sup>70</sup> Элифас Леви (псевдоним; настоящ. имя — Альфонс Луи Констан, 1816—1875) — французский аббат, крупнейший представитель оккультизма в XIX в. См.: *Levi Eliphas. Histoire de la magie*. Paris, 1892, p. 441—446.

<sup>71</sup> «Люди, принявшие их в себя & что считать добром, что злом». — Пересказ фрагмента эпикола из «Преступления и наказания» (см. выше, примеч. 1).

<sup>72</sup> ...восстал и говорит: — Далее следует полный текст стихотворения Волошина «Ангел Мшенья» (1906), впервые опубликованного (вместе со стихотворением «Голова принцессы Ламбаль (4 сент. 1792)») в апреле 1906 г. в парижском политическом и литературном журнале антисамодеджавной направленности «Красное знамя», выходящем под редакцией А. В. Амфитеатрова (1906, № 1, с. 72—73). Волошину удалось напечатать стихотворение и в России — в газете «Двадцатый век» (1906, 29 июня), вышедшей в 1906 г. вместо газеты «Русь». В марте 1906 г. Волошин писал М. В. Сабашниковой в этой связи: «Амфитеатр-ов» вчера уверял меня, что „Русь“ не напечатает „Ангела Мшенья“, а если напечатает, то меня арестуют. Я что-то совершенно ему не верю. Все... буквально все принимают это стихотворение за анархический призыв. Какая слепота охватывает людей в такие эпохи!» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 110).

## КНИГА ВТОРАЯ

### ИСКУССТВО И ИСКУС

Среди бумаг Волошина сохранилось предисловие к этому разделу «Ликов творчества» в двух черновых вариантах.

Первый вариант был написан, по-видимому, в 1914 г., когда Волошин готовил к печати второй том «Ликов творчества», в который должны были войти статьи об изобразительном искусстве. Автор отмечал, что книга «обнимает статьи за десять лет» (1904—1914). Текст его — на с. 596—597 наст. изд.

Второй вариант предисловия, отличающийся от первого некоторыми стилистическими поправками, был написан не ранее, но, вероятно, и не позднее 1916 г.: позже этого срока у автора уже не могло быть надежд на переиздание его художественно-критических статей. Во втором варианте отмечено, что в книгу войдут статьи за двенадцать лет (1904—1916). Ход мыслей автора вполне совпадает в обоих вариантах Предисловия. Но, работая над вторым вариантом, автор, по-видимому, имел намерения его расширить. Едва ли, однако, это намерение осуществилось. Текст второго варианта обрывается на недописанной фразе.

Эпиграф к обоим вариантам предисловия взят из книги Реми де Гурмона «Promenades littéraires» (Paris, 1904).

Приводим второй вариант Предисловия.

#### ПРЕДИСЛОВИЕ

«Критика это самый интимный вид исповеди»

Р. Гурмон

Для того чтобы художественное произведение получило бытие, мало одного творческого акта, являющегося актом мужским, осеменяющим, — необходим женский акт, — вынашивающий и рождающий, — понимание. Конечно и вне понимания художественное произведение *есть* и пребывает. Но бытие его только возможно, и та форма, которую оно примет в истории искусства, зависит от того, кем и как оно впервые воспринято. Потому что первый понявший, оценивший его кладет на дальнейшие его восприятия — черты своей индивидуальности. Этим первым должен быть критик.

Поэтому критика должна быть положительной. И как таковая она и является «самым интимным видом исповеди».

В этом ее смысл и право на существование.

Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: это тогда, когда она обращена на произведения, признанные большой публикой, которые своими отрицательными сторонами образуют перегородки и заслоны в ее понимании. Эти окошечки надо пробивать безжалостно и тотчас же, иначе они станут трудной преградой на путях новых рождений.

Этими правилами руководился написавший эту книгу. Она обнимает статьи об искусстве за двенадцать лет (1904—1916). Поэтому она вся в движении и представляет собою постепенное развитие и углубление художественного понимания. И взгляды, и оценки, и симпатии незаметно меняются на ее страницах, что и не может быть иначе, раз критика есть исповедь.

Меняется и самый подход к искусству: импрессионистический и эстетический энтузиазм ранних статей сменяется более подробной и углубленной любовью к «понимаемым» художникам.

Первая часть книги посвящена Франции, вторая России, и расположены они в хронологическом порядке, поскольку он не нарушается логической группировкой тем.

Париж был <...>

Ф Р А Н Ц И Я  
СКЕЛЕТ ЖИВОПИСИ

Впервые опубликовано в журнале «Весь» (1904, № 1, с. 41—51). Печатается по тексту этого издания. Статья была тщательно отредактирована Брюсовым. «Я очень смущен теми поправками, — пишет он Волошину 11 (24) января 1904 г., — которые — с Вашего, помните, разрешения — сделал в Вашей статье. Поправки были необходимы для архитектурности статьи. Беглость Вашей работы слишком выступала в повторениях, возвращениях к сказанному раньше и т. д. <...> Я старался войти в Вашу душу, говорить Вашими словами, мыслить Вашими мыслями. (Все это, однако, пусть Вас не слишком пугает: поправки почти исключительно состояли в перестановках, прибавлена мною — для связи — кажется, одна фраза)» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289).

Волошин гордился своей статьей и придавал высказанным в ней мыслям большое значение. «Я бросил в русскую литературу в этой статье, — писал он А. М. Петровой, — по крайней мере десяток совершенно новых мыслей. Новых даже и для Франции. Итог трехлетней работы над живописью я сконцентрировал на 11 страницах. То, из чего можно было бы сделать целый том, я кратко и ясно изложил на нескольких страницах. Запутанные и сложные вопросы я сумел скристаллизировать в нескольких ясных и точных фразах. <...> В этой статье у меня была одна цель: быть ясным, простым и кратким. Это основа художественности. Я не искал образов — потому что это только концентрация отвлеченных мыслей. Доказательств я избегал сознательно. <...> Мой тон... Поставьте в начале статьи слова „я думаю так“ и двоеточие, и тон будет ясен. Это тон человека, записывающего свои мысли для себя. Вас обижает то, что я не хочу убеждать в справедливости моих мнений? Это вполне справедливо. Я хочу только бросить горсть новых идей-семян и посмотреть, как они взойдут» (письмо от 10 марта 1904 г. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 93).

Однако некоторые из принципов, провозглашенных Волошиным, отражали не только взгляды автора, но и групповые установки московских символистов. (С этой точки зрения появление статьи в первом номере «Весов» представляется не случайным). Определяющее значение имели рассуждения Волошина об «интимности» искусства, «о тайне художественного наслаждения», о самоценности «красочной задачи», о противоположности живописи и «литературы» и т. д. С самого начала своего существования «Весь» решительно выступали против того, что казалось им «тенденцией» в искусстве (хотя сами были органом весьма тенденциозным). Они защищали искусство «как таковое», называли его «тайной», говорили о независимости его от общественных, «сиюминутных» проблем и ориентировались при этом на узкий «интимный» круг «посвященных». Эти положения получили развитие в статьях некоторых ведущих «весовцев»: Брюсова, Б. Садовского, Эллиса. Впрочем, В. Иванов, активный сотрудник «Весов» в 1904—1905 гг., пытался — в противовес этой доминирующей точке зрения — наметить в своих статьях тех лет пути развития современного искусства от «индивидуализма» к «соборности», к религиозно понимаемой «народности». Эти колебания, характерные в какой-то мере для всего русского символизма, явственно проявляют себя в концовке волошинской статьи (как и в некоторых других его работах 1904—1905 гг.).

Другой принципиальный момент — защита японского искусства, которое Волошин в духе того времени считал одним из главных источников обновления современной живописи. «Весь» (вероятно, не без влияния Волошина) не раз пропагандировали японскую культуру. Уже в первый год своего существования редакция «Весов», желая — в связи с военными действиями на Дальнем Востоке — лишний раз подчеркнуть свою незаинтересованность в современных событиях, выпускает специальные «японские» номера (№ 10 и 11 за 1904 г.), в которых были воспроизведены образцы прославленной японской графики.

Статья Волошина, с которой и начинается в сущности его деятельность как художественного критика, обратила на себя внимание в кругах интеллигенции. Переводчица Е. А. Бальмонт, жена поэта, писала автору 8 февраля того же года: «„Скелетом живописи“ я восхищаюсь, и не одна. Слышала мнение, что это самая свежая и живая вещь в „Весках“. Многие спрашивали, кто это Макс Волошин, и не хотели верить, что это тот самый „декадент“» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 230). А критик и публицист П. П. Перцов в письме к Брюсову от 13 марта 1904 г. восклицал: «Очень хорош Макс

Волошин. И откуда ему сие? <...> ведь это местами (напр<имер>, о рисунке к<ак> литерат<урной> стороне живописи) — прямо Соломонова мудрость» (ГБЛ, ф. 386, карт. 98, ед. хр. 12).

К. М. Азадовский

## ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

### I. Итоги импрессионизма. II. Англада

Впервые опубликовано в журнале «Весь» (1904, № 10, с. 42—48) под заглавием «Письмо из Парижа. I. Клод Монэ. Итоги импрессионизма. II. Англада». Первая часть статьи включена в макет «Ликов творчества» под заглавием «Итоги импрессионизма» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 13 об.—15 об.); печатается по этому тексту с учетом авторской правки. Вторая часть статьи включена в планы содержания «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует; печатается по тексту «Весов».

Статья явилась откликом на парижскую выставку в галерее Дюран-Рюэля (9 мая — 4 июня 1904 г.), где экспонировалась часть картин (37 полотен) грандиозной «лондонской» серии Монэ (см. о ней: *Рейтерсверд О.* Клод Монэ. М., 1965, с. 134 и др.).

Отдавая дань открытиям импрессионистов и в то же время подчеркивая слабые стороны школы на материале творчества ее крупнейшего представителя Клода Монэ, Волошин обобщает и развивает ряд положений своих более ранних статей о французском искусстве. Так, итоговая мысль настоящей статьи, что импрессионизм в живописи и натурализм в литературе — это «простая систематизация документов» (наст. изд., с. 221), встречается в его статье «Скелет живописи» и связана с идеей трех периодов в «жизни каждого искусства». Волошин относит импрессионизм ко второму периоду, когда «художник собирает все видимое, но ничего не выбирает» (наст. изд., с. 216). В другой своей статье «Письмо из Парижа. Салон Независимых» Волошин противопоставляет неимпрессионизму (истоки которого он видит в Делакруа и импрессионистах) как «школе, стремящейся достигнуть наибольшей интенсивности красок», — современную школу живописи, «ищущую гармонию красок и линии» (ее представителем — Пювис де Шаванн, Уистлер, группа «десяти». — *Весы*, 1904, № 3, с. 44—45). В настоящей статье противопоставление живописи и рисунка, цвета и линии легло в основу волошинской схемы развития французской живописи (Делакруа—Энгр, академики—барбизонцы и т. д.). Подтверждение этой мысли критик мог найти в работе Р. Ла Сизерана «Итоги импрессионизма» (*La Sizeranne Robert de. Les questions esthétiques contemporaines. Paris, 1904*), которую он обильно цитирует.

Заключительная часть статьи посвящена творчеству каталонского художника Эрменхильдо Англада и Камараза (Hermenegildo Anglada у Camaraza, 1872—1959), работы которого начинали входить в моду и с 1901 г. неоднократно выставлялись в Национальном салоне, а в 1904 г. экспонировались на Большой выставке искусств в Дрездене. Композиция статьи не покажется случайной, если вспомнить, что те черты, которые наиболее привлекают критика в работах Англада (эмоциональность, фантастичность, «стилизация»), определяли, по мысли Волошина, «третий фазис живописи», который должен прийти на смену импрессионизма (см.: *Весы*, 1904, № 3, с. 45).

<sup>1</sup> ...на той же Rue Lepelletier... — Точный адрес: ул. Лепелетье, дом № 11; иногда указывают другой адрес: ул. Лафит, дом № 16, так как галерея Дюран-Рюэля имела два выхода.

<sup>2</sup> ...где в 1887 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом... — Цитата (с ошибкой в дате) из статьи Р. Ла Сизерана (*La Sizeranne R. de. Les questions esthétiques contemporaines*, p. 55). Сизеран и вслед за ним Волошин имеют в виду не первую (1874 г.), а третью выставку импрессионистов, которая состоялась в феврале 1877 г. в ателье дома № 6 на улице Лепелетье (см. о ней: *Рейтерсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974, с. 100—120).

<sup>3</sup> *Серия Лондона — это & вид на Вестминстерское Аббатство и вид на мост... —* Картины К. Монэ были сгруппированы на выставке по трем темам: «Здание парламента», «Мост Чаринг Кросс», «Мост Ватерлоо».

<sup>4</sup> ...Серия Руанского собора... — 20 полотен этой серии были выполнены в 1892—1895 гг. и выставлены в галерее Дюран-Рюэля (май 1895 г.).

<sup>5</sup> ...Бурро, Лорансье и импрессионисты, *Rose-Croix против импрессионистов...* — Судя по контексту, Волошин имеет в виду два парижских салона, враждебно настроенных к импрессионизму. Первый из них возглавил известный салонный художник Вильям Бурро (Adolphe William Bouguereau, 1825—1905; см. о нем: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. М.; Л., 1962, с. 295), и этой группе академических живописцев примыкал Жан-Поль Лоранс (см. с. 650, примеч. 4), которого Волошин ошибочно называет Лорансье. Второй салон, так называемых розенкрейцеров, был организован литератором Саром Пеладаном (наст. имя Joseph Emmé Péladan, 1858—1918), выступившим с собственными эстетическими теориями символизма и критикой реализма и импрессионизма с позиций устарелых эстетических теорий, частично заимствованных у Данте и Леонардо да Винчи. Выставкам художников ордена Rose-Croix был «присущ академически-религиозный оттенок» (там же, с. 332; см. также: *Salon de Rose-Croix, règle et monitoire.* Paris, 1891; *Catalogue du Salon de la Rose-Croix.* Paris, 1892; *Lethève J.* Le Salon de la Rose-Croix. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, № 12).

<sup>6</sup> Неоимпрессионисты — Крупнейшие представители этого течения французской живописи: К. Писсарро, Ж. Сёра, П. Синьяк, а также Ш. Ангран, Л. Госсон, А. Дюбуа-Пилле, А.-Э. Кросс, Ж. Леммен, Л. Писсарро и др. Литература об этом течении указана в кн.: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм, с. 406—408 и др.

<sup>7</sup> «Десять» — В группу «десяти» входили Э. Боннар, Э. Вюйар, М. Дени, К. Руссель, П. Серюрье и др. См. о них в статье Волошина «Письмо из Парижа. Салон Независимых» (*Весы*, 1904, № 3, с. 44—46).

<sup>8</sup> «Так как натурализм отрицал композицию, выбор & краски». — Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines, p. 58.

<sup>9</sup> «Чем больше культура завладевает уголком земли & окрашивает». — Цитата: *ibid.*, p. 60.

<sup>10</sup> ...Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды. — Речь идет о заключительных фрагментах статьи Мориса Метерлинка «*Fleurs démodées*» в сборнике «*Le double jardin*» (Paris, 1904), где автор касается истории бытования разных сортов цветов в различные эпохи.

<sup>11</sup> «Импрессионизм разрешил & Тёрнер в своей „Западной железной дороге“ & В „Gare St.-Lazare“ Клода Моне и в „Pont de l'Europe“ & отраженные ими лучи». — Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines, p. 62—63. Упоминаются картина знаменитого английского живописца Дж.-М. В. Тёрнера (Joseph Mallord William Turner, 1775—1851) «*The Great-Western Railway*» (1844), серия картин К. Моне «*Вокзал Сен-Лазар*» (1876—1877) и картина «*Мост Эрроп*» (1877) из этой серии.

<sup>12</sup> «*Природа гораздо более цвет & часто фиолетовыми*». — Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines, p. 67, 71.

<sup>13</sup> ...выехавши из города на этюды & вечернему поезду. — Цитата: *ibid.*, p. 94.

<sup>14</sup> «*Когда современным любителям & с шеврелевскими кругами & это открытие*». — Цитата: *ibid.*, p. 103. Система сочетания основных и дополнительных цветов, разработанная знаменитым французским химиком М.-Э. Шеврейлем (Michel-Egen Chevreul, 1786—1889) в книге «*Loi du contraste simultané de couleurs*», легла в основу светового круга художника Ж. Сёра. О различных принципах, которыми пользовались импрессионисты, применяя круг Шеврейля, см.: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм, с. 54—56.

К. А. Кумпан

## ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1904 г.

### *Salon des artistes français*

Впервые опубликовано в газете «Русь» (1904, 3 мая, № 140; 4 мая, № 141). Печатается по тексту этого издания.

По своему характеру продолжает статью «Парижские салоны. Société Nationale des Beaux-Arts» (Русь, 1904, 12 апр., № 119).

<sup>1</sup> ...называемый по старой памяти Салонем Елисейских полей... — Созданное в 1881 г. «Общество французских художников» («Société des artistes français») первоначально устраивало свои ежегодные выставки на Елисейских полях (в Промышленном дворце, позднее — в Большом дворце искусств).

<sup>2</sup> ...еще в годы отделения от него Национального салона. — В 1890 г. художники Пюви де Шаванн, Мейсонье, Роден и Карьер основали «Национальное общество изящных искусств» («Société Nationale des Beaux-Arts») с целью открытия более либерального Салона. Впоследствии различие между Национальным салоном и Салонем Елисейских полей во многом стерлось.

<sup>3</sup> Рапэн (франц. garin) — начинающий живописец, ученик.

<sup>4</sup> Имена Бугро, Жан-Поль Лоранса, Эннера, Гарпиньи, Жерома... — Адольф Бугро (см. с. 649, примеч. 5); Жан-Поль Лоранс (1838—1921) — французский художник, работавший преимущественно в историческом жанре; Жан-Жак Эннер (1829—1905) — французский живописец, один из наиболее известных «академистов» в последней трети XIX в.; Анри Гарпиньи (или Арпиньи) (1818—1916) — французский живописец (преимущественно пейзажист) и график; Жан-Леон Жером (1824—1904) — французский художник и скульптор, автор работ на античные и исторические темы.

<sup>5</sup> Столпы Ecole des Beaux-Arts... — Основанная еще в XVII в. «Школа изящных искусств» (полное название: «Высшая национальная школа изящных искусств» — «Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts») вплоть до конца XIX в. оставалась главным оплотом «академизма» во Франции.

<sup>6</sup> ...большинство Prix de Rome достаются ученикам академий Жульена. — Prix de Rome (Римская премия) — присуждаемое французским художникам (живописцам, графикам, скульпторам, архитекторам и музыкантам) вознаграждение, на которое они отправляются в Рим для совершенствования своего мастерства, Родольф Жюльен (или Жулиан) (1839—1907) — французский живописец и график; получил известность благодаря основанной им в 1868 г. в Париже художественной школе, или «академии».

<sup>7</sup> «Нет момента более ужасного & говорил Делакруа, — чем & чувствовать кисть в своей руке». — Мысль о том, что непосредственное чувство гораздо важнее, чем знание или умение, Делакруа высказывал неоднократно. «Как хирург, художник работает рукой, но отличается от первого тем, что ловкость руки не является у него достоинством», — писал он, например, в статье «О живописи» (Делакруа Э. Мысли об искусстве. М., 1960, с. 230). См. также: Делакруа Э. Дневник. М., 1950, с. 426 и др.

<sup>8</sup> Фелисьен Ропс (1833—1898) — бельгийский график и живописец. С 1874 г. жил в Париже. Иллюстрировал произведения символистов.

<sup>9</sup> ...итальянский скульптор Россо... — Имеется в виду Медардо Россо (1858—1928) — выразитель новых (прежде всего импрессионистских) тенденций в скульптуре. Волошин посвятил Россо небольшую статью, напечатанную в «Весах» (1905, № 1, с. 47—49).

<sup>10</sup> Картины Максанса... — Эдгар Максанс (1871—1954) — французский живописец, ученик Г. Моро; автор многочисленных портретов и пейзажей. Ряд его работ выподнен в сказочно-романтическом духе.

<sup>11</sup> ...пылающим сердцем Константина Менье. — Выдающийся бельгийский скульптор, живописец и график Константин Менье обращался в своем творчестве к темам народной ЖИЗНИ, изображал, в частности, труд шахтеров и горнорабочих.

<sup>12</sup> Анри Мартэн (Мартен) (1860—1943) — французский художник, автор больших декоративных панно; ученик Ж.-П. Лоранса.

<sup>13</sup> ...той меланхолии Юга, которая & доступна только ему и Мэнару. — Имеется в виду скорее всего Эмиль Рене Менар (1862—1930) — французский художник, автор пейзажей, проникнутых глубоким поэтическим чувством.

<sup>14</sup> Клеман Гонтье — французский художник-жанрист, ученик Ж.-П. Лоранса.

<sup>15</sup> M-lle Dufau — Елена Дюфо (1869—1939), французская художница, автор картин в декоративной манере.

<sup>16</sup> ...«Осада Сарагоссы» Берже... — Жорж Берже (1870—1935) — французский художник; писал картины на сюжеты из истории Испании.

<sup>17</sup> Точно проходишь по коридорам генуэзского «Campro Santo». — См. примеч. 26 к статье «Сизеран об эстетике современности» (с. 639). В статье-рецензии Волошина «Вопросы современной эстетики» упоминается «генуэзское Campro Santo с его кошма-



рами мраморных пиджаков и бронзовых панталон» (Русь, 1904, 15 июня, № 182, с. 3).

<sup>18</sup> Леон Дебюиссон — французский живописец и график.

<sup>19</sup> *Ювелирный отдел спасает Лалик.* — Рене Лалик (1860—1945), французский художник-ювелир, получивший на грани веков широкую известность своими изделиями в духе «модерн», выполненными из стекла, перламутра, слоновой кости, меди, серебра, золота, драгоценных камней и т. д.

К. М. Азадовский

## ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

*Осенний салон. Слевинский. Морис Дени*

Впервые опубликовано в журнале «Весы» (1904, № 12, с. 39—45). Первая часть статьи («Осенний салон») зафиксирована в планах «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует; печатается по тексту «Весов». Вторая и третья части печатаются по исправленному тексту «Весов» (без учета карандашных купюр предварительного характера), включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 21—23).

Статья является откликом на вторую парижскую художественную выставку «Осенний салон», состоявшуюся в ноябре 1904 г. в Большом дворце искусств.

В первой части статьи, подводя итоги своим впечатлениям и размышлениям, Волошин в сжатом виде повторяет ряд мыслей из более ранних заметок об этой выставке (см.: Русь, 1904, 8, 13 и 15 ноября, № 328, 333, 335; 11 дек., № 361).

Вторая часть представляет собой анализ работ малоизвестного в те годы в России польского импрессиониста Владислава Слевинского, которому Волошин посвятил несколько строк в статье «Письмо из Парижа. Салон Независимых» (Весы, 1904, № 3, с. 46) и ряд абзацев в третьей заметке об Осеннем салоне (Русь, 1904, 15 ноября, № 335); к творчеству Слевинского он вновь возвращается в 1908 г. в связи с участием польского художника в пятой петербургской выставке «Нового общества художников» (см. наст. изд., с. 271). Кисти Слевинского принадлежит один из портретов Волошина, с которым он познакомился и сблизился в 1901 г. в Париже (см.: *Полова Р. И.* Жизнь и творчество М. А. Волошина. — В кн.: Максимилиан Волошин — художник. М., 1976, с. 19).

Окончание настоящей статьи посвящено творчеству Мориса Дени, имя которого было поднято на щит теоретиками «Мира искусства»; см. статью А. Бенуа «Морис Дени» (Мир искусства, 1901, № 7). Следуя за оценками «мирискусников» и за трактовкой французских художественных обозревателей (см., например, сопоставление М. Дени с фра Беато Анджелико в статье: *Blanche J.* Notes sur le Salon d'Automne. — *Mercure de France*, 1904, dec., p. 686), Волошин излагает свои мысли о современной живописи и игровой основе искусства.

<sup>1</sup> ...*Молодые взяли штурмом «Большой дворец».* — Ср. в статье Волошина «Серпантин Парижа»: «Салон французских художников и Национальный салон не без борьбы пустили новопришельцев в свою стеклянную берлогу, на которую они имели монополию от правительства. Метались громаы письменные и устные, издавались декреты, объявлявшие отлучение каждого, кто примет участие в Осеннем салоне, и все-таки Осенний салон восторжествовал» (Русь, 1904, 8 ноября, № 328).

<sup>2</sup> *Это было триумфальное шествие & со всеми старыми иконами и святыми хоругвями нового искусства.* — Ср.: «Осенний салон составил из многих Независимых и немногих ушедших из Национального салона <...> Они не только сами вышли на большую арену, но и вынесли с собой всех старых учителей и предтеч» (там же).

<sup>3</sup> *Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон & на него не скоро обернется случайный прохожий.* — Перифраз цитаты из статьи Франсиса Журдена о Редоне: «Он проходит через жизнь одинокий, гордый, молчаливый и серьезный.

Избранные, видя его, проходящего, не решаются нарушить его грезы и говорят: „Вот тот, который был в аду“<sup>4</sup>. Но толпа не оборачивает головы, чтобы посмотреть на разоблачающего тайны» (Весы, 1904, № 4, с. 16). См. также статью Волошина «Одилон Редон» и примечания к ней (с. 235—237, 653—655 наст. изд.).

<sup>4</sup> *...отбросившем путем невероятных усилий все «клише»...* — Ср. в статье Волошина «Осенний салон. II»: «В мире красок, как в мире языка, существуют „клише“ — готовые фразы, употреблявшиеся в речи как простые слова. Обилие „клише“ делает речь банальной, полное отрицание их ведет к мученичеству художника и к полной темноте его произведений. Таким мучеником был Маллармэ <...> такое же мученичество картины Сезанна» (Русь, 1904, 13 ноября, № 333).

<sup>5</sup> *«Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет...* — Волошин называет Сезанна именем героя романа Э. Золя «Творчество» (1888), для которого он послужил прототипом.

<sup>6</sup> *Ренуар & взглянул с этих новых стен таким далеким, точно художник давно умерший...* — Ср. с высказыванием Волошина о картинах Ренуара: «Смотришь на них сквозь толщу многих лет, заглядывая почти в половину прошлого столетия. Другие люди, другие лица, другие платья. Самая маска парижского лица успела измениться с семидесятых годов прошлого века. Даже самое лицо молодого Ренуара, известное по „Батиньольской мастерской“ покойного Фонтен-Латура, кажется таким знакомым, как могут быть знакомы лица людей давно умерших. Кажется странным, что Ренуар еще жив до сих пор» (Русь, 1904, 13 ноября, № 333).

<sup>7</sup> *...зала Трубецкого...* — Ср. в статье Волошина «Осенний салон. IV»: «Трубецкому отведена отдельная зала. Он представлен почти всеми произведениями последних лет. Для него Осенний салон — европейский экзамен. Он его выдержал, но не с высшим баллом» (Русь, 1904, 11 дек., № 361).

<sup>8</sup> *...зала Руо — ученика Гюстава Моро, необычного и фантастического в своих иссиня-черных картинах...* — Ср. в статье Волошина «Осенний салон. III»: «...его картины производят такое впечатление, точно смотришь в глубину темного подвала сквозь маленькое запыленное окошко. Но скоро глаз привыкает к мраку, и оттуда выходят странные и жуткие лица клоунов, лицедеев, публичных женщин, полные необычайного фантастического реализма» (Русь, 1904, 15 ноября, № 335).

<sup>9</sup> *Что могут сказать два яблока & полочка с книгами?* — Описывается «Натюр-морт с книгами» (1900) Слевинского.

<sup>10</sup> *...портрет человека в желтой шляпе на синем фоне...* — Подразумевается «Автопортрет» (1900) Слевинского.

<sup>11</sup> *...девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы...* — «Причесывающаяся женщина» (1897). За помощь в атрибуции работ Слевинского выражаем благодарность А. Лазари (Лодзь).

К. А. Кумпан

## ГРОБНИЦА ПОЭТА

Впервые опубликовано в газете «Биржевые ведомости» (1915, 18 сент., утр. вып., № 15095), под авторской рубрикой «Париж и война». Печатается по тексту этого издания.

Статья явилась откликом на известие о смерти французского скульптора-экспрессиониста Жозе де Шармуа, с которым Волошин познакомился в Париже еще в 1901 г. См. письмо Шармуа к Волошину от 19 февраля 1902 г. в книге «Русская литература и зарубежное искусство» (Л., 1986, с. 348—349; публикация П. Р. Заборова). В своей статье «Памятник Бетховену. Письмо из Парижа», посвященной одной из работ этого мастера, он вспоминает, «как десять лет тому назад <...> ходил в мастерскую к девятнадцатилетнему скульптору...» (Моск. газ., 1911, 26 окт., № 142).

В настоящей статье-некрологе Волошин подробно останавливается на двух надгробиях Жозе де Шармуа — памятнике Бодлеру и «Гробнице поэта» и, повторяя основные положения и оценки более раннего «Письма из Парижа», по-прежнему несколько преувеличивает значение скульптора, отдавая дань своему первому юношески восторженному впечатлению от его личности.

<sup>1</sup> *Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года...* — По одним данным, Шармуа умер 11 ноября 1914 г. (*Vollmer H. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Leipzig, 1953, vol. 1, p. 424*); французские справочники указывают другую дату смерти — 1919 г. (*Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs... Paris, 1955, vol. 2, p. 447; Dictionnaire de biographie française, Paris, 1959, vol. 2, p. 606*).

<sup>2</sup> *...памятник Бодлера на Монпарнасском кладбище.* — Надгробие на могиле французского поэта Ш. Бодлера было выполнено Ж. де Шармуа в 1902 г.

<sup>3</sup> *...он приехал в Париж со своей родины & Бурбона или Мориса...* — Шармуа родился на острове Морис в 1879 г.

<sup>4</sup> *...Жан Гужон кинул герцога де Брезе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.* — Скульптурная группа надгробия герцога Луи де Брезе (ок. 1535) приписывалась знаменитому французскому скульптору Жану Гужону (*Jeanne Goujon*). Сравнение встречается также в статье Волошина «Памятник Бетховену», где скульптура Бодлера названа «возвратом к глубоко реалистическому надгробному пафосу, потрясающему нас на гробнице Дюка де Брезе...» (*Моск. газ., 1911, 26 окт., № 142*).

<sup>5</sup> *...лицо Сен-Бёва...* — Речь идет о бюсте французского критика и поэта Ш.-О. Сент-Бёва работы Ж. де Шармуа, установленном в Люксембургском саду.

<sup>6</sup> *...фигуры для гробницы Корнеля.* — Колоссальный памятник П. Корнелю к концу 1911 г. был осуществлен лишь наполовину (см. упомянутую выше статью «Памятник Бетховену»); Шармуа, видимо, так и не успел его завершить.

<sup>7</sup> *Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену.* — Фрагменты монументального памятника (голова и четыре угла пьедестала) были выставлены на восьмом Осеннем салоне, состоявшемся в Большом дворце искусств в 1911 г. См. отзыв об этом салоне в журнале «Les arts» (1911, nov., № 119, p. 26; на с. 25 произведен один из углов пьедестала).

<sup>8</sup> *...клингеровское пресс-панье с Бетховеном из белого мрамора.* — Памятник Бетховену работы М. Клингера (*Max Klinger*) 1902 г.

<sup>9</sup> *Подымались голоса, требовавшие, чтобы она была поставлена на одной из площадей Парижа.* — Ср. в статье «Памятник Бетховену»: «Вокруг этого памятника идут споры. Город, который заказал Шармуа этот памятник для одной из площадей, теперь отказывается принять его под предлогом, что в Париже и так слишком много памятников» (*Моск. газ., 1911, 26 окт., № 142*).

<sup>10</sup> *...на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекрасное надгробие & большой аэролит.* — Источник легенды не установлен. На могиле Э. По в Балтиморе в 1875 г. было установлено надгробие с горельефом поэта.

<sup>11</sup> *...безумного Эдгара...* — Распространенная характеристика Э. По в кругу европейских и русских символистов.

К. А. Кумпан

## ОДИЛОН РЭДОН

Впервые опубликовано в журнале «Весь» (1904, № 4, с. 1—4). Печатается по тексту этого издания.

Как следует из письма Брюсова к Волошину (письмо точно не датировано; судя по содержанию, — вторая половина апреля 1904 г.), статья в рукописи была посвящена писательнице Александре Васильевне Гольштейн (1849—1937), парижской знакомой Волошина. «Столько было трудностей поставить красиво заглавие в соответствии с виньеткой, столько раз эту страничку переверстывали, что как-то незаметно нонпарель выпала. Я очень извиняюсь и прошу Вас и М-ме Holstein верить, что здесь не было моей воли: неприятная случайность, забывчивость, не более», — писал Брюсов Волошину (*ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289*).

Один из основоположников символизма в живописи О. Редон (1840—1916) принадлежал к художникам, которых особенно высоко ценили Брюсов и его сподвижники, московские символисты, объединившиеся к 1904 г. вокруг журнала «Весь». Поклонником Редона был и молодой Волошин. 19 апреля 1903 г. Волошин писал Брюсову из Фео-

досии в Париж: «...я хочу, чтобы Вы видели вблизи Одилона Редона. Вот письмо к моей очень хорошей знакомой Александре Васильевне фон-Гольштейн. Она Вам покажет его „Искушение св. Антония“ и, если хотите, познакомит Вас с ним» (ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 33). В начале 1904 г. редакция «Весов» (прежде всего Брюсов) задается целью привлечь Редона к сотрудничеству в журнале и даже посвятить ему отдельный номер. Переговоры с художником взял на себя Волошин. В его письмах к Брюсову, относящихся к январю—февралю 1904 г., содержится ряд интересных упоминаний о Редоне. «Рэдон для художников теперь <...> занимает то же место, что занимал Маллармэ для поэтов», — рассказывает он в своем письме от 26 января 1904 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 33). «Рэдон с закручивающимся могучим лбом и типом Моисея», — описывает он художника в том же письме. Переговоры Волошина с Редоном увенчались успехом: художник согласился оформить отдельный номер «Весов». «...вчера я был у Рэдона, — рассказывает Волошин. — Рисунок для обложки выбран. Великолепная вещь. Один из лучших Рэдонов. Он сам же сделает подпись. Это большой рисунок углем. <...> Кроме того Рэдон согласен дать 12 виньеток <...> для целого номера», — сообщает Волошин Брюсову в феврале 1904 г. И в следующем письме: «Для номера Рэдона я напишу статью о нем» (там же).

О личных отношениях между Волошиным и Редоном позволяют судить также два небольших письма французского художника (от 19 февраля и 13 марта 1904 г.), сохранившихся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1421). По своему содержанию они оба связаны с подготовкой «редоновского» номера «Весов». Кроме того Редон, как явствует из его рекомендательных записок, находившихся там же, пытался способствовать знакомству Волошина с П. Боннаром, Э. Вюйаром и М. Дени. Оба письма Редона к Волошину опубликованы П. Р. Заборовым. См.: Из писем деятелей французского искусства к М. А. Волошину. — В кн.: Русская литература и зарубежное искусство: Сборник исследований и материалов. Л., 1986, с. 349—351.

Редону и его творчеству был посвящен 4-й номер «Весов» за 1904 г., открывающийся статьей Волошина «Одилон Рэдон». Обложка и все художественные украшения принадлежали Редону. (Точно так же был оформлен и следующий, 5-й, номер журнала). Кроме того в 4-м номере помещались статьи: «Рэдон о себе» и «Современники о Редоне»; эти материалы были подготовлены Волошиным (подпись: «М. В.»). Эта подборка дополнялась помещенными в № 5 выдержками из статьи о Редоне, принадлежащей перу Эмиля Бернара, известного французского художника и теоретика искусства. Статья была заимствована из журнала «L'Occident» («Запад») и подготовлена к печати самим Брюсовым (подпись: «Аврелий»). В том же номере «Весов» воспроизводилась литография Редона из альбома «La maison hantée» («Дом с привидениями» — роман Э. Д. Булвера-Литтона, иллюстрированный Редоном). Выполненная Редоном обложка украшала также 6-й номер «Весов» за 1904 г., а в № 12 того же года был воспроизведен один из офортов художника («Сатана»).

Об увлечении молодого Волошина Редоном свидетельствует также его стихотворение, посвященное художнику («Я шел сквозь Ночь...», 1904). А в стихотворении «Письмо» (1904) вновь описаны полюбившиеся Волошину работы Редона (о них идет речь и в статье): литографированный рисунок из серии «Искушение св. Антония» и литографии «Болотный цветок» и «Свет»:

Вот Дьявол — кроткий, странный, грустный.

Антоний видит бег планет:

«Но где же цель?

— Здесь цели нет...»

Струится мрак и шепчет что-то.

Легло молчанье, как кольцо,

Мерцает белое лицо

Средь ядовитого болота,

И солнце, черное, как ночь,

Вбирая свет, уходит прочь.

В конце 1904 г. в связи с открывшимся в Париже Осенним салоном, где впервые экспонировались произведения Редона, Пюви де Шаванна, Карьера, Тулуз-Лотрека

и других художников, ранее не допускавшихся на официальные выставки, Волошин посылает в газету «Русь» несколько корреспонденций об этом событии. Отдельный раздел Волошин посвящает Редону. По сравнению со статьей в «Весях», предназначенной для узкого круга «посвященных» читателей, Волошин сообщает здесь отдельные факты из творческой биографии Редона, стремится к ясным и четким обобщениям. «Судьба Редона, — рассказывает Волошин, — по самому свойству его творчества больше связана с литературой, чем с живописью. Его известность в более широких артистических кругах, как известность Маллармэ, началась с романа Гюисманса „А rebours“. С этой поры он становится учителем немногих. <...>

Искусство Редона живет в странной области, которая не поддается вполне ни выражению в слове, ни выражению в формах. Мир Редона не подчинен обычным законам видимого. Это реалист сверхчувственного. Ему, чтобы видеть, надо закрыть глаза. Лучи действительности проникают к нему не с наружной, а с внутренней стороны глаза. Как в камере-обскуре они становятся видимыми, когда опущены веки и дневной свет не застилает истинных форм вещей» (Русь, 1904, 8 ноября, № 328, с. 2).

В последний раз Волошин написал о Редоне сразу же после смерти художника. Сохранился набросок его статьи, датированной 1917 г. (Редон умер 6 декабря 1916 г.): «Франция и война. Одилон Редон» (в 1915—1916 гг. Волошин печатал в «Биржевых ведомостях» серию статей под общим заглавием «Париж и война» или «Франция и война»). В этой статье Волошин вспоминает, в частности, о своих встречах с художником: «Я имел честь быть допущенным в его мастерскую и даже присутствовал несколько раз при его работах. <...> Я видел его в последний раз после долгого перерыва зимой 15-го года. Он очень постарел» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, № 317, л. 6—8). Волошин пытается дать общую оценку творчества Редона, который по-прежнему остается для него художником-одиночкой, «учителем немногих». «Его значение и влияние во французском искусстве, — пишет Волошин, — было глубоко и разносторонне, что не мешало ему оставаться неизвестным большой публике. Его знали те, кому нужно было знать: художники, ценители редкого» (там же, л. 1). В конце статьи Волошин приводит полный текст автобиографического рассказа Редона, записанного им «лет пятнадцать назад», то есть в тот период, когда он готовил материалы для «редоновского» номера «Весов» (запись повторяет сведения, напечатанные в «Весях» под заголовком «Редон о себе»).

Таким образом, Волошин был первым (и до настоящего времени остается единственным) русским истолкователем и пропагандистом этого своеобразного французского художника, уже давно и прочно утвердившегося в ряду наиболее ярких представителей символической живописи.

<sup>1</sup> ...висит гравюра Дюрера... — Знаменитая гравюра Альбрехта Дюрера «Меланхолия» (1514).

<sup>2</sup> На высотах Познанья одиноко и холодно... — Ср. строчку из стихотворения Н. С. Гумилева «Баллада», почти совпадающую с этими словами Волошина: «Там на высотах сознания — безумье и снег» (Гумилев Н. Романтические цветы. 3-е изд. СПб., 1918, с. 9).

<sup>3</sup> Тонкая веточка лавра & Это — Слава. — Речь идет о литографии Редона «Слава» (1886).

<sup>4</sup> Среди шепчущих и тихо мерцающих болот & голова Человека-Пьеро. — Описана литография «Болотный цветок» (1885).

<sup>5</sup> Перед гигантским окном & «Lumière!». — Литография «Свет» (1893).

<sup>6</sup> Дьявол уносит Антония & бесконечная грусть. — Одна из литографий третьей серии «Искушение св. Антония» (1896) — иллюстрация к одноименной драме Флобера (под литографией слова: «Антоний: Где же цель? — Дьявол: Нет цели»).

<sup>7</sup> ...черное солнце отчаянья... — Образ, возможно, навеянный сонетом французского поэта Жерара де Нерваля (1808—1855) «El Desdichado» («Несчастный»), где упоминается «черное солнце меланхолии». «Черное солнце» используется в творчестве Редона 80—90-х гг. неоднократно.

## КАРРИЕР

Впервые опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 4, с. 74—75). Печатается по тексту, представленному в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 24) и являющемуся контаминацией небольшого фрагмента из статьи «Весенние салоны 1906 года» (Двадцатый век, 1906, 5 июня, № 67) — с незначительной стилистической правкой и купюрой — и исправленного текста некролога в «Золотом руно».

Некролог в «Золотом руно» заканчивался словами:

«Карриер не оставил школы, но (это характерно для него) оставил свое искусство в своей семье.

Скульптуры его сына, портреты и цветы его двух дочерей, тиснение кожи его жены, глиняные вазы его сестры — все это повторение, продолжение, развитие его искусства, точно густой туман, разрешившийся мелким дождем».

Французский художник и литограф Эжен Карьер (Eugène Carrière, 1849—1906) пользовался особой популярностью в кругу художественных критиков начала XX в. и литераторов-символистов. В начале 1890-х гг., отказавшись от цвета как средства живописного выражения, он противопоставил свою «аскетическую палитру» (по определению критиков того времени) сочным и красочным полотнам импрессионистов, что на языке адептов «ар нуво» трактовалось как противостояние духа — плоти, фантазмагории — реальности, «истинного» реализма — позитивизму (или «натурализму» в терминологии Волошина). Отказ Карьера от четкой линии, благодаря чему изображения па его картине просвечивали как бы сквозь дымку, расценивался критиками символистами как попытка проникнуть за грань видимости, «в тайны вечных законов» «обнажить зыбкую душу предметов».

В системе общесимволистских оценок рассматривается творчество художника и в настоящей статье. Следует заметить, что непредвзятое мнение Волошина о живописи Карьера было не столь апологетическим. Так, в статье «Весенние салоны 1906 года» имеется следующий фрагмент, не введенный критиком в окончательный текст:

«На днях в Hôtel Dronot состоялась распродажа этюдов Карриера. Их было очень много, они были все очень небрежны, незакончены — кривые лица, бьющие в глаза неверности рисунка.

Говорят, что последние месяцы своей жизни, зная, что он уже приговорен своею болезнью, он работал без конца, торопливо, незакончивши бросая, не заботясь о том, что он делает, только для того, чтобы оставить семье своей большее материальное обеспечение» (Двадцатый век, 1906, 5 июня, № 67).

Критическое отношение Волошина к работам художника проскальзывает и в заметке «Письмо из Парижа. Национальный салон 1906», развивающей некоторые мысли некрологической статьи: «Последние годы жизни Карриера подымалось невольное раздражение против тех двух-трех этюдов, которые ежегодно появлялись в салонах, не внося ничего нового в его творчество, но у смерти есть загадочная способность обобщения, и теперь все эти мелкие осколки, которые затемняли его образ, вошли внутрь стен и оставили место одному грустному человеческому лицу» (Весы, 1906, № 9, с. 38).

<sup>1</sup> ...смерть Карриера. — Э. Карьер умер в Париже 27 марта 1906 г.

<sup>2</sup> ...приходилось видеть его вещи & беспорядочно перемешанными с яркими красочными пятнами... — С 1876 г. Карьер выставлялся в салонах вместе с импрессионистами.

<sup>3</sup> ...когдаходишь в его залу... — В Национальном салоне весной 1906 г. отдельный зал был отведен под тридцать работ Карьера — «все, что оставалось лучшего в мастерской его в момент смерти» (Двадцатый век, 1906, 5 июня, № 67).

<sup>4</sup> ...создатель «святого семейства» человечества. — Постоянными моделями художника были члены его семьи. Критика отмечала, что за всей совокупностью его семейных портретов вырисовывается «символ семьи» — «человеческой любви», «идеи очага» и т. д. (см., например: *Geffroy G. Souvenir d'Eugène Carrière.* — *Les arts*, 1906, avr., p. 8; *Jamot P. Les salons de 1906.* — *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, mai, p. 355—358; *Alfassa P. Sur Eugène Carrière.* — *La revue de l'art ancien et moderne*, 1907, vol. 21, p. 417—420). Образ получает развитие в статье Волошина «Письмо из Па-

рижа: Национальный салон 1906»: «Всю свою жизнь Карриер писал только Святое Семейство. Если бы он был четыре века назад, он бы пририсовал только венчики над головами. В числе его посмертных картин есть портрет его дочери с грудным ребенком на руках, и лицо его жены наклоняется над ними. Хочется повесить эту картину рядом со Святым Семейством Леонардо» (Весы, 1906, № 9, с. 38).

<sup>5</sup> «Maternité» — повторяющаяся аллегорическая композиция живописных и литографированных работ художника (начиная с 1879 г.).

<sup>6</sup> «Обесцвеченный Веласкес» назвали его Гонкуры. — Речь идет о дневниковой записи Эдмона де Гонкура от 19 октября 1889 г.: «Я наконец нашел точное определение таланта Каррьера: это сумеречный Веласкес» («c'est un Velasquez crépusculaire») (Goncourt E., Goncourt J. Journal. Paris, 1956, vol. 3, p. 1058).

<sup>7</sup> Эскуриал — резиденция испанских королей, построенная для Филиппа II (XVI в.).

<sup>8</sup> Карриер & не различал цветов. — Ср.: «Сам он говорит, убеждая учеников не подражать ему, что неясность его живописи объясняется „недостатком зрения“» (Маковский Сергей. Портреты Карьера. — Искусство, 1905, № 5—7, с. 77).

<sup>9</sup> Его портреты — Додэ, Гонкуров, Верлена, Рошфора... — Карьеру принадлежат как живописные портреты А. Додэ (1890), Э. Гонкура (1892), П. Верлена (1891) и Г. Рошфора (1890), так и их литографированные портреты: Додэ — 1893; Э. Гонкура, Верлена и Рошфора — 1896.

К. А. Кумпан

## УСТРЕМЛЕНИЯ НОВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

(Сезанн. Ван-Гог. Гоген)

Впервые опубликовано в журнале «Золотое руно» (1908, № 7—9, с. V — XII). В оглавлении статья названа «Новые устремления французской живописи». Печатается по тексту «Золотого руна» с учетом авторской правки (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 80—83 об.).

Этот номер «Золотого руна» сложился на основе первой выставки, организованной редакцией журнала и открывшейся в Москве в конце апреля 1908 г. В Салоне «Золотого руна» были представлены как русские мастера, так и западноевропейские живописцы и скульпторы (среди них — Сезанн, Гоген и др.). Статью заказал Волошину Г. Э. Тастевен, секретарь редакции «Золотого руна». «Очень хотелось бы, — писал Тастевен Волошину 20 августа 1908 г., — иметь от Вас статью о новой французской живописи с характеристикой их теорий для номера, посвященного „Салону Руна“. Нам бы очень хотелось, чтобы статья была написана именно Вами, а не профессиональным художественным критиком» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1178).

Наряду со статьей Волошина в № 7—9 «Золотого руна» за 1908 г. публиковалась первая часть статьи бельгийского поэта, эссеиста и художественного критика Шарля Мориса «Новые тенденции французского искусства» (перевод с рукописи выполнил Г. Э. Тастевен; окончание статьи, где говорилось между прочим о Гогене, Сезанне и Ван-Гоге, было помещено в № 10 и 11—12 за 1908 г.). Наконец, в том же № 7—9 были напечатаны выдержки из писем Ван-Гога к его брату Тео (перевод с немецкого издания) и статья самого Тастевена, озаглавленная «Импрессионизм и новые искания».

Три крупнейших представителя новой французской живописи, о которых рассказывается в статье Волошина, давно приковывали к себе его внимание. Их имена неоднократно встречаются в волошинских «Письмах из Парижа». Так, рассказывая о Салоне Независимых 1904 г., Волошин подчеркнул значение именно этих трех художников и дал им сжатые, выразительные характеристики. «Над остальной толпой, — писал в той статье Волошин, — резко царят тени Гогена, Сезанна и Ван-Гога. На сотнях полотен положено клеймо этих мастеров. Красная земля и зеленые пятна — Гоген. Голубая скатерть, яблоки и тарелка — Сезанн. Горящие храмы, оттененные фиолетовым, — Ван-Гог» (Весы, 1904, № 3, с. 45—46). Свое отношение к Сезанну Волошин более подробно раскрыл в статье, посвященной Осеннему салону 1904 г. (Русь, 1904, 13 ноября, № 333, с. 1). А в 1905 г. — в связи с открытием

очередного Салона Независимых — Волошин пишет статью о Ван-Гоге (Русь, 1905, 28 марта, № 79, с. 2). Отдельные отрывки из этих двух корреспонденций перешли затем в его статью 1908 г. Тогда же, в 1904 г., как только началось его сотрудничество в «Весах», Волошин намеревался познакомиться русских читателей и с творчеством Гогена. Интерес к этому художнику, незадолго перед тем умершему на Таити, был тогда очень велик; статьи и материалы, связанные с его именем, постоянно появлялись на страницах западноевропейской печати. Видимо, в конце 1903 или начале 1904 г. Волошин прислал в «Весь» краткую информацию о Гогене, поскольку Брюсов пишет ему 11/24 января: «Что же обещанная Вами корреспонденция о Гогене? После Вашего отъезда появилось о нем так много нового, что мы не решились печатать Вашей заметки, а поговорить о Гогене „Весам“ следовало бы» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289; «заметка» Волошина не сохранилась). На это Волошин отвечает ему из Парижа: «Статью о Гогене, я думаю, лучше отложить. Теперь все говорит об общей выставке Гогена, и тогда будет значительно уместнее говорить об нем» (ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 33). «Есть еще мечта о Гогеновском №», — вновь напоминает Брюсов Волошину 29 марта/11 апреля 1904 г. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289). Однако в 1904 г. статья о Гогене не была написана; осуществить свой замысел Волошину удалось лишь четырьмя годами позднее.

<sup>1</sup> ...где помещается коллекция Кайбота... — Густав Кайбот (1848—1894), французский художник, завещавший свою коллекцию, составленную из произведений художников-импрессионистов, Люксембургскому музею в Париже.

<sup>2</sup> Марсель Швоб в одной из своих «Вывмышленных жизней» & рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло... — Французский писатель Марсель Швоб (1867—1905) в своем сборнике «Vies imaginaires» (1896) свободно изложил историю жизни флорентийского художника Паоло Учелло (1397?—1475), почти дословно пересказанную Волошиным в данной статье.

<sup>3</sup> ... он ходил спрашивать объяснения & у своего друга математика Джуованни Маннетти... — Видимо, вслед за Вазари, «Жизнеописания» которого послужили М. Швобу одним из источников, французский писатель ошибочно назвал математика и архитектора Антонио Манетти (1402—1460) именем Джованни. Из книги Швоба эта ошибка перешла и в статью Волошина.

<sup>4</sup> Кругом него жили и творили Гиберти, дела Роббиа, Брунелески, Донателло... — Лоренцо Гиберти (1378—1455) — один из крупнейших флорентийских скульпторов раннего Возрождения; дела Роббиа (Лука, 1400?—1482; Андреа, 1435—1525?; Джованни, 1469—1529) — семейство флорентийских мастеров-скульпторов; Филиппо Брунеллески (1377—1446) — великий итальянский архитектор, заложивший основы ренессансной архитектуры; Донателло (настоящее имя — Донато ди Никколо ди Бетто Барди, 1386—1466) — выдающийся итальянский скульптор флорентийской школы.

<sup>5</sup> ...жизнь Сезанна, как мы ее знаем по Клоду Лантье в романе Золя «L'œuvre»... — Клод Лантье, главный герой романа Золя «Творчество» (1886), во многом списан с Сезанна.

<sup>6</sup> В тот & день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне... — Летом 1871 г. Моне жил в Голландии в Заандаме (Сандоме), маленьком живописном поселке в устье реки Заамы, где выполнил серию этюдов.

<sup>7</sup> ... в этот день импрессионизм родился... — Волошин явно ошибается, связывая зарождение импрессионизма с открытием японского искусства, сделанным якобы Клодом Моне в Голландии. В действительности же будущие художники-импрессионисты имели возможности познакомиться с японской графикой еще в 60-х гг. (см. Ревалд Дж. История импрессионизма. М.; Л., 1959, с. 153—154). Что же касается Клода Моне, то, согласно предположению Ревалда, он «увлекался японскими гравюрами еще в Гавре», т. е. в самом конце 50-х гг. (там же, с. 154).

<sup>8</sup> Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше... — Много писавшие о живописи братья Гонкуры изучали в частности в японскую цветную гравюру; ей посвящено несколько работ Э. Гонкура: «Утамаро, живописец зеленых домов» (1891); «Хокусан» (1896) и др.

<sup>9</sup> Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена... — Видимо, имеется в виду



Огата Корин (1658—1716) — японский художник, крупный мастер в области декоративной живописи.

<sup>10</sup> ...серая плева сошла с глаз европейской живописи. — Приблизительно такими же словами говорит Волошин об открытии японского искусства на Западе и в одной из своих статей 1904 г.: «Победа японского искусства во второй половине прошлого века была победа над светотенью. Серая плева, налипшая на глаза, разорвалась, и европейские художники увидели цвет воздуха» (Серпантин Парижа. (Осенние цветы — осенняя живопись... Одилон Рэдон, Каррьер). — Русь, 1904, 8 ноября, № 328).

<sup>11</sup> ...неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу... — Названы известные художники-неоимпрессионисты Жорж Сера (1859—1891) и Поль Синьяк (1863—1935), близкий к неоимпрессионизму во второй половине 80-х гг. Максимилиан Люс (1858—1941) и бельгийский живописец Тео ван Риссельберг (см. о нем с. 730, примеч. 1).

<sup>12</sup> Они лишь применили & теории Гельмгольца, Швейреля к живописи... — Герман Гельмгольц (1821—1894) — немецкий ученый, автор ряда работ по физиологии зрения; Эжен Швейрель (см. с. 649, примеч. 14). Открытия этих ученых послужили важным источником для теории неоимпрессионистов.

<sup>13</sup> Сезанн — это Савонаролла современной живописи. — Весь следующий далее отрывок о Сезанне представляет собой отредактированный и несколько сокращенный текст из статьи Волошина «Осенний Салон», где наряду с картинами Сезанна описаны также произведения Тулуз-Лотрека, Ренуара, Пюви де Шаванна и других художников (Русь, 1904, 13/26 ноября, № 333, с. 1).

<sup>14</sup> Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса... — Известный французский писатель Жорис Карл Гюисманс (1848—1907), первоначально примыкавший к натуралистам, а затем ставший провозвестником «декаденства» (романы «Наоборот», 1884; «Там внизу», 1891), был также художественным критиком. Его статьи 1880—1883 гг. собраны в книге «Современное искусство» (1883). Гюисманс одним из первых выступил в поддержку импрессионистов (Мане, Дега, Писсарро), а в период своего увлечения символизмом — Г. Моро, О. Редона. Кроме того, Гюисманс был первым, кто публично выразил свое восхищение натюрмортом Сезанна.

<sup>15</sup> В какую бы эпоху расцвета Ван-Гог не пришел на землю... — Далее следует сокращенный пересказ (с дословными повторениями) статьи Волошина о Ван-Гоге, напечатанной в газете «Русь» (1905, 28 марта, № 79, с. 2).

<sup>16</sup> ...имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека. — Граф Жозеф-Артюр де Гобино (1816—1882) — французский писатель и дипломат, автор трактата «Опыт о неравенстве человеческих рас» (1853—1855), оказавшего впоследствии влияние на идеологов германского расизма.

<sup>17</sup> Он нашел ее в Океании, там, где & человечество трижды доисторической Лемурии... — Лемурия — мифический континент, якобы простиравшийся некогда от Африки до Суматры и Индии. О Лемурии и «лемурийской расе» подробно рассказывал в своих книгах Р. Штейнер.

<sup>18</sup> Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени... — С 1886 г. Гоген систематически наезжал в бретонскую деревню Понт-Авен, привлекавшую своим живописным видом многих художников. С Ван-Гогом Гоген работал совместно лишь в Арле (Прованс) осенью 1888 г.; в 1889 г. Ван-Гог собирался поехать к Гогену в Бретань, однако эта поездка не состоялась. Весной 1889 г., вернувшись в Бретань (Понт-Авен, затем Ле Пульдю), Гоген знакомится с молодым художником Полем Серюзье (1864—1927), который становится его восторженным приверженцем и пропагандирует искусство Гогена среди своих друзей-художников — будущих «набидов» (М. Дени, Рансон, Боннар, Вюйяр и др.). Морис Дени (1870—1943), ставший впоследствии также писателем и видным теоретиком символизма, в Бретани с Гогеном не встречался.

<sup>19</sup> Это было восьмого июня & когда он вступил на землю Таити. — Гоген приехал на Таити 8 июня 1891 г.

<sup>20</sup> ...последний король острова был болен... — Король Таити Помаре умер через две недели после прибытия Гогена на остров.

<sup>21</sup> Во время похорон короля Гогена призвали помочь королеве... — Пребывание Гогена на Таити рассказывается по его автобиографической книге «Ноа Ноа».

<sup>22</sup> Во время всемирной выставки в Чикаго... — В 1893 г.

<sup>23</sup> Рапэн (рапен) — см. примеч. 3 к статье «Парижские салоны 1904 г.» (с. 650).

К. М. Азадовский

## О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1913, № 5, с. 19—28) под заглавием: «Эдуард Виттиг: (О возможных путях скульптуры)». Печатается по тексту журнального оттиска с авторской правкой в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 25—29 об.).

При подготовке статьи для «Ликов творчества» Волошин изъясил два заключительных абзаца главки II (после слов: «...приближение к самой сущности молчания»): «Эти два произведения заставляют обратить особое внимание на творчество Виттига, который и раньше пользовался репутацией одного из лучших польских скульпторов.

Эдуард Виттиг родился в Варшаве в 1879 году, художественное образование получил в Венской Академии, а с 1900 года поселился в Париже, где работал сперва под руководством ученицы Родена М-me Jouverey, а затем Люсьена Шнегга. Первые произведения его (напр., «Le Destin») отмечены мистически-символическим пафосом, характерным для польского гения, прекрасным в поэзии, но представляющим слишком легкий и почти всегда неудачный уклон в искусствах пластических (чему примером может служить нашумевший одно время в Париже скульптор Бегас), но Виттиг скоро покинул этот путь и пошел по линии наивысшего сопротивления, т. е. строгого изучения природы. Первая же выставленная им в салоне 1904 г. бронзовая статуэтка „Сфинкс" была куплена Люксембургским музеем. Уже в этих ранних его работах есть искание строгой линии. Он обобщает и обволакивает атмосферой планы своих женских фигур, любит и подчеркивает лоснящиеся отсветы бронзы. Одна из лучших его работ того периода — мрамор „L'Eveil" (1908), заказанный Габриелем Тома для залы, расписанной Морисом Дени (L'Eternel Printemps). Этот торс славянской девушки, в котором чистота линий выявляет смиренную и строгую наготу, как нельзя лучше вяжется с цветущим белым яблоковым цветом панно. Этот путь, так последовательно подготовляющий „Eve" и „L'aube", дает право предполагать, что Виттиг не остановится на этой ступени, а пойдет дальше именно в этом направлении» (упоминаются работы Виттига «Судьба», «Пробуждение», «Ева», «Рассвет»).

В письме к матери (начало ноября 1908 г.) Волошин, сообщая, что Э. Виттиг делает его «бюст гигантских размеров», прибавлял, что скульптор «еще три года назад просил» позировать ему. Следовательно, их знакомство произошло не позже 1905 г. Но только зимой 1908 г. началось сближение. От сеанса к сеансу бюст все больше нравился Волошину, который писал матери: «Уже теперь, после трех сеансов, он становится очень похож и величествен»; «Я каждый день утром позирую для бюста два-три часа — Виттиху. <...> Он удивительно хорош. Я не говорю о сходстве, но он сам по себе будет очень крупным произведением искусства. Он в очень строгом античном стиле и напоминает голову Зевса. Я позирую в венке из полыни, как обычно хожу в Коктебеле»; «Бюст — великолепен» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 60).

Уже после отъезда Волошина из Парижа Э. Виттиг перевел свою скульптуру в камень. Е. А. Бальмонт, жена поэта, писала Волошину 1/14 апреля 1909 г.: «Знаете, с кем я подружилась? С Виттихом <...> Он кончил Ваш бюст из серого камня и выставил в саду „Салона".<sup>1</sup> Много изменил, темя головы сделал совсем другое, и придал что-то спокойное и величественное всему выражению. Какой-то поляк так пленился, что хотел даже купить Ваш бюст» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 230). Сам Виттиг летом 1909 г., в письме к Волошину, подтверждал: «Бюст Ваш в Салоне имел большой успех. О нем хорошо отзывалась критика... Бюст стоял в саду Champ de Mars — и

<sup>1</sup> «Салон Марсова поля» — Салон Национального общества изящных искусств.

это было очень красиво на фоне зелени». Свое произведение Виттиг назвал «Поэт» и в письме к Волошину от 3 августа 1912 г., перечисляя свои работы, указал: «„Поэт“ — камень в саду И. Ярошинского, Подольская губ-ерния», 1910» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 350). Можно предположить, что поляк, пленившийся бюстом, в конце концов приобрел его. Однако уже при жизни Волошина эта скульптура Виттига (герм из плотного песчаника высотой 2 метра 30 см) была установлена в Париже — и до сих пор стоит в одном из двориков на бульваре Эксельман (№ 66). По рассказу М. С. Волошиной, бюст был приобретен парижским муниципалитетом прямо с выставки Салона и установлен затем как парковая скульптура в саду перед домом А. Г. Эйфеля — создателя знаменитой башни.

Отзывы французской печати об этом произведении Э. Виттига пока не обнаружены: возможно, это были лишь упоминания в общем обзоре Салона. Зато в польском журнале «Tygodnik ilustrowany» (№ 39 от 24 сентября 1910 г.) была напечатана развернутая статья В. Роговича «Прирученный кентавр и девушка (по поводу двух произведений Э. Виттига)». Критик писал: «Он дал правдивый портрет Волошина, гораздо больше, чем обычное „сходство“: выявил в песчанике пластический синтез души <...> Мощная, смелая стилизация этого портрета удалась ему в совершенстве».

Волошин, высоко ценивший искусство польского скульптора, хотел помочь устройству его выставки в Петербурге, — но, по-видимому, его надежды на помощь в этом редакции журнала «Аполлон» не оправдались (см. письма Э. Виттига к М. Волошину — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 350). Начало работы над статьей о Виттиге относится к лету 1912 г. В августе скульптор послал поэту свою краткую автобиографию и список основных работ. «Я страшно рад, что буду иметь Ваш взгляд на меня, — ибо я высоко оцениваю Ваше искусство», — добавлял он. 17 октября, получив известие, что Волошин уже работает над статьей, Виттиг повторял: «Уже заранее радуюсь Вашей статье. Так мало людей, которые так тонко понимают искусство, как Вы». По-видимому, он тогда же послал Волошину фотографии своих основных произведений, до сих пор сохранившиеся в Доме-музее М. А. Волошина в Коктебеле (так же, как и гипсовый слепок с волошинского бюста).

Примерно к ноябрю статья о Виттиге была закончена. 14 декабря 1912 г. Волошин уже справлялся у редактора «Аполлона» С. К. Маковского о ее судьбе. Виттиг в письме от 28/15 мая 1913 г. спрашивал Волошина: «Напишите мне, как со статьей? Была или будет она напечатана? Мне она теперь важна для многих поводов». По получении статьи, 17/4 октября 1913 г., он писал Волошину из Парижа: «Очень, очень она мне нравится. Есть в ней какое-то *volupté*<sup>2</sup> наслаждения формой, которой я так постоянно ищущу. Я Вам очень благодарен».

Надо отметить, что о Виттиге к этому времени уже писали. В частности, французский журнал «L'art et les artistes» (№ 46 от января 1909 г.) поместил статью Р. А. Флэри «Эдуард Виттиг». М. А. Волошин, выписывавший этот журнал, был, несомненно, знаком с этим отзывом. Но Флэри главное внимание уделял тематике и технике скульптур Э. Виттига, не выходя за границы его творчества (доминантой которого он считал «могучую Женственность»). Волошин же встал на более общую точку зрения и стремился определить место Виттига в ряду современной, послероденовской скульптуры. Он видит своеобразие Виттига в повороте «от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию» и классифицирует это как тяготение к скульптуре архаической Греции я Египта. Выдвигая ряд причин, по которым на пороге XX в. европейцы вдруг почувствовали «красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве», Волошин предполагает, что скульптура «подойдет наконец сознательно и к гиератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека...». Кое в чем эти предположения Волошина оправдались в произведениях А. Майоля, С. Коненкова, С. Эрзи и других скульпторов XX в. Прав он оказался и в высокой оценке творчества Э. Виттига, создавшего еще целый ряд прославленных произведений («Польская Нике», «Памятник летчику») и вошедшего в историю европейского искусства. О нем см.: *Rutkowski Sz. Edward Wittig. Warszawa, 1925; Kozicki W. Edward Wittig. Warszawa, 1932; Dobrowolski T. Sztuka Młodej Polski. Warszawa, 1963, s. 149—153.*

<sup>1</sup> сладострастие (франц.).

- <sup>1</sup> *Val Fleury* — селение вблизи Медона, юго-западного пригорода Парижа.
- <sup>2</sup> ...книге «Разговоры» Родена... — Имеется в виду книга: *Rodin Auguste. L'Art: Entretiens réunis par Paul Gsell.* Paris, 1911 (сохранилась в библиотеке М. А. Волошина в Коктебеле).
- <sup>3</sup> *Je hais le mouvement qui déplace les lignes.* — См. с. 605, примеч. 10.
- <sup>4</sup> Гарпократ — древнегреческое божество, у римлян — бог молчания.
- <sup>5</sup> «Я наполню глиной то пространство & стояла нагая». — Строки из стихотворения Анри де Ренья «Пленница» (см. статью «Анри де Ренья», с. 60 наст. изд.).
- <sup>6</sup> Луксорский обелиск — древнеегипетский обелиск, установленный на площади Согласия в Париже в 1836 г.
- <sup>7</sup> *Над тремя идущими статуями Лувра...* — Их описание Волошин дает в письме к М. В. Сабашниковой (начало 1904 г.): «Египетские фигуры... Это два мужчины и одна женщина. Они идут быстро, но спокойно. Их глаза смотрят так далеко, как в этой жизни не смотрят глаза людей. Они идут в загробной жизни по неизмеримой покато́й равнине и видят где-то свет... Очень далеко... В них тихая ровная радость — наконец! Чувствуется свежесть ночного воздуха пустыни, касающегося их плеч... Тихая радость смерти» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106).
- <sup>8</sup> ...индусское имя «Муля-Пракрити»... — Пракрити — в древнеиндийской мифологии и философии первоначальная субстанция, первопричина мира объектов, воплощающая высшую волю творца.
- <sup>9</sup> *Машина вобрала в себя всю физическую работу...* — Идеи, высказанные здесь, были затем изложены в стихотворении «Машина» (1922) из цикла «Путями Каина».
- <sup>10</sup> ...вопросом о передаче современной одежды в скульптуре... — См. об этом в статье «Сизеран об эстетике современности» (с. 183—187 наст. изд.).
- <sup>11</sup> ...выразительность тела в голове и кистях рук. — См. об этом в статье «Скелет живописи» (с. 212 наст. изд.).

В. П. Купченко

## РОССИЯ

### ИНДИВИДУАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Впервые опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 10, с. 66—72). Печатается по сокращенному и переработанному Волошиным тексту журнальной публикации, включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 44 об. — 47 об.).

Вопрос об «индивидуализме», оказавшийся в центре внимания Волошина, был одним из наиболее злободневных в идейных спорах русских символистов в 1905—1907 гг. В отличие от кружка московских «декадентов» во главе с Брюсовым, группировавшихся вокруг журнала «Весь» и ориентировавшихся на принципы «индивидуализма» и «автономного искусства», многие петербургские писатели настойчиво призывали в те годы обратиться к актуальным общественным проблемам. В это время в среде символистов и околосимволистских кругах распространяются идеи «мистического анархизма» — весьма расплывчатого по своему содержанию течения, создателем которого считался Г. Чулков, а вдохновителем — Вяч. Иванов. Уже в 1904—1905 гг., активно сотрудничая в «Весях», Иванов проводил в них линию, отличную от редакционной: выступая с осуждением того, в чем он видел индивидуалистическое начало символизма, Иванов разрабатывал пути развития искусства от «индивидуализма» и субъективизма к «соборности» и религиозно понимаемой «народности». Важной вехой в истории русского символизма была также статья Иванова «Кризис индивидуализма», опубликованная в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» (№ 9). «Именно вопрос об индивидуализме, — писал Брюсов в статье «Горжество победителей», — и был той точкой, с которой началось расхождение между членами прежде „единой школы“» (Весь, 1907, № 9, с. 56; подпись: В. Бакулин).

Издававший в Москве с января 1906 г. символистский журнал «Золотое руно», опубликовавший статью Волошина, в вопросе об «индивидуализме» занимал первоначально позицию, близкую «Весам». Тем не менее уже во 2-м номере «Руна» появи-

лась статья А. Н. Бенуа, озаглавленная «Художественные ереси» и направленная против индивидуализма в искусстве. С сожалением отмечая, что индивидуализм — «краеугольная основа современной художественной жизни», Бенуа называл его «ересью» и «абсурдом, ведущим не к развитию человеческой личности, а к ее одичанию». По мнению Бенуа, индивидуализм рождается из духа гордыни; он разобщает художника с традицией и лишает искусство его божественной силы. Критика индивидуализма ведется в статье Бенуа с религиозных позиций. «Нужно усомниться, — заключает автор, — в пользу учения о самодовлеющем значении личности в искусстве, и тогда, быть может, мы удостоимся и откровения новой церкви, в которой отдельные личности сольются в один культ и которая даст нам новое нужное искусство» (Золотое руно, 1906, № 6, с. 80—82, 88).

Публикуя статью Бенуа, редакция «Золотого руна» отметила, что «в основных пунктах» расходится с его взглядами (там же, с. 80). Однако тема, затронутая Бенуа, была крайне животрепещущей, и разговор об «индивидуализме» вскоре получает продолжение на страницах «Золотого руна». В № 6 была напечатана статья А. Шервашидзе «Индивидуализм и традиция», полемически заостренная против «Художественных ересей» (подзаголовок статьи: «Александр Бенуа и Морису Денису»). Возражая Бенуа, Шервашидзе пытался доказать, что индивидуализм — основа и движущая сила любого художественного творчества. «Именно там, где торжествовал Индивидуализм, — писал Шервашидзе, — там было проникновение в сокровенный смысл вещей, угадание красоты» (Золотое руно, 1906, № 6, с. 69). Спор об «индивидуализме» был в эти месяцы углублен и некоторыми другими выступлениями в «Золотом руно» — прежде всего обширной статьей Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (№ 4, 6). Развивая идеи, заключенные в его предыдущих работах, Иванов излагает и обосновывает здесь один из своих центральных тезисов тех лет — о перерастании современного («индивидуалистического») искусства во всенародное. Залогом этого перерождения Иванов представлял «тяготение к мифотворчеству», свойственное, по его мысли, символическому искусству (Золотое руно, 1906, № 4, с. 72).

В первой половине 1906 г. уже намечается размежевание «Весов» с «петербуржцами». Началом длительной и ожесточенной полемики между сторонниками «индивидуалистического» искусства и «мистическими анархистами» послужила рецензия Брюсова на первый выпуск «Факелов» (сборник «петербургских» символистов) (Весы, 1906, № 5); следующий номер журнала содержал ответную статью Вяч. Иванова «О „факельщиках“ и других именах собирательных». Через два месяца Брюсов вновь выступает в защиту «индивидуалистического» символизма: в № 8 «Весов» за 1906 г. была напечатана его статья, направленная против книги Чулкова «О мистическом анархизме» (СПб., 1906), предисловие к которой принадлежало Иванову.

На фоне этой междоусобной борьбы в лагере русского символизма и появляется статья Волошина, посвященная злободневной теме — «индивидуализму». (Волошин сам подчеркивает, что в его статье затронуты вопросы «глубокого интереса и значения»). Будучи откликом на выступления Бенуа, Шервашидзе, Вяч. Иванова (в шире — на диалог между сторонниками «индивидуалистического» и «общественного» подхода к искусству), статья Волошина представляет собой непосредственное продолжение полемики, начатой его предшественниками. Вместе с тем в ней намечены и некоторые новые аспекты проблемы.

В отличие от Бенуа Волошин не отвергает «индивидуализма» и не считает его «ересью». Противоречие между «индивидуализмом» и «традицией» представляется ему мнимым. По мнению Волошина, «индивидуализм» — «этот тонкий культурный цветок» — вырастает только на почве традиции. На вопрос «Индивидуализм или традиция?» Волошин, подобно Шервашидзе, отвечает: «Индивидуализм и традиция». Однако Волошин далек и от утверждения индивидуализма в брюсовском понимании этого термина (т. е. как неограниченного произвола личности, независимой от традиций и внешних условий). Диалектика «индивидуальности» и «канона», развитая в статье Волошина, ведет в сущности к снятию «индивидуализма», к растворению его в продукте творчества. Подобно тому как дух нисходит в материю, преобразая и проясняя ее, точно так же, по мысли Волошина, должен творческий человек («индивидуальность») раствориться в художественном произведении, пожертвовав собой и своим именем. Истинное искусство безымянно: оно рождается не сознательным воле-

вым усилием личности, а бессознательным творчеством, стихией народного духа. Так было в средние века и в эпоху Ренессанса.

Вслед за Вяч. Ивановым, влияние которого ощущается в этой статье, Волошин утверждает: «...выход из современного положения — в трагической хоровой общине...» (перерабатывая статью, Волошин убрал эти важные слова, а с ними — и упоминание о Вяч. Иванове). Произведение искусства должно вновь осознать себя в народной душе. Лишь преодолевая себя, «свое имя», через самопожертвование и самоустранение, через растворение в коллективном творческом сознании современная индивидуальность, по мысли Волошина, способна выявить все заложенные в ней возможности.

Более самостоятельной является вторая часть статьи, где эту схему «преодоления индивидуализма» Волошин пытается конкретизировать на примере изобразительного искусства. Однако его попытка доказать, что главный враг современной живописи — масляные краски, необедительна и может быть без труда опровергнута. (Примечательно, что, испытывая недоверие к масляным краскам, которые, как казалось Волошину, «лишают живопись интимного общения с материалом», он и в своей практике художника почти никогда не прибегал к этой технике).

В дальнейшем «Золотое руно» все решительнее принимает сторону «петербургских» символистов. С 1907 г. в журнале начинают появляться резкие нападки на «Весь» — цитадель «эстетического индивидуализма» (Золотое руно, 1907, № 4, с. 80). В одном из редакционных заявлений подчеркивалось, что отличительная черта переживаемой эпохи — «пересмотр теоретических и практических основ индивидуалистического мировоззрения» (1907, № 6, с. 68). В следующем номере журнала (№ 7—9) появляется объявление о том, что Брюсов, Андрей Белый, Балтрушайтис и другие ближайшие сотрудники «Весов» отказываются от участия в «Золотом руно» «вследствие изменения задач и направления журнала» (с. 160). Раскол в русском символизме был завершён окончательно.

<sup>1</sup> *Существует ли в действительности & индивидуализмом и традицией?* — В журнальном тексте этим словам предшествовал отрывок, в котором кратко излагалось содержание статьи А. Н. Бенуа:

«Появление статьи Бенуа „Художественные ереси“ представляет событие для каждого следящего пути и течения живописи.

Потребность говорить об этом была уже давно. У каждого накопилось слишком много полусознанного и невысказанного, и это множество теснящихся слов смыкало уста.

Даже теперь, когда первые слова произнесены А. Н. Бенуа, когда уже высказаны первые положения, от которых можно исходить, даже теперь еще труднее начать говорить.

И самый факт появления статьи Бенуа, и все мысли, высказанные им, рожают двойное чувство: и радости, потому что это высказано, и досады, потому что это высказано не так, как хотелось бы. Последнее чувство проистекает без сомнения из того, что на эти самые вопросы и часто для этих самых выводов у каждого существуют и свои ответы и свои обоснования.

Прежде всего не удовлетворяет самое заглавие статьи „Художественные ереси“.

„Ересь“, по мнению Бенуа, — это современное состояние живописи. Но, поставленные в заглавии статьи, эти слова как бы извиняются за эту мысль и сами себя признают ересью.

„Искусство нашего времени, — говорит он, — абсолютно неправо — оно сделалось еретичным, восставая против самого принципа канонов и формул“.

С этим значением слова „ересь“ нельзя согласиться, потому что ересь не есть отрицание священных установлений, а, напротив, свободное мистическое творчество в области догматов. Ересь идет всегда впереди церкви, творит новую церковь, хранит эзотерические основы церкви, и с этой точки зрения современное состояние живописи никак не может быть названо ересью, а разве только противоположным понятием, критическим протестантизмом.

Коренной вопрос, кроющийся в статье Бенуа, формулируется словами: „Индивидуализм или традиция?“. А. К. Шервашидзе от лица молодых художников ответил на него: „Индивидуализм и традиция“».

<sup>2</sup> ...чтобы Микеланджело нашел в ней напряженную тетиву своего Давида. — «Давид» — знаменитая статуя Микеланджело, выполненная в 1501—1504 гг. и установленная во Флоренции перед палаццо Веккьо (ныне — Академия изящных искусств).

<sup>3</sup> *Творчество — это самоограничение.* — Эту мысль Гете Волошин повторял неоднократно; так, в стихотворении «Подмастерье» (1917) сказано:

Для ремесла и духа — единый путь:  
Ограниченье себя

(Иверни. М., 1918, с. 3)

И позднее, в 1930 г.: «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение» (Волошин М. А. О самом себе. — В кн.: Максимилиан Волошин — художник. М., 1976, с. 45).

<sup>4</sup> *Земная смерть & чтоб умереть.* — Строки стихотворения Волошина «Отрывки из посланий» (другое название — «Второе письмо»), написанного в 1904—1905 гг. (Волошин М. Стихотворения. Л., 1977, с. 92).

<sup>5</sup> ...что выражено в словах Платона о «мировой душе & мирового тела». — О соединении мировой души с мировым телом говорится в диалоге Платона «Тимей» (Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1971, т. 3, ч. 1, с. 474—475).

<sup>6</sup> *Семя, если не умрет, не принесет плода.* — Неточная цитата из Евангелия (Иоанн, XII, 24).

<sup>7</sup> ...и предельных точек развития. — Далее в журнальной публикации следует: «Здесь нам нужно будет сократить область наших рассуждений об искусстве и перейти к той сфере пластических искусств и в частности живописи, которая вызвала полемику, возникшую вокруг статьи А. Бенуа, совершенно оставив в стороне индивидуализм в литературе, в философии. Это необходимо, потому что судьбы живописи и поэзии в XIX веке были различны».

<sup>8</sup> ...все вышедшее из рук художника. — Далее в журнальной публикации следует: «Отсюда возникла та картина современного искусства, которую рисует Бенуа: „Художники разбрелись по своим углам. Тешатся самовосхищением. Пугаются обоюдных влияний и изо всех сил стараются быть только «самими собой». Воцаряется хаос, нечто мутное, не имеющее никакой ценности и, что страннее всего, никакой физиономии»».

<sup>9</sup> Пьер Бейль (1647—1706) — французский писатель и философ, автор «Исторического и критического словаря» (1695—1697).

<sup>10</sup> ...подобно Сирене в рассказе Жюль Леметра... — Жюль Леметр (1853—1914) — французский писатель и критик. Какой именно рассказ Леметра имеет в виду Волошин, неясно.

<sup>11</sup> ...ни одно искусство прошлых веков. — Далее в журнальном тексте следует: «Не знаю, есть ли выход из этого положения. Опыт не может научить, потому что положение, созданное в искусстве в настоящее время, беспремерно», говорит Бенуа.

Но можно с уверенностью сказать, что живопись самостоятельно никогда не может выйти из этого положения, потому что не она является активным двигателем и центром всей системы нашего искусства. Этого двигателя надо искать в трагической стихии человека и выход из современного положения — в трагической хоровой общине, о которой говорит Вяч. Иванов в „Предчувствиях и предвещениях“. Когда дионисический элемент претворит внутреннюю сущность жизни, тогда живопись выйдет на новую дорогу и тогда только мы сможем оценить всю громадную завоевательную работу, совершенную живописью в наше время самоохраняющего индивидуализма.

Выход же из современного положения искусства лежит в основной задаче всего искусства».

<sup>12</sup> *Итак, вот основные положения этой статьи.* — Вместо этих слов в журнальной редакции был следующий абзац:

«Ввиду глубокого интереса и значения тех вопросов, которые затронуты мною в данной статье, для того чтобы облегчить и оформить их обсуждение, я позволю себе формулировать мои основные положения в виде семи тезисов, из которых первые че-

тыре относятся к вопросу об индивидуализме в искусстве вообще и три к вопросу об ложном положении современной живописи в частности. Желая дать толчок возможному обмену мнений, я формулирую их в наиболее крайней и парадоксальной форме»,

К. М. Азадовский

### «ОСКОЛКИ СВЯТЫХ ЧУДЕС»

Впервые опубликовано в газете «Русь» (1908, 5 марта, № 64) под названием «Русская живопись в 1908 г. „Союз” и „Новое общество”». Печатается по тексту этого издания. Заглавие изменено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 48).

Статья явилась откликом на V выставку «Нового общества художников» и V выставку «Союза русских художников», которые состоялись в Петербурге почти одновременно: первая в Строгановском дворце с 12 февраля по 16 марта, вторая — в Пушкинской квартире на Мойке с 29 февраля по 30 марта 1908 г. (см. каталоги: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908; Выставка картин «Союз русских художников». СПб., 1908; объявления: Нов. время, 1908, 12 февр., № 11466; 16 марта, № 11498).

V выставка «Союза» — несомненно одна из самых удачных выставок общества — была признана «героем настоящего художественного сезона» (Моск. листок, 1908, 12 янв., № 10, с. 2) и получила высокую оценку на страницах московской и петербургской периодики (подробнее о ней см. в кн.: *Лапшин В. П.* «Союз русских художников». Л., 1974, с. 63; на с. 223—224 библиография рецензий). Этой выставке была специально посвящена статья Волошина «Комната, в которой умер Пушкин» (Русь, 1908, 11 марта, № 70). Важное место здесь занимали работы художников-«мирискусников»: А. Бенуа, К. Сомова, М. Добужинского, Л. Бакста, С. Яремича и других, экспонировавшиеся на первом этаже.

Отдавая предпочтение петербургской группе «Союза», в частности подробно останавливаясь на картинах и эскизах А. Бенуа (в настоящей статье) и акварелях К. Сомова (в следующей), Волошин резко критикует экспозицию второго этажа, где были представлены работы «москвичей» (А. Васнецова, С. Малютина, Б. Кустодиева, В. Переплетчикова, Л. Пастернака, К. Юона, С. Виноградова и др.). В этом смысле настоящая статья отражала реальную картину назревающего раскола внутри «Союза» (об этом см. в указанной монографии В. П. Лапшина, а также в кн.: *Петров В.* «Мир искусства». М., 1975; *Лапшина Н.* «Мир искусства». М., 1977).

Однако позиция Волошина не во всем совпадала с эстетической платформой «мирискусников». Критерии «большого искусства», изложенные в настоящей статье, позволили ему сблизить декораторские новации А. Головина и А. Бенуа, в то время как сам А. Бенуа до 1909 г. в целом не принимал театральных работ А. Головина; см., например, его статью о «Волшебном зеркале» (Мир искусства, 1904, № 1, с. 1—4), а эскизы к опере «Кармен», о которых пишет Волошин, пренебрежительно назвал «каким-то этнографическим музеем» (Слово, 1908, 22 марта, № 412, с. 2). Принципиально чуждыми для теоретиков этой художественной группировки были Волошинская установка на бессознательность творчества и восприятия искусства и его «дилетантизм» (подробнее о личных взаимоотношениях Волошина и А. Бенуа см. в кн.: Александр Бенуа размышляет. М., <1968>, с. 233—234).

В отличие от «союзовской» выставка «Нового общества» не имела четкой программы. Произведения А. Бенуа, М. Добужинского, Е. Лансере, С. Яремича растворились здесь среди множества работ художников различных направлений. Наибольшее внимание критики привлекли упомянутые выше эскизы А. Головина, занимавшие отдельный зал (библиографию отзывов см. в кн.: А. Я. Головин: Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. М.; Л., 1960, с. 371).

Высказывания Волошина получили отклики в прессе. Полемизируя с его трактовкой творчества «мирискусников» как попыткой возрождения европейской культуры XVIII — начала XIX вв., В. Янычевский резко обрушился на «эстетические претензии» «петербуржцев», назвав рисунки К. Сомова «обыкновенной порнографией,



прикрытой высокими словами о воскресении эпох» (Россия, 1908, 7 марта, № 700). Отголоски основных идей настоящей статьи встречаются и в анонимной рецензии на выставку «Союза», помещенной в газете «Огонек», автор которой, как и Волошин, отталкивается от мысли Достоевского о «всечеловечности нашей культуры» и видит в иллюстрациях К. Сомова удачную попытку «перевоплощения» в эпоху XVIII в. (Огонек, 1908, № 10).

<sup>1</sup> ...*созерцающая мрамор Ниобеи & трагический пафос, в нем воплощенный*. — Речь идет о знаменитой скульптурной группе, изображающей Ниобу, супругу царя Фив Амфиона, с детьми, которые, по преданию, были уничтожены стрелами Аполлона и Артемиды за то, что мать их посмеялась над богиней Лето (наиболее известная римская копия с оригинала IV в. до н. э. находится во Флоренции в галерее Уффици). Волошин видел эту работу во время своего пребывания во Флоренции летом 1900 г.

<sup>2</sup> ...*о «Версаях» Бенуа...* — На выставке экспонировались следующие работы А. Н. Бенуа из «Версальской серии» (1905—1906): «Вечерняя прогулка», «Сады Версаля из окон дворца», «Зимнее утро в Версале», «Зимний вечер в Версале», «Каштаны в Версале», «Parterre du Midi в Версале», «Представление султанши», «Купальня маркизы», «Павильон».

<sup>3</sup> ...*эскизах к «Павильону Армады»...* — Имеются в виду эскиз декорации к 1-й картине названного балета-пантомимы (поставлен в Мариинском театре 25 ноября 1907 г.; либретто, оформление и постановка А. Н. Бенуа, танцы М. М. Фокина, музыка Н. Н. Черепнина), эскизы для gobelena «Ринальдо и Армида» и костюмов к постановке, представленные на выставке «Союза».

<sup>4</sup> *Версиров говорит & это нам дороже, чем им самим*. — Здесь и далее Волошин цитирует роман Ф. М. Достоевского «Подросток» (ч. 3, гл. 7, раздел 3).

<sup>5</sup> ...*человек, вступая в мир & повторяет в себе бессознательно и вкратце всю историю развития вселенной & выявляющихся в его детских играх...* — Мысль более подробно изложена в ряде других статей Волошина (см., например, его статью «Театр как сновидение» — наст. изд., с. 351—352).

<sup>6</sup> ...*с самым проникновенным из художников исторического Версаля — Лобром*. — Имеются в виду работы французского импрессиониста Мориса Лобра (Maurice Lobre) на версальскую тему: «Библиотека в Версальском дворце», «Белая комната», «Салон Марии Антуанетты в Малом Трианоне» и т. д.

<sup>7</sup> *Национальная русская способность «перевоплощения» сводится именно к этому таланту широких исторических обобщений...* — Пересказ одной из центральных идей Пушкинской речи Ф. М. Достоевского (Дневник писателя за 1880 год, гл. 2).

<sup>8</sup> ...*зала Головина (на выставке «Нового общества»), в которой собраны все его эскизы и рисунки для постановки «Кармен»*. — Имеются в виду эскизы костюмов и декораций (112 работ) к опере Ж. Бизе «Кармен» (Мариинский театр, режиссер В. П. Шкаффер, премьера состоялась 10 марта 1908 г.), написанные Головиным в течение года (весна 1906 — весна 1907); перечень их см.: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908, с. 3—6.

<sup>9</sup> ...*до Зулоаги...* — О личном знакомстве русских символистов с испанским художником в Париже в эти годы см., например, в воспоминаниях Андрея Белого «Между двух революций» (Л., 1934, с. 144, 181). Высокую оценку работы Зулоаги получили на страницах журнала «Мир искусства» (1901, № 1). О популярности И. Зулоаги в России говорит организация в 1914 г. в Москве выставки его работ (Каталог выставки картин Игнацио Зулоаги. М., 1914). См. также упоминание имени этого художника в статье Волошина «Парижский салон. Société Nationale des Beaux-Arts» (Русь, 1904, 12 апр., № 119).

<sup>10</sup> *Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской...* — Имеются в виду работы М. А. Врубеля, экспонировавшиеся на выставке «Нового общества художников»: «Демон», «Пророк», «Садко» (1899—1900), «Царь Салтан» («Трицать три богатыря») (1900). Ср. высказывания об этих картинах в статье «Блики» (с. 273—274 наст. изд.).

<sup>11</sup> ... *Кустодиеву, с его «веселящимися пейзажами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.* — Вероятно, Волошин имеет в виду картины Б. М. Кустодиева 1906—1907 гг.: «Ярмарка», «Праздник в деревне», «Портрет священника и дьякона», «Портрет Ирины Кустодиевой», «Японская кукла» и «Портрет Сергея Городецкого», выставлявшиеся частично на московской, частично на петербургской выставках «Союза».

<sup>12</sup> ...художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням» Версаля... — На выставке «Союза» были представлены следующие работы из «Версальского цикла» С. П. Яремича: «Версаль», «Сумерки в Версальских садах», «Оранжереи в Версале», «Фонтан», «Пейзаж из окна».

<sup>13</sup> В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского... — Об участии В. Слевинского в выставке «Нового общества» свидетельствует объявление в газете «Слово» (1908, 8 февр., № 375), где он назван среди «польских колонистов», примкнувших к выставке. Однако в каталоге ни одной работы В. Слевинского не указано. Видимо, речь идет об автопортрете, экспонировавшемся также в парижском «Осеннем салоне» 1904 г. (см. об этом: наст. изд., с. 230, 652).

<sup>14</sup> Мы переживаем европейскую историю всю буйностью нашего непочатого будущего... — Ср. с мыслью Ф. М. Достоевского о способности русского поэта перевоплощаться в «дух чужих народов», в чем «и выразилась наиболее его национальная сила <...> народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем...» (Дневник писателя за 1880 г., гл. 2).

К. А. Кумпан,  
А. М. Конечный

## БЛИКИ

### *Выставка детских рисунков. В. Э. Борисов-Мусатов. Врубель*

Впервые опубликовано в газете «Русь» (1908, 17 марта, № 76). Печатается по тексту, представленному в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 86—87) и представляющему собой сокращенный вариант первой публикации.

Статья явилась откликом на выставку детских рисунков (из собраний К. А. Сюннерберга, С. В. Чехонина и др.), посмертную выставку картин В. Э. Борисова-Мусатова и экспозицию работ М. А. Врубеля на V выставке «Нового общества художников» (обзор последней см. в статье Волошина «Осколки святых чудес» — наст. изд., с. 266—271). Первая из них совместно с V выставкой «Нового общества» состоялась в залах Строгановского дворца (Невский, 23) с 12 февраля по 16 марта, вторая — в доме Волжско-Камского банка (Невский, 38) с середины февраля по 23 марта (см. каталоги: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908, с. 16; Посмертная выставка картин В. Э. Борисова-Мусатова. СПб., 1908; объявления: Новое время, 1908, 12 февр., № 11466; 23 февр., 11477; 16 марта, 11498).

Включая заметку из газеты в макет будущей книги, Волошин снял два обширных фрагмента из первого эссе, содержащих обзор детских работ А. Бенуа, М. Добужинского, С. Сюннерберга и других, благодаря чему из отчета она превратилась в статью, содержащую лишь общие размышления критика о сущности детского творчества, живописи Борисова-Мусатова и Врубеля. Ее название эксплицирует не только композиционную фрагментарность, но и единый принцип построения — нанизывание параллелей, сближение далеких явлений искусства, в которых отражены «блики» единой идеи. Так, в детском творчестве Волошин усматривает «таинственную связь» с искусством Предвозрождения, в женских образах Борисова-Мусатова — ответы полотен старых мастеров (Боттичелли и Ван-Эйка), а в «Демоне» Врубеля — «органическое родство духа с Лермонтовым» и «геометрические законы» пейзажа Леонардо да Винчи. Таким образом, критик расходится с общепринятой трактовкой Мусатова как «певца водоёмов» и «цветущих садов» (*Средин Александр*. О Борисове-Мусатове. — Золотое руно, 1906, № 3, с. 67), а Врубель привлекает его именно как пейзажист, «единственный живописец гор». Пользуясь традиционным сравнением творчества

Врубеля и Лермонтова, он касается принципиально важного для нового искусства (и собственного творчества) вопроса о соотношении словесного и пластического искусств.

<sup>1</sup> *Марсель Швоб глубоко верил, что взрослые придут наконец учиться к детям, придут учиться играть.* — Критик воспроизводит по памяти слова девочки из «Книги Монэль» («Le livre de Monelle», 1894) М. Швоба (гл. III, раздел 2): «Bientôt les grandes personnes viendront avec nous. Elles iront vers les petits enfants. Elles apprendront à jouer» («Скоро взрослые придут к нам. Они придут к маленьким детям. Они придут учиться играть»). Это произведение Швоба упоминается также в статье Волошина «Золотой век» (Русь, 1908, 24 февр., № 54).

<sup>2</sup> *Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.* — Мысль неоднократно варьируется в других статьях критика (см., например: «Театр как сновидение» — наст. изд., с. 352—354). Об игровых истоках творчества см. также в статье «Откровения детских игр» (наст. изд., с. 493—504).

<sup>3</sup> *...«изгиба пальца»...* — Слова Дмитрия Карамазова в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. I, кн. 3, гл. 5).

<sup>4</sup> *Оно у него всегда раздваивается между двумя женскими лицами, в жизни друг на друга не похожими...* — Речь идет о жене Борисова-Мусатова Е. В. Александровой и близком друге художника Н. Ю. Станюкович, служивших наиболее частыми моделями его поздних картин.

<sup>5</sup> *...в нем так много того, что есть в & романах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции.* — Подчеркивая национальный колорит живописи художника, Волошин в скрытом виде полемизирует с распространенным отождествлением творческой манеры Борисова-Мусатова и К. А. Сомова (о «европеизме» последнего см. в статье «Осколки святых чудес» — наст. изд., с. 271). Сближение полотен художника с романсом, возможно, содержало реминисценцию из статьи Андрея Белого о Мусатове «Розовые гирлянды» (Золотое руно, 1906, № 3, с. 65), в которой живопись Мусатова сравнивалась с «менуетом».

<sup>6</sup> *Перед этими пятью незаконченными полотнами Врубеля, что висят на выставке «Нового общества»...* — На V выставке «Нового общества» экспонировалось не пять, а четыре картины Врубеля (перечень их см. в примечаниях к статье «Осколки святых чудес» — наст. изд., с. 667).

<sup>7</sup> Мэнар (Менар) — см. с. 650, примеч. 13.

<sup>8</sup> *«Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».* — Цитата из поэмы Лермонтова «Демон» (ч. I, строфа 3).

К. А. Кумпан

## АРХАИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1909, № 1, отд. I, с. 43—53). Печатается по тексту этого издания.

Статья Волошина была не единственной в первых номерах «Аполлона», где затрагивались вопросы архаизма в изобразительном искусстве. Перелом от 1900-х к 1910-м гг. прошел для художественных сил, объединившихся вокруг журнала, под знаком «преодоления декадентства», поисков выхода за пределы эстетики «конца века». В этом контексте обращение к наследию архаических культур рассматривалось не только как естественное продолжение раннего «мирикуснического» эстетизма и «ретроспективизма», но и как его антитеза. На этот счет другие художники и критики, группировавшиеся вокруг «Аполлона», высказывались недвусмысленно Волошина.

Так, Л. Бакст в статье «Пути классицизма в искусстве», помещенной в № 2 и 3 «Аполлона» за 1909 г., писал: «...именно эстеты подготовили почву новому вкусу, который, уже ничего не спрашивая и не справляясь с историей искусства, властно идет в сторону, обратную эстетизму, утонченному и изощренному <...> Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы, — к стилю грубому, лапидарному» (Аполлон, 1909, № 3, отд. 1, с. 50). Аналогичную точку зрения мы находим в «скучном разговоре», помещенном

в № 1 «Аполлона» под рубрикой «Пчелы и осы Аполлона». Один из участников «скучного разговора» об искусстве и современности — «Философ» — говорит: «Корни аполлонического искусства в Дионисе. Дант проходил сквозь *selva oscura* \* и не написал бы „Рая“, не увидав „Ада“». (Реплики «Философа» принадлежат, по-видимому, Вяч. Иванову).

П. П. Муратов в статье «Пейзаж в русской живописи» (Аполлон, 1910, № 4), сопоставляя эпоху возникновения «Мира искусства» с эпохой конца 1900-х гг., писал: «Появились художники, как будто совсем чужие этой недавней полосе русской жизни, лишенные ее сердечности и теплоты, но вместе с тем и свободные от ее пред-рассудков». В числе первых из этих художников критик называет Рериха и Богаевского. Однако тот же П. Муратов, давая в статье «Искусство в „Аполлоне“» общую оценку первому номеру журнала, отозвался о статье Волошина весьма резко: «Разве не увеличивает г. Волошин и без того несносной путаницы понятий, когда, умышленно или нарочно, смешивает совершенно различные вещи, архаизм и архаизирование? Такая статья есть явление чисто отрицательное для нашей художественной культуры, и „Аполлон“ напрасно не заметил в ней одного из тех „злоупотреблений“, против которых выступает бороться» (Утро России, 1909, 19 ноября).

Тема сухой каменистой земли как символа строгости и сухости нового, «аполлонического» искусства (в противовес неистово эмоциональному искусству предшествовавшей «дионисийской» эпохи) развернута Волошиным не только в статье о художниках-«архаистах», но и в помещенном в «Литературном альманахе» первого номера «Аполлона» стихотворении «Делос» (название острова в Эгейском море, считавшегося в античном предании родиной Аполлона):

Оком мертвенным Горгоны  
 Обоженная земля:  
 Гор зубчатые короны,  
 Бухт зазубренных края.  
 \* \* \* \* \*  
 Сам из всех святынь Эллады  
 Ты избрал своей страной  
 Каменистые Циклады,  
 Делос знойный и сухой.

Ни священных рощ, ни кладбищ  
 Здесь не видят корабли,  
 Ни лугов, ни тучных пастбищ,  
 Ни питающей земли.  
 \* \* \* \* \*  
 Делос! Ты престолом Феба  
 Наг стоишь среди морей,  
 Подымая к солнцу в небо  
 Дымы темных алтарей!

В книгу Волошина «Стихотворения. 1900—1910» (М.: Гриф, 1910) это стихотворение вошло с посвящением Сергею Маковскому — редактору «Аполлона». Пейзаж священного острова Аполлона, как он описан в этом стихотворении, явно схож со столь дорогим Волошину пейзажем восточного побережья Крыма.

<sup>1</sup> Каббала — общее наименование трактатов на древнееврейском языке «Зогар» и «Сейфер-Ецирах». Мистическое учение, изложенное в этих трактатах, сложилось в лоне средневекового иудаизма, но признавалось также некоторыми христианскими и мусульманскими сектами позднего средневековья.

\* Темный лес (*итал.*) — аллюзия ко второй строке первой песни «Ада»: «Mi ritrovai per una selva oscura» («Я заблудился в сумрачном лесу»). Отметим, что в начале 20-х гг. Волошин назвал вторую книгу итогового собрания своих стихотворений «Selva oscura».

<sup>2</sup> Рерих — являющийся & продолжателем тех мастеров каменного века... — Ср. статью Рериха «Радость искусству» (1908), значительная часть которой посвящена именно искусству каменного века. «Странно подумать, — писал Рерих, — что, может быть, именно заветы каменного царства стоят ближе всего к исканиям нашего времени <...> Стремление обдумать всю свою жизнь, остро и строго оформить все ее детали, все, от монументальных строительных силуэтов до ручных мелочей — все довести до строгой гармонии: эти искания нашего искусства, искания полные боли, ближе другого напоминают любовные заботы древнего изо всего окружающего сделать что-то обдуманное, изукрашающее, облаканное привычною рукою» (Рерих Н. Собр. соч. М., 1914, т. 1, с. 139). Статья впервые опубликована в книге А. Ф. Мантеля «Рерих» (Казань, 1909).

<sup>3</sup> Филиппино Липпи — флорентийский живописец переходной эпохи от кватроченто к высокому Возрождению. «Он принадлежит к тем мастерам изменчивой оригинальности, которые заполняют пробелы между поколениями» (Benezit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres... Paris, 1956, vol. 5, p. 598).

<sup>4</sup> Гиссарлик (Гиссарлык) — деревня на эгейском побережье Турции, где немецкий ученый Г. Шлиман начиная с 1871 г. вел раскопки с намерением отыскать остатки гомеровской Трои. В результате раскопок были обнаружены следы девяти поселений, последовательно возникавших на этом месте начиная с эпохи неолита (середина III тысячелетия до н. э.) и кончая эпохой римского завоевания. Наибольшие основания для отождествления с гомеровской Троей дает так называемая «Троя VI» — город-крепость, относящийся к эпохе микенской культуры (середина II тысячелетия до н. э.).

<sup>5</sup> «День истории & мир души ночной». — Из статьи Вяч. Иванова «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста „Terror antiquus“» (Золотое руно, 1909, № 4; перепеч. в кн.: Иванов Вячеслав. По звездам. СПб., 1909). Ср. характеристику эпохи в программной статье Александра Бенуа «В ожидании гимна Аполлону» (Аполлон, 1909, № 1): «Завтра должно наступить новое возрождение. Многие это знают. Но где это завтра, когда оно наступит, какова-то будет оставшаяся ночь? Во всяком случае, близко ныне к полночи, и заря сильно передвинулась к востоку» (отд. 1, с. 6).

<sup>6</sup> ...с началом раскопок Эванса на Крите... — Археолог А. Эванс обнаружил на острове Крит материальные свидетельства высокоразвитой культуры, относящейся к первой половине II тысячелетия до н. я. Центром этой культуры был город Кнос, где были найдены руины царского дворца-лабиринта. Эпоха расцвета критской культуры нашла отражение в позднейших греческих сказаниях о могущественном критском царе Миносе.

<sup>7</sup> ...багровый закат Атлантиды & изображение царя Миноса в виде краснокожего... — Элементы сходства между древними культурами Средиземноморья и Америки дают основание предполагать, что между Европой и Америкой существовало некое промежуточное звено — островная земля с рано развившейся цивилизацией, впоследствии погибшая от космической или тектонической катастрофы. Некоторые ученые отождествляют эту землю с описанной Платоном в диалогах «Тимей» и «Критий» Атлантидой. (Обзор мнений по этому вопросу см. в кн.: Жиров Н. Ф. Атлантида. М., 1964). Археологические открытия конца XIX — начала XX в. в средиземноморских странах значительно обострили интерес к проблеме Атлантиды. В России этот интерес стимулировался еще и эсхатологическими настроениями, столь типичными в ту эпоху для известных слоев интеллигенции. Проблемой Атлантиды всю жизнь занимался В. Я. Брюсов (поэма «Атлантида», 1897; трагедия «Гибель Атлантиды», 1910-е гг.; очерк «Учители учителей», 1917; целый ряд стихотворений); ей отдали дань К. Д. Бальмонт, Д. С. Мережковский и другие деятели русского модернизма. Нередко интерес к Атлантиде бывал связан с интересом к оккультным наукам: среди мистиков различных толков Атлантида издавна считается родиной эзотерического тайноведения. Так было и с Волошиным, который в течение ряда лет интересовался теософией; предание об Атлантиде занимает существенное место в этом учении (см., например: Штейнер Рудольф. Очерк тайноведения. М., 1917).

<sup>8</sup> Архипелаг — собирательное наименование греческих островов Эгейского моря, ставшее впоследствии географическим термином, обозначающим любую группу островов.

<sup>9</sup> Бакст & оторван от земли... — С оценкой Бакста Волошиным интересно сравнить оценку этого художника Андреем Белым в его статье, предназначавшейся,

вероятно, для журнала «Золотое руно» (1906). Белый, в частности, писал: «Я не ошибусь, если определю Бакста как художника-леонардиста <...> Бакст — леонардист еще и в чисто формальном смысле. В нем та же критическая закваска, та же сознательность творчества, которая у Леонардо доведена до таких колоссальных размеров <...> Критицизм является фоном, углубляющим и поправляющим то, на что направлено внимание художника <...> Бакст далеко не эмоционалист, но дай бог, чтобы любая картина эмоционалистов так задевала бы наше чувство, как задевает наше чувство Бакст» (*Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Неизданная статья Андрея Белого «Бакст». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979, с. 97). Белый и Волошин сходятся в оценке Бакста как художника без «своей» сквозной темы, без стержневой всепоглощающей идеи, хотя отношение их к этому типу художника противоположно. В этом различии мнений отразилась продолжавшаяся в кругах «нового искусства» полемика о синтетическом и аналитическом («догматическом» и «критическом»), как их именует Белый в цитируемой статье) типах творческой личности.

<sup>10</sup> ... *портрет светской дамы & декоративную обложку для книги & костюмы николаевского времени & декорации к «Ипполиту» & гибель Атлантиды*. — См. такие работы Бакста, как картина «Ужин» (1902, ГРМ; портрет нарядной молодой дамы за столом, отмеченный сильным влиянием школы венско-мюнхенского «Сецессиона»); обложки к журналу «Мир искусства» на 1902 г. и к альманаху «Северные цветы» на 1903 г.; костюмы к балету Байера «Фея кукол» (Мариинский театр, 1903); декорации к трагедии Еврипида «Ипполит» (1902, Александрьевский театр); наконец, декоративное панно «Tergo antiquus» (ГРМ), изображающее гибель Атлантиды (репродукция этой работы помещена в № 1 «Аполлона»).

<sup>11</sup> ... *иудейских пророков под & стилем Ренана*. — Подразумевается труд французского историка-позитивиста Эрнеста Ренана «История происхождения христианства» (8 томов, 1863—1883).

<sup>12</sup> ... *в Микенах, в Тиринфе...* — Микены и Тиринф — центры архаической греческой культуры (середина II тысячелетия до н. э.), раскопанные в 1876—1885 гг. Г. Шлиманом.

<sup>13</sup> Пелазги — одно из континентальных греческих племен, завоевавших Крит около 1400 г. до н. э.

<sup>14</sup> ... *если верить доказательству Плонжеона...* — Имеется в виду опубликованный в 1895 г. А. Ле Плонжеоном перевод отрывка из так называемого «кодекса Троано» — хранящейся в Мадриде рукописи мексиканских индейцев майя. По утверждению Ле Плонжеона, в этом отрывке повествуется о гибели от землетрясения «земли Му» примерно в 9564 г. до н. э. Современная наука считает транскрипцию и перевод Ле Плонжеона целиком фантастическими (см.: *Жиров Н. Ф.* Атлантида, с. 111).

<sup>15</sup> ... *семь слогов католического гимна*. — Имеется в виду «Гимн св. Иоанну Павла Дякона (конец VII в.). Первые слоги семи строк этого гимна были взяты создателем европейской системы нотного письма Гвидо д'Ареццо (ум. 1050) в качестве названий семи основных нот октавы.

<sup>16</sup> ... *лицо Дюрера сквозит в его Христах*. — В двух вариантах «Оплакивания Христа» Альбрехта Дюрера (1498—1499, Германский национальный музей в Нюрнберге и Старая Пинакотекa в Мюнхене) лицо мертвого Христа действительно схоже с написанными в те годы автопортретами Дюрера.

<sup>17</sup> ... *глубокая безопасность совершающегося...* — Ср. в статье Вяч. Иванова «Древний ужас»: «Ужели не овладел художник своею задачей, не сумел ужаснуть?» (*Иванов Вячеслав*. По звездам. СПб., 1909, с. 402). О неадекватности картины Бакста ее замыслу писал и Н. С. Гумилев: «Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров <...> Но увь! художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и вместо символа дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла» (*Журнал театра Литературно-художественного Общества*, 1909, № 6, с. 17).

<sup>18</sup> ... *и з четырех стихий мира он познал только землю...* — Ср. мнение о Рерихе П. П. Муратова: «Рерих, мечтающий о русской земле тех времен, когда в ней не было еще никакого стойкого быта и никаких будней, естественно обращается к небу и к морю — к двум стихиям, неизменным тысячелетиями. Его эпические замыслы

заставляют вздохнуть свободнее после узости и ограниченности пейзажа „настроений”» (Аполлон, 1910, № 4, с. 16).

<sup>19</sup> ...*эратических глыб*. — В геологии эратическими (т. е. блуждающими) называются породы, перемещаемые с места на место (ледником, течением воды и т. п.).  
<sup>20</sup> ...*кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью...* — Ср. стихотворение Н. Гумилева «Камень» (1909):

Взгляни, как злобно смотрит камень,  
В нем щели странно глубоки,  
Под мхом мерцает скрытый пламень;  
Не думай, то не светляки!

Давно угрюмые друиды,  
Сибиллы древних королей  
Отмстить какие-то обиды  
Его призвали из морей.

И ты застонешь в изумленье,  
Завидя блеск его огней,  
Заслыша шум его паденья  
И жалкий треск твоих костей...

(Гумилев Н. Жемчуга.  
М., 1910, с. 5—6)

<sup>21</sup> ...*о менгирах и долменах, о полях Карнака...* — Менгиры и долмены — примитивные сооружения (капища или могильники) из гигантских камней, относящиеся к эпохе неолита и встречающиеся в приморских районах Британских островов, северной Франции и Скандинавии. Карнак — бретонское селение, близ которого находится большая группа менгиров (грубо отесанных каменных обелисков), расположенных правильными рядами.

<sup>22</sup> ...*«Бой» напоминает первые строфы Леконт-де-Лилева «Каина»*. — Имеется в виду, очевидно, следующее место поэмы Шарля Леконт де Лиля «Каин» (сб. «Варварские стихотворения», 1862):

Был вечер, времена таинственной вселенной.  
От севера на юг, с заката на восток  
Вся жизненная мощь гремела, как поток:  
Деревья, человек, скала и гад презренный;  
И в творческом пылу дышал с усилием Бог.

Был вечер тех времен. Косматые туманы  
Из моря жаркого вздымались там и тут;  
Порою в воздухе висели глыбы руд...

(Пер. Игоря Поступальского)

Картина Рериха «Бой» (воспроизведена в № 1 «Аполлона» за 1909 г.) изображает столкновение в небе над каменистой пустыней двух огромных облаков, напоминающих очертания конных рыцарей в доспехах.

<sup>23</sup> Экзерциргауз (нем. Exerzierhaus) — манеж для военных упражнений.

<sup>24</sup> Гамадриады (греч. мифол.) — нимфы, обитающие в стволах деревьев.

Ю. М. Гельперин

## СОВРЕМЕННЫЕ ПОРТРЕТИСТЫ

Впервые опубликовано в журнале «Русская мысль» (1911, № 6, отд. 3, с. 25—31) без самостоятельного заглавия, как 4-й раздел статьи «Художественные итоги зимы 1910—1911 г. (Москва)». Под заглавием «Современные портретисты» и с исправлениями

и дополнениями в тексте (в него введена с небольшими сокращениями хроникальная заметка «Картина Малявина в „Союзе“», опубликованная в «Русской художественной летописи» — 1911, № 2, с. 27—28) включено в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 70—72). Печатается по тексту макета.

Обзорной статье в «Русской мысли» предшествовал ряд отзывов Волошина об отдельных московских выставках; эти отзывы публиковались в «Русской художественной летописи», выходявшей приложением к «Аполлону» (1911, № 1, 2, 4, 6).

Выставочный сезон 1911 г. был во многих отношениях переломным и воспринимался современниками как таковой. «Очевидно, мы переживаем момент, предшествующий окончательному определению художественных групп и их физиономий», — писал критик А. Койранский (Утро России, 1911, 26 янв.). «Союз русских художников», объединявший с 1903 г. передовые силы русской живописи, оказался оттесненным с «левого фланга» художественной жизни под напором молодых, ориентированных в отношении художественной формы на новейшее французское искусство (московский «Бубновый валет» и петербургский «Союз молодежи»). Эта новая ситуация вызвала кризис в «Союзе русских художников» и привела к выходу из него группы мастеров, составивших до 1903 г. ядро «Мира искусства» (А. Бенуа, М. Добужинский, Н. Рерих, К. Сомов, Е. Лансере, И. Грабарь, И. Билибин и др.). Возрожденный «Мир искусства» поставил своей задачей борьбу за художественную культуру, против всякого рода «стихийности» в искусстве, будь то в форме крайней «левизны» или в форме эклектического натурализма. Близкий к «мирискусникам» С. К. Маковский так характеризовал ситуацию общества в первые месяцы после отделения от «Союза»: «Ценности, возлагавшиеся деятелями „Мира искусства“, стали достоянием всех, ходячей монетой <...> Новые цели, новые „обетованные земли“ открылись художникам следующего поколения. Бывшие сотрудники Дягилева *остались* как творцы <...> но как группа, связанная общим эстетическим мировоззрением <...> — они уже в прошлом, в очень недавнем, конечно, и все же в прошлом. <...> Иначе не открыли бы они так гостеприимно двери перед молодежью <...> столь чуждой им по всему характеру художественных восприятий и по отношению к задачам живописи» (Аполлон, 1911, № 2, с. 14—15).

Попытки «Мира искусства» предотвратить «полевение» художественной молодежи, привлекая ее на свои выставки, существенного результата не дали; в последующие несколько лет состоялся целый ряд выставок («Ослиный хвост», «Мишень», «Трамвай В»), участники которых в своем «деформизме» (термин, примененный С. Маковским для обозначения новейших художественных исканий; см. его статью «Художественные итоги» — Аполлон, 1910, № 7, 10) зашли гораздо дальше «Бубнового валаета». Произошла поляризация художественных сил; «мирискусники» неожиданно для себя оказались в одном лагере со своими прежними врагами «справа», наравне с ними подвергаясь энергичным атакам «левой» молодежи, и сочли себя вынужденными (в лице своего лидера и идеолога Ал. Бенуа, постоянного художественного критика ведущей либеральной газеты «Речь») контратаковать не менее энергично. Волошин при всей своей идейной близости к «Миру искусства» относился к крайним новаторским направлениям более терпимо и даже выступал публично вместе с «левыми», что давало повод некоторым органам печати отождествлять его с ними (см.: *Волошин Максимilian*. О Репине. М., 1913, с. 45—55). В 1910—1911 гг., однако, отношения между «Миром искусства» и «левыми» художниками еще не были столь напряженными, как в последующие годы. Надо полагать, что на обострении этих отношений сказалась и новая общественная обстановка, складывавшаяся в России накануне мировой войны.

<sup>1</sup> В акварелях Сомова сохраняются & документы о характерах нашей эпохи... — Сходно понимал значение портретов Сомова и Ал. Бенуа: «...эта с виду невзрачная коллекция „головок на лоскутках“ будет говорить о нашем времени такие же полные и верные слова, как говорят рисунки Гольбейна о дворе Генриха VIII, а пастели Латура о днях Помпадур» (Бенуа Ал. Художественные письма. Первая выставка «Мира искусства». — Речь, 1911, 7 янв.).

Другие критики, однако, подчеркивали в портретах Сомова не столько их документальность, сколько, напротив, напряженный и даже трагический субъективизм. Так, лично и идейно близкий к Сомову М. А. Кузмин писал: «Сомов как портретист



кажется мне менее определенным (чем Сомов — пейзажист и жанрист. — Ю. Г.), хотя, может быть, в этой области создал и создает наиболее прекрасные произведения. Занятый своими пристрастиями и страхами, он словно старается разгадать тайну жизни и смерти, тления и бессмертия, мучительно, почти враждебно обращаясь со своей моделью. Оттого или подчеркнутая прелесть (почти неодолимая) <...> или же вдруг ясно выступает тлетворный знак уничтожения и из-за реальных черт видится косяк или труп. Потому частая „неприятность“, жуткость его некоторых портретов» (цит. по кн.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 472).

Ср. также мнение С. К. Маковского: «...Сомов в своих портретах достигает законченности и двусмысленной остроты экспрессии, потому что, „не приемля“<sup>44</sup> действительную жизнь, он воплощает в живых образах тени давно минувшего» (*Маковский С.* Женские портреты современных русских художников. — Аполлон, 1910, № 4, с. 17). «<Сомов> умеет, как никто, пропитывать свои портреты магическим флюидом собственной души; объективное созерцание и личная, сомовская сущность сливаются в них — в один нераздельный образ.

Отсюда, должно быть, впечатление известной „мертвенности“, скорее призрачности, какое они производят, несмотря на большое сходство, на синтетическую свою правдивость. Потому что — во всем Сомове есть нечто, говорящее о смерти, о тлене, — есть нечто, от чего изображенные им люди кажутся фантастически оживленными, не просто живыми» (*Маковский С.* Выставка «Мира искусства». — Аполлон, 1911, № 2, с. 18).

Субъективность портретов Сомова отмечается и в позднейших воспоминаниях Г. И. Чулкова: «Меня всегда удивляла манера Сомова рисовать модель. Он как будто хотел быть точным во что бы то ни стало. Но в конце концов он рисовал злую карикатуру» (*Чулков Георгий.* Годы странствий. М., 1930, с. 201).

<sup>2</sup> *Любозная и успокоенная маска & Вяч. Иванова...* — Ср. в тех же воспоминаниях Г. Чулкова: «Вячеслав Иванов вовсе не представляется мне таким бесхитростным и чувственным, каким изобразил его художник» (там же, с. 200).

<sup>3</sup> *Лицо Блока само по себе — маска греческого бога.* — Сомовский портрет Блока, получивший весьма широкую известность в конце 1900-х гг. (отчасти потому, что снимок с него был издан в качестве почтовой открытки), довольно долгое время был для рядового читателя (особенно провинциального) едва ли не единственным источником представлений о внешности первого поэта эпохи. Можно предположить, что и на восприятие самой блоковской поэзии этот портрет оказал известное (в общем, искажающее) влияние. В сомовском портрете выразилось то представление о Блоке, которое сложилось в кругу петербургских символистов, на «башне» Вячеслава Иванова; стихотворным аналогом этого портрета можно считать посвященное Блоку знаменитое стихотворение Вяч. Иванова «Бог в лупанарии», которое начинается строками:

Я видел: мрамор Праксителя  
Дыханьем Вахковым ожил...

(см.: *Иванов Вячеслав.* Cog ardens. М., 1911, ч. 1, с. 141).

Отношение самого Блока к сомовскому портрету менялось: если в письме к матери от 5 марта 1907 г. он писал, что портрет ему «нравится, хотя тяготит» (Письма Александра Блока к родным. Л., 1927, т. 1, с. 197), то впоследствии резко от него «отрекался». См., например, в письме к Э. П. Юргенсону от февраля 1913 г.: «Портрет Сомова нисколько не похож на меня, и я не хочу его подписывать» (Александр Блок. Переписка: Аннотированный каталог. М., 1975, вып. 1, с. 408). Мемуарист (А. Д. Сумароков) приводит слова Блока, относящиеся к 1918 г.: «Сомов в этом портрете отметил такие мои черты, которые мне самому в себе не нравятся» (Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 2, с. 193).

В позднейших высказываниях современников почти в один голос подчеркивается несходство облика Блока с сомовским портретом. Ср.: «Портрет К. А. Сомова — прекрасный сам по себе как умное истолкование важного (я бы сказал, «могильного») в Блоке, — не передает вовсе иного, существенного — живого ритма его лица» (*Чулков Георгий.* Годы странствий, с. 124). Или, еще резче, в воспоминаниях Г. П. Блока,

двоюродного брата поэта: «Портрет Сомова — это дешевая, упадочная стилизация. Блок никогда не был таким. Художник ничего не понял: не уловил ни формы, ни характера лица» (Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 1, с. 107).

...он отметил в этом портрете не человеческий тип, а индивидуальную красоту & модели. — Ср. мнение другого критика о том же портрете, продиктованное иным, чем у Волошина, отношением к заказу в искусстве: «...портрет, изображающий г-жу Носову, уже как-то отделяется от граней художества, уже виден в нем страшный призрак официальной, заказной живописи» (Койранский А. «Мир искусства». — Утро России, 1911, 27 февр.).

<sup>5</sup> Ликорн (франц. *licorne*) — единорог.

<sup>6</sup> ...Серов не знает различия между маской и лицом. — Более характерным для восприятия серовских портретов современниками является такое высказывание другого критика: «Обладая в высшей степени даром объективного наблюдателя, передавая индивидуальные черты модели трезво, иногда беспощадно-правдиво, художник в то же время не довольствуется внешним сходством, живостью „человеческой маски“ (как, например, Репин): он добивается синтетической экспрессии» (Маковский Сергей. Женские портреты современных русских художников, с. 15).

<sup>7</sup> ...портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства... — В этом мнении Волошин был одинок: большинство современников видели в портретах Серова именно документальное (и даже социологически-критическое) свидетельство об эпохе и ее людях. Общее мнение выразил в некрологе Серова В. Я. Брюсов: «Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица <...> Портреты Серова почти всегда — суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени» (Брюсов Валерий. Валентин Александрович Серов. — Рус. мысль, 1911, № 12, отд. 2, с. 120).

<sup>8</sup> Документальность же составляет главное достоинство портретов А. Я. Головина. — Ср.: «...эти портреты <Головина>, оставаясь очень „блестящими“ по ликующим гаммам красок, вместе с тем и отличные „человеческие документы“ с внимательно продуманным, изученным до мельчайших деталей, психологизмом лиц и движений» (Маковский Сергей. Женские портреты современных русских художников, с. 19).

<sup>9</sup> ...только один портрет... — «Портрет А. И. Люц» (1909); сейчас — Пермская художественная галерея.

<sup>10</sup> Головин & вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных & ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме. — Другие современники находили в портретах Головина больше общего с его театральными работами. Ср., например: «Техника постоянно сбивается на плоскую, чисто декоративную манеру письма, а намерение Головина всегда сугубо реалистическое, даже с примесью наивного и грубоватого натурализма. Нет ничего своеобразнее, чем это сочетание головинского натурализма <...> с внешними приемами декоратора, привыкшего к условностям монументальной живописи» (Маковский Сергей. А. Я. Головин. — Аполлон, 1913, № 4, с. 16).

<sup>11</sup> ...«чтобы казалось & нельзя отличить»... — Приводимые в кавычках слова — очевидно, устные высказывания самого Головина. Ср.: «...я сам слышал от него <Головина> такое признание: „я хочу, чтобы человек... взял да и ушел“ из портрета!“...» (Маковский Сергей. А. Я. Головин, с. 16). В конце 1909 г. Головин получил заказ на групповой портрет членов редакции «Аполлона» и сделал несколько эскизов к этому портрету, включая портретный набросок с Волошина (оригинал утерян; литографский оттиск — ГЛМ). Работа над портретом была прервана смертью И. Ф. Анненского.

<sup>12</sup> ...Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство. — В конце 1900-х — начале 1910-х гг. Б. М. Кустодиев «вошел в моду» как портретист и выполнил множество заказных работ. Критика отмечала, однако, неорганичность многих из этих работ для творчества мастера. Ср., например: «В отдельных портретах <...> он становится слишком добросовестным „исполнителем заказов“ <...> Кроме того, люди иной крови, иных жестов просто ему чужды, трудны для передачи и несмотря на все сходство — в изображении, теряют именно ту ароматичность характера, которая чувствуется в других работах Кустодиева» (Лукомский Г.

Несколько слов о «Новом быте» (по поводу работ Б. Кустодиева). — В кн.: Зилант: Сб. искусства. Казань, 1913, с. 21—22).

<sup>13</sup> *Кустодиев же, по-видимому, становится самим собою & когда пишет & ткающую пестроту русского мещанства.* — В кругу «мирискусников», среди которых Кустодиев стоял несколько особняком, преобладало аналогичное волошинскому мнению о нем как о бытописателе русской провинции по преимуществу. Ср. записанное Вс. Воиновым позднее — 1923 г. — замечание художника: «Я все еще у них <А. Н. Бенуа и ближайших к нему художников> под подозрением» (Борис Михайлович Кустодиев. Л., 1967, с. 259). Ср. также в «Художественном письме» Бенуа, посвященном первой выставке возобновленного «Мира искусства»: «...Кустодиеву хочется дать <...> совет упорнее искать себя. Мне кажется, настоящий Кустодиев — это русские ярмарки, пестрядина, „глазастые“ ситцы, варварская „драка красок“, русский посад и русское село <...> это его настоящая сфера, его настоящая радость. <...> А ведь можно было бы писать и портреты, как деревню. Ведь яркость, ведь веселая „драка красок“ — во всем, нужно только уметь ее видеть. Можно изобразить и красивую даму и маститого мужа так, что будет „весело“ на них смотреть. Я думаю, их такими же и видит Кустодиев <...> Но вот у художника не хватает силы воли относиться в городе к окружающему с той же непосредственностью, как в деревне» (Бенуа Ал. Художественные письма. Выставка «Мира искусства». III. — Речь, 1911, 21 яга.).

Несколько позже Н. Э. Радлов — художник и критик, принадлежавший ко второму поколению «мирискусников», — усмотрел в развитии творчества Кустодиева осуществление той самой тенденции, которую считал для этого мастера столь желательной Бенуа:

«Раздвоенность лежит в основе кустодиевского творчества, именно ею обуславливаются типичнейшие черты его таланта <...> Если „портреты“ Кустодиева не удовлетворяют нас своей излишней правдивостью, то картины его мы упрекаем в недостаточном еще приближении к правде <...> мы видим еще недостатки, естественные у художника, освободившегося от слишком сильного гнета природы <...> Но разве даже эти недостатки <...> не лучше во много раз академической правдивости работ другого, чужого нам Кустодиева, Кустодиева-портретиста? <...> Абсолютное зрение указывает ему только одну осуществимость явления. Вот почему та легкость, с которой он в состоянии верно воспроизводить последнее, могла бы обусловить все развитие кустодиевского искусства, — и разве не огромна заслуга художника, не удовлетворившегося этой способностью и ищущего совсем иных путей, путей свободного творчества? Из этой неудовлетворенности родилось стремление Кустодиева к крайним выводам освобожденного от определений природы искусства: к лубку, к красочным произволам вывески» (Радлов Н. Путь к картине (О последних работах Кустодиева). — Аполлон, 1915, № 8—9, с. 15, 17, 18).

Ср. определение кустодиевской манеры, данное Б. М. Эйхенбаумом: «...устойчивость единого и крепкого стиля, явно близкого к лубочному примитиву» (Эйхенбаум Б. Предисловие. — В кн.: Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда / Рисунки Б. Кустодиева. Л., 1930, с. 8).

<sup>14</sup> *«Семейный портрет» Малявина & впечатление громадной художественной катастрофы.* — Картина Ф. А. Малявина «Портрет художника с семьей» составлена в «Союзе русских художников» своего рода «выставку внутри выставки», и ряд критиков посвятил ей особое внимание. Ср., например: «Та смесь французского с нижегородским, та трагическая гримаса, что искажает эту огромную красочную какофонию, — ведь и это плоть от плоти Москвы, но на сей раз Москву не бодрящей, не свежей, не „деревенской“, а Москвы якобы культурной и гиперкультурной, Москвы „Золотого руна“, Москвы, не подлинно соперничающей с Парижем, а тягающейся с ним, роняющей себя в этих ненужных потугах. Самое мучительное в картине Малявина — это именно ее ненужность и ее провинциальность. В ней нет ни дозы подлинности, порыва, страсти. Сверху донизу она вымучена, и вымучена не в смысле труда, на нее положеного, а в смысле какого-то нудного, рассудочного „эпатирования“ <...> Малявин все же остается Малявиным — большим художником, атлетом искусства и даже подвижником <...> Страдальческое недоумение, выразившееся в разбегающемся взгляде самого Малявина на портрете, есть лейтмотив всего произведения <...> Это изуродованный, исковерканный напев культурной музыки в передаче

полудикого и страстно честолюбивого человека, А как бы чудесно пел тот же дикарь, если бы решился остаться (по-прежнему) верным своим родным песням» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Московские впечатления. — Речь, 1911, 28 янв.).

Были, впрочем, об этой работе Малявина и другие мнения. Например: «Своим портретом Малявин дал ту вещь высокого художественного стиля, которую можно было требовать от этого сильного живописца» (*Койранский А.* Новые вещи на «Союзе русских художников». — Утро России, 1911, 9 янв.).

<sup>15</sup> Салон «Champs Elysées» — Салон Елисейских полей в Париже считался прибежищем эпигонской живописи.

<sup>16</sup> ... о портретах Ульянова и Глаголевой, стоящих несколько особняком в текущей живописи. — Н. П. Ульянов и его жена А. С. Глаголева-Ульянова выставлялись в «Московском товариществе художников» (Ульянов также в «Союзе русских художников», а ранее в «Голубой Розе»). Ульянов считался любимейшим учеником Серова, который даже передавал ему некоторые из своих портретных заказов; однако «фантастичность» и «романтичность», столь отличные от «беспощадного реализма» Серова, отмечались едва ли не всеми, кто писал об Ульянове. Так, П. П. Муратов отмечал, что «Женский портрет» Ульянова «по силе романтического выражения <...> можно считать исключительным для нашего времени» (*Муратов П.* Союз русских художников. — Рус. худож. летопись, 1911, № 1, с. 8). Позднее, уже в 20-х гг., тот же критик так определил основное в творчестве Ульянова: «Несмотря на свой душевный уклон к фантастическому, он никогда не был „фантастом“ и визионером. Он жаждет необыкновенного, но не изображает небывалого. Фантастически живописное он видит в действительности и внутреннее необычное пронизывает во внешне обычном. В этом и заключается главный смысл его внутренней содержательности» (*Муратов П., Грифцов В.* Николай Павлович Ульянов. М.; Л., 1925, с. 12).

Ю. М. Гельперин

## ОСЛИНЫЙ ХВОСТ

Впервые опубликовано в журнале «Русская художественная летопись» (приложение к журналу «Аполлон»), в составе хроникального отчета Волошина о новостях художественной жизни Москвы (1912, № 7, апрель, с. 105—109). Печатается по тексту этого издания.

Отклик Волошина на выставку «Ослиный хвост» не был случайностью, а отражал его живой интерес к новым течениям в искусстве. В 1911 г. он поместил отзыв о выставке «Бубновый валет», устроенной в декабре 1910 г. в Москве по инициативе А. Лентулова и М. Ларионова (см.: *Волошин М.* «Бубновый валет». — Русская художественная летопись, 1911, № 1, с. 10). 12 февраля 1912 г. Волошин выступил на первом диспуте «Бубнового валаета» в Политехническом музее в прениях по докладу Давида Бурлюка «О кубизме и других новых направлениях в живописи». Б. К. Лившиц вспоминал: «Первым оппонентом выступил Макс Волошин, не столько возражавший против тезисов Бурлюка, сколько пытавшийся установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 80). Двумя неделями позже, 25 февраля, на втором диспуте «Бубнового валаета» Волошин прочитал реферат «О Сезанне, Ван-Гоге и Гогене как о провозвестниках кубизма».

«Привлечение Волошина, выказавшего себя культурным оппонентом на первом диспуте, преследовало определенную цель. Русские кубисты, занимавшие в „Бубновом валете“ доминирующее положение, решили доказать, что они не безродные люди в искусстве, что у них есть предки, генеалогия, и что в случае нужды они могут предъявить паспорт. Волошин, которому для осмысления кубизма было необходимо связать его преемственно с пуризмом, охотно взял на себя эти несложные геральдические изыскания. На диспуте однако получился конфуз. Погрузившись в свою стихию, Волошин так увлекся биографией трех великих французов, что упустил из виду основную цель своего доклада: установление родословной кубизма» (там же, с. 84—85).

Б. Лившиц определяет Волошина как человека, «правда, далекого от крайних течений в искусстве, однако отличавшегося известной широтой взглядов и чуждого групповой политики Грабарей и Бенуа» (там же, с. 84). Противопоставление футуристам Волошина и Бенуа не случайно. В 1912 г. в газете «Речь» печаталась серия

«Художественных писем» А. Бенуа, в которых он критически отзывался о творческом методе кубистов и их эстетических теориях. Любопытно, что в статьях 1913 г. Бенуа пересматривает свой взгляд на живопись кубофутуристов и высказывает ряд положительных, сходных с волошинскими. Так, например, он пишет: «Во-первых, давайте попросту, без иронии, порадуемся тому, что „они“ шалят и дурят <...> дадим им перебежаться, и сами этому порадуемся. Среди этих скандалистов целый рой людей в высшей степени даровитых, и грешно допускать мысль, что они все окажутся пустоцветами». Д. Бурлюк обвинил Бенуа в двуличии, отметив эволюцию его взглядов на новейшее искусство — от признания к отрицанию: «Самые опасные враги те, кто загромозжены друзьями этого гонимого из жизни нового искусства, мучеников за живописные идеи» (см.: *Бурлюк Д.* Галдящие бенуа и новое русское национальное искусство. СПб., 1913, с. 17—18, 4).

Связь Волошина с «левыми» художниками продолжалась и в дальнейшем. 12 февраля 1913 г. на диспуте «Бубнового валета» в Политехническом музее, посвященном обсуждению инцидента с картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван», Волошин выступил с докладом о картине Репина, многие положения которого были аналогичны высказываниям в докладе Бурлюка, сделанном там же. В «Открытом письме русским критикам» Д. Бурлюк защищает Волошина от нападок бульварной критики, имевших место после его выступления (см.: *Бурлюк Д.* Открытое письмо русским критикам. (По поводу инцидента с картиной Репина) (Приложение к Сборнику статей по искусству изд. о-ва художников «Бубновый валет», вып. 1). М., 1913).

<sup>1</sup> Эпиграф — неточная цитата из сказки А. М. Ремизова «Купальские огни» (*Ремизов Алексей.* Посолонь. М., 1907, с. 22).

<sup>2</sup> «Бубновый валет». — Название «Бубновый валет» было придумано М. Ларионовым. В отчете о выставке, открывшейся 10 декабря 1910 г., М. Волошин писал: «Кто-то из сочувствующих объяснял, что бубновая масть обозначает страсть, а валет — молодой человек» (*Волошин М.* «Бубновый валет». — Русская художественная летопись, 1911, № 1, с. 10). Такое толкование названия ср. с объяснением участника выставки К. Малевича: «...валет — молодость, а бубны — цвет» (см.: *Харджиев Н.* Поэзия и живопись. (Ранний Маяковский). — В кн.: К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, с. 76). Еще на самой выставке между участниками начались разногласия. Вскоре часть художников во главе с М. Ларионовым выделилась в группу «Ослиный хвост». Впервые под этим названием группа Ларионова выступила на третьей выставке «Союза молодежи», открывшейся 4 января 1912 г. Остальные художники составили группу «Бубновый валет». Первая выставка общества художников «Бубновый валет» открылась 25 января 1912 г. в доме Экономического общества офицеров на Воздвиженке. «Кроме обоих Бурлюков <Давида и Владимира>, Кончаловского, Машкова и Ленгулова, на „Бубновом валете“ выставлялись Экстер, Кульбин, Куприн, Роберт, Фальк, Грищенко и некоторые другие» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец, с. 65).

<sup>3</sup> «Малинником» оказалось новое выставочное помещение... — Открытие выставки «Ослиный хвост» состоялось 11 марта 1912 г. в новом выставочном помещении Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой ул. (д. 21). В 12 час. дня (Утро России, 1912, 11 марта, № 59, с. 5). В выставке приняли участие художники М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, Н. Роговин, Е. Сагайдачный, А. Шевченко и др. (см.: *Руть, 1912, 12 марта, № 341, с. 3).*

<sup>4</sup> ...там же его и «подпалили» в день открытия выставки... — Имеется в виду пожар, происшедший на вернисаже: «Часов около шести вечера, когда публика уже стала расходиться, в зале вдруг запахло гарью, откуда-то проник дым и вслед за тем раздался крик одного из сторожей: „Пожар! Сейчас взорвется нефть!“ Паника усилилась: все бросились к выходам <...> От нашего в зал дыма пострадали акварели» (Пожар «Ослиного хвоста». — *Руть, 1912, 12 марта, № 341, с. 3).* Ущерб картинам пожар не причинил. (См. письмо организаторов выставки. — *Моск. листок, 1912, 14 марта, № 61, с. 3).* См. также фельетон «Копченые хвосты» (Утро России, 1912, 14 марта, № 61, с. 5; подпись: Чернобог).

<sup>5</sup> ...раскол между Бубновым валетом и Ослиным хвостом... — Принципиальное расхождение между этими группами заключалось в том, что художники «Бубнового валета» ориентировались на новую французскую живопись (Сезанн, Ван-Гог),

в то время как группа «Ослиный хвост» совмещала «тяготение к крайним течениям западной живописи с ориентацией на вывесочный примитив, крестьянское искусство, древнерусскую живопись и искусство Востока» (*Харджиев Н.* Поэзия и живопись, с. 32). Диспут «Бубнового валета», оформивший распрю между «Бубновым валетом» и «Ослиным хвостом», состоялся 12 февраля 1912 г. в Москве в большой аудитории Политехнического музея (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец, с. 74). Разногласия между этими группами усилились к концу 1912 г. В сборнике «Бубновый валет» (1913) лидеры «Ослиного хвоста» М. Ларионов и Н. Гончарова были названы «новаторами, надоевшими своими глупыми трюками». В ответ Ларионов обвинил представителей «Бубнового валета» в том, что они выдают за новое искусство жалкий академизм (см.: *Паркин Варсонофий.* «Ослиный хвост» и «Мишень». — В кн.: «Ослиный хвост» и «Мишень». М., 1913, с. 54). «На вернисаже мнения публики раскололись: одни считали „Ослиный хвост“ левее „Бубнового валета“, иные, напротив, правее» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец, с. 89). Ср. рецензию Б. Шуйского о выставке «Ослиный хвост»: «... у них нет диких вывертов, коими крикливо полон „Бубновый валет“. Также в отличие от „Бубнового валета“ и в заслугу „Ослиного хвоста“ надо отметить, что то там, то здесь у них мелькает несомненное колористическое дарование или выразительный меткий рисунок» (*Шуйский Б.* На выставках «Ослиный хвост» и «Союз молодежи». — Столичная молва, 1912, 12 марта, № 233, с. 4).

<sup>6</sup> Только цензура отнеслась к выставке вполне серьезно... — Администрация Школы живописи и ваiania потребовала, чтобы вывеска с названием «Ослиный хвост» не была вывешена над входом на выставку (*Паркин Варсонофий.* «Ослиный хвост» и «Мишень», с. 32). О цензурном запрещении выставить «Евангелистов» и некоторые другие картины Гончаровой на религиозные темы см.: *Эли Эганбюри [Илья Зданевич].* Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. М., 1913, с. 17; *Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец, с. 90.

<sup>7</sup> Самое имя «ослиного хвоста»... — «Само название „Ослиный хвост“ было связано с нашумевшим случаем в Парижском Салоне независимых в 1910 г., когда мистификаторы из журнала „Фантазия“, предварительно „подогрев“ публику манифестами мифического художника Боронали, выставили картину „И солнце заснуло над Адриатикой“, написанную хвостом ослика Лоло, жившего при кабачке „Проворный кролик“ на Монмартре. Мистификацию раскрыли сами участники» (*Дьяконович Л. Ф.* Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 вв. Пермь, 1966, с. 90; см. также: *Редько А. М.* Литературно-художественные искания в конце XIX — начале XX века. Л., 1924, с. 76). В наброске анонса о первом выступлении группы «Ослиный хвост» говорилось: «Желтая пресса подняла шум вокруг этого инцидента. Теперь мы поднимаем перчатку. Публика думает, что мы пишем ослиным хвостом, так пусть мы будем для нее ослиным хвостом» (*Харджиев И.* Поэзия и живопись, с. 33).

Т. Л. Никольская

## САПУНОВ

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1914, № 4, с. 5—7) под заглавием «Памяти Н. Н. Сапунова». Перепечатано в сборнике «Памяти Н. Н. Сапунова» (Пг.: изд. «Аполлона», 1916) вместе со статьями о Сапунове Н. Пунина, Ф. Коммиссаржевского и В. Н. Соловьева. Печатается по тексту «Аполлона». Заглавие изменено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 61).

Николай Николаевич Сапунов был одной из самых ярких фигур русской живописи в русском артистическом быта начала XX в. — другом поэтов и актеров, театральным декоратором, участником многих новаторских театральных начинаний эпохи (таких, как театр Коммиссаржевской, Старинный театр и др.). «Театр опьянял Сапунова; когда он говорил о нем, он загорался, его бледное и болезненное лицо, напоминавшее маску, освещалось внутренним светом», — отмечал А. А. Койранский (см.: Утро России, 1914, 9 апр., подпись: А. К.). Ранняя гибель (15 июня 1912 г. в Териоках) превратила Сапунова в «легенду поколения»; в глазах многих современников карнавальность, трагифарсовость живописи Сапунова приобрела значение художественного символа российской действительности тех лет. Такой взгляд на Сапунова наиболее отчетливо высказан в статье Н. Н. Пунина, опубликованной в 1915 г. и перепечатан-

ной в вышеупомянутом сборнике памяти Сапунова: «Да, Сапунов и песня, и боль, и эта хаотическая чрезмерность творчества, и надломленный пафос, и грациозная болезненность русского эстета <...> и Россия с красным флагом, и хаос непомерно богатого воображения, и глупое упрямство, и мальчишеская самоуверенность <...> — все это слилось, спелось, утонуло в одной душе...»; «...что-то горькое, тяжелое и поистине трагическое лежит на всех его произведениях» (Аполлон, 1915, № 8—9, с. 8, 7). Известный режиссер, соратник Мейерхольда, Вл. Н. Соловьев также подчеркивал («Воспоминания о Сапунове») в работах художника трагическую подоплеку: «Сапунов нашел трагическое и значительное там, где большинство видело только смешное и забавное <...> он подошел к потустороннему миру, пытаясь приподнять завесу, отделяющую его от нас. И смерть, выбор которой очень часто имеет мудрый смысл, положила предел его дерзновениям» (Аполлон, 1917, № 1, с. 19).

Приведенные оценки относятся к работам Сапунова последнего, петербургского периода (1908—1912) и принадлежат петербуржцам. Московская художественная критика оценивала Сапунова более сдержанно. Так, П. Д. Эттингер писал в отзыве на посмертную московскую выставку Сапунова весной 1914 г.: «Не чувствовалось на ней того праздника искусства, которого все ждали <...> веяло не только той обычной грустью, присущей каждой посмертной выставке <...> но еще чем-то другим, особенно прискорбным и похожим... на разочарование». Далее критик отмечал, что картины Сапунова при всех их достоинствах «недостаточны для создания образа очень крупного художника, каким мы считали Сапунова. Для этого им недостает настоящего углубления, того синтетического проникновения, которое подчас обеспечивает долговечную ценность даже произведению не очень мастерскому» (София, 1914, № 4, с. 97). А. М. Эфрос также усматривал в Сапунове лишь мастера, который «красиво живописал красивые вещи» (Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики, М., 1916, с. 88). «Московская газета» в заметке о выставке Сапунова за подписью Ф. М. (Ф. А. Мухортов?) писала: «...сколько красочного огня, сколько молодой силы таилось под налетом притворной пресыщенности» (1914, 8 апр.). Е. Корш в «Голосе Москвы» отмечал, что Сапунов «принадлежит к совершенно новому, бодрому и свежему направлению русской живописи последнего десятилетия» (1914, 9 апр.).

Таким образом, в противовес петербургским критикам москвичи воспринимали Сапунова как художника мажорного по преимуществу. Волошин, не принадлежа всецело ни к московскому, ни к петербургскому литературно-артистическому кругу, занял в своей оценке Сапунова среднюю позицию: с одной стороны, он указал на присущий его творчеству трагизм, с другой — вывел этот трагизм единственно из мистического предчувствия художником собственной гибели, не связав его с общим умонастроением эпохи и круга, к которому принадлежал Сапунов.

<sup>1</sup> ...статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина. — «Судьба Пушкина» (1897).

<sup>2</sup> ...катаясь на лодке в беззаботной компании... — Об обстоятельствах смерти Сапунова см., в частности: Соловьев В. Н. Воспоминания о Сапунове. — Аполлон, 1916, № 1; перепеч. в сб. «Памяти Н. Н. Сапунова» (Пг., 1916); Пяст В. Встречи. М., 1929; Мзбров А. Жизнь в театре. М.; Л., 1932, т. 2.

<sup>3</sup> ...Шелли, Коневского, Писарева, Эннекена... — П. Б. Шелли утонул во время кораблекрушения близ Ливорно (1822); Иван Коневской — во время купания в реке Гауе близ Сигулды (Латвия) (1901); Д. И. Писарев — во время купания близ Риги (1868); французский критик Эмиль Эннекен утонул вскоре после выхода своего основного труда «La critique scientifique» (1888).

<sup>4</sup> ...Лассаль, Арман Каррель... — Фердинанд Лассаль погиб на дуэли с поклонником своей любовницы; Арман Каррель, французский публицист-республиканец, редактор газеты «Насьональ», противник Июльской монархии, был убит на дуэли журналистом Э. де Жирарденом.

<sup>5</sup> ...Поль-Луи Курье, Теодор Кернер, Реньо... — Поль-Луи Курье, французский публицист, бонапартист, противник Реставрации, защитник интересов крестьянства, был убит политическими противниками в своем имении (1825); романтический поэт Теодор Кернер служил добровольцем в австрийской армии, погиб в бою с на-

полеоновскими войсками (1813); живописец-портретист Анри Реньо погиб в бою во время франко-прусской войны (1871).

...ему была предсказана смерть от воды. — Ср. в воспоминаниях о Сапунове М. А. Кузмина: «Ему неоднократно было предсказываемо, что он потонет, и он до такой степени верил этому, что даже остерегался переезжать через Неву на пароходике, так что нужно только удивляться действительно какому-то роковому минутному затемнению, которое побудило его добровольно, по собственному почину, забыв все страхи, отправиться в ту морскую прогулку, так печально и непоправимо оправдавшую предсказания гадалок» (Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики. М., 1916, с. 51). «Смерть от воды» — традиционная формула, означающая известную комбинацию карт при гадании на таро — особого рода гадательных картах весьма древнего происхождения, излюбленных оккультистами средневековья и нового времени. Интерес Волошина к оккультным наукам (см. примечания к статье «Архаизм в русской живописи») окрасил его отношение к гибели Сапунова в мистические тона.

<sup>7</sup> ...в Лабиринт Минотавр & Андромеде, отданной морскому чудовищу. — Минотавр (*греч. мифол.*) — сын Зевса и Пасифаи, жены критского царя Миноса, человек с бычьей головой, обитавший во дворце-лабиринте на Крите; афинский герой Тезей с помощью дочери Миноса Ариадны убил Минотавра и тем освободил Афины от необходимости отдавать ему ежегодно в жертву семерых юношей и семерых девушек. Андромеда (*греч. мифол.*) — дочь царя эфиопов, отданная в жертву водяному змею, которого наслал на страну эфиопов Посейдон. Змея убил герой Персей, взявший затем Андромеду в жены.

<sup>8</sup> В ундинах смертельное очарование & старые гримуары... — Ундины (*др.-герм. мифол.*) — водяные девы, завлекавшие пловцов в пучину красотой и прекрасным пением (подобно сиренам в греческой мифологии и русалкам — в славянской); гримуары (*франц. grimoires*) — средневековые латинские заклинания для вызова душ умерших.

Изумрудная скрижаль — латинский текст, считавшийся среди алхимиков средневековья зашифрованным пособием по превращению неблагородных металлов в благородные. Оккультная традиция приписывает авторство «Скрижали» египетскому богу Тоту (в эллинистическую эпоху отождествлявшемуся с одной из ипостасей Гермеса — Гермесом Трисмегистом), покровителю наук, ремесел и тайноведения.

Ю. М. Гельпирин

#### ЧЕМУ УЧАТ ИКОНЫ?

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1914, № 5, с. 26—33). Печатается по тексту этого издания.

В начале 1910-х гг. состоялось одно из значительнейших историко-художественных событий XX столетия — открытие древнерусской иконописи (впрочем, современные исследования доказывают, что и в XIX в. она вызывала к себе серьезный интерес; см.: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986). Отреставрированные и освобожденные от позднейших «записей» старые иконы были широко представлены публике в 1913 г. на «Выставке древнерусского искусства», устроенной Московским археологическим институтом. Изучение самостоятельности русской иконописи становится насущной проблемой искусствоведения. В течение 1914 г. вышли три сборника статей «Русская икона». Многие журналы публиковали статьи о древнерусской живописи. Важную роль в деле пропаганды русской иконописи сыграли журналы «Аполлон», с 1913 г. из номера в номер печатавший материалы о древнерусском искусстве, и «София», выходивший в Москве в 1914 г. под редакцией П. П. Муратова.

Подробную характеристику статьи Волошина см.: *Лепяхин В.* Символизм иконы в восприятии М. Волошина — поэта и художника. — *Dissertationes Slavicae*, Szeged. 1985, vol. 17, с. 249—261.

<sup>1</sup> ...статуэтки Танагры и Миррины... — Танагра — см. наст. изд., с. 629, примеч. 9; Миррина — древнегреческий город в Эолиде, прославленный археологическими находками.



<sup>2</sup> *Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы & Помпея & Олимпия...* — Микены — город в Арголиде. В шахтовых микенских гробницах (XVII в. до н. э.) найдены золотые украшения и алебастровые сосуды. Римские катакомбы — разветвленный лабиринт подземных галерей под Римом (протяженностью около 900 км), служивших местом совершения религиозных обрядов и погребения у христиан (I—V вв.). Керчь (Пантикапей) — город в восточном Крыму (в V в. до н. э. — IV в. н. э. — столица Боспорского царства), около которого раскопаны богатые в археологическом отношении курганы. Помпеи — город, разрушенный 24 августа 79 г. извержением Везувия и засыпанный многометровым слоем вулканического пепла, благодаря чему сохранилось уникальное собрание памятников античного искусства. Олимпия — город в Пелопоннесе со святилищем Зевса Олимпийского, одна из главных святынь Древней Греции. Раз в 4 года в Олимпии происходили общегреческие празднества с атлетическими состязаниями. В V в. Олимпия была разрушена войсками императора Феодосия и землетрясением.

<sup>3</sup> *...пожар Кнососа, щелби Гиссарлика, Сатро Vaccine на месте Форума...* — Кносос (Кнос), город в северной части острова Крит, важнейший центр крито-микенской культуры, ок. 1450 г. до н. э. был захвачен и разрушен ахейцами; раскопан в 1900 г. Аргуром Эвансом. Гиссарлик — см. примеч. 4 к статье «Архаизм в русской живописи» (с. 671). Сатро Vaccine (*итал.* «коровье поле») — место, на котором располагался Римский Форум (между Палатинским, Капитолийским и Квиринальским холмами), политический центр Римской державы, украшенный многочисленными архитектурными памятниками. В средние века на этой площади было пастбище для коров.

<sup>4</sup> *Имя Константина, по ошибке данное статуе Марка Аврелия...* — Речь идет о бронзовом скульптурном изображении римского императора, философа-стоика Марка Аврелия (II в.), единственном образце античного конного памятника. Статуя была раскопана и установлена в XVI в. на Капитолийском холме в Риме. В течение долгих лет ее считали скульптурным изображением римского императора Константина Великого (III—IV вв.), провозгласившего христианство официальной религией империи и причисленного позднее церковью к лику святых.

<sup>5</sup> *...имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires» — французских соборов)...* — Изида — одна из главных богинь древнеегипетского пантеона, культ ее был широко распространен в Римской империи; ассимилировалась ранними христианами с Девой Марией. Возможно, Волошин под «Les Vierges noires» подразумевает древние деревянные изображения Богоматери, предмет поклонения паломников, хранящиеся в часовне близ Сарагосы, в храме св. Виктора в Марселе и в одной из церквей города Экс-ан-Прованс.

<sup>6</sup> *Жирардон, ретушевавший Венеру Арльскую...* — Французский скульптор-классицист Франсуа Жирардон (1628—1715) неудачно пытался реставрировать античную статую, обнаруженную в 1651 г. при раскопках римского театра во французском городе Арле.

<sup>7</sup> *...Ватиканский музей с музеем Терм или Афинским музеем.* — Крупнейшие хранилища античного искусства. Волошин имеет в виду некавалифицированную реставрацию, которой подвергались античные скульптуры, хранящиеся ныне в Ватиканском дворце — резиденции римского папы (музеи Пио-Клементино и Кьярамонти).

<sup>8</sup> *...указания Гладстона, что греки времен Гомера не знали синего цвета...* — Уильям Юарт Гладстон (1809—1898) — английский государственный деятель, публицист, богослов, историк античности, автор нескольких обширных трудов о Гомере и его времени («Studies on Homer and the Homeric age», 1858; «Homeric synchronism», 1876 и др.). В них он высказал предположение о том, что древние греки не в состоянии были различать синий цвет.

<sup>9</sup> Полигнот — древнегреческий живописец (VI в. до н. э.), автор энкаустических картин на мифологические сюжеты, стенных росписей Пинакотеки в Афинах.

<sup>10</sup> Апеллес — древнегреческий художник (IV в. до н. э.), придворный живописец македонских царей, писал мифологические картины темперой на деревянных досках.

## А. С. ГОЛУБКИНА

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1911, № 6, с. 5—12); на вкладках этого номера «Аполлона» помещены фотографии скульптур Голубкиной. Печатается по тексту этого издания, с изъятием отсылки к воспроизводимым иллюстрациям.

Анна Семеновна Голубкина стояла в стороне от эстетических полемик эпохи, но по характеру своего творчества тяготела к новаторским направлениям, в то же время сохраняя и приумножая завоевания психологического реализма. В русской скульптуре начала XX в. она занимала примерно такое же место, какое в русской живописи той же поры занимал В. А. Серов. Подобно Серову, она выставляла свои работы в «Мире искусства» (выставка 1901 г.) и была в числе членов-учредителей «Союза русских художников», объединившего в 1903 г. новаторские художественные силы Петербурга и Москвы.

С. К. Маковский (впоследствии редактор «Аполлона») отмечал в 1908 г., что Голубкина — «одна из самых интересных не только русских, но и европейских скульпторов нашего времени» (Современная скульптура / Текст сост. С. Маковский. М., 1908, с. нenum.). Другой критик «аполлоновского» круга Н. Н. Врангель в своей фундаментальной истории русской скульптуры отнес раннюю Голубкину к виднейшим представителям скульптурного импрессионизма конца XIX в. О последующих работах Голубкиной критик писал, что ее творчество «еще не вылилось в окончательную форму, и поэтому всякие общие выводы <...> преждевременны» (Врангель Н. История скульптуры. М., [1909], с. 402. (Грaбapь И. История русского искусства, т. 5)). Известный скульптор-анималист И. С. Ефимов в своих посмертно опубликованных записках дает такую характеристику Голубкиной: «Часто случается, что к искусству Голубкиной прилипает слово „импрессионизм“, и отчасти в этом есть укор. Так вот, этот укор должен быть снят. Теперь, после кубизма, мы стали все более смелы. А тогда ни у кого не было такой смелости, как у Анны Семеновны. Она позволяла невероятные деформации, которые позволяют архисмелые кубисты <...> Рядом с этим — реализм настоящий, которому и наши теперешние реалисты могут завидовать; реализм вроде эллинических мастеров; суть структуры тела, жизнь тела, характер сложного организма» (Ефимов Иван. Об искусстве и художниках. М., 1977, с. 188).

Хотя нельзя сказать, что творчество Голубкиной осталось незамеченным в критике, до Волошина ни один критик не посвятил скульптору обзорной статьи-характеристики. Современный исследователь подчеркивает, что Волошин — «автор первой серьезной критической статьи о Голубкиной» (Каменский А. Рыцарский подвиг: Книга о скульпторе Анне Голубкиной. М., 1978, с. 5). Первая персональная выставка Голубкиной, охватывавшая весь период ее работы с 1891 г., состоялась лишь в конце 1914 — начале 1915 г. в московском Музее изящных искусств; эта выставка вызвала ряд содержательных откликов в печати (в частности, статьи С. Булгакова, Н. Машковцева, А. Эфроса). Вскоре после выставки Голубкина из-за тяжелой болезни оставила творческую работу и вернулась к скульптуре лишь в 20-х гг. В настоящее время большинство работ Голубкиной хранится в ее мастерской-музее в Москве (ММГ), в Третьяковской галерее (ТТГ) и в Русском музее (ГРМ). В собрании ММГ имеется портрет Волошина работы Голубкиной — камея из слоновой кости, выполненная между 1920 и 1923 гг.

Черновик статьи Волошина «Голубкина. Эпюд» (1911), предполагавшийся для альбома «Современная скульптура», напечатан в кн.: А. С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983, с. 82—83.

<sup>1</sup> Микеланджелова «Ночь» — аллегорическая скульптура Ночи на саркофаге герцога Джулиано Медичи (базилика Сан-Лоренцо во Флоренции) работы Микеланджело.

<sup>2</sup> ...одной из Сивилл, сошедшей с потолка Сикстинской капеллы. — На расписанном Микеланджело потолке Сикстинской капеллы в Ватикане (1508—1512) изображены, в частности, фигуры четырех сивилл (Ливийской, Эритрейской, Дельфийской и Кум-

ской) — греческих прорицательниц, в чьих предсказаниях (так называемых «Сивилинских книгах») христианская традиция усматривает пророчества о пришествии Христа.

<sup>3</sup> *Та же мощная фигура & грубость и нежность.* — Ср. портрет Голубкиной в воспоминаниях Г. И. Чулкова, относящийся к 1913 г.: «Ко мне подошла высокая пожилая женщина с зоркими глазами и орлиным носом — совсем как огромная нахохлившаяся птица. „Кто это? — подумал я. — Этому существу сидеть бы с орлами на вершинах гор и смотреть на мир, распростертый в долине, а не бродить среди нас, бескрылых“. Это была Анна Семеновна Голубкина» (*Чулков Георгий. Годы странствий. Из книги воспоминаний.* М., 1930, с. 205).

<sup>4</sup> *...Титаниду, от земли рожденную...* — В греческой мифологии титаны — дети Геи, богини земли.

<sup>5</sup> *...почти исключительно, лицо...* — Ср. позднейший отзыв на выставку Голубкиной: «Лицо, маска — почти единственный персонаж ее скульптуры <...> Она употребляет все средства, все усилия, чтобы подчеркнуть, что каждое лицо — другое, подчеркнуть, так сказать, те душевные расстояния, которые отделяют людей» (*Машковцев Н. О современном скульпторе (По поводу выставки А. С. Голубкиной).* — Сев. записки, 1915, № 3, с. 98).

<sup>6</sup> *Ей недоступно все будничное и обыденное в человеке...* — Ср. характеристику Голубкиной у С. К. Маковского: «Она доводит все до конца, доходит до первоисточков, до тех пределов выразительности, когда индивидуальное входит в самое сердце родового <...> каждая ее работа кажется не следствием изучения внешних форм, а такой — как будто ее формы сами создались напряжением внутренних сил, ищущих себе выявления <...> Деятнадцатый век не знал этого отношения к человеческому лицу <...>» (*Современная скульптура / Текст сост. С. Маковский.*) Этой характеристике формы у Голубкиной противоречит другая, данная критиком более молодого поколения, отрицавшим психологизм в скульптуре во имя героического монументализма: «Скульптура Голубкиной свидетельствует об упорной, тяжелой работе над самыми формами. Для нее форма не заключена в самом материале, она не существует в мраморных глыбах» (*Машковцев Н. О современном скульпторе,* с. 102).

<sup>7</sup> *...«хороший портрет никогда не бывает похож».* — Ср.: «Портрет с меня является на поверку автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия...» (*Евреинов Н. Оригинал о портретистах.* М., 1922, с. 107).

<sup>8</sup> *...голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица.* — «Портрет Е. Д. Никифоровой» (мрамор, 1909, ГРМ).

*На одной из мраморных групп & этой голове противопоставлена голова другого тина...* — «Две» (мрамор, 1910, Киевский художественный музей).

<sup>10</sup> *В деревянном портретном бюсте...* — «Лисичка» (1909, местонахождение варианта в дереве неизвестно, вариант в мраморе — Смоленский областной художественный музей, вариант в гипсе — ММГ).

<sup>11</sup> *...чужда им игра формами и их комбинациями.* — Ср. в воспоминаниях Чулкова: «Голубкина не принадлежала к числу тех художников, которые полагают, что искусство есть последняя ценность, что цель в нем самом и что художник — „по ту сторону добра и зла“. <...> она жаждала не эстетической прелести и не какого-нибудь „отвлеченного начала“, а цельной и единой истины. Она твердо верила, что такая истина есть. Эта ее удивительная и пламенная вера иных смущала» (*Чулков Георгий. Годы странствий,* с. 206). Ср. также: «Сила ее в умении поставить за каждым изваянием что-то большее, чем красота, какую-то мучительную мысль» (*Г<лагол> С. Скульптура А. С. Голубкиной.* — Голос Москвы, 1914, 16 дек.).

<sup>12</sup> «Мать и дети» — «Пленники» (мрамор, 1908, ММГ).

<sup>13</sup> *...одно из самых странных девических лиц...* — «Нина» (мрамор, 1907, ММГ).

<sup>14</sup> *В голове деревенской девушки...* — «Манька» (гипс, 1899, ММГ; вариант в мраморе — ГТГ).

<sup>15</sup> «Ломовик» — дерево, 1909, ГРМ.

<sup>16</sup> «Человек» — гипс, 1909, ММГ; местонахождение варианта в бронзе неизвестно.

<sup>17</sup> *...которую Нибур завещал поставить над своей могилой.* — Немецкий историк и этнограф, профессор Боннского университета Бартольд Георг Нибур был специалистом по этногенезу и ранней истории римлян.

- <sup>18</sup> «Голова старухи». — «Старая» (мрамор, 1908, ГТГ).
- <sup>19</sup> ... горельеф над входом в Московский Художественный театр... — «Пловец» («Море житейское»).
- <sup>20</sup> ...картинки для камина... — дерево, 1911, ММГ.
- <sup>21</sup> Бог Агни — древнеиндийское (ведическое) божество огня.
- <sup>22</sup> «И бесы веруют и трепещут». — Цитата из Соборного послания апостола Иакова (II, 19).
- <sup>23</sup> ...аналогия духа и огня... — Излюбленная русскими символистами мысль об огне как «начале начал» и средоточии духовности восходит к греческому мыслителю Гераклиту Эфесскому, прозванному Темным (ок. 530—470 до н. э.) (см.: *Гераклит Эфесский*. Фрагменты / Пер. Владимира Нилендера. М., 1910).
- <sup>24</sup> ...сидящие у огня фигуры... — «Огонь» (бронза, 1900—1901, ММГ).
- <sup>25</sup> ...эскизные группы & «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет». — «Лужица» — бронза, 1910, ММГ. «Задумчивость» («Кустики») — гипс, 1910, ММГ. «Дети» («Кочка») — гипс, 1910, ММГ. «Полет» («Птицы») — гипс, 1910, ММГ.
- <sup>26</sup> ...тоска долгая, тяжелая... — Ср. у С. Н. Булгакова в статье «Тоска», посвященной выставке Голубкиной 1914—1915 гг.: «...ее творчество <...> исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости» (*Булгаков С. Тихие думы*. М., 1918, с. 57).
- <sup>27</sup> ...бюсты Ремизова и Алексея Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»)... — Рецензию Волошина на выставку Товарищества московских художников см.: Русская художественная летопись (прил. к «Аполлону»), 1911, февр., № 4, с. 62—63. Бюст А. М. Ремизова — 1910, ГТГ (дерево); ММГ (гипс). Бюст А. Н. Толстого — дерево, 1910, ГТГ.
- <sup>28</sup> ...заключенность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения. — Ср.: «В ее портретных бюстах <...> по преимуществу отражается не духовная, но животная или стихийная сторона человека» (*Булгаков С. Тихие думы*, с. 60).
- <sup>29</sup> В Муромцеве & в Захарьине... — Работы Голубкиной: бюст в гипсе Сергея Андреевича Муромцева — юриста и политического деятеля, председателя I Государственной думы (ММГ); бюст в мраморе Григория Антоновича Захарьина — терапевта и гигиениста, профессора Московского университета (находится в клинике 1-го Московского медицинского института).
- <sup>30</sup> Она любит окрашивать свои гипсы... — Ср.: «Силуэт как бы исчезает благодаря окраске, и подчеркивается чисто живописное: пятна света, глубина формы; но тонированная окраска мешает отлиться формам в чистые линии» (*Майковцев Н. О современном скульпторе*, с. 104).
- <sup>31</sup> Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление. — Ср.: «Русская жизнь предстает Голубкиной все в более интимных, „почвенных“ формах. Ей явственно уже видится синтез, в котором может обнять ее искусство русскую природу и жизнь <...> Голубкинское искусство являет зрителю пластическую кристаллизацию единого чувства, которое можно назвать „российской тоской“: здесь и исконное русское пассивное подвижничество страдания, и ощущение живой святости земли <...> но также и новая, небывалая, современностью вскормленная <...> уверенность в близком переломе нынешнего бытия, эсхатологическое чаяние недалекой и великой бури...» (*Россий [А. М. Эфрос]*. А. С. Голубкина (выставка скульптур). — Рус. ведомости, 1915, 10 янв.).

Ю. М. Гельперин

М. С. САРЬЯН

Опубликовано в журнале «Аполлон» (1913, ноябрь, № 9, с. 5—21). Печатается по тексту этого издания. Статья перепечатана в кн.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников / Сост. А. А. Каменский, Ш. Г. Хачатрян. Ереван, 1980, с. 51—64.

Статья была написана в 1913 г. по заказу редактора журнала «Аполлон» С. К. Маковского. Но еще в 1911 г. в статье «Товарищество московских художников» (Русская

художественная летопись. 1911, февр., № 4, с. 62—64) Волошин упоминал о Сарьяне. Более развернутая характеристика художника содержится в неопубликованном наброске «Московская хроника. „Союз“», хранящемся в архиве М. А. Волошина (ИРЛИ, ф. 562): «Серия кавказских полотен Сарьяна — редкий образец выдержанной и оправданной дерзости. Стиль турецких лубочных картинок, характерные восточные цвета, типичную манеру класть штрихи и располагать пятна он сумел сочетать с реалистическим импрессионизмом. В результате получилось искусство очень стильное и в то же время индивидуальное» (*Купченко В. П. М. Волошин и М. Сарьян. — В кн.: Литературные связи. Ереван, 1977, т. 2. Русско-армянские литературные связи: Исследования и материалы, с. 196—197*). Наконец, в обзорной статье «Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. (Москва)» Волошин подробно обосновал свою концепцию творчества Сарьяна, которое назвал «самым неожиданным и радостным явлением этого года»:

«Лучшее в Сарьяне — то, что его индивидуальность сразу нашла для себя точно соответствующие формы выражения, вполне самостоятельные, очень культурные и очень уверенные. Это — художник, нашедший свой стиль, и это резко отличает его от П. Кузнецова, Милиоти, Судейкина, которые изобрели себе характерный почерк, отличающий их от других, но не смогли подняться до высоты стиля. Стиль вытекает только из всего творческого существа художника и выражает его целиком. Появление Сарьяна в то же время отмечает грань нового отношения к Востоку. Такого Востока, такого Константинополя еще не знала русская живопись. <...> Силы Сарьяна не в его темах и не в полноте *рассказа* о жизни Востока. Но Восток встает и говорит у него во всем: и в манере класть краску, и в подборе тонов, и в характере мазков. Чувствуется, что это видит не глаз постороннего зрителя-европейца, а глаз *своего*. Оттого этот глаз и останавливается не на тех общих местах, на которых остановился бы глаз другого художника, а на небольших характерных подробностях. И подбор этих подробностей рождает действительную галлюцинацию Востока. Будучи сам человеком Востока, Сарьян говорит на своем восточном живописном языке. В его живописи странно преобразились и турецкие лубочные картинки из Мекки, и элементы татарского цветочного орнамента, и любимые Востоком тона тканей, ковров, изразцов, эмалей, персидских миниатюр. У европейца эти элементы так и остались бы элементами, а у Сарьяна они органичны, внутренне и живо слиты, и нет возможности их отделить и анализировать. Чувствуется, что он бегло и вятно говорит, но никак не по-русски, а на каком-то определенном восточном языке, который он сам создал. Но этот язык все же понятен нам, потому что он построен на культурных основах, выработанных последними десятилетиями европейской живописи. Подход Сарьяна к Востоку чисто импрессионистический, но у Сарьяна есть чувство рисунка, доведенного до высшей простоты, и такое же чувство упрощения тона. Он может одним синим пятном без всяких деталей облить силуэт кувшина, и верность его глаза такова, что кувшин этот кажется материальным и выпуклым. Мне кажется, что сейчас никто из художников не обладает в такой степени, как Сарьян, способностью вызывать галлюцинации» (*Рус. мысль, 1911, № 5, отд. 3, с. 28—29*).

Личное знакомство Волошина с Сарьяном произошло в Москве в начале 1913 г. и было связано с подготовкой статьи для «Аполлона». Впоследствии Сарьян рассказывал: «Прежде чем выполнить заказ „Аполлона“, Волошин пришел ко мне, внимательно рассматривал мои работы, советовался со мной по ряду вопросов. Я дал ему тетради, в которых по разным поводам я излагал свои взгляды на те или иные проблемы <...> Он с большим удовлетворением взял тетради и воодушевленно принялся за работу» (*Сарьян Мартирос. Из моей жизни. М., 1970, с. 185*). Эти слова Сарьяна подтверждает Волошин в письме к А. А. Шемшурину от 13 января 1914 г.: «Цитаты из Сарьяна, действительно, взяты из его автобиографической записки, по-видимому, приговоренной для какого-то издания, — какою, не знаю. Он мне ее дал в рукописи, переписанной, очевидно, не его рукой» (*Купченко В. П. М. Волошин и М. Сарьян, с. 199*). В марте 1913 г. Волошин писал С. К. Маковскому: «Статья о Сарьяне у меня уже внутренне готова» (там же, с. 198). Однако только в сентябре 1913 г. статья была окончательно завершена: «Я рад, что покончил со статьями о Сарьяне и Сапунове», — писал Волошин 10 сентября 1913 г. К. В. Кандаурову (ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41).

Современники высоко оценили статью Волошина. Мать поэта Е. О. Волошина писала сыну 26 ноября 1913 г. из Москвы: «Сарьян тебе очень кланяется. В своей статье

о нем ты, по словам Маковского, превзошел самого себя». Похвальные отзывы о статье дали в письмах к автору художница Е. С. Кругликова и поэтесса А. К. Герцык (*Купченко В. П. М. Волошин и М. Сарьян*, с. 199). Сам Сарьян считал эту статью «самой значительной» из всего написанного о нем: «Эта статья, по-моему, является одной из наиболее интересных, если не самой интересной работой о моем творчестве» (*Сарьян Мартирос. Из моей жизни*, с. 184—187). 7 февраля 1914 г. Сарьян писал Волошину: «Статья Ваша обо мне, по-моему, великолепная, я ее несколько раз перечитывал в читал как отдельное произведение, основанное на истине. Я очень рад, что Вы пишете о том, что есть, и Ваша наблюдательность меня, признаться, трогает» (*Купченко В. П. М. Волошин и М. Сарьян*, с. 200; в этой статье приведены еще два письма Сарьяна к Волошину).

В 1923 г. Волошин получил предложение от издателя С. А. Абрамова написать монографию о Сарьяне, а также совершить поездку к нему в Армению и написать статью о своих впечатлениях. Волошин вначале дал согласие, но в дальнейшем вынужден был отказаться по нездоровью: «Очень это досадно, тем более, что Сарьяна очень люблю и не думаю, чтобы кто-нибудь об нем напишет лучше меня», — писал он С. А. Абрамову 2 декабря 1923 г. (там же, с. 202).

*В. Н. Петров*

### КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1912, № 6, с. 5—21). Там же помещен список работ К. Ф. Богаевского (с. 22—24). Печатается по тексту этого издания.

В экземпляр «Аполлона», хранившийся у Волошина, вложена в текст статьи позднейшая, относящаяся ко второй половине 1920-х гг., рукописная вставка. Волошин не указал, к какому именно месту статьи она относится. Приводим ее текст (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 284):

«Таким образом, он действительно является сознанием древней и скорбной Киммерии, и картины его относятся к земле, их породившей, совершенно так же, как призрачные разливы рек на горизонте — к безводным степям, а пальмы оазисов на мутящихся окомах предполудней к сыпучим пескам пустыни.

Работа эпохи полной художественной зрелости Богаевского была прервана 1914-м годом.

Война, революция и обстоятельства личной жизни создают в самом расцвете его творчества десятилетнюю паузу. Мы знаем по аналогичным случаям в жизни Расина и Фета, что такие периоды молчания не угашают творческого горения духа, а скорее сосредоточивают и обостряют его. Великолепный альбом литографий, выпущенный Богаевским в 1924 году, и композиции последних лет красноречиво говорят об этом.

Сейчас Богаевскому под шестьдесят лет. Он маленького роста, пропорционально сложенный, стройный, мускулистый и ловкий. Лоб обнаженный. Седые волосы подстрижены коротко. Белые усы. Любит движение и ручную работу. Всякое ремесло спорится у него под руками. Замкнут. Молчалив. Одет с изысканностью. В мастерской безукоризненная чистота и порядок. Ни в обстановке, ни во внешности никаких показных признаков художника.

Только глаза — усталые и грустные — говорят о том, как древняя земля в требовательной своей неотступности грезит свои сновидения в его сознании, месяцами не давая ему замкнуть глаз.

По-прежнему он связан всеми корнями и жизненными нервами с Феодосией — городом, в котором он родился и который он выносил в себе. Вся его жизнь является строгим и суровым подвижничеством „старого мастера“. А его художественная требовательность к самому себе однажды вырвала у него признание:

„Каждое утро подхожу к мольберту, как к эшафоту“».

Первые сведения о К. Ф. Богаевском М. Волошин получал от А. М. Петровой начиная еще с 1897 г. Однако личное знакомство с художником состоялось только в 1903 г. В 1906 г., в очередной приезд Волошина в Крым, произошло их настоящее сближение, перешедшее затем в прочную, до конца жизни, дружбу. Их объединяла страстная

любовь к восточному Крыму, Киммерии. Эгон любовью питалось творчество обоих — и самобытность одного помогала работе другого. «Ваши стихи — „К Солнцу" и „Полынь" — это то, что мне всего роднее в природе, самое прекрасное и значительное, что я подметил в ней <...>. Коктебель — моя святая земля, потому что нигде я не видел, чтобы лицо земли было так полно и значительно выражено, как в Коктебеле», — писал Богаевский Волошину 14 января 1907 г. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 267). «И Богаевский, и я — мы органически связаны с этой землей», — отмечал Волошин в декабре 1926 г. Богаевским иллюстрирован первый сборник Волошина «Стихотворения. 1900—1910».

Можно утверждать, что Волошин по существу открыл глаза современников на живопись Богаевского. В целом ряде статей 1907—1911 гг. (в газете «Русь», в журналах «Золотое руно», «Аполлон», «Русская мысль») он настойчиво пропагандирует живопись Богаевского, внедряя его имя в сознание публики. Статья 1912 г. явилась итогом многолетних раздумий Волошина над творчеством Богаевского, своего рода «конденсацией» всех его предыдущих статей о нем (письмо Волошина к А. Г. Габричевскому от 26 декабря 1926 г. — ИРЛИ, ф. 562, он. 3, ед. хр. 21). Сам Волошин чувствовал ее значительность и писал 16 мая 1912 г. К. В. Кандаурову: «Мне кажется, что статья удалась. Она обстоятельная, длинная и обработанная» (ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41). Кандауров, высказав в ответ свое полное одобрение статье, присовокуплял: «Меня многие просили тебе передать свое удовольствие, прочтя эту статью» (письмо к Волошину от 24 сентября 1912 г. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 615). Поэтесса А. К. Герцык, также тесно связанная с Крымом, писала Волошину 3 октября 1912 г.: «Ваша статья о Богаевском была очень важна и нужна мне, открыла мне тайну обо мне самой» (Там же, ед. хр. 408). Несомненно, что статья эта была очень важна и для самого Богаевского, который впоследствии (в ноябре 1926 г.) писал Волошину, что в понимании киммерийской земли «так многим обязан» ему.

В дальнейшем Волошин еще дважды обращался к анализу творчества Богаевского: в статье для каталога его выставки в Казани, выпущенного в 1927 г., и в статье для каталога их совместной выставки в Москве, — предполагавшейся тогда же, но не осуществившейся. «Для меня тема „Киммерия" и тема „Богаевский" — темы, сопровождающие меня уже в течение 25 лет», — писал он А. Г. Габричевскому (Там же, ед. хр. 21). Критик-друг, внимательно следивший за развитием творчества Богаевского, помогавший в его, как правило, мучительных поисках, подбадривавший в периоды депрессий, — Волошин, с его тонким чутьем, профессиональным знанием живописи и неиссякаемым жизненным опытом, был решительно необходим мнительному, постоянно неуверенному в себе художнику. Волошин буквально спас многие произведения Богаевского, который в неутолимой требовательности к себе нередко обрекал на уничтожение свои рисунки и полотна. Наконец, Волошин неоднократно поддерживал своего друга материально, — в трудные годы после гражданской войны устраивая его на преподавательскую работу, хлопоча о снабжении его академическим пайком, добывая рисовальную бумагу и краски. Сам Богаевский, глубоко уважавший и любивший Волошина как «большого художника и редкого человека», писал ему в мае 1925 г.: «Большое счастье для меня, что судьба нас столкнула друг с другом и я теперь не один» (Там же, ед. хр. 267).

Волошин, в свою очередь, был многим обязан Богаевскому, особенно в своей живописи. Недаром современники считали, что поэт и художник дополняют друг друга, а сам Волошин в 1922 г. писал об их с Богаевским взаимном творчестве («в воссоздании киммерийского пейзажа»). В статье «Константин Богаевский» Волошину удалось дать ряд основополагающих формулировок для оценки творчества художника; многие его мысли (о связи Богаевского с Феодосией, о влиянии на него К. Лоррена и Н. Пуссена, об изображении им Земли) почти все писавшие впоследствии о Богаевском вынуждены были повторять или прямо цитировать.

<sup>1</sup> ...*Vulnerant omnes, ultima necat.* — Надпись на циферблатах старинных башенных часов, обычная для средневековья.

<sup>2</sup> Оле-Лук-Ойе (Оле-Лукойе) — герой одноименной сказки Ханса Кристиана Андерсена, добрый гном-сказочник.

<sup>3</sup> *Киммерии печальная область* — В переводе В. А. Жуковского: «Киммерия печальная область» («Одиссея», XI, 14).

<sup>4</sup> *Филологически имя Крым & производят от татарского Кермен (крепость).* — В настоящее время это название производят из тюркского Кугут — «ров, вал» (*Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1967, т. 2, с. 389).

<sup>5</sup> *«узкие побережья & бесплодными нивами».* — Текст восходит к «Одиссее» (X, 509—510). Ср. перевод В. А. Жуковского:

...достигнешь

Низкого берега, где дико растет Персефонин широкий

Лес из раakit, свой теряющих плод, и из тополей черных...

<sup>6</sup> Босфор Киммерийский — древнегреческое название Керченского пролива.

<sup>7</sup> Флегрейские поля — древнее название равнины римской Кампаньи по берегу Тирренского моря от Кум до Капуи.

<sup>8</sup> Кенегез — село в степной части восточного Крыма, ныне Красногорка.

<sup>9</sup> Иосафатова долина — место близ Иерусалима, упоминаемое в Библии, где будет происходить при конце мира Страшный суд.

<sup>10</sup> Карадаг — вулканический массив близ Коктебеля.

<sup>11</sup> *...шестикрылье Херубу...* — Херубу — херувим; подразумевается причудливая форма скал Карадага. Ср. в стихотворении Волошина «Карадаг»: «И бред распятых шестикрылий // Окаменелых Херубу» (*Волошин Максимилиан.* Стихотворения. Л., 1977, с. 172).

<sup>12</sup> Шах-Мамай — имение Н. Лампси, внука Айвазовского, под Старым Крымом.

<sup>13</sup> «Gartenlaube» — немецкая газета («Беседка»).

<sup>14</sup> «Остров мертвых» — картина Арнольда Бёклина (1880 и 1883 гг.).

<sup>15</sup> *...из генуэзских стен феодосийского Карантина...* — Феодосийский Карантин (основанный в конце XVIII в.) находился в стенах средневековой генуэзской крепости.

<sup>16</sup> Чуфут-Кале — средневековый «пещерный город» под Бахчисараем.

<sup>17</sup> «Танцы Смерти» — широко распространенные в средние века аллегорические изображения, символизирующие тщету человеческой жизни.

<sup>18</sup> Патмос — один из Спорадских островов (в Эгейском море), где, согласно Новому завету, апостол Иоанн, исполненный пророческим духом, имел видение, воплощенное в «Апокалипсисе» («Откровение святого Иоанна Богослова»).

В. П. Кутченко

## СУРИКОВ. (МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ)

Впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1916, № 6—7, с. 40—63). Печатается по тексту этого издания.

Работа Волошина переиздана в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977, с. 169—190. Мы привлекли фактические сведения из подробных комментариев к ней С. Н. Гольдштейн в этом издании (с. 323—329).

Как указывает сам М. А. Волошин, в начале 1913 г. он стал собирать материал для монографии о Сурикове, заказанной ему И. Э. Грабарем (редактировавшим тогда серию книг «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий», издаваемую И. Н. Кнебелем); предполагалось, что работа Волошина о Сурикове будет четвертым выпуском этой серии, вслед за книгами С. Яремича о Врубеле, С. Глаголя и И. Грабаря о Левитане, И. Грабаря о Серове. 3 января 1913 г. Волошин записал: «Сегодня началась работа с Суриковым» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 442, л. 54). В течение января 1913 г. Волошин постоянно встречался с Суриковым и записывал беседы с художником. Книгу предполагалось издать в 1914 г. 1 июня 1914 г. Грабарь писал Волошину: «А я все ожидаю рукопись монографии Сурикова, т. к. лето самое удобное время для печатания, а поздняя осень для выпуска в свет. У меня налажен целый ряд работ, и мне хотелось бы непременно скорее пустить монографию в печать» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 451). Однако летом 1914 г. Волошин надолго уехал за границу, так и не представив рукопись. Когда Суриков умер (6 марта 1916 г.), монография, задуманная Волошиным, еще не была закончена; Волошин дописал ее лишь в сентябре 1916 г. Но ему уже негде было ее напечатать, так как издательство И. Кнебеля, московского негодяианта австрийского происхождения, было разгромлено 27 мая 1915 г.



во время шовинистических, черносотенных погромов (см.: Об уничтожении издательства Кнебель. — Аполлон, 1915, № 8—9, с. 101).

Однако биографические материалы, собранные и записанные Волошиным (записи бесед сохранились в его архиве: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 148—150), представляли несомненный интерес для художественной общественности. Летом 1916 г., еще не закончив работу над книгой, Волошин опубликовал в «Аполлоне» записи своих бесед с Суриковым. «Могу поручиться, что статья будет одной из лучших и наиболее неожиданных моих статей», — писал Волошин из Парижа 4 июля 1915 г. редактору «Аполлона» С. К. Маковскому, предлагая напечатать работу о Сурикове (ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49); рукопись статьи была выслана в редакцию из Коктебеля 7 июня 1916 г. «В руках Волошина документальная точность записей искусно сочеталась с художественностью их обработки», — отмечает В. Н. Петров в статье «М. А. Волошин и его книга о Сурикове» (*Волошин Максимилиан*. Суриков. Л., 1985, с. 12—14). Отнюдь не выдвигая себя на первый план в записях рассказов Сурикова, Волошин «сумел уберечь и донести до читателя своеобразные речи художника, сохранить не только стиль его мышления, но и неповторимые живые интонации».

«Записи, опубликованные в „Аполлоне“, напечатаны под скромным подзаголовком „Материалы для биографии“, но они дают много больше, чем обещают. Как отмечает Волошин, он перестроил последовательность записанных им рассказов. <...> Умение органично ввести в ткань своего повествования подлинные слова Сурикова придает записям Волошина характер первоисточника» (Там же, с. 14). М. В. Нестеров утверждал, что статья Волошина о Сурикове «быть может, лучшее, что когда-либо было написано о рус<ских> художниках» (*Нестеров М. В.* Из писем. Л., 1968, с. 262).

В текст своей монографии о Сурикове Волошин ввел почти полностью рассказы художника о своей жизни, но существенно дополнил их историко-критическими суждениями о самой природе исторической живописи XIX в., о специфических особенностях историзма Сурикова и, наконец, о композиционных принципах, осуществленных в его семи больших картинах. Монографию «Суриков» Волошин считал «одной из наиболее серьезных и удачных своих работ» (письмо к В. В. Вересаеву от 12 марта 1922 г. — Дружба народов, 1983, № 9, с. 215; публикация В. Купченко и А. Маркова). Ныне монография опубликована в полном объеме; см.: *Волошин Максимилиан*. Суриков / Сост., вступит. статья и примеч. В. Н. Петрова. Л., 1985.

Основные живописные работы Сурикова, упоминаемые в записях Волошина: «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади» (1870), «Пир Валтасара» (1874), «Милосердный самаритянин» (1874), «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (1875), «Утро стрелецкой казни» (1878—1881), «Меншиков в Березове» (1881—1883), «Боярыня Морозова» (1884—1887), «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» (1888), «Взятие снежного городка» (1890), «Покорение Сибири Ермаком» (1890—1895), «Переход Суворова через Альпы» (1897—1899), «Степан Разин» (1900—1906), «Посещение царевны женского монастыря» (1911—1912).

<sup>1</sup> *Через общих знакомых я обратился к Василию Ивановичу...* — «Общими знакомыми», устроившими встречу Волошина с Суриковым, были, по-видимому, художник П. П. Кончаловский и его жена Ольга Васильевна, дочь Сурикова.

<sup>2</sup> *...я жил под Москвой на даче...* — Летом 1881 г. Суриков с семьей жил в деревне Перерва близ станции Люблино.

<sup>3</sup> *...Фламарион рассказывает, как сознательное существо & видит всю историю земли развивающейся в обратном порядке и & отступающей в глубину веков.* — Волошин имеет в виду второй раздел книги Камиля Фламариона «Люмен» — «Refluxum temporis» («Обратное течение времени»). См.: *Фламарион К.* Люмен. (Разговоры о бесмертии души). СПб., [1897]. с. 52—82.

<sup>4</sup> *...основатели Красноярска в 1622 г.* — Красноярский острог был построен в 1628 г.

<sup>5</sup> ...*Историю Красноярского бунта...* — Видимо, имеется в виду статья Н. Н. Оглоблина «Красноярский бунт 1695—1698 годов» (Журнал Мин-ва народного просвещения, 1901, № 5; отд. отт. — 1902).

<sup>6</sup> ...*потомки Гетмана...* — Гетман Левобережной Украины Демьян Игнатьевич Многогрешный был сослан в Сибирь в 1672 г.

<sup>7</sup> ...*дед мой Александр Степанович был полковым атаманом.* — Неточность: полковой атаман Александр Степанович Суриков был двоюродным братом деда художника,<sup>8</sup> Василия Ивановича Сурикова.

<sup>8</sup> ...*и отец, и дядя Марк Васильевич...* — Отец художника Иван Васильевич Суриков (ум. 1859) служил не по военному, а по гражданскому ведомству. (См.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 299; комментарий Н. А. и З. А. Радзимовских); брат отца Марк Васильевич Суриков (1829—1856) служил пятидесятником, а затем хорунжим в Енисейском казачьем конном полку.

<sup>9</sup> ...*на пятьдесят третьем году помер.* — А. С. Суриков (1794—1854) умер в шестидесятилетнем возрасте.

<sup>10</sup> ...*Енисейский казачий полк был расформирован.* — Енисейский казачий конный полк, которым командовал полковник Иван Иванович Корх, был упразднен в 1871 г.

<sup>11</sup> *Василий Матвеевич* — В. М. Суриков (ум. 1868) — двоюродный дядя художника, служил пятидесятником, хорунжим и сотником.

<sup>12</sup> *Мать моя из Торгошинных была.* — Прасковья Федоровна Сурикова (1818—1895), уроженка Красноярска, происходила из старинного казачьего рода Торгошинных: предки ее жили в Торгошинской станице.

<sup>13</sup> *Это он у меня в «Стрельцах»...* — Степан Федорович Торгошин (1810—?) послужил натурой для чернобородого стрельца в «Утре стрелецкой казни».

<sup>14</sup> ...*он-то у меня в картине и остался.* — Имеется в виду картина Сурикова «Взятие снежного городка».

<sup>15</sup> ...*Вы ее портрет видели.* — Суриков написал два портрета П. Ф. Суриковой — в 1887 и в 1894 гг.

<sup>16</sup> ...*всюду с собой возил.* — Иван Васильевич Суриков служил чиновником походной канцелярии при губернаторе Енисейской губернии.

<sup>17</sup> *Журналы & «Новоселье» получали...* — Имеются в виду известные литературные альманахи «Новоселье», издававшиеся А. Смирдиным (СПб., 1833, [ч. 1]; 1834, ч. 2; 2-е изд. 1845, ч. 1—2; 1846, ч. 3). См.: *Смирнов-Сокольский Ник.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. М., 1965, с. 182—184, 186—187, 224, 228—229.

<sup>18</sup> ...*вот Исаакиевский собор открыли... вот картину Иванова привезли...* — Оба события относятся к 1858 г. — освящение Исаакиевского собора в Петербурге (30 мая) и доставка из Рима в Петербург картины А. А. Иванова «Явление Мессии».

<sup>19</sup> ...*«Юрия Милославского» читал.* — Исторический роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829).

<sup>20</sup> Омляш — один из персонажей «Юрия Милославского», разбойник.

<sup>21</sup> ...*Бобрищева-Пушкина и Давыдова.* — Братья Николай Сергеевич (1800—1871) и Павел Сергеевич (1802—1865) Бобрищевы-Пушкины отбывали ссылку в Красноярске в 1830-х гг.; Василий Львович Давыдов (1792—1855) жил в Красноярске с 1839 г. и там умер.

<sup>22</sup> *Он присяжным поверенным в Красноярске был.* — Глава кружка «петрашевцев» Михаил Васильевич Буташевич-Петрашевский (1821—1866) жил на поселении в Красноярске в 1861—1864 гг., где занимался адвокатурой.

<sup>23</sup> *Щапова тоже встречал, когда он приезжал материалы собирать.* — Историк и публицист Афанасий Прокопьевич Щапов (1830—1876), сосланный в 1864 г. в Иркутск, принимал участие как этнограф и статистик в Туруханской экспедиции (1866); при подготовке к ней он занимался в Красноярском архиве.

<sup>24</sup> ...*в Бузимовскую станицу...* — Село Сухой Бузим в 62 верстах от Красноярска.

<sup>25</sup> ...*потом с первого класса...* — В первый класс Красноярского уездного училища Суриков был принят в 1858 г. по окончании курса приходской училища.

<sup>26</sup> *«Палач весело похаживает...»* — Из «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) М. Ю. Лермонтова. В 1891 г. Суриков исполнил иллюстрацию к этой поэме.

<sup>27</sup> ...у Толстого, помните & Там у одного & плечо шевелилось. — Образ из романа «Война и мир» (т. IV, ч. 1, гл. XI): «...фабричный лежал <...> коленами кверху, близко к голове, одно плечо выше другого. И это плечо судорожно, равномерно опускалось и поднималось» (см.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933, т. 12, с. 43).

<sup>28</sup> ...поляка казнили — Флерковского. — Публичная казнь Федора Флерковского, ссыльно-каторжного солеваренного завода, состоялась 6 июля 1866 г.

<sup>29</sup> Хозяинов Иван Михайлович (ум. 1856) — дальний родственник Сурикова, иконописец (расписывал иконостас Благовещенской церкви в Красноярске).

<sup>30</sup> Гребнев Николай Васильевич (1831—?) — преподаватель рисования в Красноярском уездном училище в 1859—1863 гг.; сыграл большую роль в формировании Сурикова как художника.

<sup>31</sup> Губернатор Замятин — Павел Николаевич Замятин — генерал-майор, гражданский и военный губернатор Енисейской губернии в 1862—1869 гг.; в 1867 г. ходатайствовал о зачислении Сурикова в число учеников Академии художеств. См.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 20, 293.

<sup>32</sup> Инспектор Шренцер — Карл-Август Матвеевич Шрейндер (1815 или 1819—1887) — академик акварельной живописи, в 1859—1873 гг. — инспектор классов Академии художеств.

<sup>33</sup> У Атаманских в дому... — Имеется в виду дом двоюродного деда художника, полкового атамана А. С. Сурикова.

<sup>34</sup> ...Лавинского и Степанова. — Генерал-губернатор Восточной Сибири в 1822—1833 гг. А. С. Лавинский и енисейский гражданский губернатор в 1823—1831 гг. А. П. Степанов.

<sup>35</sup> ...у крестной & у которой я жил, пока в училище был... — В 1856—1859 гг. Суриков жил в Красноярске в доме своей двоюродной тетки с материнской стороны Ольги Матвеевны Дурандиной (урожд. Торгошиной, 1816—1881).

<sup>36</sup> ...пришлось из седьмого класса уйти. — Неверные сведения: Красноярская гимназия открылась 1 июля 1868 г., за несколько месяцев до отъезда Сурикова из Красноярска в Петербург.

<sup>37</sup> «Северное сияние» & «Художественный листок» Тимма. — Журналы: «Северное сияние. Русский художественный альбом» (СПб., 1862—1865) и «Русский художественный листок, издаваемый Вас. Фед. Тиммом» (СПб., 1851—1862).

<sup>38</sup> ...Кузнецов обо мне знает... — Петр Иванович Кузнецов (1818—1878) — городской голова Красноярска (1853—1865), золотопромышленник. Благодаря его материальной поддержке Суриков получил возможность учиться в Академии художеств. Подробнее о взаимоотношениях Кузнецова и Сурикова см. в комментариях Н. А. и З. А. Радзимовских в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 294.

<sup>39</sup> ...в школу Поощрения, к художнику Диаконову... — В мае—июле 1869 г. Суриков занимался в С.-Петербургской рисовальной школе, существовавшей на средства Общества поощрения художеств; Михаил Васильевич Диаконов (1807—1886) был ее директором в 1865—1881 гг.

<sup>40</sup> Она в «Иллюстрации» воспроизведена была. — В журнале «Всемирная иллюстрация» (1875, № 339, с. 8—9) был помещен рисунок Сурикова с эскиза «Пир Валтасара» (гравюра на дереве К. Крыжановского).

<sup>41</sup> ...в 74-м научные курсы кончил. — Текст аттестата об окончании курса наук (4 ноября 1874 г.) приведен в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 298.

<sup>42</sup> Медаль-то мне присудили, а денег не дали. — Большой золотой медали Суриков удостоен не был и не получил в силу этого права поездки за границу за счет Академии художеств; 4 ноября 1875 г. Суриков получил лишь диплом на звание классного художника первой степени.

<sup>43</sup> ...казначей Исева & в Сибирь сослал. — Конференц-секретарь Академии художеств П. Ф. Исеев в 1889 г. в связи с крупной денежной растратой был отстранен от должности, судим и сослан в Сибирь.

<sup>44</sup> ...*Клеопатру Египетскую написать*. — В 1874 г. Суриков выполнил эскиз неосуществленной картины «Клеопатра».

<sup>45</sup> ...*первые четыре вселенские собора написал*. — Работы по росписи храма Христа Спасителя Суриков вел в 1877—1878 гг. — четыре большие фрески (402X363) на хорах на темы вселенских соборов. Одна из этих фресок — Четвертый вселенский собор — сохранена после сноса храма Христа Спасителя, находится в Музее истории религии и атеизма в Ленинграде (Казанский собор).

<sup>46</sup> ...*на Иване Великом написано*. — Имеется в виду надпись, сделанная медными литерами под куполом главы колокольни Ивана Великого в московском Кремле «во второе лето господарства» — т. е. во второй год царствования Бориса Годунова.

<sup>47</sup> ...*костюм я у Корба взял*. — При работе над картиной «Утро стрелецкой казни» Суриков пользовался изданием «Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариянта посла императора Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом» (М., 1867).

<sup>48</sup> ...*на Иоанне Грозном*... — Картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г.» (1885).

<sup>49</sup> ...*Свиштунова — декабриста дочь*. — Суриков женился 25 января 1878 г. на Елизавете Августовне Шаре (1858—1888). Ее мать, Мария Александровна Шаре (ум. 1893), была родственницей декабриста Петра Николаевича Свиштунова.

<sup>50</sup> ...*учителя-старика — Невенгловского*... — Фамилия лица, позировавшего Сурикову при создании образа Меншикова, в различных источниках называется по-разному; мнения сходятся лишь в том, что натурой для Меншикова послужил учитель одной из московских гимназий. См. комментарий С. Н. Гольдштейн в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 327—328.

<sup>51</sup> *Писатель Михеев & роман сделал*. — Имеется в виду рассказ прозаика Василия Михайловича Михеева (1859—1908), друга Сурикова, «Миних», опубликованный в журнале «Артист» (1891, № 17) и в сборнике «Художники» (М., 1894).

<sup>52</sup> ...*Меншикову я с жены покойной писал*. — С. Е. А. Суриков был написан акварельный этюд для фигуры старшей дочери Меншикова, Марии.

<sup>53</sup> ...*Шмаровина сына*. — Для фигуры сына Меншикова Сурикову позировал Николай Егорович Шмаровин, младший брат Владимира Егоровича Шмаровина (1850—1924), организатора московского художественного кружка «Среды».

<sup>54</sup> *В Третьяковке этот этюд*... — Этюд «Голова боярыни Морозовой», переданный в дар Третьяковской галерее в 1910 г.

<sup>55</sup> «...*Кидаеться ты на врагов, как лев*»... — Слова восходят к посланию Аввакума Ф. Т. Морозовой, княжне Е. П. Урусовой и М. Г. Даниловой в Боровск: «Персты же рук твоих тонкостны и действенны <...> очи же твои молниеносны <...>»; «езде им <никонианам> являшася яко лев лисицам»; см.: Памятники истории старообрядчества XVII века. Л., 1927, кн. 1, вып. 1, стб. 409, 417 (Русская историческая библиотека, т. 39). Первоначально письма Аввакума к Морозовой были опубликованы приложением к статье Н. С. Тихонравова «Боярыня Морозова: Эпизод из истории русского раскола» (Рус. вестн., 1865, № 9).

<sup>56</sup> Варсонофий — Варсонофий Семенович Закоурцев, дьячок сухобузимской Троицкой церкви. Запечатлен в этюде для «Боярыни Морозовой» «Голова священника».

<sup>57</sup> ...*у Пушкина в «Сцене в корчме*». — Сцена «Корчма на Литовской границе» из трагедии «Борис Годунов».

<sup>58</sup> *А церковь-то & это Николы, что на Долгоруковской*. — Церковь Николы на Долгоруковской (ныне Новослободской) улице (1703). Ныне не существует.

<sup>59</sup> *В восемьдесят седьмом я «Морозову» выставил*. — «Боярыня Морозова» экспонировалась на XV Передвижной выставке 1887 г. одновременно с картиной В. Д. Поленова «Христос и грешница».

<sup>60</sup> *Я на Александра Третьего смотрю как на истинного представителя народа*. — С. Н. Гольдштейн отмечает в этой связи: «Характеристика Александра III как „истинного представителя народа“ основывалась на непосредственных зрительных впечатлениях художника. „Громадника“, как говорил Суриков, фигура царя, облаченного в мантию и корону, в свое время поразила его своей внешней импозантностью, воплощенной в ней физической силой и именно поэтому была воспринята им как олицетворе-

ние той мощи, которая свойственна, по убеждению Сурикова, народу» (Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 328).

<sup>61</sup> ...во время коронации мы стояли вместе с Боголюбовым. — Суриков написал акварель, изображающую коронацию Александра III в Москве в 1883 г.: «Горжественный обход вокруг храма Спасителя». Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896) — пейзажист.

<sup>62</sup> *Опекушин совсем не понял его.* — Памятник Александру III в Москве работы А. М. Опекушина (ныне не существующий) был открыт у храма Христа Спасителя в 1912 г.

<sup>63</sup> ...седьмого апреля. — Е. А. Сурикова скончалась 8 апреля 1888 г. См. письмо Сурикова к брату, А. И. Сурикову, от 20 апреля 1888 г. (Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике, с. 76—77).

<sup>64</sup> ...мой брат Александр сидит. — См. воспоминания А. И. Сурикова о возникновении замысла и о работе над картиной «Взятие снежного городка» (Там же, с. 222—223).

<sup>65</sup> ...попал к столетию в 1899 году. — Столетие Швейцарского похода Суворова 1799 г.

<sup>66</sup> ...ездил в Швейцарию этюды писать. — Суриков ездил в Швейцарию летом 1897 г.

<sup>67</sup> ...царевна Софья & должна была быть & не такой, как у Репина. — Имеется в виду картина И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году».

<sup>68</sup> Софья Андреевна — С. А. Толстая (урожд. Берс, 1844—1919), жена Л. Н. Толстого.

А. В. Лавров

## КНИГА ТРЕТЬЯ

### ТЕАТР И СНОВИДЕНИЕ

#### ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ

Опубликовано в московском театральном журнале «Маски» (1912—1913, № 5, с. 1—9), под заглавием «Театр и сновидение». Печатается по тексту этого издания. Заглавие изменено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 3).

В статье наиболее последовательно и развернуто изложены основные взгляды Волошина на современный театр, которые оставались почти неизменными на протяжении двух десятилетий. Начав свою деятельность в качестве театрального критика в 1904 г., Волошин активно участвовал в полемике сначала вокруг «театра будущего», а затем вокруг «кризиса театра», в которую были вовлечены многие видные деятели художественной культуры того времени. В его статьях и выступлениях отразились и режиссерские новации К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Коммиссаржевского, и теории сторонников нового театра — Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, и опыт западноевропейской сцены. В этом смысле данная статья подводит некоторые итоги театрально-критической практики Волошина, в центре которой всегда лежала идея «сновидческого» восприятия сценического действия.

Мысль о том, что «логика сна тождественна с логикой сцены», первоначально высказанная критиком в статьях: «Лики творчества. 1. Театр — сонное видение. 2. „Сестра Беатриса“ в постановке театра В. Ф. Коммиссаржевской» (Русь, 1906. 9 дек., № 71), сразу же вызвала весьма оживленные, порой издевательские отклики критики. «Вот к чему должна вести революция в театре. Там надо спать. <...> Следует удалить со сцены разнообразие обстановки, талантов, здравого смысла. Чем глупее пьеса, тем лучше, чем механичнее ее исполнение, тем легче заснуть», — писал фельетонист газеты «Новое время» (1906, 10 дек., № 11044). Искажая смысл призыва Волошина: «В театре надо уметь внимательно спать», — рецензент «Обозрения театров» иронически замечает: «Отныне будут говорить: „Страдаю бессонницей... Ничего не помо-

гает... Придется взять абонемент в театр В. Ф. Коммиссаржевской» (1906, 11 дек., № 29, с. 8).

Основные положения ранних театральных статей Волошина не разделяли и некоторые теоретики символизма. Так, именно к Волошину обращена полемическая запись В. Я. Брюсова в материалах к лекции «Театр будущего» (1907): «Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое видение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой грезящих сомнамбул, но аудиторией напряженно-внимательных слушателей» (Литературное наследство. М., 1976, т. 85. Валерий Брюсов, с. 177). Хотя взгляды Волошина обнаруживают ряд точек соприкосновения с концепцией Вяч. Иванова (для обоих театр есть «дионисическое очищение», а зритель — бессознательный соучастник действия), но идея театра как мистерии у последнего противоречила созерцательно-бездейственному характеру волошинской модели театра. Иванов считал неприемлемым «теоретическое допущение, будто <...> толпа <...> созерцающих событие должна быть загипнотизирована созерцанием», и выступал против «подавления живых сил присутствующего множества» (Иванов Вяч. Экскурс: «О кризисе театра». — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и меж. М., 1916, с. 282; впервые — Аполлон, 1909, № 1).

С другой стороны, некоторые деятели символистского и околосимволистского круга приняты основной волошинский тезис. «Почему бы драме не быть ритмическим сновидением...», — писал Ф. Сологуб в статье «Театр одной воли» (см.: Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 194). В. Э. Мейерхольд, благожелательно цитировавший первую статью Волошина в примечаниях к списку своих режиссерских работ (см.: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 247—248), использовал принцип театра — сонного видения в своем спектакле «Жизнь Человека». «В глубине замысла: все, как во сне...», — писал он Л. Н. Андрееву во время работы над постановкой (Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976, с. 83).

В дальнейшем тот же комплекс идей, который лег в основу театральных статей Волошина, опубликованных в газете «Русь», — спектакль «снится» зрителю, а его элементы суть символы или знаки, которые подчиняются логике грез, но не реальности; сценическая иллюзия аналогична по своей природе детской игре и мифотворчеству и т. д., — был использован критиком, помимо данной работы, в статье «Мысли о театре» (Аполлон, 1910, № 5, с. 32—40; см. также с. 271—272 наст. изд.), в докладе на собрании театрально-литературного кружка барона Н. В. Дризена (см. об этом: Нов. Русь, 1909, 15 дек., № 344, с. 5), в лекции о театре 1921 г. (см. отклик в газете «Красный Крым», 1921, 24 февр., с. 2) и в других выступлениях.

Среди основных источников театральной концепции Волошина следует прежде всего упомянуть книгу Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», повлиявшую в той или иной степени на эстетические взгляды поздних символистов, и ряд работ Вяч. Иванова — как его исследования в области античной мифологии (в особенности «Эллинская религия страдающего бога» — Нов. путь, 1904, № 1—3, 5, 8—9), так и статьи о современном театре. Возможно также, что основная мысль и название данной статьи восходят к эссе австрийского символиста Гуго фон Гофманстала «Сцена как сновидение» (*Hofmannsthal Hugo von. Die Bühne als Traumbild. — Das Theater: Illustrierte Halbmonatsschrift red. von Gh. Morgenstern, Berlin, 1903, Oct., N 1, S. 4—9; пер. публ. в журн. «Маски», 1912—1913, № 6).*

Кроме того, в настоящей статье Волошин впервые делает попытку научно обосновать свою излюбленную аналогию, обращаясь к новейшим психологическим исследованиям сновидения, которые в начале 1910-х гг. приобрели широкую популярность.

<sup>1</sup> Когда в «Происхождении трагедии» мы читаем & на мир дионисийского безумия... — Характерная для символистской критики модификация идей и образов из первого философского сочинения Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки» (1872). Согласно концепции Ф. Ницше, в греческой трагедии переплетаются два начала: «дионисическое и аполлоновское», последнее сравнивается с покрывалом, «скрывающим дионисический мир» (Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 1912, т. 1, с. 92, 147 и др.). Ср., например, статью Вяч. Иванова «О существе трагедии» (Иванов Вяч. Борозды и меж. М., 1916, с. 253—254).

<sup>2</sup> *Научная теория Рене Кентона & химическим составом.* — Имеются в виду исследования французского биолога Рене Кентона (René Quinton), изучавшего связь между химическим составом морских организмов и водной средой. См., например, его труды: «L'eau de mer milieu organique, constance du milieu marin originel, comme milieu vital de cellules à travers la serie animales» (Paris, 1904); «Communication osmotique chez le poisson sélacien marin entre le milieu vital et le milieu extérieure...» (Paris, 1905) и др.

<sup>3</sup> «Засыпая, & в состоянии». — Вольный перевод первого абзаца книги английского психолога Гавелока Эллиса (Havelock Ellis) «Мир сновидений» («The World of Dreams»), которая была опубликована одновременно в Германии и в Англии в 1911 г.

<sup>4</sup> *Ночная природа сна & психолог Анри Диркс.* — Волошин пересказывает здесь цитату из медицинского журнала «Lancet», приведенную в упомянутой выше монографии Эллиса (Ellis Havelock. Die Welt der Träume. Würzburg, 1911, S. 2).

<sup>5</sup> *Сновидения развертываются & по законам иной логики.* — Ср. в статье «Лики творчества. I. Театр — сонное видение...»: «Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга».

<sup>6</sup> *Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества.* — Ср. в той же статье: «Легенды, мифы и народные эпопеи — это остатки древнего сонного сознания человечества. Это рассказы о реальных событиях тех времен, прошедших сквозь призму сна». Идея созвучна трудам З. Фрейда и его последователей. См., например, аналогию между детской фантазией, мифом и сновидением в книге К. Абрагама «Сон и миф. Очерк народной психологии» (рус. пер.: М., 1911, с. 56—57).

<sup>7</sup> *Утверждение Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения...* — См.: Лукреций Кар. О природе вещей, гл. 5, ст. 1170—1176, 1181—1182. Ср. в «Происхождении трагедии» Ф. Ницше: «В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, думам людей чудные образы богов...» (Полн. собр. соч., т. 1, с. 40).

<sup>8</sup> *Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума...* — См.: с. 627, примеч. 8.

<sup>9</sup> *...систематическое безумие, о котором упоминается в «Гамлете».* — Парафраз реплики Полония (акт II, сц. 2, ст. 211).

<sup>10</sup> *Тацит свидетельствует & после убийства Агриппины.* — О сновидении Нерона в «Анналах» Тацита упоминаний нет.

<sup>11</sup> *...роговые ворота» сновидения...* — Античный символ, значение которого раскрывается в «Одиссее» Гомера:

Создано двое ворот для вступления снам бестелесным  
В мир наш: одни роговые, другие из кости слоновой;  
Сны, проходящие к нам воротами из кости слоновой,  
Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен;  
Те же, которые в мир роговыми воротами входят,  
Верны; сбываются все приносимые ими виденья.

(Песнь XIX, ст. 562—567; пер. В. А. Жуковского)

<sup>12</sup> *... в книге Кеннет Грем «Золотой возраст»...* — Grahame Kenneth. The Golden Age. London, 1895 (рус. пер.: Грэм Кеннет. Золотой возраст. СПб., 1898).

<sup>13</sup> *...рассказах Аделаиды Герцык...* — См. статью «Откровения детских игр» и примечания К ней (с. 493—504 наст. изд.).

<sup>14</sup> *Марсель Швоб & в его переводе...* — Имена автора и переводчика пьесы указаны неверно. Речь здесь идет о трагедии другого английского драматурга-елизаветинца Джона Форда «Tis Pity she's a Whore», которая была переведена на французский язык Морисом Метерлинком и поставлена в парижском театре «Эвр» в 1894 г. режиссером Люнье-По под названием «Аннабелла». М. Швоб рекомендовал пьесу к постановке и выступал с лекцией о ней перед началом спектаклей. (См. об этом: Robichez Jacques. Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de «L'Oeuvre». Paris, 1957, p. 298); текст лекции, озаглавленной «Аннабелла и Джиованни», опубликован в журнале «Mercure de France» (1894, № 12).

<sup>15</sup> *Почему настоящее сердце & только с их знаками.* — Ср. в статье «Лики творчества. I. Театр — сонное видение»: «Вещь на сцене и вещь в жизни — не одно и то же. Реальный предмет обывденной жизни, перенесенный на сцену, становится нереальным. Настоящее окровавленное сердце, вынесенное на сцену, не дает никакой идеи действительности. Между тем как символическое сердце, вырезанное из красной фланели, дает весь трепет реальности. В жизни одни реальности, на сцене — другие. На сцене реальны не вещи, а идеи вещей» (Русь, 1906, 9 дек., № 71).

<sup>16</sup> «*Все преходящее — только знак.*» — См. примеч. 13 на с. 617 наст. изд.

<sup>17</sup> *Те упрощенные декорации, которые нам приходилось видеть...* — По-видимому, речь идет в первую очередь о работах В. Э. Мейерхольда, отношение к которым у Волошина с годами стало более критическим. Ср. в статье «Театр — сонное видение»: «Сцена — это место, где мы созерцаем вещи сами в себе, и качества их становятся видимыми только тогда, когда они необходимы. Поэтому то, что называется реальной постановкой, своими деталями и подробностями мешает свободному течению сна, и мысль Мейерхольда удалить из обстановки сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное <...> отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе...».

<sup>18</sup> «Grand Guignol» — Парижский театр «Гранд Гиньоль», прославившийся своими «спектаклями ужасов».

<sup>19</sup> *Во время постановки «Фауста»...* — Спектакль по первой части трагедии Гете «Фауст» был поставлен Ф. Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина в 1912 г. О постановке см.: *Сахновский Вас.* «Фауст» в постановке Коммиссаржевского. — Маски, 1912—1913, № 1, с. 29—40; *Коммиссаржевский Федор.* Театральные прелюдии. М., 1916, с. 41—63 и др.

<sup>20</sup> *Существуют игрушки очень удобные для игры...* — Дальнейшие рассуждения о детских игрушках восходят к статьям художников «Мира искусства», а также к работе В. Малахеевой-Мирович «Воспитательное значение игрушки» (в кн.: *Игрушка: Ее история и значение.* М., 1912). О связях игрушек с культовыми изображениями см. в том же сборнике статью В. Харузина «Игрушки у малокультурных народов».

<sup>21</sup> «*В твоём ничто надеюсь все найти я.*» — Цитата из первого акта второй части «Фауста» («In deinem Nichts hoff ich das All zu finden»).

<sup>22</sup> *Упрощенные декорации «Карамазовых»...* — Инсценировка «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре была поставлена В. И. Немировичем-Данченко в 1910 г. О декорациях к спектаклю (худ. В. А. Сивов) см.: *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1954, т. 2, с. 292, 299; *Эфрос Николай.* Московский Художественный Театр 1898—1922. М.; Пг., 1924, с. 169 и др. См. статью «„Братья Карамазовы“ в постановке Московского Художественного театра» и примечания к ней (с. 365—374, 703—705 наст. изд.).

<sup>23</sup> ...и «*Идиота*»... — Речь идет о спектакле по роману Ф. М. Достоевского, поставленном Ф. Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина в 1913 г. О декорациях см. подробную рецензию Вас. Сахновского (Маски, 1912—1913, № 3).

<sup>24</sup> ...*креговские ширмы в «Гамлете»...* — См. С. 385—386 наст. изд.

<sup>25</sup> Игрушки Бартрама — известные в то время игрушки по рисункам художника и теоретика детской деревянной игрушки Н. Д. Бартрама, которые воспроизводились в народной артели «Богородский резчик» и у опытных детских учебных мастерских. Выставки игрушек Бартрама (1909, 1911) получили высокую оценку в таких журналах, как «Русская мысль», «Аполлон» и др.

<sup>26</sup> *Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.* — Ср. в статье «Театр — сонное видение»: «В театре нужно быть детьми в всецело предаваться игре. <...> Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны». Существует определенная связь между этой идеей Волошина и статьями театрального критика В. Сладкопевцева «Театр как игра» (см.: Театр и искусство, 1912, № 40, с. 759—763; № 41, с. 783—786), а также начальными главами книги Ф. Ф. Коммиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., 1916).

<sup>27</sup> «*Мысли и чувства*», говорит поэт Кольридж, & иллюзии». — Критик цитирует с неотмеченными купюрами письмо С. Кольриджа к Дэниэлю Стюарту от 13 мая 1816 г.



(см.: Coleridge S. Collected Letters. Oxford, 1959, vol. 4, p. 641—642). Этот фрагмент письма приведен в приложении к английскому изданию вышеупомянутой книги Г. Эллиса.

К. А. Кумпан, А. А. Долинин

## РАЗГОВОР О ТЕАТРЕ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 2 февр., № 33) под названием «Лики творчества. V. О театре. (Разговор после представления «Бранда» в Московском Художественном театре)». Печатается по тексту этого издания. Заглавие исправлено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 8).

Статья явилась откликом на постановку пьесы Г. Ибсена «Бранд» на сцене Московского Художественного театра (реж. Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужинский), премьера которой состоялась 20 декабря 1906 г. и была встречена московской критикой «довольно сурово» (см.: Московский Художественный театр: Исторический очерк его жизни и деятельности. М., 1914, т. 2, 1905—1913, с. 39).

Выдвинутая на первый план декорационно-живописная сторона спектакля (художник В. А. Симов для подготовки эскизов с натуры был специально командирован в Норвегию) вызвала возражения не только у сторонников нового театра. «Декоративные горы, хотя и чудеснейшие, изумительные горы, заслоняют своими великолепными хребтами душу героев, идею пьесы», — писал в своей рецензии на спектакль С. Яблоновский (Театр и искусство, 1907, 6 мая, № 18, с. 304). Особенно резко критики отозвались о декорациях второго акта пьесы: «Что же делает из этой сцены театр. Прежде всего его увлекает не интерес драмы, а желание показать, как натурально может он устроить на сцене бурю. Сцена загромождается настоящими лодками с парусами и снастями, эти лодки раскачиваются, чтобы показать волнение <...> На лодках развешивают белое и сильным вентилятором изо всех сил его раздувают, чтобы создать иллюзию ветра, а вдаль передвигают холст с нарисованными пенистыми волнами, чтобы показать, как бушует фьорд <...> Нужно только дать впечатление бури на фоне картины, — пишет далее С. Глаголь, — а вовсе не показать, до каких хитростей может дойти театр и какие чудеса может настроить на сцене машинист» (Моск. еженедельник, 1907, 6 янв., № 1, с. 49). Декорации и постановка «Бранда» получили отрицательную оценку и на страницах символистской периодики (Золотое руно, 1907, № 1, с. 77—78).

Еще более единодушно критика осудила сценическую редакцию пьесы «за пропуск такой важной сцены, как сцена побивания Бранда камнями» (Московский Художественный театр: Исторический очерк его жизни и деятельности, т. 2, с. 39). «Правда, — пишет тот же С. Яблоновский, — пьеса чрезвычайно длинна и сыграть ее всю нет возможности, но думается, что можно было бы сделать еще купюры к тем, которые сделаны, а эту сцену непременно сохранить» (Театр и искусство, 1907, № 1, с. 15). «Необъяснимую купюру этой наиболее замечательной сцены» отмечает как «главную погрешность» постановки и знаменитый театральный критик А. Р. Кугель (Театр и искусство, 1907, № 18, с. 304). В связи с волошинской статьёй небезынтересно отметить рецензию на постановку «Бранда» Н. И. Петровской, которая, критикуя пропуск этой «существеннейшей картины» пятого действия, утверждает, что «люди, не читавшие „Бранда“, может быть, и не поймут в чем дело, но непременно почувствуют какой-то странный и внешний и внутренний провал» (Перевал, 1907, № 3, с. 51).

Используя удобную для этой цели форму диалога, Волошин отвечает на многие критические замечания в адрес театра и дает позитивную оценку спектакля, в котором он находит подтверждение и обоснование своих театральных принципов.

Стремлением обосновать свою оригинальную теорию и противопоставить ее концепциям идеологов «нового театра» во многом объясняются и полемические выпады Волошина против сценических новаций Мейерхольда, которые звучат несколько неожиданно после его восторженной рецензии на постановку «Сестры Беатрисы» в театре В. Ф. Коммиссаржевской (Русь, 1906, 9 дек., № 71). Впрочем, этот панегирический отклик Волошин в письме к В. Я. Брюсову от 11 декабря 1906 г. также оправдывает «тактическими соображениями — в защиту принципа», предлагая подготовить для

«Весов» статью о театре Мейерхольда — «серiousный и строгий разбор, опирающийся на те же принципы...» (ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 33). На страницах «Весов», где реформа Мейерхольда находила серьезную поддержку (см., например, статью М. Кузмина в № 5 за 1907 г.), этот «разбор» не появился. Рассуждения критика об упрощенных декорациях и преобразовании сценического пространства в настоящей статье, вероятно, восходят к этому нереализованному замыслу.

<sup>1</sup> ...*Николай Чудотворец заушил скептика Ария на Никейском соборе?* — Имеется в виду эпизод из жития св. Николая Мирликийского, который во время диспута на Никейском вселенском соборе (325 г.) выступил против ересей Ария, отрицавшего «равночестность и соприсущность» Христа Богу-отцу, и, «одушевленный, подобно пророку Илие, ревностью по Боге <...> посрамил сего еретика <...> не только словом, но и делом, ударив в ланиту» (Минеи Четьи на русском языке. Жития святых, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Дмитрия Ростовского. М., 1903, кн. 4, с. 188).

<sup>2</sup> Эристика — искусство спора.

<sup>3</sup> *Пропущен такой значительный символический момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей.* — Речь идет об эпизоде пятого акта «Бранда», где герой отказывается допустить толпу прихожан в построенный им новый храм. Волошин ошибается, считая этот эпизод пропущенным; критики отмечали его неудачное живописное оформление (Перевал, 1907, № 3, с. 51).

<sup>4</sup> *Все или ничего.* — Девиз Бранда, использованный критиками спектакля; см., например, «Театральные заметки» А. Кугеля (Театр и искусство, 1907, № 18, с. 304).

<sup>5</sup> *Когда я вижу людей, растроганных безкусными стихами & я & завидую им.* — Ср. в другой статье из цикла «Лики творчества»: «...наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздражающую мелодраму с галерки „Folies dramatiques“ и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест...» (Русь, 1906, 9 дек., № 71).

<sup>6</sup> ...*мы можем уничтожить рампу и кулисы...* — Идея уничтожения рампы, высказанная «вторым голосом» в диалоге и оспариваемая автором, перекликается с призывами Вяч. Иванова в статье «Предчувствия и предвестия», которая была впервые опубликована в журнале «Золотое руно» (1906, № 5-6; см.: Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909, с. 206—207).

<sup>7</sup> ...*я рассматриваю театр как сонное видение...* — Волошин отсылает к своей статье: «Лики творчества. Театр — сонное видение» — Русь, 1906, 9 дек., № 71.

<sup>8</sup> ...*с идеей Федора Сологуба & при постановке «Балаганчика» Блока & как заклинания...* — По-видимому, здесь имеется в виду идея Ф. Сологуба о «театре одной воли», согласно которой театральное зрелище должно строиться следующим образом: «...автор или заменяющий его чтец <...> сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала <...> И по мере того как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора...» (Сологуб Ф. Театр одной воли. — В кн.: Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 186—187). О личном знакомстве и встречах Волошина с Сологубом в 1906—1907 гг. см. с. 731 наст. изд. «Балаганчик» был поставлен В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Коммиссаржевской в 1906 г. (премьера — 30 декабря).

<sup>9</sup> ...*постановки гамсуновский «Драмы жизни» в художественном театре...* — Постановка была осуществлена К. С. Станиславским в 1907 г. (премьера — 8 февраля) и знаменовала собой отход театра от натурализма и его сближение с символистской поэтикой. См. об этом: *Строева М. И.* Московский Художественный театр. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977, кн. 3, с. 26—27.

К. А. Кумпан,  
А. А. Долинин

## РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ ВОЗНИКНЕТ ИЗ ДОСТОЕВСКОГО

Опубликовано в газете «Русская молва» (1913, 15 марта, № 93, с. 3). Печатается по тексту этого издания.

Вопрос о возможности переложения произведений Достоевского для театра возник в конце XIX в., когда одна за другой стали появляться инсценировки его романов (среди наиболее известных — две постановки «Идиота» в 1899 г. в Александринском и Малом театрах). Перечень драматических произведений, сюжеты которых заимствованы из романов Достоевского, и отчетов о представлении этих произведений на сцене см. в кн.: Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского. 1846—1903 / Сост. А. Достоевская. СПб., 1906, с. 306—311. См. также: *Гладыгина А. Н., Домарева Н. А., Тишкевич М. О.* Переделки произведений Ф. М. Достоевского для театра. — Достоевский: Однодневная газета Рус. Библиолог. о-ва, Пг., 1921, 30 окт. (12 ноября), с. 28—29; *Белов С. В.* Ф. М. Достоевский и театр. 1846—1977. Библиографический указатель. Л., 1980.

Попытки переложения произведений Достоевского для театра зачастую вызывали сомнения в приемлемости романов Достоевского для условий сцены и условий драматического рода вообще. Так, Осин Дымов в обстоятельной статье «Драматические элементы в романах Достоевского» (Театр и искусство, 1900, № 6, с. 118—120; № 7, с. 138—139; № 8, с. 159—160) доказывал, что сложный, смятенный мир героев Достоевского невозможно без потерь передать языком драмы: «Как выразить на сцене это вечное колебание мысли, это страстное искание истины, эту *относительную* искренность, этот самоанализ, копающий все глубже и глубже и чающий найти основу основ? <...> Драма (сцена) по существу своему требует ясности, определенности, законченности; зрителю наряду с определенными мотивами к тому или другому поступку надо ясных, прямых, „открытых“ слов» (с. 139). Скептическая точка зрения по этому вопросу особенно усилена отставалась в связи с постановкой «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре (см. с. 703—704 наст. изд.). Сторонники же спектакля подчеркивали сценичность произведений Достоевского: «Прежде всего Достоевский по самому свойству своего дарования — писатель *почти* драматический. Он весь в диалогах, напряженная энергия которых как будто приспособлена к сценическому воспроизведению» (*Кранихфельд Вл.* Преодоление Достоевского. — Современный мир, 1911, № 5, с. 322). Постановщик «Братьев Карамазовых» Вл. И. Немирович-Данченко исходил из убеждения, что Достоевский «писал как романист, но чувствовал, как драматург», что у него «сценические образы, сценические слова» (цит. по кн.: *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. [Л.], 1941, с. 166).

10 мая 1908 г. Волошин выступал с чтением стихов на вечере писателей и художников в издательстве «Шиповник»; на этом же вечере К. С. Станиславский сообщил, что Художественный театр собирается обратиться к творчеству Достоевского: «Я не знаю еще, как, но мы очень скоро поставим Достоевского. Без Достоевского нельзя. Мы, конечно, откажемся от переделок. Всего вероятнее, будет чтец, который будет выступать наряду с диалогами действующих лиц» (*Виноградская И.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. М., 1971, т. 2, с. 121—122). Вскоре после этого, в июне 1908 г., Волошин встречался со Станиславским в Париже (см. письмо Станиславского к М. П. Лилиной: *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 7, с. 391—392). В отклике на постановку «Братьев Карамазовых» Московским Художественным театром Волошин впервые высказал свое убеждение в том, что «русская трагедия возникнет из Достоевского». «Вся история русской драмы представляет стремление театра превратиться в повесть, в картину, в пейзаж, — утверждал Волошин, имея в виду русский бытовой театр и драматургию Тургенева и Чехова. «Мы вступили в парадоксальную эпоху напряженной театральной жизни, громадной театральной революции при полном отсутствии драматической литературы. <...> Но где же театру было искать русской трагедии, того трагического пафоса, которым трепещет вся русская жизнь? Где воплотилась трагедия русского духа? Конечно, не в театре. Не в театре, а в романе: в Достоевском, в Толстом, в Соллогубе» (*Волошин Максимилиан.* Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? — Имел. — Утро России, 1910, 22 окт., № 280).

Позиция Волошина в этом вопросе имеет прямые аналогии с концепцией Вячеслава Иванова, изложенной в его статье «Достоевский и роман-трагедия» (первые опубли.: Рус. мысль, 1911, № 5, отд. 2, с. 46—61; № 6, отд. 2, с. 1—17). Считая, что роман Достоевского вместил в свои формы «чистую трагедию», называя Достоевского «русским Шекспиром», Иванов утверждает, что его «катастрофический» роман «отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых, тем, что трагедия у Достоевского не развертывается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо немногих простых линий одного действия мы имеем перед собою как бы трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную в пределах одного действия: как будто мы смотрим на трагедию в лупу и видим в ее молекулярном строении впечатление и повторение того же трагического принципа, какому подчинен весь организм». Даже «недостаток манеры» Достоевского — «однообразие приемов» — кажется Иванову «как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование: искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное stalkивание их; ведение диалога, менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рамки; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и иступленными доказательствами и разоблачениями, на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия», и т. д. (Иванов Вячеслав. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916, с. 21, 23). Критический анализ этой статьи см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 14—16, 21, 27—28.

Впоследствии Вас. Сахновский в статье «Достоевский и театр» рассмотрел проблему под иным углом зрения: от вопроса, в какой мере трагическое начало свойственно эпическим произведениям Достоевского, обратился к вопросу о их театральности (Культура театра, 1922, № 1—2, с. 4—8). Л. П. Гроссман в статье «Достоевский и театрализация романа» осветил точку зрения самого Достоевского на задачи инсценировок его произведений (Гроссман Леонид. Борьба за стиль: Опыт по критике и поэтике. М., 1927, с. 147—153).

<sup>1</sup> ...*Карамазовы — наши Атриды & русская «Федра» имеет свой прообраз в «Анне Карениной»*... — Ср. сходные рассуждения о Достоевском и Толстом как творцах русского трагического мифа в статьях Волошина «„Братья Карамазовы“ в постановке Московского Художественного театра» (с. 367 наст. изд.) и «Имел ли Художественный театр право инсценировать „Братьев Карамазовых“? — Имел»: «Мне представляется, что русский роман сыграет в нашей будущей трагедии роль национального мифа. Судьба „Карамазовых“ будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в „Войне и мире“, Федру — в „Анне Карениной“, Орестейю — в „Преступлении и наказании“ и подобие Фиванских легенд — в „Бесах“» (Утро России, 1910, 22 окт., № 280).

<sup>2</sup> ...*сквозь призму и Гамлета, и Бранда, и Карено...* — Вероятно, имеются в виду роли В. И. Качалова в постановках Московского Художественного театра: Гамлет (постановка 1911 г.; см. с. 712 наст. изд.), Бранд — в одноименной драматической поэме Ибсена (постановка 1906 г.), Ивар Карено — в драме Кнута Гамсуна «У врат царства» (постановка 1909 г.; см.: Виленкин В. Качалов. М., 1976, с. 52—78). Эти роли принадлежат к самым знаменитым в репертуаре Качалова.

<sup>3</sup> ...*«Братья Карамазовы» в Художественном театре...* — См. статью «„Братья Карамазовы“ в постановке Московского Художественного театра» (с. 365—374 наст. изд.).

<sup>4</sup> ...*«Идиот» у Незлобина...* — «Идиот» был поставлен московским театром К. Н. Незлобина в 1913 г. (инсценировка Ф. Ф. Коммиссаржевского, постановка Н. Н. Званцева; в главных ролях: Мышкин — Н. П. Асланов, Настасья Филипповна — Е. Т. Жихарева, Рогожин — А. П. Нелидов).

А. В. Лавров

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» В ПОСТАНОВКЕ МОСКОВСКОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Опубликовано в журнале «Ежегодник императорских театров» (1910, вып. 7, с. 153—165). Печатается по тексту этого издания.

Премьера «Братьев Карамазовых» состоялась 12 и 13 октября 1910 г. (спектакль шел два вечера). Автор инсценировки — Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художник — В. А. Симов. Роли исполняли: Федор Павлович Карамазов — В. В. Лужский, Дмитрий Карамазов — Л. М. Леонидов, Иван Карамазов — В. П. Качалов, Алеша Карамазов — В. В. Готовцев, Смердяков — С. Н. Воронов, Грушенька — М. Н. Германова, Снегирев — И. М. Москвин, Катерина Ивановна — О. В. Гзовская, Lise — Л. М. Коренева, г-жа Хохлакова — Е. М. Раевская, Арина Петровна — Н. С. Бутова, пан Мусьялович — А. И. Адашев, и др. Основным принципом инсценировки являлось соблюдение внутренней цельности каждой инсценируемой главы романа при любых необходимых сокращениях и сохранение в неприкосновенности текста Достоевского. О работе над постановкой «Братьев Карамазовых» и о перспективах, которые она открывала для театра, см. письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому (октябрь 1910 г.) (*Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1954, т. 2. Избранные письма, с. 296—306). Подробное изложение спектакля предпринято в издании: «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра / Текст Н. Шебуева; рис. Д. Мельникова. М., [1910].

Вдова писателя А. Г. Достоевская направила труппе Художественного театра письмо, в котором приветствовала ее обращение к «Братьям Карамазовым»: «Мне всегда думалось, что задача объяснить публике Достоевского могла быть по плечу лишь Московскому Художественному театру <...> Ваша блестящая постановка позволяет мне еще раз благодарить вас за эту вашу прекрасную мысль» (Речь, 1910, 12 окт., № 280).

Постановка вызвала широкую амплитуду мнений — от самых восторженных до полного неприятия. При этом первая половина спектакля (первый вечер) расценивалась в целом ниже, чем вторая. Показателен отклик известного театрального критика С. Яблоновского, заключившего после первой части спектакля, что «художественники сильно ушиблись, не поняв коренного различия между эпическим и драматическим творчеством» (Рус. слово, 1910, 14 окт., № 236), а после второй части значительно смягчившего свои категорические выводы и назвавшего даже сцену в Мокром «великим торжеством сценического искусства вообще» (там же, 15 окт., № 237). Высокую оценку работе Художественного театра дали Вл. Кранихфельд (в большой статье «Преодоление Достоевского» — Современный мир, 1911, № 5, с. 322—339), Л. Я. Гуревич («Через Чехова к Достоевскому» — Речь, 1911, 3 мая, № 119), Я. Львов («...значение этого театрального эксперимента очень велико <...> теперь лед сломан — Достоевского можно играть на сцене» — Рампа и жизнь, 1910, 17 окт., № 42, с. 686), М. Юрьев («Некоторые сценические итоги постановки „Братьев Карамазовых“» — Там же, 24 окт., № 43, с. 698—699; 31 окт., № 44, с. 715—717). С восторженной оценкой спектакля выступил А. Н. Бенуа в статье «Мистерия в русском театре», вышедшей в свет полтора года спустя после премьеры. Бенуа подчеркнул, что творческая победа театра в этой постановке настолько значительна, что разговоры о допустимости переложения романа в драматическое действие теряют здесь свой смысл (Речь, 1912, 27 апр., № 114).

Многие критики видели в «Братьях Карамазовых» «не художественный, самодовлеющий спектакль, а очень интересный сценический эксперимент», опыт сценической иллюстрации: «...это иллюстрации к роману, все время интересные и часто талантливые — не больше», — писал М. Юрьев (Рампа и жизнь, 1910, 17 окт., № 42, с. 688); «...если допустимы иллюстрации к романам карандашом и красками, то почему не возможны жеста и мимикой?», — ставил вопрос П. Перцов (Нов. время, 1910, 6 дек., № 12378).

В большом количестве статей инсценировка «Братьев Карамазовых» расценивалась отрицательно; при этом критики, как правило, защищали классическое произведение Достоевского от посягательств Художественного театра, утверждали его неприкосновенность: «Художественный театр совершил двоякий грех. Он превратил кошмарней-

шую симфонию Достоевского в какую-то отбивную котлету. <...> Он покусился на святыню театра <...> Нет искусства в том маленьком и жалком зрелище, которое вы сколотили из великого Достоевского», — утверждал Эм. Бескин (Театр и искусство, 1910, 24 окт., № 43, с. 802). Аналогичные отзывы дали А. Р. Кугель (Homo Novus) (там же, с. 810—812), Н. Ежов (Нов. время, 1910, 23 окт., № 12434) и другие рецензенты.

Первым откликом Волошина на эту постановку явилась газетная статья с демонстративным заглавием «Имел ли Художественный театр право инсценировать „Братьев Карамазовых“? — Имел» (Утро России, 1910, 22 окт., № 280). «Постановка „Братьев Карамазовых“ встречена была в печати с редким озлоблением, — писал в ней Волошин. — Произносились слова о кошунстве, вандальском преступлении, о глумлении над великим произведением». Возмущенный непониманием постановки и доводами, зачастую невежественными, в «защиту» Достоевского, Волошин утверждал, что обращение театра к творчеству писателя не только позволительно, но и насущно необходимо: «Художественный театр сделал шаг к осуществлению национальной русской трагедии, поставив „Братьев Карамазовых“, и этот шаг был неизбежен. В своей инсценировке, много потерявшей от цензурных урезок, он с бесконечной бережливостью отнесся к тексту Достоевского и нигде не вставил ни одного лишнего слова. Может быть, так и нужно было при первом опыте. Но в дальнейшем развитии русской трагедии мне представляется несравненно более свободное и творческое обращение с текстом. Ценным для нас останется дух, а не формы. <...> „Братья Карамазовы“ в Художественном театре, разумеется, несовершенны, но все же в эти два вечера чувствовалось не раз истинное величие трагедии. А это бесконечно много. Что же касается кошунства, то оно, действительно, было в театре, но не на сцене, а в тех зрителях, которые еще не научились молиться во время трагедии».

4 мая 1911 г. в редакции «Ежегодника императорских театров» состоялся доклад Вл. И. Немировича-Данченко «О постановке „Братьев Карамазовых“ на сцене Московского Художественного театра», вызвавший споры. При этом Вячеслав Иванов приветствовал постановку как серьезный шаг к реформе театра и в своей аргументации фактически солидаризировался с Волошиным: «...рапсоды, рассказывавшие отдельные эпизоды эпоса, были провозвестники трагедии. Эпос Достоевского — роман-трагедия по преимуществу. Художественный театр взял на себя как бы роль рапсодов, и тем приуготовил путь к возрождению будущей трагедии». Д. С. Мережковский, напротив, доказывал, что «Достоевский по существу невозможен на сцене, особенно на сцене современной», а Д. В. Filosofov считал, что «театр натурализма, быта и настроений» (каковым, по его мнению, является Художественный театр) «просто не может вместить символизм Достоевского, писателя, лишённого всякого быта и всяких настроений» (Филозофов Д. Споры о задачах театра. — Речь, 1911, 7 мая, № 123).

Подробнее о постановке «Братьев Карамазовых» см.: *Кадашев-Амфитеатров В.* «Братья Карамазовы». — В кн.: Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага, 1922, с. 57—62; *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. [Л.], 1941, с. 164—176; *Строева М. Н.* Московский Художественный театр. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977, кн. 3, с. 38—41.

<sup>1</sup> ...«*de la chair vivante et de la pierre brute*». — Ср. статью Волошина «Имел ли Художественный театр право инсценировать „Братьев Карамазовых“? — Имел»: «В Достоевском получило себе первое, гениальное, но далеко еще не законченное воплощение трагическое русской души. Если искать уподоблений для романов Достоевского, то их хотелось бы сравнить с тою колоссальной стеной веков, которая появляется в апокалипсическом видении Гюго, открывающем „Легенду веков“, с барельефами, высеченными „de la chair vivante et de la pierre brute“. В Достоевском именно есть эта трепещущая плоть, срощаясь с диким камнем» (Утро России, 1910, 22 окт., № 280). Имеется в виду строка «C'était de la chair vive avec du granit brute» из поэмы «La Vision d'où est sorti ce livre» (1857), открывающей книгу Виктора Гюго «Легенда веков» («La légende des siècles»).

<sup>2</sup> ...*чтеца, излагающего повествовательные части романа*. — В этой роли выступил актер Н. Н. Званцев. Чтец, сообщавший о событиях романа, оставшихся за пре-

делами инсценировки, оказался одним из главных оснований для критических разногласий. Сторонники спектакля считали, как правило, введение чтеца целесообразным и даже необходимым (Современный мир, 1911, № 5, с. 338: статья Вл. Краинфельда), противники же видели в этом самую уязвимую сторону постановки, разрушающую основы театральности: «Вы, пророки из Камергерского переулка, уберите из него кафедру, уведите чтеца и зажгите старые огни рампы», — писал Эм. Бескин (Театр и искусство, 1910, 24 окт., № 43, с. 802).

<sup>3</sup> «Горькая судьбина» и «Власть тьмы» — драмы А. Ф. Писемского (1859) и Л. И. Толстого (1886).

<sup>4</sup> ...доклад *Сергея Городецкого & на собрании у барона Дризена*. — Доклад С. М. Городецкого о театре состоялся на квартире у редактора «Ежегодника императорских театров» барона Н. В. Дризена 7 января 1910 г., Волошин выступал на нем оппонентом.

<sup>5</sup> ...судьба Алеши должна была разрешиться в 1879—1880 годах. — Характеризуя в предисловии «От автора» (1879) свой роман как первый из двух задуманных романов, посвященных «жизнеописанию» Алексея Федоровича Карамазова, Достоевский писал: «Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 6; о предполагаемом содержании неосуществленного второго тома «Братьев Карамазовых» см. там же, т. 15, с. 485—487).

<sup>6</sup> «Исповедь горячего сердца» — название глав 3—5 третьей книги «Братьев Карамазовых».

<sup>7</sup> «...к своему прежнему, бесспорному». — Цитата; см.: там же, т. 14, с. 357 (кн. 8, гл. 5).

<sup>8</sup> «...не ты убил...». — Цитата; см.: там же, т. 15, с. 40 (кн. 11, гл. 5).

<sup>9</sup> *Г. Качалов в роли Ивана...* — Анализ этой роли дан в ряде статей и монографий о Качалове: *Эфрос Н. В.* И. Качалов. Пб., 1919, с. 94—100; *Бескин Эм. В.* И. Качалов. — В кн.: *Мастера МХАТ.* М.; Л., 1939, с. 193—199; *Дурылин С. Н.* Василий Иванович Качалов. М.; Л., 1944, с. 31—33, 37—38; *Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем.* М., 1954, с. 515—518, и др.

<sup>10</sup> *Диалог с чертом Художественный театр упростил, превратив его в монолог Ивана.* — Сходное мнение высказал Д. В. Философов в специальной статье о постановке «Иван и черт» (Речь, 1911, 21 апр., № 107). В подавляющем большинстве случаев сыгранная Качаловым сцена кошмара Ивана Карамазова расценивалась чрезвычайно высоко; Л. Я. Гуревич, в частности, определила ее как «великий образец сценического искусства» (Речь, 1911, 3 мая, № 119). См.: *Критика о Качалове (1900—1915): Статьи и выдержки из статей / Собрала Б. В—ская.* М., 1916, с. 147—158. Подробная зарисовка этой сцены и ее истолкование даны в статье: *Волькенштейн В.* Качалов — Иван Карамазов. Сцена кошмара. — В кн.: *Москва театральная.* М., 1960, с. 335—346.

<sup>11</sup> «Вы главный убивец и есть, а я только Вашим приспешником был». — Цитата; см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 15, с. 59 (кн. 11, гл. 8).

<sup>12</sup> ...читает «Святого отца нашего Исаака Сирина слово». — Смердяков «добыл откуда-то список слов и проповедей „богносного отца нашего Исаака Сирина“, читал его упорно и многолетно...» (там же, т. 14, с. 89) (кн. 3, гл. 1).

<sup>13</sup> ...«Я знал!.. он мне сказал»... — Неточная цитата. См.: там же, т. 15, с. 85 (кн. 11, гл. 10).

<sup>14</sup> *Хорошо передал Дмитрия г. Леонидов.* — Роль Дмитрия Карамазова была единодушно признана удачей Л. М. Леонидова (в особенности сцена в Мокром) и считается одним из высших творческих достижений актера. См.: *Хмелев Н. П.* Актер и образ. — Сов. театр, 1936, № 6, с. 21; *Дурылин С. Л.* М. Леонидов. — В кн.: *Мастера МХАТ,* с. 216—221 («лучшее создание Леонидова»); *Марков П. А.* Театральные портреты. М.; Л., 1939, с. 131—133; *Гроссман Л. П.* Творческий путь Л. М. Леонидова. — В кн.: *Ежегодник Московского Художественного театра за 1944 г.* М., 1946, т. 1, с. 366—368. Воспоминания самого актера о постановке «Братьев Карамазовых» и о работе над ролью Дмитрия см. в кн.: *Леонид Миронович Леонидов.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., 1960, с. 122—127, 216—218.

<sup>15</sup> ... «в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался»... — Слова Дмитрия Карамазова о Грушеньке (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. 14, с. 109) (кн. 3, гл. 5).

<sup>16</sup> ...*Москвина в роли кап. Снегирева*... — Еще до премьеры спектакля, в письме к жене от 29 августа 1910 г., Немирович-Данченко предрекал успех этой роли: «Блестеть яркостью и силой будет Москвин в Снегиреве» (*Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. [М.], 1962, с. 263). Н. Е. Эфрос в своей рецензии на спектакль подчеркивал, что Москвин сыграл Снегирева «чудесно, с громадной и глубоко трогающей правдой <...> В первый вечер эпизодическое, каким нельзя не считать сцен Снегирева, стало на первом месте» (Речь, 1910, 16 окт., № 284). Впоследствии об этой роли неоднократно писали критики и театроведы, изучавшие творчество И. М. Москвина (*Марков Д. А.* Театральные портреты, с. 100—103; *Соболев Ю. И. М.* Москвин. — В кн.: Мастера МХАТ, с. 136—138; *Дурьлин С. Иван Михайлович Москвин.* — В кн.: Театр: Сборник статей и материалов. М., 1945, с. 117—121; *Виленкин В. Я. И. М.* Москвин на сцене Московского Художественного театра. М., 1946, с. 132—152).

<sup>17</sup> *Алеша (Готовцев) был бесцветен & сведенный неволью до роли наперсника и вестника?* — Неудачу этой роли отмечали многие критики. «Алеша — г. Готовцев <...> не дал той великой силы, душевного света, проникновенности, которые делают его властным и создают из него любимого героя Достоевского», — писал С. Яблоновский (Рус. слово, 1910, 15 окт., № 237); по словам В. Кранихфельда, он «оказался на сцене попросту манекеном» (Современный мир, 1911, № 5, с. 338—339); «...первый любимец Достоевского совсем не в фаворе у Художественного театра, — отмечал Н. Эфрос; — свели его тут только к скучной и служебной роли <...> Алеша — самое уязвимое место всех театральных „Карамазовых“» (Речь, 1910, 16 окт., № 284) и т. д.

А. В. Лавров

### «ГОРЕ ОТ УМА» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Опубликовано в газете «Око» (1906, 7 окт., № 30, с. 3). Печатается по тексту этого издания.

Премьера «Горя от ума» Грибоедова состоялась в Московском Художественном театре 26 сентября 1906 г. (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, художники В. А. Симов и Н. А. Колупаев). Роли исполнили: Чацкий — В. И. Качалов, Фамусов — К. С. Станиславский, Софья — М. Н. Германова, Молчалин — А. И. Адашев, Лиза — М. П. Лилина, Скалозуб — Л. М. Леонидов, Горичи — В. Ф. Грибунин и Н. Н. Литовцева, князь и княгиня Тугоуховские — А. Л. Вишневский и Е. М. Раевская, Хлестова — М. А. Самарова, Загорецкий — И. М. Москвин, Репетилов — В. В. Лужский, Петрушка — А. Р. Артем.

«Старинная комедия Грибоедова оказалась самым сенсационным спектаклем в двух столицах за весь театральный сезон этого года», — писал в статье «Гастроли Московского Художественного театра» Ф. Д. Батюшков. Он же подчеркивал, что «пьеса явилась в новой оправе и сыграна согласно новейшим требованиям от театральной техники. И представление вызвало целый переполох в среде театральных критиков, обрушившихся на режиссеров и на артистов. <...> По отношению к Грибоедову москвичи стоят на правильной точке зрения, поставив себе задачей — не воспроизведение устаревшей формы комедии, а представить *вечно* Грибоедова, оживить перед нами эпоху, людей и быт» (Современный мир, 1907, № 5, отд. 2, с. 60—61). «Преимущественная живучесть историко-бытового окружения, грибоедовской Москвы», утверждал Н. Е. Эфрос, была «самою сильною» стороной постановки: именно эта сторона спектакля, «собственно реставрационная, была несомненной, и очень большой ценности, такой же привлекательности. Потому что это были отнюдь не мертвые коллекции, которым в театре цена слишком малая, но живое и трепетное в своей историчности, в своей бытовой характерности целое. Это воспринималось, как кусок жизни» (*Эфрос Николай.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. — В кн.: *Не-*



*мирович-Данченко Вл. Ив.* «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.; Пб., 1923, с. 128, 130). Многие критики, однако, не приняли эту «историко-бытовую» трактовку комедии, порывавшую с традиционными представлениями о пьесе как по преимуществу «обличительной» сатире. Скептические и отрицательные отзывы о постановке дали Ю. Беляев (Нов. время, 1907, 25 апр.), А. С. Суворин (Там же, 1907, 29 апр.), А. Р. Кугель (Театр и искусство, 1906, 8 окт., № 41, с. 633—635). Н. Россов (Там же, 1906, 19 ноября, № 47, с. 725—728; 26 ноября, № 48, с. 744—746) и др. В. Э. Мейерхольд в статье «Из писем о театре» (1908) отметил, что в этой постановке Художественного театра «задача художника стала задачей археолога» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 173).

«Горе от ума» явилось одной из самых популярных и прославленных постановок Художественного театра. Авторитетнейший специалист по Грибоедову Н. К. Пиксанов охарактеризовал ее как «самое блестящее и талантливое сценическое воссоздание „Горя от ума“» (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. СПб., 1913, т. 2, с. 358). Историю постановки и режиссерскую концепцию спектакля подробно осветил Вл. И. Немирович-Данченко в статье «„Горе от ума“ в Московском Художественном театре» (Вестн. Европы, 1910, № 5, с. 375—392; № 6, с. 367—386; № 7, с. 332—349; вошла в кн.: *Немирович-Данченко Вл. Ив.* «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.; Пб., 1923). См. также: *Виленткин В.* «Горе от ума» в Художественном театре. 1906—1938. — В кн.: А. С. Грибоедов. «Горе от ума». М., 1939, с. 5—16; *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 186—192.

Волошину принадлежит заметка и о другой постановке комедии Грибоедова — «Возобновление „Горе от ума“ в Малом театре» (Рус. худож. летопись, 1911, май, № 9, с. 145—147). Волошин сравнил эту постановку с работой Художественного театра и нашел ее гораздо менее удачной. В частности, говоря о декорациях и костюмах в постановке Малого театра, он заключал: «...эта слишком точная связанность с определенными годами лишает костюмы той разнообразной и убедительной простоты, которая была в Художественном театре. Художественный театр, черпая моды из разных лет той эпохи, быть может, в один исторический момент и не встречавшийся, ближе подошел к общей характеристике эпохи, так как она встает в нашем воображении в своих перспективных ракурсах». Считая, что все главные роли в постановке Малого театра, и прежде всего Чацкого (П. М. Садовский), были сыграны очень слабо, Волошин отметил: «Садовский не воспользовался ни одним из уроков, данных Художественным театром при исполнении „Горя от ума“». Между тем в трактовании Чацкого Качаловым были такие черты, которые должны считаться вполне объективными завоеваниями, независимо от личности самого исполнителя» (там же, с. 146).

<sup>1</sup> ...книгами Гонкуров, создавшими во Франции любовь к XVIII веку... — Имеется в виду серия трудов Эдмона и Жюль де Гонкур, посвященных истории французского общества и искусства XVIII в.: «История французского общества времен Революции» (1854), «История французского общества времен Директории» (1855), «Интимные портреты XVIII века» (1857—1858), «Софи Арну» (1857), «История Мариин-Антуанетты» (1858), «Любовницы Людовика XV» (1860), «Женщина в XVIII веке» (1862), серия «Искусство XVIII века» (1859—1870) и др.

<sup>2</sup> ...дягилевская выставка исторических портретов... — Организованная С. П. Дягилевым ретроспективная «историко-художественная выставка русских портретов» XVIII и первой половины XIX в. была открыта в Петербурге в Таврическом дворце в марте 1905 г. На ней было представлено свыше 6000 произведений, собранных со всех концов России. Выставка стала значительным явлением художественной жизни того времени. И. Э. Грабарь рассматривал ее как «событие всемирно-исторического значения», с которого «начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века» (*Грабарь И.* Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937, с. 156).

<sup>3</sup> Шукинский музей русской старины — коллекция Петра Ивановича Шукина (1853—1912), известного московского собирателя предметов старины.

<sup>4</sup> «Словечка в простоте не скажут — все с ужимкой» — слова Фамусова («Горе от ума», д. II, явл. 5).

<sup>5</sup> *Парадные цугом кареты & статс-дамы былого двора.* — Строки из поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины. 2. Княгиня М. Н. Волконская» (1872) (гл. 4, ст. 700—705).

<sup>6</sup> ...«*собрать все книги да и сжечь*»... — Неточная цитата из «Горя от ума» (д. III, явл. 21; слова Фамусова).

<sup>7</sup> Стародум — герой-резонер комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1781).

<sup>8</sup> Роберт Ленц — Волошин имеет в виду Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца (1751—1792), поэта и драматурга, одного из теоретиков движения «Бури и натиска».

<sup>9</sup> ...*философа в осьмнадцать лет*... — Характеристика Онегина («Евгений Онегин», гл. I, XXIII).

<sup>10</sup> ...«*не человек — змея*». — Слова Софьи о Чацком («Горе от ума», д. I, явл. 8).

А. В. Лавров

### «СЕСТРА БЕАТРИСА» В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Опубликовано в газете «Русь» (1906, 9 дек., № 71). Печатается по тексту этого издания.

Премьера пьесы Мориса Метерлинка «Сестра Беатриса. Чудо в трех действиях» (1900) в переводе М. П. Сомова состоялась в театре В. Ф. Коммиссаржевской 22 ноября 1906 г. (постановка В. Э. Мейерхольда, музыка А. К. Лядова, художник С. Ю. Судейкин, в главной роли — В. Ф. Коммиссаржевская, в других ролях: мать игуменья — Н. Н. Волохова, сестра Эглантина — Е. В. Филиппова, сестра Клементина — О. А. Глебова, сестра Фелисита — М. А. Сарнецкая, сестра Бальбина — В. В. Иванова, сестра Регина — В. Г. Иолшина).

В. Э. Мейерхольд в «Примечаниях к списку режиссерских работ», помещенных в его книге «О театре» (1913), так характеризует эту постановку: «„Сестра Беатриса“ была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи <...> В „Беатрисе“ был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах. <...> Ритм строился из строго выработанной длительности пауз, определявшейся отчетливой чеканкой жестов. Примитивный трагизм прежде всего очищался от романтического пафоса. Напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний. Декорации были поставлены почти у самой рампы, и все действие происходило так близко, что у зрителя невольно создавалась иллюзия амвона» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. I, с. 247—248).

«Сестра Беатриса» была третьей по счету постановкой Мейерхольда в театре В. Ф. Коммиссаржевской, после «Гедды Габлер» Г. Ибсена (премьера 10 ноября 1906 г.) и пьесы С. Юшкевича «В городе» (премьера 13 ноября 1906 г.), отрицательно встреченных критикой и зрителями. Иным было впечатление от «Сестры Беатрисы». «Давно Петербург не видел в театре такого волнения и таких оваций», — писал о премьере Г. И. Чулков (Товарищ, 1906, 24 ноября; подпись: Ч.). Приводя запись Мейерхольда, сделанную в день премьеры «Сестры Беатрисы» («Спектакль имел очень большой успех»), современный исследователь подчеркивает: «Действительно, успех „Сестры Беатрисы“ оказался не только очень большим, но и в высшей степени принципиальным. В сущности, это был первый публичный успех символистского спектакля на русской сцене» (*Рудницкий К.* В театре на Офицерской. — В кн.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 157; в этой же работе (с. 158—161) дается обзор высказываний критики о постановке «Сестры Беатрисы»).

Сама Коммиссаржевская считала роль Беатрисы одной из наиболее ей удавшихся, ощущала внутреннюю близость к этой героине Метерлинка: характерно, что многие письма актрисы к В. Я. Брюсову 1907—1908 гг. подписаны именем «Беатриса» (см.:

*Рыбакова Ю. В. Ф. Коммиссаржевская и В. Я. Брюсов. — В кн.: О Коммиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965, с. 118—122; Вера Федоровна Коммиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964, с. 167—171, 173—174. Артист А. А. Дьяконов (Ставрогин) приводит признание Коммиссаржевской, произнесенное в сентябре 1909 г.: «Вот три пьесы, ради которых я оправдываю все, что мною сделано: „Балаганчик“, „Сестра Беатриса“, „Жизнь человека“. Эти три пьесы — все, что сделал мой театр» (*Дьяконов А. Венок В. Ф. Коммиссаржевской. [СПб.], 1913, с. 53.*) «Все современники и историки сходятся в мнении, что лучшей совместной работой Мейерхольда и Коммиссаржевской была именно „Сестра Беатриса“ Метерлинка — спектакль в своем роде уникальный, — резюмирует К. Л. Рудницкий. — Единственный раз за всю жизнь Коммиссаржевской она естественна, без осложнений художественного свойства <...> вошла в режиссерский в полном смысле этого слова спектакль, не утратив ни грана своей вдохновенной актерской силы, напротив, обретя даже некие новые возможности. Произошло это потому, во-первых, что постановку „Сестры Беатрисы“ Мейерхольд идейно в эстетически подчинил Коммиссаржевской, ее актерской теме и ее неизбежному ощущению своего сценического первенства. <...> Рассчитанные <...> ритмы речи и паузы, скульптурная чеканка жестов, скульптурная вылепленность мизансцен создавали вкупе тот фон — звуковой и пластический, — на котором великолепно выступала Коммиссаржевская с ее почти экзотическим напряжением, свободной подвижностью, широким и внутренне непринужденным движением» (*Рудницкий К. Судьба Коммиссаржевской. — В кн.: О Коммиссаржевской. Забытое и новое, с. 50—51; см. также: Волков Н. Мейерхольд. М.; Л., 1929, т. 1, с. 270—272; Рыбакова Ю. Коммиссаржевская. Л., 1971, с. 149—150; Вера Федоровна Коммиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы, с. 267—269 — воспоминания В. П. Веригиной об исполнении Коммиссаржевской роли Беатрисы).**

Среди отзывов современников о «Сестре Беатрисе» отметим статью А. А. Блока «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской», посвященную трем первым постановкам Мейерхольда в ноябре 1906 г. и опубликованную в журнале «Перевал» (1906, дек., № 2): «С готовым уже предубеждением мы пошли на „Беатрису“ Метерлинка, наперед зная, что цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив ее название „чудо“ на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене. Мы знали, что перевод М. Сомова неудовлетворителен, что музыка Лядова не идет к Метерлинку. И при всем этом, при вопиющих несовершенствах в частности <...> мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Это было так несомненно, просто, так естественно. <...> Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал» (*Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 97—98.*) «Этот спектакль был трепетной молитвой, благоговейным криком девственной человеческой души <...> казалось мгновеньями, что в нем воскресали, воплощаясь в действительно нечто живое, картины древних мастеров, — вспоминает А. А. Мгебров. — ... Актеры не играли в этом спектакле, они — священнодействовали. И как замечателен в нем был голос самой Коммиссаржевской...» (*Мгебров А. А. Жизнь в театре. Л., 1929, т. 1, с. 370, 373.*) «В театре создавалось какое-то молитвенное, благоговейное настроение. Театр, действительно, был храмом, — свидетельствует и А. П. Зонов. — Подъем исполнителей передался в залу. На лицах аплодирующих были искренние слезы. Этот спектакль был одним из самых светлых воспоминаний Веры Федоровны. Часто она говорила, что такие минуты не забываются» (*Зонов А. Летопись театра на Офицерской (В. Ф. Коммиссаржевской). — В кн.: Алконост. СПб., 1911, кн. 1, с. 63; см. также: Тизенгаузен В. Сестра Беатриса. (Отрывки из воспоминаний). — Там же, с. 85—87.*) Особенно подробно репетиции «Сестры Беатрисы» и премьера спектакля описаны в воспоминаниях А. А. Дьяконова «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской. Ч. II. Театр на Офицерской» (см. их публикацию: *Дубнова Е. Я. Из истории Драматического театра В. Ф. Коммиссаржевской (1906). — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л., 1981, с. 194—205.*)

В то же время критики отмечали, что условный стиль постановки «Сестры Беатрисы», соответствующий художественной природе пьесы Метерлинка, ориентированной на поэтику средневекового миракля, не мог быть универсальным, что режиссерские решения, которые того года стремился проводить Мейерхольд (и которые с энтузиазмом

приветствовал Волошин), были обречены на неудачу при обращении к принципиально иному драматургическому материалу. «Одна крупная победа была одержана на этом пути — постановкою „Сестры Беатрисы“, — подчеркивала Л. Я. Гуревич. — Тут стиль театрального представления, инсценировки, предустановленный Мейерхольдом для всякого рода драмы, независимо от ее внутреннего характера, от ее литературного стиля, оказался, наконец, вполне на месте. То, что должно было казаться искусственным, манерным, надуманным при постановке психологической драмы, как „Гедда Габлер“, что было фальшиво при исполнении реалистической пьесы Юшкевича, здесь, в метерлинковской пьесе-сказке, пьесе-легенде, являлось естественным воплощением ее особенностей, ее ирреального характера. Нежное очарование самой пьесы и, главное, то необычайное вдохновение, с которым играла ее В. Ф. Коммиссаржевская, увлекая, вдохновляя и других исполнителей, создало этой постановке настоящий крупный успех — успех в *сердцах* зрителей. <...> Та доля настоящей художественной правды, которая заключалась в стремлениях Мейерхольда, нашла свое выражение на практике. Стало ясно, что известного рода пьесы можно и даже нужно играть именно в условном стиле и что при этом совсем особенное значение для зрителя приобретает безмолвный язык линий и красок на сцене, участие в театре художников-живописцев» (Гуревич Л. На путях обновления театра. — В кн.: Алконост, с. 185—186).

Волошин увидел спектакль 2 декабря 1906 г.; 3 декабря он писал жене: «Вчера я был у Коммиссаржевской в театре на „Сестре Беатрисе“. Это очень хорошо. Я сейчас буду писать об этом статью» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 111); 5 декабря он сообщил ей же, что «фельетон о Сестре Беатрисе» закончил (там же, ед. хр. 112). Отзыв Волошина о постановке «Сестры Беатрисы» представлял собой конкретную иллюстрацию его теоретических воззрений на природу и назначение театра: в газете «Русь» очерк о «Сестре Беатрисе» был напечатан как вторая часть общей статьи под рубрикой «Лики творчества». Первая часть ее — «Театр — сонное видение» — содержала идейно-эстетическое обоснование принципов условного театра и символическо-«сновидческой» трактовки реальности, которая, по тогдашнему убеждению Волошина, была единственно перспективной в сценических исканиях. Полемический пафос высказываний Волошина заключался в неприятии бытовизма, натуралистических излишеств в театральных постановках, прямолинейно понимавших принципы «жизнеподобия», и в этом отношении он оказывался родственным тем требованиям, которые предъявляли к театру другие теоретики символизма, в частности В. Брюсов и Вяч. Иванов.

Основные положения статьи «Театр — сонное видение», сказавшиеся в трактовке Волошиным «Сестры Беатрисы»:

«В жизни одни реальности, на сцене — другие.

На сцене реальны не вещи, а идеи вещей.

И если мы внимательно проследим все ощущения наших сновидений и наше отношение к вещам во сне, то мы заметим, что там мы имели дело тоже только с идеями вещей, а не с их реальностями. Поэтому неожиданные изменения и исчезновения форм, которые наяву потрясли бы нас до глубины души, во сне кажутся нам совершенно естественными.

Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга.

И эта логика сна тождественна с логикой сцены.

По ту сторону прозрачной огненной пелены, поднимающейся над рампой, начинается для зрителя иное сознание действительности — сонное сознание действительности: мир вещей самих в себе, внешние формы которых могут меняться произвольно, не возбуждая этим никакого недоумения. <...>

Сцена — это место, где мы созерцаем вещи *сами в себе*, и качества их становятся видимыми только тогда, когда они необходимы. Поэтому то, что называется реальной обстановкой, своими деталями и подробностями мешает свободному течению сна, и мысль Мейерхольда удалить из обстановки сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное и живое отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе».

<sup>1</sup> *Vierge Noir*. — См. с. 683, примеч. 5.

<sup>2</sup> ...*фрески Джотто во флорентийском соборе...* — Фрески Джотто в церкви Санта Кроче.

<sup>3</sup> ...*принц Беллидор & реальных оперных статистов...* — В роли принца Беллидора, возлюбленного сестры Беатрисы, выступал М. А. Бецкий. Ср. отзыв А. Блока: «...из рук вон плохой Беллидор» (*Блок А. Собр. соч.*: В 8-ми т., т. 5, с. 97).

<sup>4</sup> ...*ряд протестов и насмешек*. — Имеется в виду реакция критики на первые две постановки Мейерхольда в театре Коммунарской в сезон 1906—1907 г. — «Гедда Габлер» Г. Ибсена и «В городе» С. Юшкевича. См.: *Рудницкий К.* В театре на Офицерской. — В кн.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда, с. 144—157.

А. В. Лавров

### «ГАМЛЕТ» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Опубликовано в приложении к журналу «Аполлон» «Русская художественная летопись» (1912, апр., № 7, с. 105—109) в составе хроникального отчета Волошина о новостях художественной жизни Москвы. Печатается по тексту этого издания.

Премьера «Гамлета» состоялась в Московском Художественном театре 23 декабря 1911 г. (постановка и декорации Гордона Крэга, режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий). Основные роли исполняли: Гамлет — В. И. Качалов, Клавдий — Н. О. Массалитинов, Полоний — В. В. Лужский, Гертруда — О. Л. Книппер, Офелия — О. В. Гзовская.

Привлеченный к постановке «Гамлета» крупный английский режиссер, художник и теоретик театра Гордон Крэг (1872—1966) осуществил на практике опыт создания условно-символического спектакля, с использованием новых, обобщенно-метафорических форм театральной выразительности и новых принципов декорационного оформления. Дерзновенно новаторская по тем временам режиссура Крэга вызвала огромный резонанс в критике и среди зрителей. «Одни восторгались, другие критиковали, но все было взволновано и возбуждено, спорили», — вспоминал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (*Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8-ми т. М., 1954, т. 1, с. 347). «Амплитуда разноречий в суждениях о „Гамлете“ Художественного театра — совершенно исключительная», — писал Н. Е. Эфрос в статье об этой постановке уже несколько дней спустя после премьеры (Рампа и жизнь, 1912, 1 янв., № 1, с. 7), сам считавший ее «торжеством Художественного театра» (там же, 8 янв., № 2, с. 9). В то же время видный театральный критик А. Р. Кугель заключал, что новые искания Художественного театра «мертвы в духовной своей сущности, бесполезны для театра (если не вредны) и неминуемо обречены на гибель» (Театр и искусство, 1912, 1 янв., № 1, с. 18), а Крэг — хотя и одаренный человек, но «враг театра, убийца его» (там же, 1912, 25 марта, № 13, с. 287). Эм. Бескин обвинял постановщиков в неуважении к Шекспиру (Театр и искусство, 1912, № 1, с. 12—13); Н. Россов выступал против попытки совмещения «модернизма» и Шекспира (там же, 1912, 12 февр., № 7, с. 155—159); Ф. Батюшков утверждал, что «Гамлет» Крэга — только стилизация, а не подлинный шекспировский «Гамлет» (Современный мир, 1912, № 4, с. 254—258). Постановка «Гамлета» стала темой многочисленных газетных карикатур и фельетонов. (См., например, фельетон «Гамлет» Власа Дорошевича в книге: *Дорошевич В. М.* Старая театральная Москва. Пг.; М., 1923, с. 130—135).

Многие критики, подобно Волошину, положительно расценивали постановку и видели в режиссерских исканиях Крэга перспективный путь для театра. Этой точки зрения придерживалась и Л. Я. Гуревич в своей обстоятельной статье о постановке (Нов. жизнь, 1912, № 4, стб. 190—205). С. Адрианов в своих «Заметках о театре» заключал, что Художественный театр заставляет приобрести К «вечному смыслу» трагедии (Вестн. Европы, 1912, № 5, с. 368). В. Я. Брюсов в статье «Гамлет в Московском Художественном театре» решительно утверждал, что работа Крэга — «бесспорно, выдающееся явление в истории не только русского, но и вообще европейского театра», что спектакль «указал на новые пути в искусстве сцены, впервые осуществил то, о чем раньше лишь рассуждали теоретически» (Ежегодник императорских театров, 1912,

вып. 2, с. 43, 59), но видел значительный изъян постановки в отсутствии «единства тона исполнения» — в несогласованности между условным режиссерским решением и жизнью неподобием актерской игры.

Монтаж критических откликов на постановку «Гамлета» см. в издании: Эхо театра: Календарь-альманах / Сост. А. А. Соколов. [М., 1912], стб. 5—24. Подробный анализ постановки «Гамлета», эволюции ее от замысла к воплощению, творческого диалога Крэга и Станиславского дан в кн.: *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 253—257, 264—291.

Большой резонанс вызвало исполнение роли Гамлета В. И. Качаловым. Подборку критических отзывов об этой работе Качалова см. в кн.: Критика о Качалове (1900—1915): Статьи и выдержки из статей. / Собр. Б. В-ская. М., 1916, с. 171—182. С. К. Маковский в статье «Гамлет — Качалов» писал об эволюции трактовки роли актером от символического задания Крэга к «шекспировскому реализму» (Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага, 1922, с. 47—55). Обстоятельный анализ этой роли Качалова и постановки «Гамлета» 1911 г. содержится в монографии: *Чушкин Н. Н.* Гамлет — Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М., 1966, с. 11—182. Крэговская постановка «Гамлета» подробно исследована в кн.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983 (гл. 7, «Московский „Гамлет“»).

<sup>1</sup> ...первым применением на русской сцене гордон-крэговских «ширм». — Вместо традиционных рисованных декораций в постановке «Гамлета» Гордон Крэг использовал условное оформление — комбинации кубов и ширм, в разных картинах в различных сочетаниях. Эксперимент с «ширмами» был одним из основных предметов спора в критике. «Знаменитые ширмы и колонны Крэга, отвечающие на современный запрос о замене сценической живописи — сценическою архитектурю, нигде, кажется, не могли быть применены с такою внутреннею необходимостью, как именно в „Гамлете“, где они создают множество декоративных комбинаций — не просто красивых, а символически-выразительных», — писала Л. Я. Гуревич в статье «„Гамлет“ в Московском Художественном театре» (Нов. жизнь, 1912, № 4, стб. 198). «Художественный театр доказал, что замена декоративной живописи архитектурой в театре возможна и даже желательна», — подчеркивал Брюсов, подробно проанализировавший оформление всех сцен спектакля (Ежегодник императорских театров, 1912, вып. 2, с. 49). «Театр обогатил свой арсенал новым и многообещающим орудием», — считал С. Адрианов (Вестн. Европы, 1912, № 5, с. 364). В то же время были распространены и противоположные мнения. Ф. Д. Батюшков, например, считал, что «ширмы» утомляют «однообразием материала»: «...в конце концов, это все игра с кубиками, как детские постройки» (Современный мир, 1912, № 4, с. 255). Возможность использования «ширм» отрицал А. Р. Кугель (Театр и искусство, 1912, 1 янв., № 1, с. 17—19); Эм. Бескин видел в них только «фокус» и «развязность» (там же, с. 10—13); отрицательно отнесся к ним А. Койранский (Утро России, 1911, 24 дек.) и т. д.

<sup>2</sup> *Талантливый московский рассказчик В. Ф. Лебедев & успех или неуспех?*. — Имеется в виду фельетон артиста Малого театра Владимира Федоровича Лебедева (1870—1952) «Театральный разезд после „Гамлета“», спроецированный на пьесу Н. В. Гоголя «Театральный разезд после представления новой комедии» и построенный как монтаж диалогов зрителей. Волошин подразумевает следующие реплики:

«— Скажите, пожалуйста — только откровенно: успех или неуспех?

— Ну знаете, это, как кому кажется...»;

— Как думаете — успех или неуспех?

— А вот завтра прочтем. Как наши критики?».

(Студия, 1912, 18 февр., № 20, с. 13, 14).

<sup>3</sup> ...в стиле каменно-медного пейзажа в грезе Бодлера. — Фантастический каменно-металлический пейзаж в стихотворении Бодлера «Парижский сон». Ср. русский перевод Эллиса: *Бодлер Шарль.* Цветы Зла. М., 1970, с. 170—172.

<sup>4</sup> ...в эпоху постановки «Слепых» и «Там, внутри». — Программа, составленная из трех пьес Мориса Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), была поставлена К. С. Станиславским, Г. С. Бурджаловым и Н. Г. Александровым; премьера состоялась 2 октября 1904 г.

<sup>5</sup> Стиль сецессион — символистский стиль в немецком изобразительном искусстве конца XIX — начала XX в., распространению которого способствовало мюнхенское художественное объединение «Сецессион»; определяется также как «стиль модерн» и «югендстиль» (Jugendstil).

<sup>6</sup> ...от *Анатемы до Бранда и до черта Ивана Карамазова*. — Роли В. И. Качалова — Анатэма в одноименной драме Л. Н. Андреева (постановка 1909 г.), Бранд в одноименной драме Г. Ибсена (постановка 1906 г.), Иван Карамазов в инсценировке романа Достоевского (см. с. 703 наст. изд.).

<sup>7</sup> ...*монодраматическое истолкование театра & карикатурные преувеличения Евреинова*. — «Монодрама» — краугольное представление театральной теории Н. Н. Евреинова — момент слияния актеров и зрителей в творчестве новых формы жизни (спектакля), своеобразие внешних приемов создания зрелища. См. его книги: «Введение в монодраму» (СПб., 1909), «Театр как таковой» (СПб., 1912), «Театр для себя», ч. 1—2 (Пг., 1915).

А. В. Лавров

### «MISERERE»

Впервые опубликовано в виде двух заметок в хроникальном приложении к журналу «Аполлон» «Русская художественная летопись» (1911, № 1, с. 9—15 — с заглавием «„Miserere“ С. Юшкевича на сцене Художественного театра (Выдержки и оценка пьесы Юшкевича)»; 1911, № 3, с. 47—48 — под рубрикой: «Москва. Театр»). Текст в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 29—31) представляет собой контаминацию этих заметок. Печатается по тексту макета. Заглавие статьи взято из плана III книги «Ликов творчества» (там же, л. 1).

Премьера лирической драмы С. С. Юшкевича «Miserere» в Московском Художественном театре состоялась 17 декабря 1910 г. (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художник В. Е. Егоров, музыка Ильи Саца). Основные роли исполняли: Тина — О. В. Гзовская, Левка — Р. В. Болеславский, Зинка — Л. М. Коренева, Марьим — А. Г. Коонен, Хавка — В. В. Барановская, Этель — С. В. Халютин, Нахман — С. И. Днепров. В 1910 г. пьеса Юшкевича вышла в свет в издании журнала «Театр и искусство» (тираж — 100 экз.), в 1911 г. была напечатана в 6 выпуске московского альманаха «Земля».

Постановка «Miserere» не имела успеха у публики: «Картина за картиной сменялись при гробовом молчании зрительного зала, а по окончании раздавались даже свистки» (*Койранский А.* «Miserere» (Художественный театр). — Утро России, 1910, 18 дек., № 329). Сам Юшкевич постановкой был удовлетворен и подчеркивал большое «моральное значение события» — факт «постановки еврейской пьесы в национальнейшем русском театре» (*И. М-ч.* С. Юшкевич о провале «Miserere». — Утро России, 1910, 19 дек., № 330).

Отмечая определенные достоинства пьесы (глубокий лиризм, поэтичность образов, верная передача идейно-психологической атмосферы, воцарившейся после разгрома революции 1905—1907 гг.), критики видели причины неуспеха «Miserere» и в содержании самой драмы, и в характере ее постановки. Н. Е. Эфрос, например, подчеркивал, что «исполнение, то, что дал театр, ниже того, что дает пьеса» (вместо «особенной напевности» вышла «фальшь и слащавость»), что важнейшие недостатки «Miserere» — «смутность самоубийственных идей», неясность настроений Тины, Марьим и других главных героев (*Эфрос Н.* «Miserere» в Художественном театре. — Речь, 1910, 21 дек., № 350). В неопределенности и непонятности образа Тины, в утрате чувства меры в нагромождении смертей и самоубийств видел основную причину того, что драма не произвела благоприятного впечатления, и А. А. Койранский (Утро России, 1910, 19 дек., № 330). Э. М. Бескин, подобно Волошину, главный недостаток пьесы находил в эклектизме ее художественной ткани («жалкие потуги <...> дать „мистическо-бытовую“ пьесу из еврейской жизни») и постановочных решений: «Ставится пьеса, видимо, сознательно, частью в бытовых, частью в стилизованных тонах» (*Бескин Эм.* Московские пьесы. 54. — Театр и искусство, 1910, № 52, с. 1025—1026). В то же время в попытках сочетать «грубый жанровый натурализм» и «нежный мистический узор» усматривали привлекательную особенность драмы Юшкевича и его творческого метода вообще

(см.: *Вознесенский Ал.* Сын Хаоса. (К постановке «Miserere» Сем. Юшкевича). — Одесские новости, 1911, 12 янв., № 8316).

Собственно драма «Miserere» вне связи с ее постановкой получала и благожелательные отзывы. М. Горький, ознакомившийся с пьесой Юшкевича в рукописи, писал И. А. Бунину 8-9/21-22 июня 1910 г.: «Мне она показалась одной из наилучших его работ. Очень искренно и так просто на эту тему „о воле к смерти“, пожалуй, никто из наших современников не писал» (Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 46; публикация Ф. М. Иоффе). О том, что в чтении «Miserere» выигрывает по сравнению с постановкой, писал В. В. Боровский, посвятивший драме Юшкевича специальную статью в журнале «Современный мир» (1911, № 3, с. 255—265; подпись: П. Орловский). Воронский обратил особое внимание на социально-историческую обусловленность психологических коллизий пьесы и господствующих в ней «самоубийственных» настроений, связав их с трагическим переживанием поражения революции, с переходом от воодушевления в «годы великою подъема» к разуверению, от «молодых порывов к свету, ко благу, к счастью» — к падению «в бездну разочарования и апатии» (см.: *Боровский В.* Статьи о русской литературе. М., 1986, с. 341—353).

<sup>1</sup> ...Метерлинк & назвал свои пьесы «Театром для марионеток». — В состав «Маленьких драм для марионеток» (1894; заглавие было предложено Метерлинку Шарлем Ван Лербергом) входили пьесы «Алладина и Паломид», «Там, внутри» и «Смерть Тентажиля». В объединяющем их заглавии была отмечена особенность, присущая всей ранней драматургии Метерлинка.

<sup>2</sup> ... в «Монне Ванне». — «Монна Ванна» (1902) — романтическая драма Метерлинка на историческом материале, знаменовавшая отход от раннего условно-символистского театра.

<sup>3</sup> За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски»... — Пьесы «Жизнь Человека» (1906), «Царь Голод» (1907), «Черные маски» (1908) — наиболее характерные образцы «условного» театра Л. Н. Андреева. См. статью «Некто в сером» (с. 457—463 наст. изд.).

<sup>4</sup> ...похожие на «Слепых»... — Подразумеваются герои одноактной пьесы Метерлинка «Слепые» (1890).

<sup>5</sup> ...Тина — это «Эрос народа»... — В. В. Воровский в своей статье о «Miserere» пересказывает газетное интервью Юшкевича, разъяснявшего, что в пьесе происходит «переход от пессимизма к оптимизму через любовь, эрос, изображаемый и олицетворяемый Тиной»; критик отмечает странность и надуманность такого толкования (*Воровский В.* Статьи о русской литературе, с. 349, 351).

<sup>6</sup> Я люблю Тину... Я купил себе новый галстук... — Здесь и далее — контаминации цитат (в большинстве неточных) и пересказов реплик из разных мест пьесы Юшкевича.

<sup>7</sup> Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно. — В признании этого достоинства пьесы сходились различные критики: «Еврейский быт, в условии которого протекает действие, взят не в незначительных деталях, а в верно воспроизведенном узоре изгибов еврейской души» (*Койранский А.* «Miserere». — Утро России, 1910, 19 дек., № 330); «Не только по сюжету и по выведенным в пьесе типам, но главным образом по основному настроению, по самой психологии действующих лиц „Miserere“ — еврейская пьеса. Психологически она непонятна, если не учесть характерные черты мелкомещанской еврейской среды <...>» (*Воровский В.* Статьи о русской литературе, с. 343). В то же время Н. Е. Эфрос отмечал, что установка театра на тщательное воспроизведение еврейского быта и обрядов в данном случае оказалась неуместной: «Там, где Художественный театр увлекался в сторону бытовых изображений, он, по-моему, отходил от автора, от основных задач пьесы <...> это совсем реальная пьеса, совсем не аллегорическая, символическая или какая еще. Только реализм ее не жанровый, не бытописательный» (Речь, 1910, 21 дек., № 350).



## АЙСЕДОРА ДУНКАН

Статья опубликована в двух вариантах: 1) «Айседора Донкан» (Русь, 1904, 7 мая, № 144, с. 2); 2) отдельный раздел в статье Волошина «Письмо из Парижа (Выставка примитивов. Национальный салон. Исадора Дёнкан. Bal des Quat'z-arts)» (Весы, 1904, № 5, с. 37—39). Текст в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 33—35) представляет собой контаминацию газетной статьи (с правкой) и раздела «Письма из Парижа», посвященного Дункан; транскрипция фамилии танцовщицы модернизирована самим Волошиным (там же, л. 34). Печатается по тексту макета.

Волошин присутствовал в Париже на выступлении Дункан в зале «Трокадеро», когда Седьмой симфонией Бетховена дирижировал знаменитый Эдуард Колонн (1838—1910). Статьи Волошина по поводу искусства Дункан имели немаловажное значение: среди русской критики им по праву следует отдать пальму первенства в художественном открытии знаменитой танцовщицы. До него в русскую печать проникали лишь репортерские заметки о «босоножке». Быть может, Волошин несколько преувеличил значение наготы в танце Дункан (она танцевала в газовом хитоне, доходившем до колен, через который тело лишь просвечивало). Важнее в танце Дункан была не нагота (первое время раздувавшаяся рекламой), а свобода движений раскрепощенного тела — и это было хорошо понято русскими балетмейстерами М. М. Фокиным и А. А. Горским и выдающимися артистками классического балета, танец которых обрел большую свободу после гастролей Дункан.

В Петербурге Дункан выступила впервые 13 и 16 декабря 1904 г. в зале Дворянского собрания с концертом на музыку Шопена и «Dances idylles» (на музыку композиторов XVI—XVII вв.). Завоевав признание зрителей и критики, Дункан уехала 17 декабря 1904 г. в Берлин. Вновь она вернулась в Петербург 20 января 1905 г. и на следующий день выступила в зале Петербургской консерватории с бетховенской программой. Седьмой симфонией дирижировал Л. Ауэр (1845—1930), скрипач и дирижер, профессор Петербургской консерватории. Аккомпаниатор Дункан Г. Лафон исполнил Патетическую сонату и Лунную сонату. Дункан не нашла взаимопонимания ни с трактовкой дирижера, ни даже с его отношением к ее танцу (см.: Русь, 1905, 23 и 24 янв., № 16, 17). Среди откликов ярко выделяется статья А. Бенуа «Музыка и пластика (По поводу Айседоры Дункан)» (Слово, 1904, 23 дек., с. 5—6), в которой было четко указано на связь Дункан с «новым» искусством; Бенуа определил танец Дункан как одно из «явлений того эстетического брожения, которое охватило мало-помалу весь западный мир и которое лишь у нас получило позорную кличку декаданства». О петербургских гастролях Дункан Бенуа пишет также в воспоминаниях (*Бенуа Александр. Мои воспоминания*. М., 1980, кн. 4, 5, с. 414—415).

Петербургские и московские концерты Дункан в январе 1905 г. снижали восторженную оценку в кругу символистов, притом в трактовке, близкой той, которая была высказана в статье Волошина, получившей в связи с гастролями особый резонанс; ср. письмо С. М. Соловьева к А. А. Блоку от 22 января 1905 г.: «...вчера прочел я статью Волошина о Дункан, и все мне опротивело, кроме Греции» (Литературное наследство. М., 1980, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследование, кн. 1, с. 384). Танцу Дункан посвящен отдельный фрагмент статьи Андрея Белого «Луг зеленый», напечатанной в «Весях» (1905, № 8, с. 5—16):

«Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошел.

И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она — о несказанном. В ее улыбке была заря. В движеньях тела — аромат зеленого луга. Складки ее tuniki, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой» (*Белый Андрей*, Луг зеленый: Книга статей. М., 1940. с. 8). В аналогичном ракурсе собирался написать о танце Дункан А. Блок (в статье «Безвременье»), но отказался от этого намерения после выхода статьи Белого; ср. его заметку в записной книжке (1905): «Зеленые луга <...> Танец юности. Дункан. Ай! Боря уже написал в „Весях“!» (*Блок Александр. Записные книжки*. М., 1965, с. 70). О совместном посещении Блоком и Белым концерта Дункан 21 января 1905 г. см.: *Белый Андрей*. 1) Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 106; 2) Воспоминания о Блоке. — Эпопея, М.; Берлин, 1922, № 2, с. 228. Восторженно отнесся к выступлениям Дункан С. М. Соловьев, увидевший в ее танце

предчувствие нового состояния плоти — «духовной телесности», преодоление «костности материи»; см. его заметку «Айсидора Дёнкан в Москве» (Весы, 1905, № 2, с. 33—34; подпись: С. С.) и стихотворение «Мунэ Сюлли и Айседора Дункан» (*Соловьев Сергей*. Цветы и ладан: Первая книга стихов. М., 1907, с. 108—110), а также его переписку с Блоком за январь—февраль 1905 г., в значительной степени посвященную концертам танцовщицы (Литературное наследство, т. 92, кн. 1, с. 384—389).

Сходство с волошинской интерпретацией обнаруживается также в обзоре Нины Петровской «Московская театральная жизнь», где о танце Дункан говорится: «На фоне современности, где давно уж оскорблена безгрешная нагота прекрасного человеческого тела, ее пляски воскресили юную радость эллинского мира с его младенчески-ясным восторгом жизни, с его целомудренным культом божественной телесной красоты <...> Она же явилась как намек, как воплощенное предчувствие, быть может, еще далекого будущего, когда вновь настанет „радость песен, радость пляск“, когда люди вновь увидят торжество освобожденного тела в его гармонической красоте равноправного слияния с духом» (Золотое руно, 1906, № 2, с. 113—114). Характерно, что в сознании и Белого, и Блока, и Петровской впечатления от выступлений Дункан ассоциируются со строками из стихотворения Брюсова «Орфей и Эвридика» (1904): «Вспомни, вспомни! дуг зеленый, // Радость песен, радость пляск!». См. также: *Светлов В.* Современный балет. СПб., 1911, с. 57—80; *Дёнкан Айсидора*. Танец будущего. (Лекция). М., 1907.

<sup>1</sup> ...с именем Адриана... — Публий Элий Адриан (76—138), римский император (117—138) из династии Антонинов.

<sup>2</sup> «Primavera» Боттичелли — «Весна» (ок. 1477—1478; галерея Уффици, Флоренция), одна из наиболее прославленных картин Сандро Боттичелли.

<sup>3</sup> Трильби — героиня одноименного романа Шарля дю Морье, написанного на английском языке (рус. пер.: Сев. вестн., 1896, № 1—8; отд. изд.: СПб., 1896), — натурщица, ставшая при полном отсутствии музыкальных способностей виртуозной певицей благодаря гипнотическому мастерству дирижера Свенгали.

<sup>4</sup> ...«как пух из уст Эола»... — «Летит, как пух от уст Эола» — описание танца Е. И. Истоминой в «Евгении Онегине» (гл. I, XX, 12).

<sup>5</sup> «Diffugere nives, redeunt iam gramina campis»... — Первая строка оды Горация к Манлию Торквату (Сарм., IV, 7); в переводе А. Семенова-Тян-Шанского: «С гор сбегали снега, зеленеют луга муравую».

<sup>6</sup> ...с пропорциями тела Дианы Версальской... — Так называлась скульптурная группа «Артемиды с ланью» — римская копия с греческого оригинала Леохара (кон. IV в. до н. э.); в настоящее время находится в Лувре.

<sup>7</sup> ...на статуе Бернини пальцы Дафны... — Скульптурная группа «Аполлон и Дафна» (1622—1625; галерея Боргезе, Рим) работы крупнейшего архитектора, скульптора и живописца итальянского барокко Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680).

<sup>8</sup> ...«Bal des Quat-z-arts». — Этому событию посвящена специальная парижская корреспонденция Волошина «Весенний праздник тела и пляски» (Русь, 1904, 22 апр.).

А. В. Лавров

## О СМЫСЛЕ ТАНЦА

Опубликовано в газете «Утро России» (1911, 29 марта, № 71, с. 2). Печатается по тексту, включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 38—40) и представляющему собой контаминацию статьи «О смысле танца» с незаглавленным фрагментом текста в газетных гранках (начиная со слов: «Неврастения — это исключительно городская болезнь»).

Статья посвящена выступлению известной русской «ритмо-пластички» Елены (Эли) Ивановны Книппер-Рабенек, урожденной Баргельс. Е. И. Рабенек занималась в Германии у Элизабет Дункан, сестры Айседоры Дункан, и усвоила основы ее искусства. Однако у Дункан не было детально разработанной методики преподавания. Рабенек ее создала, значительно развив принципы «дунканизма», добавив к ним многое свое. К. С. Станиславский, познакомившись с Дункан во второй ее приезд в Москву в дека-

бре 1907 — январе 1908 г., хотел основать в Москве ее школу и пригласить Дункан преподавать пластическое движение актерам Художественного театра, но, убедившись в отсутствии серьезных намерений Дункан посвятить себя на длительный период преподаванию, пригласил вместо нее Е. И. Рабенек, которая и проработала в Художественном театре с 1908 по 1911 г. После этого Е. И. Рабенек образовала собственную студию, о которой и написал Волошин.

Волошин хорошо понял систему, разработанную Е. И. Рабенек, достигавшей за короткий срок большой свободы движения для своих учениц, участвовавших в ее разнообразных хореографических композициях. Год спустя он написал статью «Танцы Рабенек», в которой уже прямо высказал убеждение, что «самое ценное, что сейчас происходит в области танца, совершается в Москве, в студии Рабенек. Это естественно, потому что Россия стихийными свойствами своей души предназначена быть родоначальницей нового танца». Достоинства школы Рабенек Волошин подчеркивал в сравнении с последними выступлениями Дункан: «...личный талант Айседоры Дункан громаден и неотразим настолько, что ей прощаешь даже ее американское безвкусице, особенно сильно выступающее на фоне Парижа. Но когда она выступает в групповых танцах вместе со своими ученицами, то после мастерских композиций Рабенек это кажется детской игрой. Настолько же оказывались обесцененными этим сравнением и попытки Луи Фуллер <...> Е. И. Рабенек, не обладая ни личным гением Айседоры Дункан, ни световой изобретательностью Луи Фуллер, превосходит как художественным вкусом, так и талантом композиции. В искусстве созидания групповых танцев у нее нет равных» (Утро России, 1912, 8 марта, № 56). Волошин был лично знаком с Рабенек, которая высоко ценила его отношение к предпринятому ею начинанию (см. письма Рабенек к Волошину — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 664, 1010), присылала ему программы выступлений и вырезки с газетными отзывами.

Интересно, что К. С. Станиславский в письме из Парижа к Л. А. Сулержицкому (июнь 1909 г.) после посещения парижской школы Дункан утверждал, что Рабенек «в один год добивается больших результатов», чем Дункан «в восемь лет» (*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1958, т. 7, с. 438). Критик Александр Койранский писал в статье «Вечер художественных танцев Э. И. Рабенек»: «Вслед за Айседорой Дункан Э. И. Рабенек возвращает танцу его первоначальное значение — значение действительного творчества, заменяющее творчество словесное» (Утро России, 1911, 19 окт.). В то же время отмечалось, что дарование Рабенек «много слабее, чем дарование ее вдохновительницы и учительницы — г-жи Дункан» (*Кочетов Н.* «Danses idylles» Э. И. Рабенек. — Моск. листок, 1911, 20 окт.); другой критик, С. С. Мамонтов, в статье «Вечер Э. И. Рабенек» указывал: «Хотелось бы видеть больше жизни, больше страсти и меньше сухой метод» (Рус. слово, 1911, 19 окт.; подпись: С. С. М.); ср.: «Все хвалят вечер, хотя некоторые находят, что г-жа Книппер немного сушит учениц» (*Сен-Бри.* На вечере у Э. И. Книппер-Рабенек. — Веч. газ., 1911, 19 окт.). В целом московские выступления труппы Рабенек пользовались широким успехом и были сочувственно встречены прессой.

В 1913 г. Е. И. Рабенек гастролировала в Германии под псевдонимом Эллен Тельс (см.: *Brandenburg Hans.* Der moderne Tanz. München, [1913], кар. 12). В 1919 г. она эмигрировала в Вену и основала там студию, выступала с группой русских учениц в своих постановках. Умерла в Париже.

<sup>1</sup> ...была ученицей Луи Фуллер & путем, намеченным впервые Франсуа Дельсарте. — А. Дункан лишь очень короткий срок была в труппе Лой Фуллер, изобретательницы стиля модернистского эстрадного танца серпантин (их пути разошлись, так как художественные принципы были различными), но, безусловно, следовала путем, намеченным впервые Франсуа Дельсартом (см.: *Дункан Айседора.* Моя жизнь. М., 1930, с. 82—87). Сама Рабенек сообщала: «Своей системе танцев я научилась у Элисабет Дункан — сестры Айседоры, — имеющей свою школу в Берлине. Эту систему привезла из Америки, от Дельсарто, известная Лое Фуллер, учительница Айседоры» (*Черепнин А. А.* В студии освобожденного тела. (У Е. И. Книппер-Рабенек). — Моск. газ., 1911, 14 окт.).

<sup>2</sup> Танцы известной Мадлен, танцующей под гипнозом... — Весной 1909 г. большим успехом пользовались «танцовщицы-сомнамбулы», которые выступали в отличие

от «босоножки» А. Дункан и ее школы в мягких туфлях. Среди этих «спящих» танцовщиц критика особенно выделяла некую Мадлен, танцевавшую под гипнозом на сценах Парижа и Лондона; см. статью Andre Chariot (Comedia, 1909, 15 avr., № 563).

<sup>3</sup> Я назвал эти танцы «очистительным обрядом». — Ср.: «После каждого вечера античных танцев Е. И. Рабенек выходил переполненный внутренней радостью, точно уносишь в себе частицу Золотого века, вечно живущего в стихии танца и в чистых линиях девичьих тел» (Волошин М. Танцы Рабенек. — Утро России, 1912, 8 марта, № 56).

<sup>4</sup> Ницше сказал: «Когда обезьяна сошла с ума, — она стала человеком». — См. с. 627, примеч. 8.

<sup>5</sup> Век Перикла и Фидия — V в. до н. э., время деятельности Перикла, вождя афинской демократии в период ее расцвета, и Фидия, величайшего древнегреческого скульптора классического периода.

<sup>6</sup> ... для выявления душевного хаоса в новый строй. — Далее в гранках зачеркнуто: «Если сказать так, как перефразирует мои слова г. Лопатин: „Начинайте плясать, и больше ничего не надо для общего благополучия“, то это, конечно, нелепость». Фраза содержит полемический выпад против критического отклика на первую публикацию «О смысле танца» — статьи Н. Лопатина «Хочу быть невзрастеником» (Утро России, 1911, 30 марта).

<sup>7</sup> Раденья и пляски хлыстов... — Хлысты (христоверы) — русская религиозная секта, относящаяся к группе духовных христиан; собрания хлыстов проходят в форме радений, молитвы сопровождаются одиночными и групповыми плясками (так называемое «духовное веселье», «хождение в духе»), при этом участники радений впадают в экстатическое состояние. Подобно другим русским символистам (например, Андрею Белому), Волошин воспринимал хлыстовские радения как проявление характерных, по его убеждению, для русского народа иррациональных основ мироощущения, специфического «безумия», раскрывающего «дионисийские» начала народной души.

А. В. Лавров

## ЛИЦО, МАСКА И НАГОТА

Печатается впервые по рукописи, хранящейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 296). В правом верхнем углу листов рукописи — нумерация синим карандашом: л. 11—20; она свидетельствует о том, что Волошин предполагал напечатать статью в третьей книге «Ликов творчества» в разделе «Танец» (в макете третьей книги в разделе «Танец» последний номер листа аналогичной авторской нумерации — 10). Статья написана в 1910-х гг.

В рукописи зачеркнуты заключительные фразы статьи (л. 10):

«Говорить и писать о наготы за последние годы стало в России невозможно. Эротическое направление литературы так скомпрометировало и затуманило эти вопросы, что какие бы слова ни говорились, какие бы мысли ни высказывались, с каких бы точек зрения ни подходили в эти годы к вопросам о наготы, — все понималось только в одном определенном смысле, и оставалось только молчать. И было ясно при этом, что когда говорил о наготы Ан. Каменский, напр<имер><sup>1</sup>, то, не входя в обсуждение внутренних его побуждений, что нагота, которую он проповедовал, есть глубокое варварство.

Надо принять как неоспоримую истину два положения — что одежда есть плод человеческой чувственности, а не стыдливости, но что отказаться от одежды — это значит отказаться от многих тысячелетий человеческой культуры, от которой отказываться мы не имеем права. Нагота современного тела невозможно.

Но для нас возможен всегда тот путь, по которому прошла культурная Греция: путем культуры тела, гимнастики и танца достигнуть вновь того, чтобы тело все целиком стало вновь лицом человека. В этом случае культурный принцип одежды не исчезнет — одежда дематериализируется и одухотворится и станет тою маской тела, которую культура больших городов развила для лица».

<sup>1</sup> Подразумевается прежде всего рассказ А. П. Каменского «Леда» в его кн.: Рассказы (СПб., 1907, т. 1); героиня его, проповедующая наготу, появляется перед соборными ею гостями без одежды.

Концепции, изложенные в статье «Лицо, маска и нагота», формировались у Волошина на протяжении ряда лет. Так, рассказывая о посещениях парижских художественных мастерских, Волошин писал А. М. Пешковскому (15 декабря 1902 г.): «...вид раздетых моделей. Нет ничего менее чувственного и будничного, как голое человеческое тело. „Человек один из всех зверей изобрел одежду, чтобы наслаждаться наготой“, это сказал Сюлли-Прюдом. Страшная правда. Нагота — это самое отрезвляющее средство для всякой чувственности. Тело так прозаично, иногда так красиво, что само по себе в веками притупленном вкусе человека не может вызвать страсти без помощи одежды. Единственное средство против чувственности — это не толь<ко> общие учебные заведения, но и устранение одежды» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 99). Подтверждение этим мыслям Волошин мог найти при чтении хорошо известного ему романа Ш. дю Морье «Трильби», содержащего рассуждения о натурщицах в парижских мастерских: «Замечу кстати, что, как хорошо известно всем истинным художникам, нет ничего целомудреннее наготы. Венера одетая или полуодетая во сто крат соблазнительнее Венеры обнаженной. Если бы живая Венера могла позировать в студии художника, то сам Дон-Жуан при виде ее обратился бы в бегство, но не дерзнул бы даже мысленно лелеять сладострастные мечтания» (*Дю Морье. Трильби.* СПб., 1896, с. 66).

Вопрос о наготе Волошин затрагивал в своих парижских корреспонденциях «Весенний праздник тела и пляски («Bal des Quat'z-arts»)» (Русь, 1904, 22 апр., № 129), «Среди парижских художников: „Bal Callot" и „Bal des 4'z-arts"» (Русь, 1905, 14 мая, № 126), а также в статьях, посвященных танцу Айседору Дункан (см. с. 392—395 наст. изд.). Специально истолкованию этого вопроса Волошин посвятил статью «Блики. О наготe», опубликованную в журнале «Дневники писателей» (1914, март, № 1, с. 34—40), издававшемся под редакцией Ф. Сологуба (см.: М. А. Волошин и Ф. Сологуб / Публикация В. П. Купченко. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 162). В ней Волошин рассказывал, в частности, об опыте «практического осуществления наготы в современном обществе» — о берлинском обществе нудистов «Freier Bund», основанном д-ром Кюстером, которое «имеет свой парк в Грюнвальде, где собираются его члены обоих полов для игр на открытом воздухе». В этюде «О наготe» Волошин развивает многие из тех идей, которые содержатся в статье «Лицо, маска и нагота».

<sup>1</sup> ... у меня везде лица. — Этот эпизод — в том виде, как его передает Волошин, — в книге Дарвина о путешествии на корабле «Бигль» отсутствует. Не исключено, что первоисточником для волошинского пересказа послужила следующая запись Дарвина (гл. 10, 22 января): «Небольшое семейство огнеземельцев <...> присоединилось к нам, расположившись вокруг пылавшего огня. Мы были тепло одеты, и все же, хотя мы сидели близко к огню, нам далеко не было жарко; а между тем голые дикари, сидевшие поодаль, к великому нашему изумлению, обливались потом» (*Дарвин Чарльз. Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль»* / Пер. Е. Г. Бекетовой. М.; Л., 1936, с. 221).

<sup>2</sup> ... зимою по снегу она ходит нагая. — Вацлав Серошевский (1860—1945) — польский писатель и этнограф; в 1880 г. был сослан в Сибирь, 12 лет прожил в Якутии. В его повести «Предел скорби» описывается якутская девочка Бытерхай: «Потоки солнечного света, яркого от белизны снегов, ослепили ее. Мгновение она стояла в их ореоле, неподвижная, нагая, точно медный истуканчик, тоненькая, точно былиночка»; «У огня сидела Бытерхай с венком желтых полярных анемонов на черных кудрях. Другого платя на ней не было» (*Серошевский Вацлав. Рассказы.* СПб., 1908, т. 2, с. 33, 44).

<sup>3</sup> ... физические упражнения и народные игры. — Ср. статью Волошина «Блики. О наготe»: «Ссылки на древнюю Грецию вносят постоянную путаницу, когда заходит речь о наготe. Греция не знала еще всех утончений нашей чувственности: греха, католического мистицизма; она не переживала романтизма, сентиментализма... И потом Греция не только век Перикла, — она и Микена, она и Кносос. Она знала долгие века культуры одежды. Нагота пришла после, вместе с гимнастическим и спортивным движением. Она пришла из Спарты, и чувственная Иония была шокирована вначале. Она возникла не из эстетических требований, а из гимнастической необходимости. Но затем и эстетика была преобразована ею» (*Дневники писателей, 1914, № 1, с. 36*).

<sup>4</sup> ...с устремлениями нашего индивидуального сознания. — В статье «Блики. О наготe» Волошин дополнил сходные выводы размышлениями о природе понятия наготы и о характерологических особенностях национальной психологии: «Чего стыдятся в наготe? Не форм тела — одежда их подчеркивает; трико никого уже не шокирует. По ту сторону кожи анатомический препарат, мускул, кость, скелет — могут вызвать ужас, но не стыд. Никто не станет стесняться показать свою фотографию при помощи рентгеновских лучей. Непристойность, следовательно, только в коже человека. <...> У французов сравнительно с русскими почти полное отсутствие стыда своего тела. Но их всегда поражает свобода духовных обнажений у русских. Сами они во всех областях духовной жизни преодолели стыдливость и замкнуты. (Как, например, тщательно скрывается сумасшествие во французской семье). Откровенность русских о себе их притягивает и волнует, как невинное бесстыдство детей и дикарей, как свобода им уже недоступная. Это духовное бесстыдство русских можно объяснить только отсутствием *форм* душевной жизни. Русский дух чувствует себя только изнутри и совершенно не знает еще своей эпидермы. И в этой области вся стыдливость сосредоточивается на кожном покрове» (Дневники писателей, 1914, № 1, с. 38, 39).

<sup>5</sup> ...жест Фрины пред Ареопагом. — Фрина (IV в. до н. э.) — знаменитая греческая гетера; служила моделью Праксителю для Афродиты Книдской и Апеллусу для Анадиомены. Согласно легенде, Фрина была обвинена в безбожии и предстала перед судом. Защитник Фрины, оратор Гиперид, после того как другие доводы не возымели успеха, раздел ее и показал судьям; красота тела Фрины произвела на судей такое впечатление, что ее оправдали.

А. В. Лавров

## КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

### С О В Р Е М Е Н Н И К И

#### ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. «ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ»

#### ТОМ I СОБРАНИЯ СТИХОВ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 29 дек., № 348). Печатается по тексту газетной вырезки, сохранившейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 65—69). В ней вычеркнуто определение «поэты Антонинов» в передаваемой Волошиным Брюсовской фразе: «Поэты Антонинов — Рутилий и Авзоний мне ближе всего» (ср. с. 415).

Статья представляет собой отзыв на первый том собрания стихов Валерия Брюсова «Пути и перепутья» (М.: Скорпион, 1908), вышедший в свет в конце 1907 г.

В своей статье Волошин, сообщая о знакомстве с В. Я. Брюсовым в Петербурге в 1903 г. и о последующих встречах с ним, как бы мотивировал право критика писать в рецензии о внешнем облике поэта и передавать его частные суждения. Именно это обращение к личности автора рецензируемой книги, обычно не принятое в литературном обиходе, вызвало протест Брюсова. «Дорогой Максимилиан! — писал Брюсов Волошину 1 января 1908 г. — Я прочел Вашу статью обо мне в „Руси“. Все, что Вы говорите о моей поэзии, хотя я и не со всем согласен, кажется мне очень интересным и очень ценным. Все, что Вы говорите обо мне лично, меня очень сердит и кажется мне очень неуместным. <...> Я считаю недопустимым в печати касаться тех частных моментов моей жизни, каких Вы касаетесь; считаю недопустимым пересказывание в печати частных разговоров etc. <...> Я считаю совершенно необходимым напечатать протест против Вашей статьи и пересылаю его Вам в виде „письма в редакцию Руси“. Если Вы хотите сохранить со мною добрые отношения, я прошу Вас устроить это письмо в „Руси“. Я мог бы послать его непосредственно в редакцию, но счел, что это было бы обидно для Вас, и захотел непременно передать его через Ваши руки <...> Вы хотите еще писать обо мне — в „Руси“ и в „Русской мысли“. Я настойчиво прошу Вас говорить обо мне только как о поэте. Я об себе вовсе не малого мнения, и все же не считаю себя достигшим того предела известности, когда человек лишается собственности и все его, начиная с его частной жизни, становится достоянием общества. Я не хочу принять на

себя тяготы такого положения, не пользуясь его преимуществами. Если же Вы считаете невозможным писать иначе, я предпочту, чтобы Вы совсем не писали обо мне. Хочу верить, что и это наше столкновение, как все предыдущие, не нарушат нашей связи. Ваш дружески Валерий Брюсов» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289).

Это письмо Брюсова сопровождало более сдержанный вариант «письма в редакцию», напечатанного в «Руси» (1908, 4 янв., № 3).

«М<илостивые> Г<осудари>. В одном из последних № „Руси“ за 1907 г. напечатана обширная статья обо мне г. Максимилиана Волошина. Хотя в этой статье говорится о том, что я взшел „на вершины творчества“, что мой стих „вечен, как римский свод“, что я „свою империю (в области слова и мечты) волен сделать всемирной“ и много других, весьма лестных для меня вещей, — но я считаю необходимым решительно протестовать против этой статьи. Автор ее, по моему мнению, вышел за пределы, предоставленные критике, и позволил себе касаться того, что лежит вне литературы. Как писатель, я, конечно, признаю, что каждый волен по своему разумению судить мои произведения, но полагаю, что моя личная жизнь еще не подлежит суду печати. Довольно беглое, в общем, и ни в каком случае не интимное знакомство г. Волошина со мною не давало ему права рассказывать своим читателям небывлицы о моем детстве, ему вовсе неизвестном. Во всем, что г. Волошин говорит о моей жизни, — только ряд смешных недоразумений, не более. Удивляет меня также, что г. Волошин позволил себе передать печатно один наш частный разговор с ним. Разговаривая, я не подозревал, что передо мной сидит интервьюер. Но интервьюеру следовало быть более точным в передаче чужих слов. Я не мог сказать, что „Рутилий и Авзоний — поэты Антонинов“. Я достаточно твердо знаю, что эти два поэта жили вовсе не при Антонинах. Г. Волошин обещает еще статью, посвященную мне. Надеюсь, что он будет говорить в ней о моих стихах и о моей прозе, а не о моем сюртуке и не о моей квартире. Иначе ему придется переменить заглавие своих фельетонов и называть их не „Лики творчества“, а „Моментальные фотографии“».

В своем «Ответе Валерию Брюсову», опубликованном в том же номере «Руси», Волошин писал: «Я очень рад тому, что Валерий Брюсов по поводу моего недавнего фельетона о его книге „Пути и перепутья“ так резко и решительно поставил вопрос о пределах литературной критики. Это дает мне возможность изложить те руководящие идеи, которых я придерживался в ряде литературных характеристик, печатающихся в фельетонах в „Руси“ под общим именем „Лики творчества“».

Литературная критика для меня наиболее субъективный из всех видов лирики. „Это наиболее интимный род исповеди“, — говорит Реми де Гурмон, и я глубоко согласен с его словами.

В каждой статье я стремлюсь дать цельный *лик* художника.

Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью.

Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге, — мне надо слышать, как звучит оно в голосе самого поэта; книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора.

Отдалять книгу от автора ее, слово — от голоса, идею — от формы того лба, в котором возникла она, поэт — от его жизни... как *поэт* Валерий Брюсов может требовать этого?

Не он ли сказал, что искусство „души черпает до дна“?

Неужели же, совершая такую великую жертву, как отдание публике, толпе самой драгоценной, самой интимной части своего Я, воплощенного в его поэзии, он думает, что жертва эта может быть совершена не до конца, что он может утаить все-таки нечто для себя одного?

Не о фактах жизни поэта говорю я. Факты и события интимной жизни не имеют никакого значения для меня, я их не знаю и не стараюсь узнать, потому что в его произведении, в его лице, в его голосе, в обстановке его рабочей комнаты я читаю то, что для меня безусловнее фактов, реальнее реальностей.

Легенда о поэте, сотворенная мною, может совпасть с действительностью, но может создать и новую действительность. Но как может она совершить *нескромность* по отношению к фактам жизни поэта?

Поэтому я очень благодарен Валерию Брюсову, что он, упирая на наше „беглое, в общем, и ни в каком случае не интимное знакомство" и на то, что мне ничего не известно об его детстве, этим самым снимает с меня обвинение в нескромности, которое было бы мне очень горько.

Те слова, что я написал об обстановке, в которой слагался талант Валерия Брюсова, возникли из страниц его книги „Пути и перепутья" и из впечатления того дома, в котором я бывал у него в Москве. Он утверждает, что это „небылицы"... Как он может знать это? В данном случае он сам является книгой и не может судить о том, что другой прочтет в нем.

Валерий Брюсов упрекает еще меня в том, что я позволил себе передать печатно один наш частный разговор о литературе. В оправдание мне достаточно сослаться на „Дневник Гонкуров", который всегда служил мне указанием и образцом. Надо записывать литературные разговоры своих современников, потому что это документы громадной исторической важности. И документы эти редки. Как благодарны мы Эккерману, сохранившему нам разговоры Гете, Эмилию Бержера, сделавшему то же для Теофиля Готье. Андре Жиду, запечатлевшему несколько рассказов Оскара Уайльда! И кто вознаградит нас за безвозвратную потерю разговоров Маллармэ?

Можно возразить, что такие документы подобает печатать лишь по смерти данного лица. Не могу согласиться с этим, так как в этом случае автор не имеет возможности исправить неизбежные ошибки и неточности в передаче его слов. Я же дал Валерию Брюсову возможность сделать это немедленно.

В заключение, во избежание подобных недоразумений, я прошу читателей „Ликов творчества" смотреть на характеристики современных поэтов, сделанные мною, как на произведения в высшей степени субъективные и лирические по своей сущности, словом, как на „*vies imaginaires*", употребляя прекрасное имя, данное Марселем Швобом этому роду книг.

В день, когда протест Брюсова и ответ Волошина появились в «Руси» (4 января 1908 г.), Волошин послал номер газеты в Москву Л. Л. Кобылинскому (Эллису) со следующим письмом:

«Дорогой Лева, мне очень хочется послать тебе эту статью о Брюсове, порожденную во многих своих частях нашими разговорами.

Я употреблял в ней слова безжалостные и резкие, но думаю, что лишь такие штрихи могут выявить его настоящую фигуру, отлитую из бронзы.

Валерий почувствовал себя лично оскорбленным и в письме ко мне, резком, но дружественном, протестовал и благородно прислал мне письмо в редакцию „Руси", дабы я ознакомился с ним заранее и сам передал его для напечатания.

Что я и сделал немедленно, напечатав вместе и свой ответ ему.

Посылаю тебе все эти три документа и очень хочу услышать твое мнение, как человека, глубоко любящего и глубоко судящего Брюсова.

Наши личные отношения не поколеблены. Под своим письмом ко мне он подписывается „Ваш дружески Валерий".

Но, безусловно, это начало большой борьбы, так как я пишу еще следующую статью о нем. Конечно, для меня очень важно, чтобы наши *личные* отношения с ним не были затемнены и запятнаны, потому что (ты ведь знаешь это) я очень люблю его именно за его неудержимую волю к власти, за <то>, чем он был вначале и что он создал из себя.

Мне очень хочется слышать твой голос и твое слово об этом. Твой Максимилиан» (ГБЛ, ф. 386, карт. 80, ед. хр. 35).

История личных отношений Волошина с Брюсовым прослежена в статье: *Мамонтов В. А.* Валерий Брюсов в Максимилиан Волошин. — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 438—473. Там же цитируются черновые записи воспоминаний Волошина о Брюсове, частично использованные им в статье о книге «Пути и перепутья». См. также: *Мамонтов В. А.* М. А. Волошин и В. Я. Брюсов. — Учен. зап. Хабаровск. гос. пед. ин-та. (Сер. литературная), 1971, т. 31, с. 52—65; *Куприянов И.* История одной дружбы. — Радуга, 1977, № 6, с. 149—157.

В 1910 г. Брюсов выступил с доброжелательным отзывом на книгу стихотворений Волошина (Рус. мысль, № 5), который был затем включен в его сборник статей «Далекое и близкое» (М., 1912). «Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это — литература, но хорошая литература, — писал Брюсов. — У М. Волошина вовсе нет непосредственности Верлена или Бальмонта; он не затем сла-



гает свои строфы, чтобы выразить то или иное, пережитое им чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника. <...> В каждом его стихотворении есть что-нибудь, останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы. <...> В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность <...> эпитета, отчетливость и законченность образов. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким, расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы. Но стихи всех этих трех периодов сделаны рукой настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости граничащий его ювелир» (*Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 341—342*).

<sup>1</sup> ...начиная с «Русских символистов» и кончая «*Tertia vigilia*»... — «Русские символисты» (М., 1894—1895, вып. 1—3) — первые коллективные сборники приверженцев «нового искусства» в России, вышедшие под редакцией Брюсова. В первом выпуске были помещены стихотворения Брюсова и А. Л. Миропольского; во втором и третьем выпусках ведущее место также занимали стихотворения Брюсова, скрывшегося под множеством псевдонимов. «*Tertia vigilia*» — третья книга стихов Брюсова, изданная в 1900 г.

<sup>2</sup> «Многое в моей юношеской поэзии & настоящую дорогу». — Цитируется (с неточностями) брюсовское «Предисловие к первому тому Путей и перепутий» (с. VII).

<sup>3</sup> ...пресловутого Емельянова-Коханского. — Имеется в виду книга А. Н. Емельянова-Коханского (1871—?) «Обнаженные нервы» (М., 1895), воспринятая как спекулятивно-эпатажная подделка под символизм. Емельянов-Коханский включил в свой сборник и некоторые юношеские стихотворные опыты Брюсова. Ныне «Обнаженные нервы» характеризуются как книга, имевшая в целом пародийную направленность (*Тяпков С. Н. К истории первых изданий русских символистов: В. Брюсов и А. Емельянов-Коханский. — Рус. лит., 1979, № 1, с. 143—152*).

<sup>4</sup> ...статьей в «Вестнике Европы». — Вл. Соловьев опубликовал три рецензии на сборники «Русские символисты» (*Вестн. Европы, 1894, № 8; 1895, № 1, 10*); в последнюю из них он включил три собственные стихотворные пародии на стихи символистов.

<sup>5</sup> «О закрой свои бледные ноги». — Это однострочное стихотворение Брюсова (1894) было опубликовано в третьем выпуске «Русских символистов».

<sup>6</sup> «Лопаста латаний на эмалевой стене». — Имеется в виду первая строфа стихотворения «Творчество» (1895):

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

(*Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 35; впервые — в третьем выпуске «Русских символистов»*)

<sup>7</sup> ...после выхода «*Urbi et Orbi*»... — «*Urbi et Orbi*. Стихи 1900—1903 г.» (М.: Скорпион, 1903), первая книга Брюсова, принесшая ему широкое признание.

...красный жилет & для Теофиля Готье. — Экстравагантный костюм Теофиля Готье, обративший на себя всеобщее внимание на премьере романтической драмы Виктора Гюго «Эрнани» 25 февраля 1830 г. в парижском театре «Комеди Франсез». Красный жилет был воспринят как эпатирующий символ борьбы романтиков против приверженцев классицизма. Готье утверждал, что на нем были красный с пурпурным оттенком камзол, серо-зеленые панталоны (цвета морской волны) и черный фрак с бархатными авторотами (*Готье Т. Избр. произведения: В 2-х т. М., 1972, т. 1, с. 534*). Постановка «Эрнани» явилась этапным событием в истории французской драматургии и

театра. Об этой премьере Т. Готье подробно рассказал в книге «История романтизма» («Histoire du romantisme», 1875).

<sup>9</sup> «Вечерние огни» — собрание стихотворений А. А. Фета, изданное при его жизни в четырех выпусках, соответственно в 1883, 1885, 1888 и 1891 гг.

<sup>10</sup> «Наши язвы & Покрывало последнее, Боже». — Из стихотворения «Облегчи нам страдания, Боже!..» (1894) («Пути и перепутья», т. 1, с. 25).

<sup>11</sup> «Медленно всходит луна & Тиной опутанный труп». — Из стихотворения «Пурпур бледнеющих губ» (1895) (там же, с. 18).

<sup>12</sup> «Моя любовь — палящий полдень Явы» и «Прокаженный»... — Из стихотворения «Предчувствие» (там же, с. 3); «Прокаженный» — там же, с. 13.

<sup>13</sup> ...целую поэму его описанию... — Волошин имеет в виду стихотворение «Мир» («Я помню этот мир, утраченный мной с детства...», 1903); см.: Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 304—306.

<sup>14</sup> Субурра (Субура) — главная торговая улица древнего Рима.

<sup>15</sup> «Одна из осужденных жриц & Святое слово наслаждение»... — Из стихотворения «Осужденная жрица» (1894) («Пути и перепутья», т. 1, с. 17).

<sup>16</sup> «Чтоб меня не увидел никто & И смеюсь беспощадно с угла»... — Из стихотворения «Сумасшедший» (1895) (там же, с. 21).

<sup>17</sup> ...«Едва ли ей было четырнадцать лет & Символ страстного чувства»... — Неточная цитата из стихотворения «Продажная» (1896) (там же, с. 48).

<sup>18</sup> ...«Три женщины грязные, пьяные & Сторонятся грубо прохожие»... — Из стихотворения «Подруги» (1895) (там же, с. 19).

<sup>19</sup> ...Афродита в публичном доме... — Имеется в виду стихотворение «В публичном доме» (1905) (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 413—414).

<sup>20</sup> ...«книгой между книг» & образ божества! — Из стихотворения «Женщине» («Ты — женщина, ты — книга между книг...», 1899); цитируется с неточностями («Пути и перепутья», т. 1, с. 118).

<sup>21</sup> «Ты, женщина & Неведомыми станут вновь»... — Неточные цитаты из стихотворения «Habet illa in alvo» (1902), входящего в книгу «Urbi et Orbi» (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 296).

<sup>22</sup> «Я с Богом воевал в ночи!» & И — как Израиль — хром! — Из стихотворения «И снова ты, и снова ты...» (1900) («Пути и перепутья», т. 1, с. 125).

<sup>23</sup> «Люблю я березки & Но стихли ручьи»... — Фрагменты из стихотворения «Дозор» (1899) (там же, с. 128—129).

<sup>24</sup> ...«Одиночеству тех дней»... — Посвящение раздела «Это — я (1896—1898)» (там же, с. 41), основу которого составили стихотворения, ранее опубликованные в книге Брюсова «Me eum esse» (1897).

<sup>25</sup> ...«годы молчания» & познав, утаить»... — Образы из стихотворений «Годы молчания» (1896), «Как царство белого снега...» (1896), «И, покинув людей, я ушел в тишину...» (1896) («Пути и перепутья», т. 1, с. 71, 43, 44).

<sup>26</sup> ...ненужной любви... — Из стихотворения «И снова дрожат они, грезы бессильные...» (1896) (там же, с. 55).

<sup>27</sup> ...Глядели с довременных стен. — Неточная цитата из стихотворения «Возвращение» (1900) (там же, с. 77).

<sup>28</sup> ...С мечтами в красках находить. — Из стихотворения «Ребенком я, не зная страху...» (1900) (там же, с. 76).

<sup>29</sup> ...В глубине безысходных пещер. — Неточная цитата из стихотворения «Когда опускается штора...» (1899) (там же, с. 112).

<sup>30</sup> Мой дух не изнемог & В предчувствии теней. — Стихотворение «Я» (1899) воспроизводится (с неточностью в ст. 2) без последнего четверостишия (ср.: там же, с. 79—80).

<sup>31</sup> ...«Мы гребень встающей волны»... — Заключительная строка стихотворения «Мь» (1899) (там же, с. 80).

<sup>32</sup> Александр Завоеватель, я — дрожа — молось тебе... — Из стихотворения «Александр Великий» (1899) (там же, с. 85).

<sup>33</sup> Я на костях врагов & земная слава! — Неточно цитируются фрагменты из стихотворения «Ассаргадон» (1897) (там же, с. 81).

<sup>34</sup> «Вы собратом гордиться могли бы & уйду я в дружину». — Фрагменты из стихотворения «Скифы» (1899) (там же, с. 82—83).

<sup>35</sup> *Бросал как ставку игрока...* — Из стихотворения «Наполеон» (1901) (там же, с. 98).

<sup>36</sup> *Да, я — моряк & Наречий странных, чуждых плоскогорий.* — Первая строфа стихотворения «Дон Жуан» (1900) (там же, с. 93).

<sup>37</sup> *...он шлет свой привет халдейскому пастуху & («Ламия»).* — Подразумеваются стихотворения из цикла «Любимцы веков»: «Халдейский пастух» (1898), «Амалтея» (1898), «Ламия» (1900) (там же, с. 83—84, 87—90).

<sup>38</sup> *...к Данте, к Лейбницу...* — Имеются в виду стихотворения «Данте» (1898), «К портрету Лейбница» (1897) (там же, с. 91—92, 139).

<sup>39</sup> *...кончается с Антонинами и едва ли переходит к Северам?* — Династии римских императоров. Антонины правили в 96—192 гг., Северы — в 192—235 гг.

<sup>40</sup> *Рутилий и Авзоний мне ближе всего.* — Клавдий Рутилий Намациан (конец IV в. — 1-я треть V в.) — последний крупный поэт Рима, автор поэмы «О своем возвращении». Децим Магн Авсоний (нач. IV в. — ок. 393) — римский поэт, автор эпиграмм, эклог, идиллий. Брюсов переводил сочинения Авсония и выпустил в свет очерк о нем «Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Авсония» (Рус. мысль, 1911, № 3; отд. изд. М., 1911).

<sup>41</sup> *...сперва с Бальмонтом, потом с Вячеславом Ивановым.* — Книга «Urbi et Orbis» вышла в свет с посвящением «К. Д. Бальмонту, другу и брату»; книга «Stephanos» — с посвящением «Вячеславу Иванову, поэту, мыслителю, другу», открывалась стихотворением «Вячеславу Иванову».

<sup>42</sup> *«Искусство жаждет самовластья» & Во имя лиры и стиха!* — Фрагменты из поэмы «Замкнутые» (1900—1901) («Пути и перепутья», т. 1, с. 195—196).

А. В. Лавров, В. А. Мануйлов

## ГОРОД В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Опубликовано в газете «Русь» (1908, 22 янв., № 21). Печатается по тексту этого издания.

В этой статье Волошин пересматривает заново свое убеждение, высказанное годом ранее в статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»: «Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города» (см. с. 428). Последовательно рассматривая восприятие Брюсовым древнего города, города настоящего и будущего, Волошин приходит к выводу, что Брюсов не чувствует, не понимает и не любит старинного города и его архитектуры.

Ко времени написания этой статьи Волошин много странствовал по Южной и Западной Европе. Он хорошо знал средневековые города Франции, Испании и Италии. Волошину удалось проникнуть в историческое прошлое городов Европы и раскрыть те закономерности, которые определили изменения ликов городов в течение их многовекового существования. Статья Волошина вносит много нового, чрезвычайно интересного для понимания творческой роли времени в формировании облика городов. Противопоставляя Брюсову свое понимание судеб города и его «ликов», Волошин создал своеобразный «физиологический очерк» города прошлого, настоящего и грядущего, связал историю города с историей цивилизации. При этом Волошин ни в какой мере не отрицает значения Брюсова в разработке урбанистической темы в современном искусстве. Об урбанистической лирике Брюсова подробнее см. в книгах Д. Е. Максимова «Поэзия Валерия Брюсова» (М., 1940, с. 121—127) и «Брюсов. Поэзия и позиция» (Л., 1967, с. 137—152).

<sup>1</sup> *...поэтом ли «перепевных созвучий» & «поэтом города».* — Подразумеваются, соответственно, К. Бальмонт, А. Блок, М. Кузмин, В. Брюсов.

<sup>2</sup> *...Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.* — Став в декабре 1851 г. политическим эмигрантом, В. Гюго активно выступал с гневными обличениями Второй империи Наполеона III: книга стихов «Возмездие» (1853), политические памфлеты «Наполеон Малый» (1852) и «История одного преступления» (1852; издан в 1877—1878 гг.).

<sup>3</sup> «Гряди могущ и неведом — быть мне путем к победам!». — Неточная цитата из стихотворения «Жадно тобой наслаждаюсь...» (1899, «Tertia vigilia»); заключительная третья строфа:

Тайно тебе поклоняюсь,  
Гряди, могущ и неведом!  
Пред тобой во прах повергаюсь,  
Пусть буду путем к победам.

(Брюсов В. Собр. соч.:  
В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 173)

<sup>4</sup> «Как будет весело & из бесконечных книг!». — Заключительные стихи из предпоследнего четверостишия поэмы «Замкнутые» (1900—1901, «Tertia vigilia») (там же, с. 266).

<sup>5</sup> «...обветшалым зданием & И каждый малый свод продуман до конца». — Фрагменты из поэмы «Замкнутые» (цитируются с неточностями) (там же, с. 259—260).

<sup>6</sup> «...чертежи Виоле-ле-Дюка... — Эжен-Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814—1879) — французский архитектор, крупнейший знаток готической архитектуры, отреставрировавший множество старинных храмов и светских зданий преимущественно готического стиля.

<sup>7</sup> «Я в их церквах бывал & бессмысленно пустая ворожба»... — Начало второй главки поэмы «Замкнутые» (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 261).

<sup>8</sup> «Святой калейдоскоп» & «...все отблески огней». — Из стихотворения «Париж» (1903, «Urbi et Orbi») (там же, с. 303).

<sup>9</sup> «Там тайно в сумерки & промолвить при луне». — Из третьей главки поэмы «Замкнутые» (в ранней редакции: Брюсов В. Пути и перепутья. М., 1908, т. 1, с. 197).

<sup>10</sup> «Им было сладостно & сочтены движенья их». — Из третьей главки поэмы «Замкнутые» (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 263).

<sup>11</sup> «Все было в тех речах & не изменялась суть». — Из второй главки поэмы «Замкнутые» (там же, с. 261).

<sup>12</sup> «И все в себе иную жизнь таило & сверкавший нож». — Неточная цитата из первой главки поэмы «Замкнутые» (там же, с. 260).

<sup>13</sup> «Мы дышим комнатною пылью & викингов времена». — Из стихотворения «Мы к ярким краскам не привыкли...» (1899, «Tertia vigilia») (там же, с. 174).

<sup>14</sup> «К художникам входил & твой вдохновенный шум». — Неточная цитата из второй главки поэмы «Замкнутые» (там же, с. 261).

<sup>15</sup> «Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел». — Из стихотворения «Люблю я линий верность...» (1898, «Tertia vigilia») (там же, с. 171).

<sup>16</sup> «Пространства люблю & стенами кругом огражденные». — Из стихотворения «Я люблю большие дома...» (1898, «Tertia vigilia») (там же, с. 171).

<sup>17</sup> «Город и камни люблю & шумы певучие». — Из того же стихотворения.

<sup>18</sup> «Здания — хищные звери & каждая комната гроб». — Заключительная строфа стихотворения «Словно нездешние тени...» (1900, «Tertia vigilia») (там же, с. 177).

<sup>19</sup> «О конки! & шумящих и стройных столиц»... — Неточная цитата из стихотворения «Огни электрических конок» (1900, «Tertia vigilia») (там же, с. 177).

<sup>20</sup> «Горите белыми огнями & чтоб не блуждать нам наугад». — Неточная цитата из стихотворения «В ресторане» (1905, «Stephanos») (там же, с. 414—415).

<sup>21</sup> «Славлю я лики благие & толпа!». — Фрагменты из лирической поэмы «Слава толпе» (1904, «Stephanos») (там же, с. 438).

<sup>22</sup> «Légende des siècles» — «Легенда веков», лирико-эпический цикл Виктора Гюго, состоящий из трех серий (1859, 1877, 1883); в десятках стихотворений и поэм, его составляющих, отражены важнейшие события истории и культуры человечества.

<sup>23</sup> «...«водопада катастроф»... — Из лирической поэмы «Духи огня» (1904—1905, «Stephanos») (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 440).

<sup>24</sup> «Столетия — фонарики! & в неяркости твоей...». — Неточно цитируются фрагменты из стихотворения «Фонарики» (1904, «Stephanos») (там же, с. 435).

<sup>25</sup> «...нечто Валаамовское. — Валаам (библ.) — маг и пророк, собиравшийся изречь проклятия против народа Израиля, но по божественному внушению изрекающий в пророческом экстазе не проклятия, а благословения (Числа, XXIII—XXIV).

<sup>26</sup> ...«разъявший алгеброй гармонию»... — Неточная цитата из «Моцарта и Сальери». У Пушкина: «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию».

<sup>27</sup> «Улица была как буря & шелканье бичей...». — Начало лирической поэмы «Конь блед» (1903, «Stephanos»; цитируется с неточностями) (Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 442).

<sup>28</sup> ...«набежало с улиц смежных...» & «буре многошумной»... — Цитируется и пересказывается «Конь блед» (там же, с. 443).

<sup>29</sup> ...«огнеструйный самум»... — Из лирической поэмы «Духи огня» (там же с. 440).

<sup>30</sup> «Что, если город мой & жизнь явит в полноте?». — Из поэмы «Замкнутые» (там же, с. 265).

<sup>31</sup> Грядущий «Город-Дом» & блокам, коромыслам... — Образы из поэмы «Замкнутые» (там же).

<sup>32</sup> ...в «Неоконченном здании» & «...забыли чертеж!». — Из стихотворения «В неоконченном здании» (1900, «Tertia vigilia») (там же, с. 222).

<sup>33</sup> ...«раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость». — Из поэмы «Замкнутые» (там же, с. 266).

<sup>34</sup> «Будущий Царь Вселенной» & «...путем к победам». — Из стихотворения «Жадно тобой наслаждаюсь...» (1899) (там же, с. 173).

<sup>35</sup> «Единый город скроет шар земной & сверх меры». — Фрагменты из стихотворения «К счастливым» (1904—1905, «Stephanos») (там же, с. 434).

<sup>36</sup> «Борьба, как яркий вихрь...» & славлю из цепей! — Неточно цитируются фрагменты из пятой главки поэмы «Замкнутые» (там же, с. 266).

<sup>37</sup> «На нас ордой опьянелой & в катакомбы, в пустыни, в пещеры». — Фрагменты из стихотворения «Грядущие гунны» (1904—1905, «Stephanos») (там же, с. 43).

<sup>38</sup> ...драма «Земля»... — Драма «Земля: Сцены будущих времен» (1904) была опубликована в альманахе «Северные цветы ассирийские» (М., 1905), вошла в книгу Брюсова «Земная ось: Рассказы и драматические сцены» (М., 1907).

<sup>39</sup> ...«освободить человечество...» & «великое Все мира». — Фрагменты из драмы «Земля». Цитируются с неточностями; в оригинале: «Разрешать единый дух от условности множественных тел» (Брюсов В. Земная ось, с. 127).

<sup>40</sup> ...покидали ее и демоны... — Неточная цитата (там же, с. 146).

<sup>41</sup> ...картина Давида «Клятва в мячном зале» & эскиз к ней. — Жак-Луи Давид (1748—1825) — крупнейший выразитель французского классицизма. Главный эскиз огромного полотна «Клятва в зале для игры в мяч 20 июня 1789 г.» был сделан к выставке Салона 1791 г. Сюжет картины — известное историческое событие: депутаты Национальных штатов от третьего сословия, собравшиеся в Версальском дворце для выработки общих принципов конституции, после того как по приказанию Людовика XVI зал заседаний оказался закрытым, заняли зал для игры в мяч и поклялись не расходиться до тех пор, пока для Франции не будет выработана конституция.

<sup>42</sup> ...в «гимне Смерти»... — Стихотворение «Смерть, внемли славословью!..» — «веселый гимн» героев драмы «Земля» (Брюсов В. Земная ось, с. 129—130).

В. А. Мануйлов

## ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Опубликовано в журнале «Весь» (1907, № 2, с. 74—81). Печатается по тексту этого издания.

Рецензия на кн.: *Верхарн Эмиль*. Стихи о современности / В пер. Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1906.

Несколько раньше появилась небольшая статья Волошина «Верхарн» в иллюстрированном приложении к газете «Русь» (1907, 5 янв., № 5).

Творчество Эмиля Верхарна и его личность представляли для Брюсова и Волошина исключительный интерес и несомненно оказали влияние на обоих поэтов. Брюсов впервые познакомился с произведениями Верхарна в 1895 г. и в дальнейшем тщательно

собирал все книги этого бельгийского поэта, писавшего на французском языке. Первые книги Верхарна, появившиеся в библиотеке Брюсова: «Обезумевшие деревни» (1893), «Города-спруты» (1895) и два тома ранних стихотворений (1895—1896). Подробнее см. во вступительной статье Т. Г. Динесман к публикации переписки Брюсова и Верхарна (Литературное наследство. М., 1976, т. 85. Валерий Брюсов, с. 546—559).

Личное знакомство Волошина с Верхарном состоялось за два года до того, как Брюсов обратился к Верхарну с первым письмом. 26 января 1904 г. Волошин из Парижа писал Брюсову в Москву: «На днях я познакомился с Верхарном на банкете, который был устроен в честь него <редакцией журнала> „La Plume“. Между прочим, говорил ему о том, что Вы собираетесь издать книгу его переводов, и он просил, чтобы Вы ему прислали ее, когда она выйдет. Он мало похож на маску Валлотона. Черты все верны, но там слишком много суровости, а в нем масса пережитого и бледной старческой доброты в глазах, хотя он не стар. У него вид пожилого родственника» (Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 449). Впоследствии, оказавшись во время войны в 1915 и начале 1916 г. во Франции, Волошин также встречался с Верхарном и видел его последний раз незадолго до своего возвращения весной 1916 г.

Верхарн открыл обоим поэтам возможности свободного стиха, обогатившего поэзию XX в. и вошедшего в практику поэтической работы Брюсова и Волошина. Наибольшей близости к поэзии Верхарна поэтический мир Брюсова достигает в книге «Stephanos» (1905).

Неудивительно, что оба русских поэта почти одновременно выступили с переводами стихотворений Верхарна и требовательно отнесли к себе и друг к другу. В феврале-марте 1905 г. Брюсов задумал издать сборник «Стихов о современности» Верхарна на русском языке и предполагал привлечь к участию в нем Волошина. Об этом начинании было объявлено в приложении к № 2 «Весов». Однако после того как Волошин напечатал в газете «Русь» 14 августа 1905 г. переводы стихотворений Верхарна «Казнь» и «Человечество», стало очевидным расхождение между Брюсовым и Волошиным в понимании требований, предъявляемых стихотворному переводу. Брюсов тотчас же откликнулся на переводы Волошина анонимной заметкой «О Максе Волошине и древнем змее» (Весы, 1905, № 8, с. 69—71), в которой резко осуждались допущенные Волошиным смысловые отступления от оригинала. 24 октября 1905 г. Волошин писал Брюсову из Парижа: «Только что я получил от своей матери и от одного старого друга <А. М. Петровой> письма, в которых страшно радуются и ликуют по поводу того, что мне от Вас „здорово досталось на орехи“ в „Вессах“, но я сам, к сожалению, до сих пор не видел этого номера <...> Мне очень хочется прочесть Вашу статью, и я заранее уверен, что она должна быть хороша и справедлива. Я думаю, что Вы меня знаете настолько хорошо, чтобы видеть, что чувство обиды, негодования и тому подобное у меня совершенно атрофированы <...> Судя по ликованию моей матери, которое носит всегда педагогический характер, я думаю, что она <статья> и едка, и справедлива» (Брюсовские чтения 1971 года, с. 450—451). На это письмо Брюсов отвечал, по его признанию, «только маленькой запиской», до нас не дошедшей.

«Стихи о современности» — первое русское отдельное издание переводов Верхарна — вышли в свет в середине июня 1906 г. В это время Волошин с молодой женой Маргаритой Васильевной (урожд. Сабашниковой) совершал свадебное путешествие по Дунаю, и с книгой Брюсова он смог ознакомиться только в сентябре (2 сентября состоялась его встреча с Брюсовым в Москве). Поэтому статья «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» могла появиться в «Вессах» только в февральском номере 1907 г. Говоря о разногласиях по вопросам поэтического перевода между Брюсовым и Волошиным, и в частности о статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов», современный критик отмечает: «В ней <статье Волошина> обозначены <...> две разных точки зрения на поэтический перевод, происходит открытое столкновение двух полярных мнений. И поныне все воззрения на проблему перевода можно без усилий, лишь с некоторыми оговорками, свести к этим двум позициям, к тому, о чем спорили два мастера более семидесяти лет тому назад» (*Перельмутер В.* Третий собеседник. (О переводах М. Волошина). — В кн.: *Мастерство перевода.* 1979. М., 1981, сб. 12, с. 418).

Брюсов отвечал на статью Волошина специальным «постскриптумом» к ней в той же книжке журнала:

«Р. С. Редакция „Весов“ просила меня дать свой ответ на критику М. Волошина. Но я мог бы только оспаривать его основные мысли о задаче стихотворного перевода,

что завело бы спор слишком далеко. Я продолжаю думать, что при переводе стихов — стихами, все же должно стремиться к тому, чтобы передать оригинал совершенно точно, именно „перевести“ его, а не „создать еще раз“. Переводы в литературе то же, что копия в живописи. Художник копирующий не вправе переставить ни одной фигуры, изменить ни одного оттенка. И мы знаем, хотя бы на таком примере, как два портрета папы Юлия II (в Уффициях и галерее Питти), оба приписываемые кисти Рафаэля, что подобное повторение возможно. Примеры „воссоздания“, приводимые г. Волошиным: лермонтовские переводы „Горных вершин“ Гете и „Сосны“ Гейне, меня мало убеждают. Подобно г. Волошину, я могу воскликнуть: насколько это — Лермонтов, но как мало это похоже на Гете и на Гейне!

Что до тех отдельных недостатков в моих переводах, на какие указывает г. Волошин, то с некоторыми из его замечаний я должен согласиться. И было бы странно, если бы в таком трудном предприятии, как первая попытка передать на русском языке ряд стихотворений своеобразного и сложного поэта, — не оказалось ошибок. Мне даже кажется, что я, скорее, вправе гордиться критикой г. Волошина, который среди моих переводов насчитал семь стихотворений, в которых совершалось „чудо причащения творчеству иного поэта“. В одной книге совершить семь чудес, — это, право, не так мало!

А к „историческим и орфографическим погрешностям“, отмеченным г. Волошиным, я, с своей стороны, имею прибавить еще несколько. Рембрандт у меня назван „Рембрантом ван-Рином“; это — неверное, немецкое произношение; надо „ван-Рейн“. Река, на берегах которой родился Верхарн, у меня названа „Эско“; вместо этого французского имени правильное было бы употребить привычное для русского читателя немецкое — „Шельда“. В иностранной библиографии у меня пропущен польский перевод „Зорь“, сделанный М. Марковским и появившийся в Кракове в 1904 г. В русской библиографии — статья Е. Аничкова, напечатанная в „Нашей жизни“, 1905 г. и статья Д. Философова „Верхарн и Вандервельде“, напечатанная в „Новом пути“, 1904 г.

Валерий Брюсов».

Впоследствии Волошин, как и Брюсов, неоднократно выступал с лекциями о Верхарне. Об одной такой лекции, 2 февраля 1917 г., состоявшейся после трагической гибели бельгийского поэта 27 ноября 1916 г. под колесами поезда, К. Г. Паустовский писал из Москвы Е. С. Загорской-Паустовской в Ефремов: «Вчера я был в Драматическом театре на лекции Волошина „Судьба Верхарна“ <...> Читал он хорошо. Говорил о страшном уделе Франции — гибели трехсот поэтов на войне, о смерти величайшего социалиста Жореса, убитого в ресторане за несколько минут до объявления войны, о смерти критика Леметра, который перед смертью внезапно разучился читать и пытался вновь научиться, разбирая по слогам; о Реми де Гурмоне, внезапно потерявшем вкус к искусству, с отвращением закрывавшем прежде любимые книги, убитом этой войной; о художнике „темных видений“ старике Редоне, потерявшем всех сыновей, который сказал Волошину: „Если бы Христос вновь пришел на землю, я бы сам приказал арестовать его“, и, наконец, о фатальной смерти Верхарна с отрезанными ногами. Это все — война. Эти смерти — милосердие судьбы, унесшей лучших, чтобы избавить их от мучительного состояния ненависти, разлада и отчаяния.

Потом он говорил о творчестве Верхарна, о первом периоде пророческой поэзии, отчаянья, предвиденья войны в „Вечерах“, „Крушениях“ и „Черных факелах“ — „О, вечера, распяты на сводах небосклона“. Символ отчаяния Верхарна — Лондон с его трагической красотой, город, где мозг поэта „застывал как труп“.

Второй период. Вера, всепрощение, любовь. Новая красота. Славит золото, пурпур и тело. Природа, ее шумы, призрачные селения человека.

Третий период — красота города, где „пятна ватного света“, где „жизнь алко-голем захватана“, ночь — зарево меди, „газ мерриадный мерцает золотою купиною“. К городу несет деревня „сношенное белье своих надежд“. В городе „сквозь эшафоты, казни и пожары“ куется новая жизнь. В стихах этого периода заговорили испанская кровь Верхарна. Они все черные и золотые.

Четвертый период — благословение всего сущего. Спокойствие, мысль, воля к совершенству. И вдруг война.

Провидец, пророк — Верхарн ослеп. Гражданин заглушил поэта. Вместо ужаса перед совершавшимся и крика о безмерной любви он забыл свое поэтическое служение и написал „Окровенную Бельгию“ — книгу ненависти. Он изменил себе — а это не проходит даром поэту — и потому он умер.

Этим он кончил...» (*Паустовский К.* Поэтическое излучение. М., 1976, с. 408—409).

Эта лекция Волошина, видимо, во многом совпадала с его статьей «Судьба Верхарна», напечатанной в газете «Речь» 1 января 1917 г. (№ 1). Затем эта статья легла в основу первого раздела книги Волошина «Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы» (М.: Творчество, 1919).

В 1916 г. издательство «Парус» предложило Брюсову взять на себя подготовку собрания стихотворений Верхарна. К этой работе был привлечен ряд переводчиков. Брюсов писал Горькому в марте 1917 г.: «Верхарна можно будет дать полным, с поэмами социалистическими, и революционными, и богохульными, и предельно чувственными, что все у него есть рядом с философскими строгими раздумьями — дать его во весь рост» (М. Горький. Материалы и исследования. Л., 1934, т. 1, с. 189). Волошин, узнав об этом начинании, писал Брюсову 7 сентября 1917 г.: «Дорогой Валерий, из слов А. Н. Тихонова, жившего это лето у нас на даче, я понял, что Вы несколько изменили сами свой взгляд на необходимость исключительно рифмованных переводов Верхарна и склоняетесь отчасти к моему методу переводов: свободным стихом без рифм. Если это так, то те препятствия, что были весною к моему деятельному участию в работе над собранием стихотворений Верхарна, отпадают, и я с большим удовольствием взялся бы за эту работу именно теперь: сейчас у меня есть и время и охота. Моя книжка Верхарна выйдет в скором времени в изд. „Творчество“. Туда, кроме всех Вам известных переводов, войдут: „Микельанджело“, „Голпа“, „Города“, „Св. Георгий“, „Гости (Декабрь)“. Когда она выйдет, я Вам пришлю ее тотчас же. Если мое прямое участие Вам теперь желательно, то напишите немедля, и я примусь теперь же за работу. Не смогли Вы бы мне одолжить на время в этом случае книгу „Властительные ритмы“ и „Герои“ из „Всей Фландрии“? Я их не мог достать, а меня привлекают переводы именно этой эпохи Верхарна. Все остальные книги Верхарна у меня есть. Приветствую» (Брюсовские чтения 1971 года, с. 457—458).

Неизвестно, смог ли Брюсов ответить Волошину и выполнить его просьбу, а если и ответил, мы не знаем, дошло ли ответное письмо до Коктебеля в те бурные дни накануне событий Октябрьской революции.

В 1923 г. вышло четвертое издание стихотворений Верхарна в переводе Брюсова. В него вошло почти шестьдесят стихотворений и поэм, характеризующих все основные этапы творческого пути поэта — от «Фламандских картин» до сборника «Высокое пламя». Эта книга подвела итоги почти тридцатилетней работы Брюсова как переводчика и пропагандиста Верхарна (см.: Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов, с. 556—557).

<sup>1</sup> *Портрет Риссельберга & не похож.* — Тео ван Риссельберг (van Rysseiberghе, 1862—1926) — бельгийский художник, близкий друг Верхарна. В его оформлении вышла большая часть книг поэта, а также и «Стихи о современности», в котором был приложен портрет Верхарна, воспроизведенный с рисунка Риссельберга, выполненного 9 февраля 1906 г. Этот рисунок висел в кабинете Брюсова.

<sup>2</sup> «Конь блед», «Слава толпе» — лирические поэмы Брюсова, напечатанные в его книге «Stephanos» (1905).

<sup>3</sup> ...«все преходящее есть только символ». — См. с. 617, примеч. 13.

<sup>4</sup> ...*лермонтовские переводы гетевских «Горных вершин» и гейневской «Сосны».* — Стихотворения М. Ю. Лермонтова «Из Гете» («Горные вершины...», 1840), являющиеся вольным переводом стихотворения Гете «Über allen Gipfeln...», и «На севере диком стоит одиноко...» (1841) — вольный перевод стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...».

<sup>5</sup> ...*братьях писателях Мариусе и Ари Леблонах...* — Ари и Мариус Леблон (Ary et Marius Leblond) — коллективный псевдоним двух французских писателей — Жоржа Атена (Athenas, 1877—1955) и Эме Мерло (Aimé Merlo, 1880—1958).



## ФЕДОР СОЛОГУБ. «ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ»

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 14 июня, № 152, с. 2). Печатается по тексту этого издания.

Перепечатано в кн.: О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. СПб., 1911, с. 184—190. Написано в связи с публикацией трагедии Сологуба «Дар мудрых пчел» в журнале «Золотое руно» (1907, № 2, с. 38—48; № 3, с. 41—53). Ее последующие переиздания: *Сологуб Федор*. Собр. соч. СПб., 1913, т. 8. Пять пьес, с. 57—131; *Сологуб Федор*. Дар мудрых пчел. Пг., 1918.

Трагедия «Дар мудрых пчел» является интерпретацией античного мифа о Протесилае и Лаодамии. Разработки этого же мифа представляют собой пьесы И. Ф. Анненского «Лаодамия» (1902, опубл. 1906) и В. Я. Брюсова «Протесилай умерший» (1913). Источником трагедии Сологуба послужила статья Ф. Ф. Зелинского «Античная Лена» (Вестн. Европы, 1906, № 3, с. 167—193; вошла в кн.: *Зелинский Ф.* Из жизни идей. 2-е изд. СПб., 1908, т. 1, с. 199—229), в которой анализировалось преломление мифа о Протесилае и Лаодамии в несохранившейся трагедии Еврипида, стихах Катулла, «Протесилаодамии» Левия и был целиком приведен перевод поэмы о Лаодамии Овидия (из «Героид»).

Волошин познакомился с Сологубом в Петербурге осенью 1906 г. и постоянно встречался с ним зимой 1906—1907 г. Он присутствовал у Сологуба 22 октября 1906 г. на авторском чтении «Дара мудрых пчел» (запись Сологуба об этом чтении — ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 81, л. 52 об.). Вероятно, вскоре после этого Волошин обещал Сологубу написать статью о его пьесе; Сологуб напоминал ему об этом письмом от 26 апреля 1907 г., на которое Волошин отвечал 8 мая: «...мой фельетон об „Даре мудрых пчел“ давно уже написан и лежит в редакции газеты „Русь“ в ожидании того, когда А. А. Суворину заблагорассудится его напечатать (о дне же и часе не весть никто). Я думаю, что это одна из лучших моих статей, т<ак> к<ак> я писал ее с большой любовью и считаю Вашу трагедию одним из прекраснейших произведений нашего времени» (М. А. Волошин и Ф. Сологуб / Публикация В. П. Купченко. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 157—158). Помимо двух других статей о творчестве Сологуба, написанных в 1907 г. (с. 438—449 наст. изд.), Волошин предполагал тогда же написать для газеты «Русь» рецензии на книги Сологуба «Змий: Стихи, кн. 6» (СПб., 1907), «Политические сказочки» (СПб., 1906) и «Мелкий бес» (СПб., 1907). В незаконченной статье «1907 год в русской литературе» Волошин писал: «Мне думается, что 1907 г. станет впоследствии в истории русской литературы отмечен как год определения литературного лика Федора Сологуба» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год, с. 152).

В публикации В. П. Купченко «М. А. Волошин и Ф. Сологуб» подробно изложены обстоятельства творческого и личного общения писателей; в нее включены черновые наброски Волошина о Сологубе и их переписка (см. с. 151—164).

Анализ «Дара мудрых пчел» в сопоставлении с двумя другими трагедиями русских символистов на тот же мифический сюжет — «Лаодамией» Иннокентия Анненского и «Протесилаем умершим» В. Брюсова — см. в статьях: *Силард Лена*. Античная Лена в XX в. — *Studia Slavica (Budapest)*, 1982, т. 28, с. 313—331; *Страшкова О. К.* Три интерпретации мифа. — В кн.: Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983, с. 77—90.

<sup>1</sup> *Мертвенным совершенством & Золото подобает мертвым.* — Ср. черновые наброски Волошина о Сологубе (1910-е гг.): «Язык его совершенен. Темы его произведения значительны и лишены временного характера. <...> Но на всех произведениях<x> его лежит печать мертвенности. На всем печать того мертвенного совершенства, которое бывает лишь на произведениях посмертных, произведениях людей, давно умерших, произведениях, на которые время положило свою золотую печать» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год, с. 155).

ПОЛЬ ВЕРЛЭН. СТИХИ ИЗБРАННЫЕ  
И ПЕРЕВЕДЕННЫЕ Ф. СОЛОГУБОМ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 22 дек., № 343, с. 3). Печатается по тексту этого издания. Перепечатано в кн.: О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. СПб., 1911, с. 191—199. Отклик на кн.: *Верлен Поль. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом*. СПб.: Факелы, 1908 (*Федор Сологуб. Стихи*, кн. 7).

Статья в извлечениях вошла в кн.: «Созвучия». Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского, Федора Сологуба. М., 1979, с. 159—163 (Мастера поэтического перевода, вып. 23—24).

Книга переводов Сологуба из Верлена снискала высокую оценку и у других рецензентов. «<...> Поэзия Верлена глубоко воспринята переводчиком и передана им русскому языку почти без потери особенностей и достоинств подлинника», — писал Н. О. Лернер (Товарищ, 1907, 19 дек., № 449; подпись: Н. Л.). Как параллель восторженному отзыву Волошина следует указать рецензию Ю. Н. Верховского, подчеркнувшего в переводах Сологуба аналогичные заслуги: «...если иногда внешность пьесы, казалось бы, может быть передана точнее, — все-таки не гораздо ли важнее звучащая в этих переводах музыка Верлена? Поэт, в том своем аспекте, который он явил переводчику, предстает перед нами во всей непринужденной ясности и тонкой простоте оригинала. В светлом языке перевода и в независимости всего стихотворного склада чувствуется иногда что-то родственное пушкинской свободе. <...> Глубокой любовью, вызвавшей сближение двух поэтических душ, проникнута эта книга» (Речь, 1908, 29 февр., № 51; текст, воспроизведенный в газете с пропуском нескольких строк, восстановлен по рукописной вставке Верховского на газетной вырезке, сохранившейся в архиве Сологуба, — ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 17, л. 9).

О восприятии Верлена русскими символистами см.: *Григорьян К. Н.* Верлен и русский символизм. — Рус. лит., 1971, № 1, с. 111—120.

<sup>1</sup> ...говорил... *Теофиль Готье Эмилю Бержера*... — Эти высказывания Готье приводятся в книге французского писателя и критика Эмиля Бержера (Bergerat, 1845—1923) «Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance» (Paris, 1879, p. 82—84).

<sup>2</sup> *В полях кругом & И умерла*. — Из стихотворения «В полях кругом...» (Верлен Поль. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом, с. 59).

<sup>3</sup> *Слезы в сердце моем & Пенью проливня внемлю*. — Из стихотворения «Слезы в сердце моем...» (там же, с. 53).

<sup>4</sup> *Плешивый фавн & И где кручины стерегут*. — Стихотворение «Фавн» (там же, с. 48).

<sup>5</sup> «*В поэтическом творчестве & становится мистической*». — Предисловие Сологуба воспроизводится Волошиным в сокращении (см.: там же, с. 7—9).

<sup>6</sup> «Sagesse» и «Parallèlement» — книги стихов Верлена «Мудрость» (1881) и «Параллельно» (1889).

*А. В. Лавров*

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И ФЕОДОР СОЛОГУБ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 19 дек., № 340, с. 3—4). Печатается по тексту этого издания. Написано в связи с публикацией рассказа Л. Н. Андреева «Тьма» и первой части романа Ф. Сологуба «Навыи чары» («Творимая легенда») в третьей книге литературно-художественного альманаха «Шиповник» (вышла в ноябре 1907 г.). Статья сопровождалась примечанием от редакции, которая не соглашалась с автором в оценке писателей, указывая на значительность таланта Андреева, демократизм его творчества и на его высокую репутацию в широкой читательской среде: «Мы печатаем эту литературную параллель, находя в ней много интересных и метких замечаний, но категорически оговариваемся, что в оценке относительной величины и значения в русской литературе двух сравниваемых писателей мы с автором не согласны. Укажем лишь на ту внешнюю, но бесспорную черту, что Андреев с первых же своих вещей стал чи-

таться всеми, стал писателем всеобщим для русской читательской массы, тогда как Сологуб только теперь перестает быть писателем кружковым... Важнейшие, хотя и не лучшие в художественном отношении вещи Андреева, как „Бездна“, „Красный смех“ и др., ставят его на совершенно особое место в нашей литературе).

В своей статье Волошин отказался от анализа идейно-художественного содержания обоих произведений. «Тьма» и «Творимая легенда» рассмотрены им как две формулы, вмещающие два противоположных метода творчества. Волошин сравнивает писателей двух направлений, творчество которых позволяет говорить о типических проявлениях новейшего реализма и символизма, о точках их соприкосновения, о чертах коренного отличия. Сологуба и Андреева Волошин сопоставляет также в статье «Похвала моралистам». Вся статья написана в тоне иронии; посредством иронии Волошин борется с демократической критикой, огульно, как он думает, бранящей авторов книг на тему «пола». Он берет под защиту М. Арцыбашева, А. Каменского, М. Кузмина, Ф. Сологуба, предлагающих варианты современного взгляда на «добродетельного дикаря», потомка «естественного человека» Руссо. В этом контексте он пишет о романе Людмилочки и гимназиста («Мелкий бес») «на два голоса»: его похвалы равны хуле, а хула походит на похвалу. Язык Сологуба, автора романа «Мелкий бес», Волошин называет «змеино-соблазнительным»; ему — также «на два голоса» — Волошин противопоставляет язык Л. Андреева и Сергеева-Ценского, сложенный из «честных и точных слов». См.: Русь, 1908, 9 апр., № 99.

Не один Волошин соотносил творчество Андреева и Сологуба. Оба они были типичными писателями начала века: у обоих вслед за Чеховым в центр внимания были поставлены философская эмоция, философское настроение. Мировосприятие обоих художников содержало элементы социального и космического пессимизма. В то же время явные черты общности получали собственное, резко оригинальное звучание, что было связано и с индивидуальным складом таланта, и с творческим методом, возникшим у Андреева на почве реализма, у Сологуба — символизма. Сложное соотношение и взаимодействие творчества обоих писателей влекло современников к со- и противопоставлению их произведений для выявления особенностей художественного сознания эпохи.

Вслед за Волошиным «Тьму» и «Навы чары» сравнивали Вл. Кранихфельд (Современный мир, 1908, № 1), В. Львов-Рогачевский (Образование, 1908, № 2), М. Неведомский (Современный мир, 1908, № 2) и др. Вторую часть «Навых чар» и «Черные маски» Андреева анализировала Л. Я. Гуревич в статье «Оторванные души (Леонид Андреев и Федор Сологуб в седьмом альманахе «Шиповника»)». Найдя, подобно Волошину, огромное различие в стиле письма между «взвинченным, стремительным» Андреевым и «тихим, неподвижным, сосредоточенно-созерцательным» Сологубом, Гуревич с удивлением обнаруживает «общность в духовных настроениях и недугах» обоих писателей, «„общность“, характерную для нашего времени»: их роднит, как считает Гуревич, «оторванная от мира, словно провалившаяся в самое себя, замурованная душа, с застенным страхом перед обступающими ее призраками, с тоской раздвоенного бытия...» (Правда жизни, 1908, 8 дек., № 2). В рецензии Е. Лундберга делалась попытка сравнительной характеристики двух драм — «Не убий» Андреева и «Любовь над безднами» Сологуба (Заветы, 1914, № 2). В. Воровский в статье «В ночь после битвы» ставил задачей определить и объяснить социальные — демократические, хотя и реакционные, — основы мировоззрения и творчества Андреева и Сологуба (сб. «О веяниях времени», 1908). Иванов-Разумник в своей книге «О смысле жизни» (СПб., 1908) анализировал творчество Сологуба и Андреева под углом зрения развития у каждого из них философско-этических традиций творчества Достоевского.

Рецензия Волошина — едва ли не первая попытка параллельной характеристики Андреева и Сологуба. Волошину удалось сформулировать некоторые принципы творческого метода и стиля обоих — Андреева, как представителя «субъективного», экспрессивного реализма, и Сологуба, как представителя «объективного» символизма, пересоздающего жизнь в искусстве на основе субъективно-идеалистического познания мира.

<sup>1</sup> ...отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа». — «Скорпион» (1899—1916) и «Гриф» (1903—1913) — московские символистские издательства, выпускавшие альманахи «Северные цветы» и «Гриф».

<sup>2</sup> ...под знаком «Знания»... — Имеется в виду книгоиздательское товарищество писателей-реалистов в Петербурге (1898—1913), организованное и руководившееся К. П. Пятницким и М. Горьким, выпускавшее сочинения демократических русских писателей-«знаньевцев» и знаменитые «Сборники товарищества „Знание“».

<sup>3</sup> ...прилипла бумажка от карамельки. — Деталь из рассказа Андреева «Большой шлем» (1899). См.: Андреев Л. Полн. собр. соч. СПб., 1913, т. 1, с. 28—29.

<sup>4</sup> «Все преходящее есть только символ». — См. об этом примеч. 13 на с. 617.

<sup>5</sup> ...о «тяжелых взорах пламенного Змия & новую, мудрую жизнь». — Волошин неточно цитирует отрывки из «Навьих чар». Приводим текст по третьей книге альманаха «Шиповник»: «...и на реку Скородень падали тяжелые взоры пламенного Змия» (с. 189); «Но теперь мне еще страшнее грозный лик чудовища, горящего и не сгорающего над нами» (с. 210); «Оно погаснет, несправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия и от убивающего холода, вознесут новую, мудрую жизнь» (с. 210).

<sup>6</sup> «Был знойный день & лежала Земля»... — Волошин приводит отрывок из рассказа «Чудо отрока Лина» в сокращении и с неточностями. См.: Весы, 1906, № 2, с. 18—26; вошел в кн.: Сологуб Ф. Истлевающие личины. М., 1907. В собрание сочинений Сологуба вошел под названием «Отрок Лин». См.: Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1914, т. 11, с. 112.

<sup>7</sup> Ночь «тихая и милая» & ...расцветающей Плоти»... — Волошин цитирует «Навьих чары» (см.: альманах «Шиповник», кн. 3, с. 228—229).

<sup>8</sup> «Восхищенный сон & истерический хаос»... — Волошин цитирует «Тьму». См.: там же, с. 17, 19, 27.

<sup>9</sup> «За науку братию & чтобы все огни погасли!» — Неточная цитата из «Тьмы». Ср. там же, с. 52—53.

Л. А. Иезуитова

#### «ЕЛЕАЗАР», РАССКАЗ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 16 февр., № 7, с. 3). Печатается по тексту этого издания. Отклик на рассказ Л. Н. Андреева «Елеазар», напечатанный в журнале «Золотое руно» (1906, № 11—12).

Ни в одной из своих статей об Андрееве \* Волошин не ставит задачи определить место очередного произведения писателя в его творческой эволюции или в литературном процессе эпохи. Каждая новая вещь интересует Волошина как данность, как возможность открыть заново уже знакомый мир этого оригинального художника слова, как повод для разгадки его философских умонастроений, как попытка раскрыть механику его художественного мышления и характер его творческого метода.

В каждой статье об Андрееве Волошин воссоздает его «лик», используя приемы контраста и аналогий; последние Волошин находит в различных сферах искусства всех времен и народов. Волошину принадлежат острые, точные наблюдения над художественной фактурой текста Андреева: он объясняет потаенный смысл главных образов (характеров, символов), умело проводя читателя по словесному и интонационному лабиринту творчества, он помогает всмотреться в движение, жест, освещение, обнаруживая их характерность для художественного воображения Андреева. И хотя эстетические вкусы и литературные позиции Андреева и Волошина далеки друг от друга, «лики творчества», созданные Волошиным, по глубокому постижению важных сторон творчества Андреева должны быть поставлены в ряд с литературными портретами Андреева, написанными М. Горьким и Ал. Блоком, со статьями о нем В. Короленко. Ин. Анненского и других художников слова.

Рассказ «Елеазар» Волошин осмысляет в кругу произведений мирового искусства на темы воскресения. Стиль письма кажется ему излишне натуралистическим, а фило-

\* Библиографический указатель «История русской литературы конца XIX—начала XX века» под редакцией К. Д. Муратовой (Л., 1963, с. 77) ошибочно приписывает Волошину статью поэта и журналиста Михаила Волошина «Налету» в «Киевской газете» (1903, 17 февр.).

софскую концепцию рассказа он охарактеризовал как глубоко пессимистическую, основанную на идее «дурной бесконечности»; Андреев показал якобы бессилие и тщету искусства и жизни перед лицом все обесмысливающей и над всем царящей смерти. Во многом сходным с волошинской трактовкой «Елеазара» было понимание его Горьким. В октябре—ноябре 1906 г. он писал Андрееву: «„Елеазар“. И снова скажу: это, на мой взгляд, лучшее из всего, что было написано о смерти во всемирной литературе. Мне кажется даже, что ты как бы приблизился и приближаешь людей к неразрешимой загадке, не разрешая ее, но страшно, близко знакомя с нею. <...> Превосходно выдержан стиль. Вообще — как литература, как произведение искусства — эта вещь дает мне огромное наслаждение и вызывает славную радость за тебя <...> Как философия — это для меня неприемлемо. Я заражен жизнью и силами лет на шестьсот и — чем дальше — тем более оптимистично смотрю на жизнь <...> Но — философия твоего рассказа тонет в красоте его формы...» (Литературное наследство. М., 1965, т. 72. Горький и Леонид Андреев, с. 280).

Не все современники поняли философский смысл рассказа так, как его поняли, хотя и с разных позиций, Горький и Волошин. В. Львов-Рогачевский (Образование, 1907, № 3), Евг. Ляцкий (Современный мир, 1907, № 7—8) и другие справедливо увидели пафос рассказа в утверждении победы жизни над смертью, Августа над Елеазаром в проповеди сознательного жизнеделания.

<sup>1</sup> «Все предметы становились пусты & на месте человека и погребальных свечей». — Отрывок из «Елеазара» Волошин дает в сильном сокращении, оставляя в каждой фразе лишь подлежащее, сказуемое и некоторые второстепенные члены предложения, разрушая причудливую, ритмически подвижную словесную вязь. Так, от первой фразы рассказа: «Все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и прозрачны — подобны светлым теням во мраке ночи становились они» — Волошин оставляет: «Все предметы становились пусты, легки и прозрачны». (Ср.: Золотое руно, 1906, № 11—12, с. 62). Дальнейшее переложение рассказа Волошин делает своими словами близко к тексту Андреева.

<sup>2</sup> ...*престол Виктора Гюго, Леконта де Лиля и Верлена*. — После смерти Гюго и смерти занявшего его место в Академии Леконта де Лиля во Французской Академии установился обычай провозглашать «короля поэтов» действительным голосованием между поэтами. Таким порядком в 1894 г. большинство голосов получил Поль Верлен, в 1896 — Стефан Малларме и, наконец, в 1898 — Леон Дьеркс.

<sup>3</sup> ...*в его статье «Два парнасца», напечатанной в «Мире божьем»*. — Статья Евг. Дегена «Два парнасца» (о Дьерксе и Эредиа), включавшая стихотворный перевод поэмы Дьеркса «Лазарь», появилась в двенадцатом номере «Мира божьего» за 1899 г. (отд. 1, с. 69—71). Впоследствии поэму перевел также В. Брюсов (см.: Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1913, т. 21, с. 77—79). Волошин приводит в статье, по-видимому, собственный перевод поэмы. Он не без основания считает поэму Дьеркса толчком к написанию «Елеазара» и его источником. Действительно, Елеазар Андреева, как и Лазарь Дьеркса, равнодушен к окружающей жизни и хранит тайну молчания. Однако и равнодушные их и тайна — различной природы. Дьеркс переносит на Лазаря психологию поэта-парнасца. Евг. Деген писал: «...Едва ли можно сомневаться, что ужасная судьба этого выходца с того света представляется автору несколько аналогичной судьбе поэта, несчастного избранника, отмеченного среди всех живущих печатью гения и проклятия. Этот субъективный смысл, измышленный поэтом, придает ей особенную художественную силу» (Мир божий, 1899, № 12, с. 69). Лазарь Дьеркса — избранник, постигший тайны мира, молящий ангела смерти о слиянии с Бесконечным. Вот как переводит это место Деген:

О, сколько раз, бродя один пустынным местом,  
На фоне сумерек чернея, как пятно,  
На небо к ангелу, желанному давно,  
Он руки простирал с молящим, скорбным жестом.

Другой вариант этого же значения кульминационного момента поэмы предложил Брюсов:

О, сколько раз в часы, когда ложится ночь,  
Вдали от всех живых, в высь руки простирая,  
Ты к ангелу взывал, кто нас уводит прочь  
Из жизни сумрачной к великим далям рая!

Оба переводчика — Деген и Брюсов дают один и тот же по смыслу, равный оригиналу перевод. Ср. у Дьеркса:

— Oh! que de fois, à l'heure où l'ombre emplit l'espace,  
Loin des vivants, dressant sur le fond d'or du ciel  
Ta grande forme aux bras levés vers l'Eternel,  
Appelant par son nom l'ange attardé qui passe...

Как видим, и у Дьеркса фигура Лазаря с руками, поднятыми (простертыми) к Вечному, зовет ангела смерти. Волошин, переводя Дьеркса, переносит в его поэму образ Елеазара — «черное туловище и распростертые руки, которые давали чудовищное подобие креста», и тогда Лазарь оказывается «громадной фигурой с распростертыми руками», что неоправданно меняет парнасскую тему Дьеркса (поэт, которому ведома божественная тайна, и люди обыденной жизни) на социально-философскую Андреева.

Волошин, говоря о предшественниках Андреева, использовавших евангельскую легенду, упускает из виду основной источник, к которому восходит текст «Елеазара» и с которым спорит Андреев: «Преступление и наказание». В четвертой главе четвертой части романа Соня и Раскольников читают легенду о воскресении Лазаря; Достоевский делает это чтение нравственно-философской кульминацией романа, вокруг него концентрируется философская проблематика романа и образуется его подтекст. Андреев, говоря словами Волошина, «ответил на вызов», только не Дьеркса, а Достоевского: его Лазарь не знает чуда духовного воскресения.

<sup>4</sup> «И песни небес & Ей скучные песни земли». — Волошин перефразирует последние строки стихотворения Лермонтова «Ангел» («По небу полночи ангел летел...», 1831):

И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли.

<sup>5</sup> *Ах! Что значат & Асфоделевой страны!* — Неточная цитата из стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903—1904) (*Брюсов В. Собр. соч.*: В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 386).

<sup>6</sup> ...под руками гипнотизера. — Имеется в виду рассказ Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845).

<sup>7</sup> Гностики — представители религиозно-философского течения I—II вв., соединявшего элементы христианского вероучения с пантеизмом и мифологией языческих религий и верований — вавилонских, египетских, иудаизма, зороастризма, — греческой философии и мистериальных культов.

<sup>8</sup> Дюрер Альбрехт — великий немецкий художник; написал прославленное «Распятие» (1502), «Страсти Господни» (1500—1510, 12 листов), малые «Страсти Господни» (1509—1510, 37 листов).

<sup>9</sup> Гольбейн — семья немецких художников швабской школы (первая половина XVI в.). Ганс Гольбейн Старший и его младший сын Ганс Гольбейн Младший прославились созданием первый — семи, второй — десяти картин, воспроизводящих эпизоды так называемых «страстей Господних». Черты натурализма свойственны манере Гольбейна Старшего.

<sup>10</sup> *Матиас Грюневальд & писал картины страстей Христовых...* — Имеется в виду знаменитая роспись Изенхеймского алтаря (1510; теперь Кольмарский музей во Франции) работы Матиса Нитхарда (Грюневальда); его часть, получившая название «Распятие», — полные трагического напряжения и безысходного отчаяния сцены «страстей» Христовых.

<sup>11</sup> ...стигматы святого Франциска. — По преданию, св. Франциск Ассизский, учредитель названного его именем нищенствующего ордена, в 1224 г. проводил время

в посте и уединенной молитве на вершине Алверно в верховьях Арно. Здесь в утро Воздвижения св. Креста Франциск имел видение, после которого на его руках и ногах появились стигматы — следы головок и концов гвоздей, как у распятого Христа.<sup>12</sup> ...жестокые «Распятая» испанских скульпторов. — В культовой испанской скульптуре перекрещиваются две линии — высокая — эпохи средневековья и раннего Возрождения (стили ранней романской пластики, готики и «платереско») и низовая (народная деревянная раскрашенная скульптура). Оба типа присущи повышенный интерес к жизни человеческого духа, взволнованный драматизм и страстная внутренняя напряженность переживания, экстатический порыв и мучительное чувство трагической обреченности.

<sup>13</sup> «Схоронен ты в морозы & И на впалые очи твои». — Неточная цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «20 ноября 1861» («Я покинул кладбище унылое...», 1861).

<sup>14</sup> Франц Штук — один из видных представителей немецкого модернизма в живописи; писал картины библейского («Распятие», «Богоматерь, скорбящая над телом Спасителя»), мифологического и аллегорического содержания. Их стиль экспрессивен и гиперболизирован.

<sup>15</sup> ...тонких бёклиновских проникновений... — Швейцарский живописец Арнольд Бёклин создал в основном символические полотна на мифологические и фантастические сюжеты («Фавн в камышах», «Отдыхающая Венера», «Бичующий себя анахорет» и др.).

<sup>16</sup> ...в рассказе Уэльса «Ускорители времени». — Герберт Дж. Уэллс посвятил передвижению человека во времени рассказы «Аргонавты Времени» (или «Аргонавты Хроноса», 1887—1888) и «Новейший ускоритель» (1903), а также роман «Машина времени» (1895).

<sup>17</sup> ...громоздыт Оссу на Пелион... — Известное выражение, означающее: громоздыт гору на гору. Сюжет мифологической «гигантомахии» рассказывает о том, как титаны в борьбе с богами нагромодили горы Оссу и Пелион на Олимп. Этот сюжет пластически разработан в виде большого рельефного фриза Пергамского алтаря (II в. до н. э.); он содержится у многих античных авторов, в частности у Овидия в «Метаморфозах» (I, 151—155).

Л. А. Иезутова

## НЕКТО В СЕРОМ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 19 июня, № 157, с. 2). Печатается по тексту этого издания. Написано в связи с выходом в свет произведений Л. Н. Андреева — пьесы «Жизнь Человека», написанной в сентябре 1906 г. и опубликованной в 1907 г. (альманах «Шиповник», СПб., кн. 1), и повести «Иуда Искариот и другие», написанной в феврале 1907 г. и опубликованной в 1907 г. в 16-й книге сборников товарищества «Знание».

«Жизнь Человека» — один из первых в России опытов создания «условной драмы»; в ней найдено довольно полное выражение художественная концепция мира и человека у Андреева. Сама драма и ее постановки Мейерхольдом (Театр Коммиссаржевской) и Станиславским (МХТ) получили широкий резонанс в русском обществе, породили огромную критическую литературу. В разборе «Жизни Человека» Волошин касается двух вопросов: общего тона пьесы и тесно связанной с ним ее новаторской художественной формы; он обсуждает также содержание двух ее главных образов — Человека и «Некто в сером» — в их отношении друг к другу.

Говоря о тоне и форме пьесы, Волошин одним из первых замечает наиболее существенную черту художественного стиля Андреева: за «схематическими», «безличными» образами (Человек, Некто, Друзья, Гости и т. д.), за механическим, «отвлеченным» ритмом речи скрывается «особая интонация пророческой испушенности», исповедальность, обращенность философских вопросов к внутреннему «я» каждого человека. Внешняя объективность, холодная бесстрастность и внутренняя напряженная экспрессивность, чрезмерность, резкая субъективность определяют специфику внутренней формы речи у Андреева.

«Некто в сером» охарактеризован Волошиным как образ, соединяющий в себе множество сил-идей: естественнонаучных, философских, социальных и даже правовых. «Некто» видится рецензенту воплощением высшего, естественного и безучастного к судьбам людей мирового Порядка. Он воспринимается им и как носитель «Злой Воли», как насильственная Власть (даже и государственная!), принявшая лик Закона. В «Некто», по мнению Волошина, концентрируются все силы «мирового зла», неудержимого и всеокрушающего, а Человеку уготована участь марионетки в его руках. Такая трактовка отвечала настроениям большей части русской интеллигенции в тот исторический момент и была широко распространена: итог пьесы многим виделся как своеобразный философский тупик.

Приблизительно то же содержание, но с иным эмоциональным зарядом вкладывая в образ Некто А. В. Луначарский. Для него «Некто в сером» — «величественный и яркий в своей жизненности символ. Он может стать рядом с самыми глубокомысленными образами мировой поэзии... Он — природа в ее законах, ничего не желающий Закон». В оценке Луначарского не было жесткой абсолютизации Закона: он для Луначарского — явление исторического сознания и подлежит изменению, когда человечество выйдет из тупиков узко личной, индивидуалистической психологии. Луначарский отмечает, что Человеку только в трагические моменты его борьбы за жизнь свойственно «относиться к Нему как к великой Воле» (Вестн. жизни, 1907, № 3, с. 103—104).

По мысли автора драмы, Человек перед лицом законов Природы и Истории — вовсе не марионетка. В разговоре с актером, игравшим Человека, писатель спрашивает: «Так вы играете Человека большим, могучим, не сдающим перед Роком? — Вот! Вот именно так и надо его играть. А то все обо мне говорят: „пессимист“». (См.: *Вересаев В. В.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961, т. 5, с. 415). Трагизм, трактованный в пьесе как субстанциальная сила жизни Человека, рождает у читателя, по убеждению Ал. Блока, «последнее отчаяние» и «последнюю искренность» (см.: *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974, с. 117), но не ведет к провозглашению бессмысленности жизни; в трагизме рождается «жизнеутверждающий свет: свет из тьмы». В противовес всем тем, кто увидел в пьесе ничтожность и слабость Человека перед грозными стихиями жизни (в том числе и в противовес Волошину), Блок доказывал, что в пьесе Андреева «Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий „ледяной ветер безграничных пространств“. Тает воск, но не убывает жизнь» (*Блок А. А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 193). К. И. Чуковскому было близко толкование Блоком концепции «Жизни Человека», он поставил Блоку в заслугу открытие жизнеутверждающего пафоса пьесы: «могуча и непобедима жизнь... — повторяет он (Блок. — *Л. И.*) вслед за Леонидом Андреевым, — победит то, что находится в союзе с самой жизнью» (*Чуковский К. И.* Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1965, т. 2, с. 286).

Повесть «Иуда Искариот и другие» была признана современниками литературным шедевром Андреева. Волошин же судит ее по законам художественной гармонии; он отрицательно оценивает ее в силу нарушения в ней эстетических канонов классической гармонии. Для Волошина несоблюдение законов меры, равновесия, гармонии — «художественное кощунство» (напомним, что одна из доминант Андреева-художника — нарушение чувства меры, а потому весь он «кощунство»). Волошин подробно останавливается на истолковании темы Иуды и Христа в мифологии, литературе и живописи. Эти параллели позволяют ему поставить «Иуду» Андреева в контекст мировой культуры и предоставляют возможности его многостороннего рассмотрения. Наблюдения над повестью в статье Волошина носят фрагментарный характер и не могут доказать спорного тезиса Волошина о том, что Андреев «принял традиционного Иуду церковного предания и дал его предательству одно из возможных психологических объяснений». Не менее спорно истолкование повести «Иуда Искариот и другие» в контексте эпохи.

<sup>1</sup> Судьба — это суфлер & один из старых афоризмов Людвиг Берне. — Полный текст афоризма немецкого писателя и публициста Л. Берне в переводе П. И. Вейнберга звучит так: «На мировой сцене судьба — суфлер, читающий пьесу спокойно и шепотом, без жестов, без декламаций, и не обращающая никакого внимания на то, трагедия ли она или комедия. Крики, свистки, аплодисменты и все прочее производят люди» (*Берне Людвиг.* Соч.: В 9-ти т. СПб., 1896, т. 2, с. 264).



<sup>2</sup> *«Вот пройдет перед вами & на всех путях его»*. — Волошин цитирует в сокращении монолог Некто в сером в Прологе к «Жизни Человека».

<sup>3</sup> *...и по сказке Андерсена и по ее первоисточникам...* — Сказки Андерсена, в которой была бы свеча как символ сгорающей человеческой жизни, обнаружить не удалось. Свеча играла большую роль в русских народных поверьях и обрядах. Согласно поверьям, в обрядах при родах, крещении, свадьбах и погребении неизменным атрибутом была свеча. (См.: *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903, с. 216—217). В народном поэтическом творчестве образ свечи редко встречается в сказках, чаще — в плачах и причитаниях: погребальных, поминальных, бытовых (рекрутских, свадебных). Об образе потухшей свечи в плаче см.: *Чистов К. В.* Русская причеть. — В кн.: *Причитания*. Л., 1960, с. 38. Свеча как символ человеческой ЖИЗНИ более всего характерна для русских народных картинок (лубка) в притчах «О житии человеческого и о старении», «О возрасте человеческого», «О последних ступенях возраста человеческого» (см.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881, кн. 3. Притчи и листы духовные, № 735—740).

<sup>4</sup> *...в «Шагренево́й коже» & сжигает свою жизнь*. — «Шагрене́вая кожа» (1830—1831) — роман Оноре де Бальзака, вошедший в «Философские эподы» — вторую часть «Человеческой комедии». Замечание об индивидуальном времени сгорания свечи или сжимании шагреневой кожи вызвано сюжетной ситуацией романа Бальзака. Что касается образа времени-свечи (и судьбы) у Андреева и в народных притчах лубочных картинок, то там он не индивидуализируется.

<sup>5</sup> *...говорит Вилье де Лиль-Адан*. — Приведенные Волошиным слова о «законе как энергии существ» и объяснение к ним см. на с. 19, 607 наст. изд.

<sup>6</sup> *...«Протектор Иудей» Анатоля Франса...* — Волошин имеет в виду «Прокуратора Иудей» (1891), известную новеллу Анатоля Франса, открывавшую его сборник «Перламутровый ларец».

<sup>7</sup> *...карикатурного немецкого профессора по «Fliegende Blätter»...* — «Fliegende Blätter» («Летучие листки») — еженедельный немецкий сатирический журнал (München, 1845—1925). Карикатурный профессор — часто встречающийся на страницах «Листков» комический персонаж (школьный учитель или ученый муж), отличающийся тупоумием или тугоумием.

<sup>8</sup> *...«Евангелие наизнанку» в стиле Лео Таксиля*. — Подразумеваются антиклерикальные произведения французского литератора Лео Таксиля «Забавная Библия» («La Bible amusante», 1882), «Забавное Евангелие, или Жизнь Иисуса» (в оригинале называлось: «La vie de Jesus», 1884) и др.

<sup>9</sup> *...в стиле поленовского Христа на Генисаретском озере*. — Характеристика Волошиным Христа в картине В. Д. Поленова «На Генисаретском озере» (1883) не соответствует пониманию его самим художником и восприятию современников, увидевших в поленовском Христе не идеального бесплотного юношу, отмеченного печатью божественного призвания, а «именно человека, сильного, мускулистого, с крепким загаром странствующего восточного проповедника». Эти слова принадлежат В. Г. Короленко и сказаны они о Христе Поленова, изображенном на картине «Христос и грешница». В статье «Две картины. Размышления литератора» Короленко отметил, что этот Христос намного «красивее и сентиментальнее», нежели Христос в картине «На Генисаретском озере» (см.: *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 12-ти т. М., 1955, т. 8, с. 294).

<sup>10</sup> *...Что же мне еще делать на земле?...* — Цитируются с неточностями два стихотворения в прозе Оскара Уайльда. Первый отрывок взят из стихотворения «Учитель» (*Уайльд О.* Полн. собр. соч. М., 1908, т. 3, с. 5), второй — из стихотворения «Податель добра» (там же, с. 3).

<sup>11</sup> *...в учениях офитов, каинитов и манихеев...* — Перечисляются гностические секты. Офиты — группа сект, чтивших в змее образ, принятый верховной Премудростью с целью сообщить истинное знание первым людям; каиниты — секта, чтившая Каина как произведение высшей силы, Иуду Искариота как мессию, совершившего посредством предательства Иисуса спасение людей; манихейство — религиозно-философское учение об извечной борьбе света и тьмы, победе тьмы в спасении человечества Иисусом Христом, дарующим людям истинное знание («гносис»).

<sup>12</sup> *...герой Махабхараты и Багават-Гиты*. — «Махабхарата» (санскр. — «Сказание о великих Бхарата») — эпос народов Индии. «Бахавадгита» («Божественная песня») — философская поэма, включенная в шестую книгу «Махабхараты». Волошин

поэтически вольно интерпретирует сказания «Махабхарата». Он конструирует собственный образ Арджуны, соединяя в нем эпизоды из жизни и черты духовного облика нескольких персонажей: самого Арджуны, пандавы, героя; Кришны, индийского божества; Бхишмы, деда пандавов, героя, учителя Арджуны; Юдиштитхиры, царя пандава, старшего брата Арджуны и др.

<sup>13</sup> «Ты — только то, что ты мыслишь & избери наиболее божественную». — Волошин цитирует собственный перевод драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель». Большую часть приведенного монолога Архидиакона см. в статье Волошина «Апофеоз мечты» (с. 19 наст. изд.).

Л. А. Иезутова

### «ЯРЬ». СТИХОТВОРЕНИЯ СЕРГЕЯ ГОРОДЕЦКОГО

Опубликовано в газете «Русь» (1906, 19 дек., № 80, с. 4). Печатается по тексту этого издания.

Рецензия на кн.: *Городецкий Сергей*. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907 (вышла в конце ноября 1906 г.).

Волошин познакомился с Городецким и впервые услышал его стихи из «Яри» на одной из «сред» Вяч. Иванова, где они были восторженно приняты. Городецкий вспоминал: «В конце 1906 г. Пяст приводит к Вячеславу Иванову на среду. <...> Ярильские стихи производят впечатление» (Автобиография С. М. Городецкого / Публ. Н. А. Такташевой. — Рус. лит., 1969, № 3, с. 188; ср.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1929, с. 93). В середине февраля 1907 г. Волошин писал А. М. Петровой из Петербурга: «Если бы Вы знали, как захватывающе интересна сейчас литературная жизнь в России — те, которые еще не дошли до публики: напр<имер>, Кузмин, Городецкий, Ремизов» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 94). 6 декабря 1906 г. Волошин писал жене, М. В. Волошиной: «Сегодня я закончил большую статью об Городецком, которая маму привела в восторг — она никогда так меня не хвалила» (там же, ед. хр. 112). В ночь с 6 на 7 декабря 1906 г. Волошин уже читал свой отзыв о «Яри» Городецкому, о чем тогда же сообщал жене в Москву: «... в 2 часа ночи Городецкий зашел ко мне, чтобы я ему прочел свою статью об „Яри“. И мы еще сидели и говорили до 5 час. утра. Он остался очень доволен моей статьей и сказал, что сам не предполагал такой внутренней цельности всей книги и связи всего с космическим вступлением» (там же). Ознакомившись со статьей, М. В. Волошина писала мужу: «Твоя статья о „Яри“ очень хороша. Как ты пошел вперед за этот год» (письмо предположительно датируется 17 декабря 1906 г. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1065). Наряду с рецензией К. Чуковского («О С. Городецком», — Молодая жизнь, 1906, 11 дек., № 1, с. 2) статья Волошина была одним из первых откликов на книгу начинающего поэта. Вяч. Иванов в своей рецензии на «Ярь» также расценил первую книгу Городецкого как «литературное событие» (Критическое обозрение, 1907, № 2, с. 47—49). 1 января 1907 г. Волошин сообщил А. М. Петровой: «„Ярь“ Городецкого благодаря моей статье сразу разошлась в Петербурге» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 94).

«Странную и необычайную космогонию мира», которой начинается книга Городецкого, В. Брюсов (Весы, 1907, № 2, с. 83—84) и С. Соловьев (Золотое руно, 1907, № 2, с. 88—89) оценили в своих рецензиях в отличие от Волошина как неудачное и бесплодное стремление философствовать, печальное недоразумение. В целом «Ярь» была высоко расценена критикой, в том числе и А. Блоком, который в статье «О лирике» (1907) назвал поэзию Городецкого «звездой первой величины» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 145). Обзор критических откликов см. в статье С. И. Машинского и в примечаниях Е. И. Прохорова в кн.: *Городецкий Сергей*. Стихотворения и поэмы. Л., 1974, с. 12—13, 560—561.

Последующие сборники Городецкого — «Перун: Стихотворения лирические и лиро-эпические» (СПб., 1907) и «Дикая воля: Стихи и сказки» (СПб., 1908) — во многом разочаровали Волошина. В набросках к ненапечатанной обзорной статье о современной литературе (видимо, 1908 г.) он отмечал: «...в ужасно неблагоприятной атмосфере известности оказался Городецкий. Она вызвала в нем переразвитие работоспо-

собности и в то же время упадок истинно<го> творчества. Его книги „Перун“ и „Дикая воля“ очень слабы и многословны после прекрасной книги „Ярь“. Он en petit <в малом виде> переживает тот период, который Бальмонт переживает en grand <в крупных размерах>» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 7).

<sup>1</sup> *Когда я фавном & в пустые гнезда...* — Первые строки третьего стихотворения из цикла «Великая мать» (Городецкий Сергей. Ярь, с. 66).

<sup>2</sup> *«Ярь непочатая — Богом зачатая».* — Из стихотворения «В гулкой пещерности...», открывающего книгу (там же, с. 7).

<sup>3</sup> *«чревных очей» & Ликом пребудь!* — Из стихотворения «В гулкой пещерности...» (там же, с. 7).

<sup>4</sup> *Я под солнцем & Возвращенное кольцо.* — Стихотворение, открывающее цикл «Зачало»; приведено полностью (там же, с. 11).

<sup>5</sup> *...он знал о той Деве в «Калевале» & «...седьмое железное».* — Волошин искаженно передает содержание космогонической 1-й руны финского эпоса «Калевала». Ср. ее изложение, сделанное Элиасом Лённротом: «Дочь воздуха спускается с неба в море и становится матерью вод. От ветра и волн в ее чреве зарождается Вейнемейнен. Утка делает гнездо на ее колене и кладет там яйца. Яйца катятся в море и разбиваются на его дне; из их отдельных частей образуются земля, небо, солнце, луна и звезды. Мать вод творит мысы, заливы, побережья, глубины и бездны моря. Вейнемейнен родится от матери вод, долго носится по волнам и, наконец, достигает берега» (Калевала. М.; Л., 1933, с. 299). «Калевалу» Волошин сопоставляет со станцами «Книги Дзиан» из «Тайной доктрины» («The secret doctrine», 1888) Е. П. Блаватской, основополагающего теософского труда.

<sup>6</sup> *Этот круг & Светоотче, в дали темной?* — Из стихотворения «Млечный путь» («Все сменилось, все упало...») (Городецкий Сергей. Ярь, с. 15).

<sup>7</sup> *На мертвом теле & На первозданную красу.* — Из стихотворения «Солнце» («Мое лицо — тайник рождений...») (там же, с. 13).

<sup>8</sup> *Жизнь, живущая веснами синими.* — Из стихотворения «Солнце» («Солнце любимое, солнце осеннее!...») (там же, с. 14).

<sup>9</sup> *Упало семя — будет плод & Шальное стадо.* — Из стихотворения «Отец и сын» («И в день седьмой почил навек...») (там же, с. 17—18).

<sup>10</sup> *Лоном ночи & Что в тебе светаю Я?* — Из стихотворения «Отец и сын» («Лоном ночи успокоен...») (там же, с. 19).

<sup>11</sup> *... «от взора чревного & до взгляда нежного томленья».* — Из стихотворения «Когда я фавном молодым...» (там же, с. 66).

<sup>12</sup> *«В начале бе пол»...* — Имеются в виду начальные строки поэмы в прозе Станислава Шибишевского «Requiem aeternam» (1893): «В начале был пол. Ничего кроме пола и все в нем одном» (Шибишевский Ст. Полн. собр. соч. М., 1907, т. 7, с. 57).

<sup>13</sup> *«И кровавится ствол & лежит Новый Бог».* — Из стихотворения «Ярила» («Оточили кремневый топор...») (Городецкий Сергей. Ярь, с. 24).

<sup>14</sup> *«И красны их лица & очима сверкая».* — Отрывки (цитируются с неточностями) из стихотворения «Ярила» («Дубовый Ярила...») (там же, с. 25—27).

<sup>15</sup> *...«ей всякое гоже & Ярила!»* — Из стихотворения «Ярила» («В горенке малой...») (там же, с. 28—29).

<sup>16</sup> *Эх, вы, девки-однодневки & Ой, дружки, в Бога веруй!* — Отрывки из стихотворения «Росянка. Хлыстовская» («Землица яровая...») (там же, с. 47—48).

<sup>17</sup> *«Жизней истраченных & Дед зелена сторожит».* — Отрывки из стихотворения «Предки» («В космах зеленых вздохмаченных...») (там же, с. 53—54).

<sup>18</sup> *Рыскал, двигал & Чтоб возлечь на птичье ложе.* — Отрывки из стихотворения «Оборотень» («Гложет ветку старый филин...») (там же, с. 55—56).

<sup>19</sup> *...«в жизнь озираются, в нежить зовут»...* — Из стихотворения «Предки» (там же, с. 54).

<sup>20</sup> *...«надо мной смеялся & для других наворовал».* — Отрывки из стихотворения «На побегушках...» («Был я маленьким чертякой...») (там же, с. 98—99).

<sup>21</sup> *Я сманил ее черникой & Целовать ее рубцы.* — Отрывки (цитируются с неточностями) из стихотворения «Полюбовники» (там же, с. 100—101).

- <sup>22</sup> *Сырость крадется & Вянет чертяка лесной.* — Из стихотворения «Новолуние» («Скорченный, скрюченный, в мокрой коряге...») (там же, с. 105).
- <sup>23</sup> ...*«поклониться, приложиться & утолить печаль-тоску».* — Из стихотворения «Богомол» («За моря, за окяны...») (там же, с. 106).
- <sup>24</sup> *Поглядывал, выматривал & Не будет ли браслеточка вам эта по руке.* — Из стихотворения «Улица. 2» (там же, с. 83).
- <sup>25</sup> *Живая веками & И все еще не сытый рот.* — Неточная цитата из стихотворения «Разлука» («Я помню близкое навеки...») (там же, с. 88).
- <sup>26</sup> *На кладбище гуляли & Рыжеватые кудри кругом.* — Из стихотворения «Улица» («Вспоминаю: весна начинается...») (там же, с. 81).
- <sup>27</sup> *Продалась, кому хотела & Волос липнул на висках.* — Из стихотворения «Рег аспега» («Ты пришла с лицом веселым...») (там же, с. 77).
- <sup>28</sup> *«Подышать весной немножко & алая кайма».* — Из стихотворения «Весна. 1. Городская» («Вся измучилась, устала...») (там же, с. 84).
- <sup>29</sup> *Краснеют густо щечки & Седая прядь бежит.* — Отрывки из стихотворения «На Смоленское» («В дупле трясушей конки...») (там же, с. 95—96).
- <sup>30</sup> *«Поднявши покрывало & Тот волос так носит».* — Из стихотворения «Смерть» («Пришла и постучалась...») (там же, с. 91).
- <sup>31</sup> *В хороводы & Звезды, звери, горы, воды!* — Из стихотворения «Исход» («Беспредельна даль поляны...»), посвященного Вячеславу Иванову (там же, с. 119).

А. В. Лавров

#### «АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ» КУЗМИНА

Опубликовано в газете «Русь» (1906, 22 дек., № 83). Печатается по тексту этого издания. Написано в связи с публикацией одиннадцати «александрийских песен» М. А. Кузмина в журнале «Весь» (1906, № 7, с. 1—12).

Статья Волошина явилась первым обстоятельным анализом этого известного стихотворного цикла, опубликованного в полном объеме в первой книге стихов Кузмина «Сети» (М., 1908), впоследствии дважды переизданной (2-е изд. — М., [1915]; 3-е изд. — Петербург; Берлин, 1923), и вышедшего также отдельным изданием: *Кузмин М. Александрийские песни.* Пб., [1921].

Ко времени журнальной публикации «Александрийских песен» Кузмин дебютировал как поэт в альманахе «Зеленый сборник: Стихи и проза» (СПб., 1905); на его произведения обратили внимание в рецензиях на «Зеленый сборник» В. Я. Брюсов (Весь, 1905, № 1, с. 66—67) и А. А. Блок (Вопросы жизни, 1905, № 7; см.: *Блок А. Собр. соч.*: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 587). «Александрийские песни» (слова и музыка) были написаны в начале 1904 г.; Кузмин выслал их Брюсову для помещения в «Весах» 3 марта 1906 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 91, ед. хр. 11). Их публикация послужила началом широкой литературной известности Кузмина и способствовала его вхождению в круг петербургской художественной интеллигенции. Тематика и стиль «Александрийских песен» навеяны главным образом «египетскими легендами в обработке Марузо и французскими поэтическими парафразами античных мотивов (Теофиль Готье, Альбер Самен, отчасти Пьер Луис)» (*Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин. — В кн.: *Блоковский сборник.* Тарту, 1972, 2, с. 342). В них могли отразиться и впечатления Кузмина от поездки в Египет и посещения Александрии (в мае 1895 г.).

Волошин познакомился с Кузминым в сентябре 1906 г. на «башне» Вяч. Иванова и впоследствии постоянно общался с ним во время своего пребывания в Петербурге. Вероятно, Кузмин предоставил Волошину для работы над статьей полную рукопись «Александрийских песен» (в статье цитируются песни, не вошедшие в цикл, помещенный в «Весах»). Волошин написал свою статью 7—8 декабря 1906 г., в дни постоянного общения с Кузминым. 7 декабря Волошин сообщил жене: «Вчера среды у Вяч. Ив. не было. Вечером у меня сидел Косоротов. Потом я был у Кузмина <...> Я теперь буду писать статью об нем»; в тот же день, несколько часов спустя: «Только что я написал начало статьи о Кузмине, которым очень доволен»; на следующий день: «Я целый день работал и закончил статью о Кузмине. Сейчас пойду ее прочесть ему» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 112).

Статья Волошина об «Александрийских песнях» была сочувственно встречена в писательской среде. «Статья о Кузмине очень хороша. Вы к каждому поэту умеете приступить с новой, всегда неожиданной стороны», — писал Волошину Брюсов 28 декабря 1906 г. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 289). Любопытен отзыв Н. М. Минского (в письме к Л. Н. Вилькиной от 10 января 1907 г.): «Фельетон Волошина о Кузмине очень мне понравился, больше, чем стихи Кузмина» (ИРЛИ, ф. 39, ед. хр. 884).

Позднее в связи с нападками на Кузмина, вызванными выходом в свет его романа «Крылья» (из-за разработки в нем «запретной» эротической тематики), Волошин написал ироническую статью «Похвала моралистам» (Русь, 1908, 9 апр., № 99). Творчество Кузмина Волошин характеризует и в набросках выступления «о новых течениях русской литературы» (1908):

«Как художник — Кузмин спокойный зритель своей собственной жизни. Его стиль отличает <ся> летописною простотой и ясностью.

(*Стиль*. Изысканный, насыщенный, но опрозраченный. Есть культурная бессознательность в этом стиле. Он не сделан, не создан. Но он очень обработан, отшлифован).

Художник в Кузмине спокоен, бесстрастен, гармоничен. Он описывает зрелище собственной индивидуальности. Но в этой индивидуальности нет ни гармонии, ни единства.

Две основных струи, парадоксально сочетавшиеся в Кузмине, — французская кровь в соединении с раскольничьего дают ключ к его антиномиям. Это органический сплав исконно славянского с исконно латинским»;

«„Уста целованные столькими“ — это входит в общую любовь к традиционности, к преданию, свойственную Кузмину. <...>

Очарования милых мелочей» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 5, 6; «Ах, уста, целованные столькими» — первая строка стихотворения Кузмина, входящего в цикл «Любовь этого лета»).

Кузмину принадлежит рецензия на сборник Волошина «Стихотворения. 1900—1910»; он признает за Волошиным «большое мастерство, не похожее на приемы других художников». Кузмин подметил оригинальные черты дарования Волошина, отличающие его от большинства поэтов символистского направления: «Импрессионизм и оккультизм нам кажутся двумя определяющими особенностями этого интересного поэта. Если во многих поэтах современности преобладает „музыкант“, то в Волошине безусловно преобладает „живописец“, притом не рисовальщик (французские парнасцы), а живописец-импрессионист, пользующийся для своих эффектов больше всего красочными пятнами. Действительно, кажется, ни у одного из современных поэтов не встречается столько прилагательных, определяющих *цвет*, как у Волошина» (Аполлон, 1910, апр., № 7, отд. 2, с. 37—38).

<sup>1</sup> *Как песня матери & Александрия!* — Первая строфа I песни (Весы, 1906, № 7, с. 1).

<sup>2</sup> ...на аль-файумских портретах... — Файюмские портреты (древнеегипетские заупокойные портреты, образцы живописи I—III вв.) были найдены впервые в оазисе Фагом в 1887 г.

<sup>3</sup> ...огромные черные глаза & в тонкую дугу уст. — Сходны впечатления М. И. Цветаевой от внешнего облика Кузмина (в ее очерке о нем «Нездешний вечер» — Лит. Грузия, 1971, № 7, с. 17).

<sup>4</sup> «Лоб его светился & уходил, храня безмолвие». — Цитируется в прозаическом переводе поэма Леона Дьеркса «Лазарь» («Lazarus»). Ср. примеч. 3 на с. 735—736.

<sup>5</sup> Таис, св. Антоний, Билитис — Таис — св. Таисия (ум. ок. 340), бывшая блудницей и обращенная монахом Пафнутием, — стала героиней одноименного романа Анатоля Франса («Thaïs», 1889). Аллегорическую интерпретацию жития фиваидского отшельника IV в. представляет собой философская драматическая поэма Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» («La tentation de Sainte Antoine»), имеющая три редакции (1848—1849, 1856, 1872). «Песни Билитис» Пьера Луиса («Les chansons de Bilitis», 1894) — сборник стилизованных песен, написанных ритмической прозой и выданных за перевод произведений вымышленной древнегреческой куртизанки-позетессы Билитис. Переведен на русский язык А. А. Кондратьевым (1907). Произведения

Кузмина и Пьера Луиса неоднократно сопоставлялись. Однако сам Кузмин был недоволен характером стилизации в «Песнях Билитис». «Во всем этом — ни капельки древнего духа, везде бульвар, кафешантан или еще хуже; и тем недостойней, что античность треплется для прикрытия подобной порнографии. Ну какой же это VI век!» — писал он в 1897 г. Г. В. Чичерину (ГПБ, ф. 1030, ед. хр. 19).

<sup>6</sup> Музей Гимэ — парижский музей, экспонирующий произведения искусства древнего Востока и древнего Египта.

<sup>7</sup> «...*продав свою последнюю мельницу*»... — Образ из II песни («Что же делать...»):

...путь по широкой дороге  
между деревьев мимо мельниц,  
бывших когда-то моими,  
но промененных на запястья тебе,  
где мы едем с тобой...

(Весы, 1906, № 7, с. 2)

<sup>8</sup> *Что ж делать & За их тленность?* — Неточная цитата из II песни (там же, с. 2). В этом и последующих случаях в цитатах из песен нарушена авторская разбивка стихотворных строк; цитаты из Кузмина даются также и без соблюдения стиховой разбивки.

<sup>9</sup> *Что мы знаем? & трижды целуем!* — Из IX песни («Кружитесь, кружитесь...») (там же, с. 9).

<sup>10</sup> *Подобно лирику Мелеагру — розе древней Аттики & как и Мелеагр, был сирийцем.* — Мелеагр (кон. II — нач. I в. до н. э.), крупнейший представитель поздней эллинистической эпиграммы, родился в палестинском городе Гадарах (поэт называет его в автоэпитафии «Аттика Сирии»), затем жил в Тире (город на восточном берегу Средиземного моря). Составил первую антологию греческих эпиграмм «Венок». Большинство дошедших до нас эпиграмм Мелеагра находится в 5-й книге «Греческой антологии».

<sup>11</sup> *«Я, Мелеагр & И ты скажи мне то же».* — Изложение двух автоэпитахий Мелеагра. Ср. стихотворный перевод Л. В. Блуменау (Античная лирика. М., 1968, с. 282).

<sup>12</sup> *Он сидел печально один & новый бог дан людям!* — Отрывки (цитируются с неточностями) из XI песни («Три раза я его видел лицом к лицу...») (Весы, 1906, № 7, с. 11—12).

<sup>13</sup> *Сладко умереть на поле битвы & И вдалеке были слышны флейты.* — Отрывки (цитируются с неточностями) из III песни (там же, с. 3).

<sup>14</sup> *Как люблю я & на дальние дынные огороды.* — Отрывки из IV песни (там же, с. 4).

<sup>15</sup> *«Солнце, солнце & о, Ра-Гелиос, Солнце!».* — Отрывки из V песни, цитируются с неточностями (там же, с. 5).

<sup>16</sup> *...смерть Антиноя и его обожествление...* — Имеются в виду строки из VI песни («Если б я был древним полководцем...»):

Если б я был вторым Антиноем,  
утопившимся в священном Ниле,  
я бы всех сводил с ума красотой,  
при жизни мне были бы воздвигнуты храмы,  
и стал бы  
сильнее всех живущих в Египте.

(Там же, с. 6)

<sup>17</sup> *«Нас было четыре сестры & потому, что любила».* — Песня «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...»; в «весовский» цикл не вошла. Цитируется с сокращениями и большими неточностями. См.: Кузмин М. Сети: Первая книга стихов. М., 1908, с. 167.

<sup>18</sup> *Демо & Элиодора...* — Возлюбленные Мелеагра, к которым обращены его любовные эпиграммы.

- <sup>19</sup> «Ты спишь ли & один хочу владеть тобою». — Первая эпитафия к Зенофиле. Ср. стихотворный перевод Л. В. Блуменау (Античная лирика, с. 274).
- <sup>20</sup> Если б я был рабом & всех живущих в Египте. — Неточная цитата из VI песни (Весь, 1906, № 7, с. 6).
- <sup>21</sup> «Сегодня праздник & и вместе поцелуй?» — Отрывки из VIII песни (там же, с. 8).
- <sup>22</sup> «Разве неправда & и слышать твой голос?» — Отрывки из VII песни (там же, с. 7).
- <sup>23</sup> «О, земля & мало тяготила тебя». — Мелеагр, эпитафия Эсигену. (Волошин ошибочно считает ее обращенной к женщине — «Айсигене»). Ср. стихотворный перевод Л. В. Блуменау (Античная лирика, с. 280).
- <sup>24</sup> Солнце греет затем & родились другие для смерти. — Стихотворение «Я спрашивал мудрецов вселенной...»; в «весовский» цикл не вошло. См.: Кузмин М. Сети, с. 181.

А. В. Лавров

### «ЭРОС» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Опубликовано в газете «Русь» (1906, 28 дек., № 88, с. 3). Печатается по тексту этого издания. Рецензия на третью книгу стихов Вяч. Иванова «Эрос» (СПб., 1907), для написания которой Волошин, вероятно, пользовался корректурой: «Эрос» вышел в свет 9 января 1907 г. с опозданием против намеченных сроков (Литературное наследство. М., 1976, т. 85. Валерий Брюсов, с. 495).

С поэзией Вяч. Иванова Волошин познакомился в Париже в марте 1904 г.; в том же году в конце июля (н. ст.) в Женеве состоялась их личная встреча. «Макс Волошин много рассказывал и много читал стихов», — писал Иванов Брюсову 4 августа / 22 июля 1904 г. (Там же, с. 452). Ср. слова из «Автобиографии» Волошина: «Из произведений современных поэтов раньше других я узнал „Кормчие звезды“ Вячеслава Иванова (1902), после Бальмонта. У них и у Эредиа я учился владеть стихом» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М., 1909, с. 365).

В 1906 г., приехав в Петербург, Волошин и его жена поселились на Таврической, д. 25, этажом ниже Вяч. Иванова, а зимой 1907 г. переехали в квартиру Ивановых на «башне». Между двумя семьями сложились близкие отношения: М. В. Сабашникова была «поглощена счастливой дружбой с Лидией и Вячеславом», «Макс любил и уважал Вячеслава» (*Woloschin Margarita. Die grüne Schlange. Stuttgart, 1954, S. 191*). Волошин стал постоянным участником «сред» Вяч. Иванова, которые были в те годы одним из центров духовной жизни Петербурга. Сюда собирались поэты, артисты, художники, философы. Среди многочисленных проблем, обсуждавшихся на этих собраниях, была и проблема Эроса. Как и многие другие образы и понятия античной мифологии, Эрос трактовался сквозь призму новейших философских исканий. М. В. Сабашникова вспоминает, как однажды, — это было в 1907 г., — Вяч. Иванов пришел к ним, чтобы пригласить их «на ближайшую среду, на которой должен был выступать философ Бердяев об Эросе, после чего должно было последовать общее обсуждение этой темы». «Я помню только, — пишет М. В. Сабашникова, — что мысли об Эросе мне показались совершенно новыми и глубокими и что мой восторг не имел границ». На том же вечере «Иванов читал из своей новой книги стихов „Эрос“ — Заклинание Диониса» (*Woloschin Margarita. Die grüne Schlange, S. 178*).

Стремясь объяснить читателям глубинный смысл поэзии Вяч. Иванова, Волошин подробно излагает ближайший философский источник книги — диалог Платона «Пир», сопоставляя стихи Иванова с платоновским учением о любви. В композиции сборника Волошин выделяет стихотворения, связанные с образом Диотимы, посвящавшей Сократа в тайны божественного Эроса. Эти стихи выстраиваются как теза (Диотима — змея, любовь как боль и страдание), антитеза (Диотима целящая) и синтез (слияние противоречий, «смесительный кратэр»). Книга Иванова, по убеждению Волошина, раскрывает борьбу противоречий, заложенных в природе человека (разделенность на два пола) и в самом мироздании (свет и тьма, человек и природа, космос и хаос). Начало преодоления раздвоенности — в любви, в слиянии душ. Каждый акт любви — залог разви-

тия человечества, новый шаг на пути познания Вечной Красоты. Любовь предстает в такой трактовке как вечное творчество, «великий творческий Демон»; носитель этого начала — поэт. Сходным образом воспринимал «Эрос» и Блок, цитировавший книгу Иванова в статье «О лирике» (1907) и в докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910).

Концепцию жизни, воплощенную в лирике Иванова и подкрепленную теоретическими исследованиями, поэт стремился претворить в действительность. «У них, — вспоминает М. В. Сабашникова, — была удивительная идея: когда два человека, как они, стали совершенно едины, они могут любить третьего... Такая любовь является началом новой общности людей, даже новой церкви, в которой Эрос воплотится в плоть и кровь» (8. 148). Попытки В. Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал вовлечь в это «жизнестроительство» М. В. Сабашникову вызвали охлаждение во взаимоотношениях Волошина и Иванова. Март 1907 г., по определению М. В. Сабашниковой, — «дни смуты»; книга ее воспоминаний «Зеленая змея» дает достаточно яркое представление об этом периоде. Тем не менее в 1907—1912 гг. Волошин и Вяч. Иванов продолжали общаться. Письма и телеграммы, посланные в 1907 г. из Коктебеля, свидетельствуют об искреннем желании Волошина преодолеть «трепеты вражды», невольно пробегавшие между ним и Ивановым (ГБЛ, ф. 109). «Макс прислал Вячеславу цикл прекрасных новых стихов „Киммерийские сумерки“, — отмечает М. В. Сабашникова. — Они были написаны удивительным античным размером, который он заимствовал у Вячеслава, но последний очень резко критиковал стихи» (*Woloschin Margarita. Die grüne Schlange*, S. 194). Критическое отношение проявилось и в рецензии Вяч. Иванова на «Стихотворения. 1900—1910» М. Волошина. Признавая в Волошине «поэта большого дарования», Иванов в то же время указывал на несамостоятельный, по его мнению, характер его книги: «Он еще не утвердился как самобытный поэт». Не рассматривая «идеалистический опыт» автора и не раскрывая те «слишком трудные» и «слишком ответственные задачи», которые он перед собой поставил, Иванов предостерегал молодых поэтов от влияния Волошина: «Это богатая и скупая книга замкнутых стихов — образ замкнутой души. Они учат поглощать мир, а не расточать свою душу: Поэт „Киммерийских сумерек“ должен научиться быть щедрым, чтобы петь, как поет птица». Учившийся у мудрецов и художников, Волошин, «странник в мире», не научился, по мнению Иванова, «одному — таинству жизни» (Аполлон, 1910, № 7, отд. 2, с. 38). Рецензия глубоко задела Волошина. Готовый к серьезной полемике, он ждал «точных указаний, анализа и комментария», а не голословных предостережений (письмо Волошина к Вяч. Иванову от 17 мая 1910 г. — В кн.: *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Брюссель, 1974, т. 2, с. 715). Значительный интерес для выявления сходства и различий теоретико-филологических позиций Иванова и Волошина представляет изучение поэмы Вяч. Иванова «Сон Мелампа» в сопоставлении с поэзией М. Волошина. Поэма, впервые напечатанная в журнале «Золотое руно» (1907, № 10), была включена в книгу стихов Вяч. Иванова «Сог Ardens» и посвящена Максимилиану Волошину. В 1939 г., работая над статьей «Символизм» («Simbolismo») для итальянской энциклопедии, Вяч. Иванов назовет Волошина среди тех поэтов-символистов, которые заслуживают особого внимания и принадлежат к тому периоду истории школы, для которого характерно «строжайшее осознание <...> духовных задач» (*Иванов Вячеслав*. Собр. соч., т. 2, с. 667).

<sup>1</sup> *Легкокрылый, одичалый & Око дикое водить...* — Отрывки из стихотворения «Сад роз» («В полдень жадно-воспаленный...») (*Иванов Вячеслав*. Эрос, с. 9—11).

<sup>2</sup> *Что земля и лес & Сестры пряли у ключа.* — Заключительные строки стихотворения «Сад роз» (там же, с. 11).

<sup>3</sup> *Я вдали & Отускаю взоры, настигая.* — Из стихотворения «Китоврас» («Колобродя по рудам осенним...») (там же, с. 13—14).

<sup>4</sup> *...разрешительница заклятий Солнца & глуха, тиха, хмельна, жадна...* — Отрывки из стихотворения «Заклинание» («Когда обвеет сумраком пламя тихо-ярких свеч...») (там же, с. 19—20).

<sup>5</sup> *Ты, незримый & Алый ключ лют, лют...* — Из стихотворения «Вызывание Ваку» («Чаровал я, волховал я...») (там же, с. 30—31).

<sup>6</sup> *Свечу, кричу & Уединенная душа.* — Из стихотворения «Ропот» («Твоя душа глухонемая...») (там же, с. 35—36).



- <sup>7</sup> Дохну ль в зазывную свирель & Полночных волн прибой. — Из стихотворения «Змея» (там же, с. 7—8).
- <sup>8</sup> ...водырь глухонемой & Спряла и распряла. — Из стихотворения «Печать» («Неизгладимая печать...») (там же, с. 21).
- <sup>9</sup> Прочь от треножника & Огней под пеплом не избудешь? — Из стихотворения «Жарбог» (там же, с. 25).
- <sup>10</sup> Ты сердце пожалела & Жена и мать земная! — Отрывки из стихотворения «Целящая» («Довольно солнце рдело...»), посвященного Диотиме (там же, с. 43—44).
- <sup>11</sup> Ярь двух кровей & К нему слетят и припадут. — Из стихотворения «Кратэр» (там же, с. 75—76).
- <sup>12</sup> Вещал Эдипу Аполлон & В кровосмешенье древних нег. — Стихотворение «Мать» (там же, с. 61).
- <sup>13</sup> «Нищ и светел» & Отдаю вам светлость щедрую мою... — Отрывки из стихотворения «Нищ и светел» («Млея в сумеречной лени, бледный день...») (с. 81—82).
- <sup>14</sup> Я приношу тебе & бледным крылом, лишенным перьев. — Волошин цитирует стихотворение Ст. Малларме «Дар поэмы» («Don du poëme»).

Е. Л. Белькинд

### АЛЕКСАНДР БЛОК. «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 11 апр., № 101, с. 3). Печатается по тексту этого издания. Рецензия на кн.: Блок Александр. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М., 1907 (вышел в свет в декабре 1906 г.).

Волошин и Блок познакомились в Петербурге в январе 1903 г. и затем неоднократно встречались. 14 октября 1906 г. Волошин присутствовал на чтении Блоком «Короля на площади» у В. Ф. Коммиссаржевской. В письме от 6 января 1907 г. Блок приглашал Волошину приехать к нему на Лахтинскую: «Мне хотелось бы, чтобы Вы послушали мою пьесу „Незнакомка“» (Радянське літературознавство, 1970, № 5, с. 43; публикация И. Т. Куприянова). В письме к матери от 3 мая 1908 г. Блок упоминает Волошину среди тех, кто будет слушать (у Чулковых) «Песню Судьбы» (Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1963, т. 8, с. 240. Далее при ссылках на это издание указываются только номер тома и страницы). Встречались они и на «средах» Вяч. Иванова. 24 апреля 1907 г. Блок подарил Волошину книгу стихов «Снежная маска» с надписью: «Многоуважаемому Максимилиану Александровичу Волошину искренно преданный Александр Блок» (Литературное наследство. М., 1982, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования, кн. 3, с. 45). Волошин бывал у Блока на Галерной, где поэт жил в 1907—1910 гг. В дневнике Блока за 1912 г. есть запись — воспоминание о том, что когда-то Волошин прочел ему там первую строку из стихотворения Катулла «По морям промчался Аттис» (Cat., LXIII) (VII, 160).

Сборник стихов «Нечаянная Радость» вызвал многочисленные отклики. Известность Блока росла, и вокруг его поэзии начала разворачиваться полемика. «Чтение этой не совсем обыкновенной книги рождает целый ряд самых противоположных мыслей и мнений», — свидетельствовал журнал «Нива» (Литературные приложения на 1907 год, т. 1, март, с. 469). Б. Садовской писал о том, что «Нечаянная Радость» в творчестве Блока открылись новые, широкие пути, которые были лишь слегка намечены в «Стихах о Прекрасной Даме» (Рус. мысль, 1907, № 3, отд. 3, с. 51). Андрей Белый, высоко оценивший рост поэтического таланта Блока, услышал в этих новых и странных стихах кощунство, отказ от служения прежнему идеалу (Перевал, 1907, февр., № 4, с. 59—61). С. Соловьев, сочувственно отзывавшийся о книге, считал, что ее «портят политические стихотворения, вымученные, неестественные, без оригинальной блоковской прелести» (Золотое руно, 1907, № 1, с. 88—89).

Причисление Блока к романтической линии в поэзии (и в первую очередь к немецкому романтизму) ко времени написания рецензии Волошина уже имело свою традицию и началось с появления первых критических отзывов о его стихах. Уже З. Гиппиус противопоставила «новый мистико-эстетический романтизм» Блока — старому, который был, по ее мнению, «ярче, действеннее, реальнее» (Нов. путь, 1904, № 12, с. 275). Вяч. Иванов в рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме» указывал на «буфторские условности медиевизма и романтизма» (Весы, 1904, № 11, с. 49). Тем не ме-

нее оба критика приветствовали юного поэта, его мистические сны и служение Деве—Заре—Купине. Певцом сновидений является Блок и для В. Гофмана, говорившего за два года до Волошина о «сомнамбуличности» блоковской поэзии (Искусство, 1905, № 1, с. 39). «Блок родственен Жуковскому, — утверждал С. Соловьев. — Их сближает <...> верность заветам немецкого романтизма» (Золотое руно, 1907, № 1, с. 89).

Употребленный Волошиным термин «поэт сонного сознания» был затем подхвачен другими критиками. Так, К. Чуковский писал в своей статье о Блоке с явной ориентацией на Волошина: «Похоже на то, что Блок не только переживает свои поэмы во сне, но и пишет их во сне <...> стенографирует все свои кошмары в том сыром и мутном виде, в каком они проносятся в его сонном сознании». Есть у Чуковского и прямая ссылка на Волошина: Блок «(по слову Волошина) — сомнамбула, лунатик; поэт сонных видений» (Об Александре Блоке. — Свободные мысли, 1907, 5 ноября, № 25, с. 3). Ср. суждение А. Измайлова: «В Блоке наши кружки и кружковые критики возвеличили поэзию сонного сознания» (Иероглифы новой поэзии. (Новые стихотворения А. Блока). — Образование, 1908, № 9-10<sup>а</sup>, отд. 3, с. 35).

В противоположность многим, в том числе и Волошину, Брюсов в своей рецензии на «Нечаянную Радость» отмечал, что в стихах Блока «с каждым годом все меньше „блоковского“, т. е. таинственного, недосказанного, — и перед его читателями все яснее встает новый, просветленный образ поэта» (Весы, 1907, № 2, с. 84—85).

Разногласия в критике объяснялись тем, что перед современниками стояла нелегкая задача: оценить и понять книгу, отличающуюся, по словам самого Блока, «всеми свойствами переходного времени» (из примечаний ко второму изданию «Нечаянной Радости», 1912 г.).

<sup>1</sup> *Словно что-то недосказано & Сочетавшая года.* — Из стихотворения «В голубой далекой спальне...» (Блок А. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М., 1907, с. 43). Последующие ссылки — по этому изданию.

<sup>2</sup> *«Там весна & Она не придет никогда.* — Из стихотворения «Поэт» («Сидят у окошка с папой...») (с. 31—32).

<sup>3</sup> *Постояла она у крыльца & Где кружилась над лесом печаль...* — Из стихотворения «На весеннем пути в теремок...» (с. 5).

<sup>4</sup> *Ты в поля отошла без возврата & Неподвижно тонкой рукой...* — Начало и конец стихотворения «Ты в поля отошла без возврата...» (с. 24).

<sup>5</sup> *Вечерняя прелесть & И о всякой вере.* — Из стихотворения «На весенней проталинке...» (с. 7—8).

<sup>6</sup> *Собрались чертенята и карлики & Своего полевого Христа...* — Отрывки из стихотворения «Побывала старушка у Троицы...» (с. 11—12).

<sup>7</sup> *«Мы забытые следы & Задом вперед».* — Из стихотворения «Болотные чертенятки» («Я прогнал тебя кнутом...») (с. 135—136).

<sup>8</sup> *Болото — глубокая впадина & чахлой травой поросло.* — Из стихотворения «Болото — глубокая впадина...» (с. 140).

<sup>9</sup> *...«На западе & иным временам»...* — Неточная цитата из стихотворения «На перекрестке, где даль поставила...» (с. 13).

<sup>10</sup> *«В простом окладе & Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг».* — Из стихотворения «Вот Он — Христос — в цепях и розах...» (с. 131—132).

<sup>11</sup> *«Пробудившаяся земля & мой перстень — Страдание».* — Предисловие (с. <VII>) цитируется с сокращениями и неточностями.

<sup>12</sup> *«Вдали над пылью & Пронзило терпкое вино».* — Отрывки из стихотворения «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») (с. 21—23).

<sup>13</sup> *...он ощущает и переживает не здесь...* — Свообразную переключку (возможно, и отголосок волошинских мыслей) можно уловить в статье А. Закржевского «В царстве женственной неги. Поэзия Александра Блока». В творчество Блока, пишет автор, «проникла немалая доля трагизма и зловещей тревоги и даже социальной борьбы <...> — но тревоги и трагизм все в тех же глубоких подземельях души, куда не проникает человеческий глаз...» (В мире искусств, 1907, № 9-10, с. 16—20).

<sup>14</sup> *«Все ли спокойно & Видел его — и ослеп».* — Отрывки из стихотворения «Все ли спокойно в народе?..» (с. 73).

<sup>15</sup> *...притчу Платона о рабах...* — Подразумевается символ пещеры, дающий образное представление о соответствии мира высших идей и мира чувственно воспринимаемых вещей, в диалоге Платона «Государство» (кн. 7, 514—517).

## «СТИХОТВОРЕНИЯ» ИВАНА БУНИНА

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 5 янв., № 5, с. 3). Печатается по тексту этого издания. Отклик на издание: *Бунин Иван*. Стихотворения 1903—1906 г. СПб., 1906 (третий том пятитомного собрания сочинений Бунина, выпускавшегося товариществом «Знание» в 1902—1909 гг., вышедший в свет 18 октября 1906 г.).

Признание за поэзией Бунина высокой пластической, живописной культуры и аналогии, прослеживаемые Волошиным между стихотворениями Бунина и творчеством французских «парнасцев» («поэтов-живописцев»), были характерны для восприятия Бунина, поэта реалистической школы, в символистском кругу. Брюсов в рецензии на это же издание подчеркивал: «По духу Бунин ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность?» (Весы, 1907, № 1, с. 71; рецензия вошла в книгу Брюсова «Далекое и близкое»). Отклик Брюсова был написан «без приводящих полемических целей» (см. вступительную статью А. А. Нинова к переписке Бунина и Брюсова: Литературное наследство. М., 1973, т. 84. Иван Бунин, кн. 1, с. 434—435) и этим отличался от суждений другого поэта-символиста, С. М. Соловьева, который в своей рецензии на эту же книгу Бунина усматривал за «совершенством формы» в ней «блеск фальшивого бриллианта» (Золотое руно, 1907, № 1, с. 89). На связь художественных образов Бунина с поэзией «парнасцев» указывал в рецензии на «Стихотворения 1903—1906 г.» и Н. Я. Абрамович (Образование, 1906, № 12, отд. 2, с. 113—114). Вероятно, имея в виду эти отзывы, Бунин писал в «Автобиографической заметке» (1915): «Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились <...> к диаметрально противоположному — сперва „декадент“, потом „парнасцев“, „холодный мастер“...» (*Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1967, т. 9, с. 265). Указывая на особое, уникальное место Бунина в современной поэзии, Волошин перекликался с Блоком, писавшим (в статье «О лирике», 1907) о том же сборнике стихотворений: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны <...> признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 141).

Знакомство Волошина и Бунина восходит к московским встречам в середине 1900-х гг., случайным и мимолетным. Писатели регулярно общались только в январе-апреле 1919 г. в Одессе; в основном этой поре их взаимоотношений посвящен мемуарный очерк Бунина «Волошин» (Последние новости, Париж, 1932, 8 сент., № 4187), вошедший в его книгу «Воспоминания» (Париж, 1950). С сокращениями перепечатан в кн.: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9-ти т., т. 9, с. 423—432.

<sup>1</sup> *Застят ели & Золотой иконостас заката.* — Из стихотворения «Канун Купальи» («Не туман белеет в темной роще...»), открывающего книгу Бунина (с. 3).

<sup>2</sup> *Быть может, он сегодня слышал & Стеречь друг друга в час ночной...* — Разрозненные отрывки из «зимней поэмы» «Сапан» (с. 11, 12).

<sup>3</sup> *Мы проводили солнце & Книгу звезд небесных — наш Коран!* — Из стихотворения «Пастухи» («Тонет солнце, рдяным углем тонет...») (с. 178—179).

<sup>4</sup> *...с описаниями Чехова.* — Ср. наблюдение Ф. Д. Батюшкова в рецензии на этот же сборник стихотворений: «Г. Бунин понимает все целомудрие истинного чувства, которое стыдится слишком пространных выражений душевных эффектов и охотно прячется за какой-нибудь прозаической подробностью будничной обстановки. Это напоминает приемы творчества Чехова» (Современный мир, 1906, № 12, отд. 2, с. 80).

А. В. Лавров

## ОТКРОВЕНИЯ ДЕТСКИХ ИГР

Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 11—12, с. 68—75). Печатается по тексту этого издания. Отклик на публикацию статьи А. К. Герцык «Из мира детских игр» в журнале «Русская школа» (1906, № 3, с. 31—45; подпись: А. Г.). Цитаты из статьи Герцык Волошин приводит с незначительными неточностями.

После выхода в свет статьи Волошина А. К. Герцык писала ему в недатированном письме: «Ваша статья „Откровения в детских играх“ всем у нас нравится очень; мне же доказывает еще раз Вашу способность „творить легенды“ и претворять тусклый камень в прозрачный алмаз» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 408).

Знакомство Волошина с Аделаидой Казимировной Герцык началось зимой 1906—1907 гг. в Петербурге, на «башне» у Вяч. Иванова. Летом 1907 г. Волошин часто приходил пешком из Коктебеля в Судак, где А. Герцык и ее сестра, переводчица Евгения Герцык, жили на даче. Волошин «вникал в каждую строчку стихов Аделаиды, с интересом вчитывался в детские воспоминания ее, углубляя, обобщая то, что она едва намечала. Между ними возникла дружба или подобие ее, не требовательная и не тревожащая. В те годы, когда ее наболевшей душе были тяжелы почти все прикосновения, Макс Волошин был ей легок: с ним не нужно рядиться напоказ в сложные чувства, с ним можно быть никакой. А он, обычно такой объективный, не занятый собою, чуждый капризов настроений, ей одной, Аделаиде, раскрывался в своей внутренней немощи, запутанности», — вспоминает Е. Герцык в очерке о Волошине (*Герцык Евгения. Воспоминания. Paris, 1973, с. 80*).

Зимой 1908 г. Волошин встретился с А. Герцык в Париже и был шафером на ее свадьбе с Д. Е. Жуковским. Встречи А. Герцык с М. Волошиным продолжались и в дальнейшем. «С годами круг близких людей менялся, но среди них, то зимою в Москве, то летом в Крыму, время от времени появляется фигура Волошина» (Там же, с. 88).

В конце 1910 г. Волошин читал М. Цветаевой стихи А. Герцык и рекомендовал с ней познакомиться (*Цветаева Анастасия. Воспоминания. М., 1974, с. 404*).

В статье о первом сборнике М. Цветаевой «Вечерний альбом» Волошин говорил и о поэзии А. Герцык с ее «сивиллинскими шепотами, шорохами степных трав и древними заплачками» (*Волошин М. Женская поэзия. — Утро России, 1910, 11 дек., № 323*). В статье «Голоса поэтов» (с. 544 наст. изд.) Волошин характеризует поэзию А. Герцык как «шепоты, шелесты и осенние шелка». Эти определения перекликаются со строками из сонета Вяч. Иванова, посвященного Ад. К. Герцык и напечатанного в альманахе «Цветник Ор» (1907):

Змеи ли шелест, шепот ли Сивиллы,  
Иль шорох осени в сухих шипах, —  
Твой ворожащий стих наводит страх  
Присутствия незримой вещей силы.

(с. 226)

В рецензии на сборник стихов Аделаиды Герцык «Стихотворения» (М., 1910) Вяч. Иванов высоко оценивает ее творчество и указывает на его связь с мифологическими пластами сознания: «В книжке г-жи Ад. Герцык „стихотворений“ в усвоенном нами значении этого слова как бы вовсе и нет, — столь чужд ей искусственный канон стихотворчества, — зато, как самородный студеньный ключ, из глубоких залежей мифического сознания, бьет чистая и сильная струя стихийно-племенной, родовой славянской речи, — а речь эта сама уже творит миф и деет чары, и пронисит сквозь культурную сложность слышавшей флейты Ницше души, — отзвуки путивильского плача Ярославны» (Аполлон, 1910, № 7, отд. 2, с. 41—42). Сходную трактовку творчества А. Герцык дает и К. Бальмонт в статье «Сибилла» (Золотое руно, 1910, № 6). В Брюсов в статье «Женщины-поэты» (Рус. мысль, 1910, № 8), отмечая «пророческий дар» А. Герцык, относится к этой особенности ее поэзии скептически: «Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гиератичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. <...> Почти все в стихах г-жи Герцык иносказание» (*Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 319*).

Зимой 1929 г. М. Волошин написал стихотворение памяти Аделаиды Герцык, начинающееся строками:

Лгать не могла, но правды никогда  
Из уст ее не приходилось слышать:

Захвatanной публичной тусклой правды,  
Которой одурманен человек.

(См.: *Герцык Евгения*. Воспоминания, с. 95)

Детство Аделаиды Герцык, ее игры и фантазии Евгения Герцык описывает в своих «Воспоминаниях» (с. 12—15).

<sup>1</sup> *Когда, вспомнив и связав & то изменится вся система нашего воспитания...* — Мысли Волошина о значении детских игр в воспитании ребенка и о влиянии этих игр на всю последующую жизнь перекликаются со статьей Р. Штейнера «Воспитание ребенка с эзотерической точки зрения», напечатанной в немецком журнале «Lucifer-Gnosis» в 1906 г. В русском переводе эта статья была опубликована в журнале «Вестник теософии» (1908, кн. 9—10). В середине 1900-х гг. Волошин встречался со Штейнером и знакомился с его трудами.

<sup>2</sup> *«Они относились к нам & как у Калибана & сделался олимпийцем?»* — Сокращенная цитата из кн.: *Грэм Кенет*. Золотой возраст. СПб., 1898, с. 1—7. Калибан — персонаж пьесы Шекспира «Буря».

<sup>3</sup> *...созвучный вопросу флюберовского Антония...* — Имеется в виду философская драма Г. Флобера «Искушение святого Антония». Ср. с. 655, примеч. 6.

<sup>4</sup> «Багават-Гита» — См. с. 739, примеч. 12. Волошин был знаком с французским переводом «Бхагавадгиты».

<sup>5</sup> *«Если не будете как дети...»* — «Если не обратитесь и не будете, как дети, то не войдете в Царство небесное» (Евангелие от Матфея, XVIII, 3).

<sup>6</sup> *У нее всегда было восторженное уважение к книгам & лишив его тайны.* — Ср. строки из стихотворения Волошина памяти А. Герцык:

Ей грамота мешала с детства в книге  
И обедняла щедрый смысл письмен.  
А физики напрасные законы  
Лишали чуда таинство игры.

(*Герцык Евгения*. Воспоминания, с. 95)

<sup>7</sup> *«Если скажете с верой горе: приди ко мне...»* — Неточная цитата из Евангелия. Ср.: «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: „перейди отсюда туда“, и она перейдет, и ничего не будет невозможного для вас» (Евангелие от Матфея, XVII, 20).

<sup>8</sup> *«Эта книга & причиняет их другим».* — Цитируется работа Шопенгауэра «Отдельные, но систематически распределенные мысли о разного рода предметах» (гл. 8 «К этике») (*Шопенгауэр А.* Собр. соч. / Пер. и под ред. Ю. И. Айхенвальда. М., б. г., т. 3, с. 621—623).

<sup>9</sup> *... в цикле стихотворений Аделаиды Герцык «Золот ключ».* — См.: «Цветник Ор». Кошница первая. СПб., 1907, с. 185—201.

*Т. Л. Никольская*

## КНЯЗЬ А. И. УРУСОВ

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 26 апр., № 115, с. 2). Печатается по тексту этого издания. Написано в связи с изданием: Князь А. И. Урусов. Статьи его. Письма его. Воспоминания о нем. 3 т. (в 2-х книгах). М., 1907.

Князь Александр Иванович Урусов (1843—1900), о котором идет речь в статье, был незаурядной фигурой своего времени. Известный адвокат и общественный деятель либерального направления, А. И. Урусов живо интересовался литературой и искусством, выступал как театральный критик. Он был лично знаком с такими русскими писателями, как Тургенев, Некрасов, Щедрин, Чехов. Хорошо знал он и западноевропейскую литературу XIX в., причем предметом его особого внимания были Бодлер и Флобер. Урусов принимал участие в сборнике «Надгробие Бодлеру» («Le tombeau

de Baudelaire)), изданном в 1896 г. в Париже комитетом во главе со Стефаном Малларме. Здесь им были напечатаны исследования «Варианты „Цветов Зла“: Очерк о тексте первого издания в сравнении со вторым, исправленным автором» и «Скрытое построение „Цветов Зла“»,

После А. И. Урусова остался обширный архив, хранящийся в настоящее время в Отделе рукописей ГБЛ и в ЦГАЛИ. Помимо рукописных работ А. И. Урусова, материалов его юридической деятельности, в архиве содержатся письма к нему И. С. Аксакова, К. Д. Бальмонта, Ф. И. Буслая, кн. А. М. Горчакова, С. П. Дягилева, М. Н. Ермоловой, А. Ф. Кони, Вл. И. Немировича-Данченко, А. Н. Плещеева, Я. П. Полонского, Н. Г. Рубинштейна, М. Г. Савиной, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. В. Стасова, П. А. Стрепетовой, И. С. Тургенева, Г. И. Успенского, А. П. Чехова, переписка А. И. Урусова с Э. Дузе, собранная им коллекция автографов французских писателей (Вольтера, Флобера, Золя, Верлена, Э. де Гонкура, Вилье де Лиль-Адана, Леконт де Лиля, Малларме и др.), письма к А. И. Урусову французских писателей и критиков Ж.-К. Гюисманса, Л. Блуа, Г. де Мопассана, И. Тэна, Р. де Гурмона и др. См.: *Толмачев М. В.* Из истории французской литературы конца XIX в.: Автографы французских писателей в архиве А. И. Урусова. — В кн.: Русские источники для истории зарубежных литератур. Л., 1980, с. 115—183.

<sup>1</sup> «*Есть люди & Сенкевичем и Надсоном*». — Из письма А. И. Урусова к А. А. Андреевой от 15 февраля 1897 г. (Князь А. И. Урусов, т. 3, с. 375).

<sup>2</sup> «*Exegi monumentum...*» — «Я памятник воздвиг...» (*лат.*), начало 30-й, заключительной оды третьей книги «Од» Горация, ставшее крылатым выражением в темой целого ряда вариаций в европейской и русской поэзии.

<sup>3</sup> «*He успеет пройти ста лет & вы потрудитесь для культуры*». — Вольная цитата из указанной статьи (ср.: Князь А. И. Урусов, т. 2, с. 53, 54, 56).

<sup>4</sup> ...он в течение 40 лет вел свои записные книжки... — Записные книжки А. И. Урусова в количестве 46 за 1872—1900 гг. хранятся в ЦГАЛИ (ф. 514).

<sup>5</sup> «*Спасти эфемерное мгновение & мираж жизни*». — Вариация записи на французском языке в записной книжке А. И. Урусова от 8 июня 1892 г. («*C'est mon passé qui palpite dans ses pages, c'est ma vie qui y circule, c'est mon âme qui y flotte, errante et éphémère*») (Князь А. И. Урусов, т. 1, с. 7).

<sup>6</sup> «*Боже мой & вообще не пишется*». — Неточная цитата из письма к Е. А. Бальмонт, от 10 февраля 1900 г. (Князь А. И. Урусов, т. 3, с. 340).

<sup>7</sup> «*Есть люди & не за свое дело*». — Вольно цитируемые слова Урусова из письма к А. А. Андреевой от 15 февраля 1897 г., уже приведенные выше (ср.: Князь А. И. Урусов, т. 3, с. 375).

<sup>8</sup> ...«*свой гений & художественных произведений?*» — Высказывание О. Уайльда в записи А. Жида, несколько видоизмененное Волошиным; вместе с другими высказываниями и притчами О. Уайльда приводится в очерке А. Жида «Оскар Уайльд», включенном в его книгу «Поводы» («*Prétexes*», 1905), ср.: *Жид А.* Собр. соч. Л., 1935, т. 1, с. 420.

<sup>9</sup> Ксенофонт (ок. 430—355/354 до н. э.) — древнегреческий историк и философ, ученик Сократа, в ряде своих сочинений запечатлевший его образ и беседы с учениками.

<sup>10</sup> Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер (1792—1854) — секретарь И.-В. Гете в 1823—1832 гг., автор книги «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» (3 ч., 1836—1848).

<sup>11</sup> Турнеброш — Жак Турнеброш; от его лица ведется повествование в романах Анатоля Франса «Харчевня королевы Гусиные Лапы» («*La rôtisserie de la reine Pédauque*», 1893) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» («*Les opinions de M. Jêrome Coignard*», 1893); верный ученик скептика аббата Жерома Куаньяра, жизнь которого приурочена к XVIII в.

<sup>12</sup> «*Солнце мертвых*» («*Le soleil des morts*») — роман французского писателя и критика Камиля Моклера (Maclair, 1872—1945), вышедший в свет в 1898 г. В этом романе Малларме изображен под именем Каликста Армея; в благодарственном письме Моклеру Малларме сказал, что нашел этот портрет лестным для себя и что хотел бы походить на него.

<sup>13</sup> «И не давая этот материал & не оказалось удобным для печати»... — Неточная цитата из заметки «От редакции» (ср.: Князь А. И. Урусов, т. 1, с. V—VI). А. И. Урусов действительно никогда не писал своих судебных речей, имея лишь краткий конспект с необходимыми фактическими данными. Стенограммы его речей, как и его публичных выступлений (на вечерах Шекспировского кружка, Литературно-драматического общества), не сохранились. Вряд ли прав М. А. Волошин, упрекая составителей сборника за то, что они не включили в него подготовительный материал к речам (именно об этом они говорят в цитируемых строках).

<sup>14</sup> «La plume» («Перо») — журнал символистского толка, выходивший в Париже в 1889—1904 гг. под редакцией Леона Дешана.

<sup>15</sup> «Cosmopolis» («Космополис») — многоязычный журнал, выходивший в Париже в 1896—1898 гг.

М. В. Толмачев

### АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. «ПОСОЛОНЬ»

Опубликовано в газете «Русь» (1907, 5 апр., с. 3). Печатается по тексту этого издания. Рецензия на кн.: Ремизов Алексей. Посолонь. М., 1907.

Знакомство и начало общения между Волошиным и Ремизовым относятся к октябрю—декабрю 1906 г., когда Волошин несколько месяцев прожил в Петербурге. В январе—феврале 1907 г. отношения были продолжены и углублены, тогда же возникла переписка между писателями. К тому времени творчество Ремизова уже обратило на себя внимание Волошина. В декабре 1906 г. Ремизов, несколько лет печатавшийся в журналах, альманахах и газетах, выпустил первую свою книгу «Посолонь» — сборник стилизованных в фольклорном духе сказок и стихотворений в прозе. Волошин работал над рецензией на эту книгу в самом конце 1906 г. В письме от 1 января 1907 г. он сообщал А. М. Петровой о подготовке серии критических «портретов»: «Теперь я пишу о Ремизове, потом о Сологубе и о Брюсове. <...> Я хочу сделать потом общую книгу об современных поэтах» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 94).

Появление «Посолони» стало событием в литературной жизни. Книга была высоко оценена рецензентами (Андреем Белым, С. Городецким, Н. Поярковым); подробнее см.: Ремизов А. Избранное. М., 1978, с. 507; хвалебные отзывы о ней дали в письмах к Ремизову В. Я. Брюсов, Вяч. И. Иванов, Е. А. Ляцкий и др. Волошину принадлежит наиболее развернутый отклик на «Посолонь». Волошин не только анализирует сказки Ремизова, но и набрасывает колоритный словесный портрет писателя, едва ли не впервые рассказывает читателю о его пристрастии к стилизованному каллиграфическому письму и к самодельным игрушкам, наделенным в его воображении магическими свойствами. К оценке ремизовских фольклорных стилизаций Волошин вернулся в рецензии на «Сорочьи сказки» А. Толстого (Аполлон, 1909, дек., № 3, отд. 2, с. 23—24). Мир ремизовских сказок для него — это «мир и уютной, и беспокойной, и жуткой комнатной фантастики».

Отношения и переписка Волошина и Ремизова длились вплоть до начала 1910-х гг. В дальнейшем их жизненные пути не пересекались. В мемуарной книге «Иверень» (1940-е гг.) Ремизов упомянул Волошина в ряду своих спутников жизни (ИРЛИ, ф. 256, л. 10). Подробнее см.: Гречишкин С. С. Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов. — В кн.: Волошинские чтения. М., 1981, с. 92—104.

<sup>1</sup> *Надо идти учиться у «московских просвирен»...* — Цитата из заметки Пушкина «Опровержение на критики» (1830): «...не худо нам иногда прислушаться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (*Пушкин*. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 11, с. 148).

<sup>2</sup> *...учиться писать у «яснопольских деревенских мальчишек»...* — Парафраз заглавия статьи Л. Н. Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1936, т. 8, с. 301—324).

<sup>3</sup> В «Посолонь» целыми пригоринями кинуты эти животворящие семена слова... — Ср. отзыв Андрея Белого о языке Ремизова в его рецензии на «Посолонь»: «Здесь каждая фраза звучит чистотой необычайной, музыкой стихийной <...>. Каждая его миниатюра производит впечатление драгоценного камушка» (Критическое обозрение, 1907, № 1, с. 36).

<sup>4</sup> «Весна красна» — раздел сборника, в который входят сказки «Монашек», «Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки», «Гуси», «Кукушка», «У лисы бал» (с. 1—15).

<sup>5</sup> «Лето красное» — раздел сборника, в который входят сказки «Калечина-малечина», «Черный петух», «Богомолье», «Купальские огни», «Воробьяная ночь», «Борода», «Чур» (с. 16—29).

<sup>6</sup> «Осень темная» — раздел сборника, в который входят сказки «Бабье лето», «Змей», «Троецпыленница», «Ночь темная» (с. 30—39).

<sup>7</sup> «Зима лютая» — раздел сборника, в который входят сказки «Снегурочка», «Корочун», «Медведюшка», «Зайчик Иваныч», «Котофей Котофеич», «Колыбельная песня» (с. 40—78).

<sup>8</sup> ...ничего не придумывает. — Ср. суждение С. Городецкого о «Посолони», которая «тем и сильна, что ее образы естественны, не напрокат взяты, а сами пришли» (Перевал, 1907, № 4, с. 61).

<sup>9</sup> ...у «Человека, который смеется»... — Герой одноименного романа В. Гюго (1869), подвергнутый в детстве пластической операции, превратившей его лицо в застывшую улыбающуюся маску.

<sup>10</sup> «Пруд» — первый большой роман Ремизова, публиковавшийся в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 5—11).

<sup>11</sup> ... в «Факелах». — Рассказ Ремизова «Серебряные ложки» был опубликован в альманахе «Факель» (кн. 1. СПб., 1906, с. 167—177).

<sup>12</sup> ...«Инфантой в пышном платье»... — Намек на заглавие сборника стихов французского поэта Альбера Виктора Самена (1858—1900) «В саду инфанты» («Au jardin de l'infante», 1893).

<sup>13</sup> Как Лев Николаевич Мышкин, Ремизов любит почерк. — Мышкин — герой романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (1871), страстный каллиграф (см.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1973, т. 8, с. 25—30).

<sup>14</sup> ...«Знает, что в колыбельках деется & отличить может». — Цитата из сказки «Кострома» (с. 6).

<sup>15</sup> ...«Не простая курица & шестьдесят петухов». — Цитата из сказки «Троецпыленница» (с. 35).

<sup>16</sup> ...«все о каких-то лисятах вспоминает & понять мудрено». — Цитата из сказки «Зайчик Иваныч» (с. 58).

<sup>17</sup> ...Наташин медведь... — Наталья Алексеевна Ремизова (1904—1943), дочь писателя, жившая у родственников матери. Любопытная биографическая подробность: игрушечного медведя дочери Ремизова подарил Волошин. 7 января 1907 г. Ремизов писал ему: «Недавно вернулись от Наташи <...> Вашего медведя кормит окурками: положит туда, знаете, — и ждет, когда съест. И ей всегда кажется, что он съел» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020). По-видимому, Волошин здесь и ниже вспоминает свой разговор с Ремизовым о Наташиных игрушках и о сказочных фольклорных персонажах. См., в частности, об игровом восприятии Волошиным колыбельной из «Посолони» «Баю-бай-бай. Медведевы детки...» (перевод латышской народной колыбельной песни): Тименчик Р. Литературные приключения латышской колыбельной. — Даугава, 1983, № 9, с. 119—120.

<sup>18</sup> Засни, моя девочка милая! & Не тронут. — Цитата из стихотворения в прозе «Наташе», открывающего сборник (с. 1).

<sup>19</sup> «Часы» — повесть Ремизова, написанная в 1903—1904 гг. (Ремизов А. Часы. СПб. 1908).

<sup>20</sup> «Калечина-Малечина & снова в плетень» — фраза восходит, вероятно, к разговору Волошина с Ремизовым.

<sup>21</sup> Курица со двора & Калечина со двора. — Стихотворение в прозе «Калечина-малечина» (с. 16—17). Приведено полностью.

<sup>22</sup> «Дикая кошка & под черной смородиной»... — Цитата из сказки «Купальские огни» (с. 21).

<sup>23</sup> ...Криксы-Вараксы & игрались хвостом. — Цитата (там же, с. 22).



- <sup>24</sup> ...*Выползала из-под дуба-сороковца & из своих нор.* — Неточная цитата (там же, с. 23).
- <sup>25</sup> *«Приходи вчера! — улыбался царевич».* — Неточная цитата (там же, с. 23).
- <sup>26</sup> *«Не в трубы трубят & злых хундов».* — Цитата из сказки «Ночь темная» (с. 37). Ниже — пересказ сказки, перемежающийся цитатами из нее.
- <sup>27</sup> *«Ждали царевича долго & ясный сокол».* — Цитата (там же, с. 37).
- <sup>28</sup> *«А ветер шумел & прутья о прутья».* — Цитата (там же, с. 38).
- <sup>29</sup> *«Онемела коза & Нет козы».* — Неточная цитата (там же, с. 38).
- <sup>30</sup> *Выглянет месяц & Ам!!! — съел.* — Цитата (там же, с. 39).
- <sup>31</sup> *«В некотором царстве & в мешок собирает».* — Близкий к тексту пересказ сказки «Котофей Котофейч», перемежающийся цитатами из нее (с. 59—61).

С. С. Гречишкин

### ГОРОСКОП ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК

Опубликовано в журнале «Аполлон» (1909, ноябрь, № 2, отд. 2, с. 1—2). Печатается по тексту этого издания.

В полупародийной форме «гороскопа» Волошин охарактеризовал образ вымышленной поэтессы Черубины де Габриак, стихотворения которой были опубликованы в том же номере журнала «Аполлон», что и статья Волошина.

Эта статья — один из эпизодов нашумевшей в литературных кругах столицы мистификации.

Летом 1909 г. в Коктебеле у Волошина гостила 22-летняя Елизавета Ивановна Дмитриева (впоследствии вышедшая замуж за Всеволода Николаевича Васильева). Она училась на Бестужевских женских курсах, где изучала испанский язык и литературу, и одновременно преподавала в подготовительном классе одной из петербургских женских гимназий. Е. И. Дмитриева приехала в Коктебель 20 мая вместе с Н. С. Гумилевым, который ухаживал за ней.

1 сентября Волошин выехал с Е. И. Дмитриевой из Феодосии в Петербург. Вскоре они отобрали несколько ее стихотворений и послали в редакцию «Аполлона». Стихи были отвергнуты взыскательным редактором, С. К. Маковским. Тогда по совету Волошина Дмитриева решила послать в «Аполлон» другие стихи, на этот раз скрыв свое имя.

О поисках псевдонима и о возникновении образа Черубины де Габриак Волошин рассказал в до сих пор не изданных полностью воспоминаниях, записанных Т. Б. Шанько (машинописный текст хранится в архиве Волошина — ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 365):

«Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле на берегу <...> Он был выточен волнами из корня виноградной лозы и имел одну руку, одну ногу и собачью морду с добродушным выражением лица. Он жил у меня в кабинете, на полке с французскими поэтами <...> Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах («Демонология» Бодена) и наконец остановились на имени „Габриак“. Это был бес, защищающий от злых духов. Такая роль шла к добродушному выражению лица нашего черта» (л. 2). Летом 1909 г. Волошин подарил Габриаку («которого мы в просторечьи звали „Гаврюшкой“» — л. 3 об.) Е. И. Дмитриевой.

Первое письмо в «Аполлон», сопровождавшее стихи никому не ведомой Черубины де Габриак, было написано по-французски на бумаге с траурным обрезом и запечатано черным сургучом. Стихи Черубины произвели на Маковского и на всю редакцию большое впечатление. Чтобы очаровать и заинтриговать редактора, для такой светской женщины необходим был герб, и гербу были посвящены стихи:

Червлёный щит в моем гербе,  
И знака нет на светлом поле,  
Но вверен он моей судьбе,  
Последней — в роде дерзких волей.

Как сообщает Волошин, Маковский написал «ответ на французском языке, чрезвычайно лестный для начинающего поэта, с просьбой порыться в старых тетрадах и прислать все, что она до сих пор писала» (л. 4 об.).

«В тот же вечер, — вспоминал Волошин, — мы с Лилей принялись за работу, и на другой день Маковский получил целую тетрадь стихов.

В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля.

Мы сделали Черубину страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге» (л. 4 об.).

«Так начались стихи Черубины.

На другой день Лиля позвонила Маковскому. Он был болен, скучал, ему не захотелось класть трубку, и он, вместо того чтобы кончать разговор, сказал: „Знаете, я умею определять судьбу и характер человека по его почерку. Хотите, я расскажу Вам все, что узнал по Вашему?“ И он рассказал, что отец Черубины — француз из Южной Франции, мать — русская, что она воспитывалась в монастыре в Толедо и т. д. Лиле оставалось только изумляться, откуда он все это мог узнать, и таким образом мы получили ряд ценных сведений из биографии Черубины, которых впоследствии и придерживались.

Если в стихах я давал только идеи и принимал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне. Рара Мако <Маковский> избрал меня своим наперсником. По вечерам он показывал мне мною же утром написанные письма и восхищался: „Какая изумительная девушка! Я всегда умел играть женским сердцем, но теперь у меня каждый день выбита шпага из рук“.

Он прибегал к моей помощи и говорил: „Вы — мой Сирано“, не подозревая, до какой степени он близок к истине, так как я был Сирано для обеих сторон. <...>

Маковский был очарован Черубиной. „Если бы у меня было 40 тысяч годового дохода, я решил бы за ней ухаживать“. А Лиля в это время жила на одиннадцать с половиной в месяц, которые получала как преподавательница приготовительного класса.

Мы с Лилей мечтали о католическом семинаристе, который молча бы появлялся, подавал бы письмо на бумаге с траурным обрезом и исчезал. Но выполнить это было невозможно. <...>

Наконец мы с Лилей решили перейти на язык цветов. Со стихами вместо письма стали посылать цветы. Мы выбирали самое скромное и самое дешевое из того, что можно было достать в цветочных магазинах, веточку какой-нибудь травы, которую употребляли при составлении букетов, но которая, присланная отдельно, приобретала таинственное и глубокое значение. Мы были свободны в выборе, так как никто в редакции не знал языка цветов, включая Маковского, который уверял, что знает его прекрасно» (л. 5 об.—6).

Когда Маковский выздоровел, он послал Черубине на вымышленный адрес (приятельницы Дмитриевой Лидии Павловны Брюлловой) огромный букет белых роз и орхидей. На другой день Маковскому были посланы стихи «Цветы»:

Цветы живут в людских сердцах;  
Читают тайно их страницы, —

где между прочим было сказано:

И лик бесстыдных орхидей  
Я ненавижу в светских лицах.

К стихотворению было приложено письмо, которое «гласило, приблизительно, следующее»: «Дорогой Сергей Константинович! Когда я получила ваш букет, я могла поставить его только в прихожей, так как была чрезвычайно удивлена, что Вы решаетесь задавать мне такие вопросы. Очевидно, Вы совсем не умеете обращаться с нечетными числами и не знаете языка цветов» (л. 8 об.).

Когда в тот же день Волошин пришел к Маковскому, он застал его «в несколько встревоженном состоянии. Даже безукоризненная правильность его пробора была на-

рушена. Он в волнении вытирал платком темя, как делают в трагических местах французские актеры, и говорил: „Я послал, не посоветовавшись с Вами, цветов Черубине Георгиевне, и теперь наказан. Посмотрите, какое она мне прислала письмо! <...> Но право же, я совсем не помню, сколько там было цветов, и не понимаю, в чем моя вина!" <...> Письмо на это и было рассчитано» (л. 8—8 об.).

«Черубина решила поехать на две недели в Париж, заказать себе шляпку, как она сказала Маковскому, но из намеков было ясно, что она должна увидеться там со своими духовными руководителями, так как собирается идти в монастырь» (л. 8 об.). В этом воображаемом путешествии она вела для Маковского подробный дневник. Уезжая, Черубина взяла с Маковского слово, что он не поедет на вокзал. Один из сотрудников «Аполлона», А. А. Трубников, был на вокзале, но не видел Черубину, и Елизавета Ивановна, специально приезжавшая на вокзал, узнала его по изящному костюму и описала эту встречу в дневнике.

С. К. Маковский об отъезде Черубины в своих воспоминаниях рассказал этот эпизод иначе: «Самый предприимчивый» из «черубинистов» «Аполлона», художественный критик барон Н. Н. Врангель, «решился даже на подвиг — дежурить в течение нескольких дней на Варшавском вокзале при отходе заграничных поездов» (*Маковский Сергей. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955, с. 340—341*). Он заметил на второй или третий день своего дежурства какую-то красивую рыжеволосую девушку. Он подскокил и представился в качестве друга Маковского. Родители девушки вежливо, но твердо разъяснили Врангелю, что он ошибается.

«В отсутствие Черубины, — продолжал Волошин, — Маковский так страдал, что И. Ф. Анненский говорил ему: „Сергей Константинович, да нельзя же так мучиться. Ну, поезжайте за ней. Истратьте сто, ну двести рублей, оставьте редакцию на меня... Отыщите ее в Париже!“. Маковский не поехал. «Для его излияний была оставлена родственница Черубины, княгиня Дарья Владимировна (Лида Брюллова). Она разговаривала с Маковским по телефону и приготавливала его к мысли о пострижении Черубины в монастырь».

Черубина вернулась. В тот же вечер к ней пришел ее исповедник, отец Бенедикт. Всю ночь она молилась. На следующее утро ее нашли без сознания, в бреду, лежащей в коридоре, на каменном полу, возле своей комнаты. Она заболела воспалением легких.

Кризис болезни намеренно совпал с заседаниями Поэтической Академии в Обществе ревнителей русского стиха, так как там могла присутствовать Лиля и могла сама увидеть, какое впечатление произведет на Маковского известие о смертельной опасности <...> Среди торжественной тишины, во время доклада Вячеслава Иванова, Маковский позвал к телефону. И. Ф. Анненский пожал ему под столом руку и шепнул несколько ободряющих слов. Через несколько минут Маковский вернулся с опрокинутым и радостным лицом: „Она будет жить!“» (л. 9).

Выдумкам не было конца, пересказать их все не представляется возможным. Постепенно у Волошина и Дмитриевой накопилось много мифических подробностей, которые доставляли им множество хлопот. Так, «придумали на свое горе кузена Черубине, к которому Рара Мако страшно ревновал. Он был португалец, атташе при посольстве, и носил такое странное имя, что надо было быть так влюбленным, как Маковский, чтобы не обратить внимания на его невозможность. Его звали дон Гарпия ди Мантилья. За этим доном Гарпией была однажды организована целая охота, и ему удалось ускользнуть только благодаря тому, что его вообще не существовало» (л. 9 об.).

Маковский со своими друзьями из редакции пытался во что бы то ни стало лично встретиться с таинственной Черубиной. «Они произвели опрос всех дач на Каменно-островском. В конце концов, Маковский мне сказал: „Знаете, мы нашли Черубину. Она — внучка графини Нирод. Сейчас графиня уехала за границу <...> Тот старый дворецкий, который, помните, звонил мне по телефону во время болезни Черубины Георгиевны, был здесь, у меня в кабинете. Мы с бароном дали ему 25 рублей, и он все рассказал. У старухи две внучки. Одна с ней за границей, а вторая — Черубина. Только он ее назвал каким-то другим именем, но сказал, что ее называют еще и по-иному, но он забыл как. А когда мы спросили, не Черубиной ли, он вспомнил, что, действительно, Черубиной“».

Лиля, которая всегда боялась призраков, была в ужасе. Ей все казалось, что она должна встретить живую Черубину, которая спросит у нее ответа» (л. 9 об.). Этой

воображаемой встрече Лили с Черубиной были посвящены два ее стихотворения — «В слепые ночи новолунья...» и «Двойник».

Кое-кто, в том числе А. Н. Толстой, В. В. Гофман, М. А. Кузмин, подозревали, что никакой Черубины не существует, что вся эта история — искусная мистификация. 8 ноября 1909 г. поэт и беллетрист В. В. Гофман писал из Петербурга сотруднику Румянцевского музея А. А. Шемшурину: «Последняя литературная новость — появилась новая поэтесса Черубина де Габриак (она уже числится сотрудником «Аполлона» — Вы видели?). Кто она такая — неизвестно. Откуда явилась — тоже. Говорят, что она полуфранцуженка-полуиспанка. Но стихи пишет по-русски, сопровождая их, однако, французскими письмами (в «Аполлон»). Говорят еще, что она изумительной красоты, но никому не показывается. Стихами ее теперь здесь все бредят и больше всех Маковский. Волошин — все знает наизусть. Стихи, действительно, увлекательные, пламенные, и мне тоже очень нравятся. Характерная черта их — какой-то иступленный католицизм, смесь греховных и покаянных мотивов (гимны к Игнатии Лойоле, молитвы к Богородице и т. д.). Во всяком случае, по-русски еще так не писали. Дело, однако, в том, что все это несколько похоже на мистификацию. Во-первых, начинающие поэтессы не пишут так искусно, а во-вторых, где же и кто же, наконец, эта Черубина де Габриак? Говорят, во 2-ом „Аполлоне“ будет множество ее стихов и даже ее портрет. Относительно же портрета рассказывают, что Маковский будто бы обратился к Головину с вопросом, может ли он написать портрет одной дамы, о которой он ничего не имеет права узнавать, причем на ее квартиру и обратно он будет отвезен с завязанными глазами. Это будто бы и есть Черубина. Вот какие у нас истории» (ГБЛ, ф. 339, карт. 2, ед. хр. 13).

Когда общие знакомые, не подозревавшие, что Черубина — Дмитриева, заговаривали с Елизаветой Ивановной о Черубине, она язвительно критиковала ее стихи и не поддавалась никаким случайным возможностям разоблачения. Но тут все яснее становилась необходимость прекратить далеко зашедшую игру и саморазоблачиться.

Е. И. Дмитриеву все более тяготила ее творческая тайна. Однажды в начале ноября она открылась немецкому поэту, впоследствии известному переводчику, приятелю Гумилева Иоганнесу фон Гюнтеру. Об этом он подробно рассказал в интересных и богатых фактическим материалом воспоминаниях «Жизнь под восточным ветром. Между Петербургом и Мюнхеном» (Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München, 1969. S. 284—300).

Гюнтер не предал Дмитриеву, не он разоблачил мистификацию. Но узнав от Дмитриевой, что она по-прежнему любит Гумилева, он устроил их встречу у приятельницы Дмитриевой Лидии Павловны Брюлловой. Гумилев явился на свидание с Дмитриевой и неожиданно для всех оскорбил ее грубой, бестактной выходкой. Об этом узнал Волошин. 19 ноября в мастерской А. Я. Головина в Мариинском театре, когда Головин встречался с участниками задуманного группового портрета ведущих сотрудников «Аполлона», Волошин дал Гумилеву пощечину.

Дуэль состоялась 22 ноября на Черной речке, неподалеку от места дуэли Пушкина. Секундантами Гумилева были М. А. Кузмин и секретарь редакции «Аполлона», известный шахматист Е. А. Зноско-Боровский; у Волошина — А. Н. Толстой и ученик Головина, театральный художник А. К. Шервашидзе. Секунданты выработали самые легкие условия, несмотря на протесты Гумилева.

В очерке «Из дневника», помещенном в газете «Последние новости» (1921, 23 окт., № 467), А. Н. Толстой описал эту едва ли не последнюю дуэль в русской литературе: «...мы оставили на дороге автомобили и пошли на голое поле, где были свалки, занесенные снегом. Противники стояли поодаль». Распорядитель дуэли Толстой стал считать шаги. Гумилев просил ему передать, что он шагает слишком широко.

«Гумилеву я понес пистолет первому, — вспоминал Толстой. — Он стоял на кочке, длинным черным силуэтом, различимый во мгле рассвета. На нем был цилиндр и сюртук. Шубу он сбросил на снег. Подбегая к нему, я провалился по пояс в яму с талой водой. Он спокойно выждал, пока я выберусь, — взял пистолет, и тогда только я заметил, что он не отрываясь с ледяной ненавистью глядит на Волошина, стоящего, расставив ноги, без шапки».

Толстой передал второй пистолет Волошину и в последний раз предложил мириться. «Я приехал драться, а не мириться», — отвечал Гумилев. Он выстрелил и промахнулся. У Волошина случилась осечка. Гумилев требовал второго и третьего вы-

стрела. Секунданты ему отказали, и дуэль обошлась без кровопролития. (Ср.: *Карпов Вл.* Поэт Николай Гумилев. — Огонек, 1986, № 36, с. 21).

На другой день в газетах появились краткие сообщения о «поединке декадентов», который дал богатую пищу для репортеров. Окружной суд приговорил дуэлянтов к домашнему аресту: Гумилева на 7 дней, Волошина — на 1 день.

Эта дуэль и скоропостижная смерть И. Ф. Анненского 30 ноября резко изменили эмоциональную атмосферу в кругах «Аполлона». Черубина как бы отошла на второй план. Однако Волошин в Дмитриева не успели саморазоблачиться. Их предупредил М. А. Кузмин, каким-то образом узнавший тайну Черубины. Он сообщил Маковскому номер телефона Л. П. Брюлловой, по которому Дмитриева звонила Маковскому, тот позвонил и услышал знакомый голос Черубины—Дмитриевой.

В тот же вечер Дмитриева приехала объясниться к Маковскому. Об этой встрече С. К. Маковский подробно рассказал в очерке «Черубина де Габриаак» в своей книге «Портреты современников» (с. 335—358).

Е. И. Дмитриева продолжала писать хорошие стихи, но когда Маковский поместил их в «Аполлоне» рядом со стихами уже разоблаченной Черубины, стихи Дмитриевой от этого соседства явно проиграли. Она нашла себя в образе Черубины, и эта вымышленная жизненная позиция давала ей больше материала для создания ярких, неповторимых стихотворений.

В годы гражданской войны Е. И. Дмитриева оказалась в Екатеринодаре (ныне Краснодар). Здесь она дружила с С. Я. Маршаком и писала вместе с ним пьесы для детского театра. В 1921 г. она возвратилась в Петроград. В отделе рукописей ГПБ хранится альбом Э. Ф. Голлербаха (ф. 105), в котором есть стихи Дмитриевой лета 1922 г., подписанные именем Черубины де Габриаак: «Под травой заснула мостовая» и «Это все оттого, что в России».

Дмитриева жила в Ленинграде до 1927 г., затем оказалась в Ташкенте, где умерла от рака 5 декабря 1928 г. (см. сообщение о ее смерти в ленинградском журнале «Рабочий и театр». 1929, № 1 (224). с. 13)

Весной 1921 г. Волошин случайно встретился на пристани в Феодосии с Гумилевым. Встреча была мимолетной, но они успели пожать друг другу руки и разошлись примиренные.

Марина Цветаева в воспоминаниях о Волошине «Живое о живом» проникла в самую суть психологии мистификационного творчества Волошина: «...Черубина в жизни Макса была не случаем, а событием, то есть он сам на ней долго, навсегда остановился <...> Макс в жизни женщин и поэтов был providentiel (провидцем — франц.), когда же это, как в случае Черубины, Аделаиды Герцык и моем, сливалось, когда женщина оказывалась поэтом, или, что вернее, поэт — женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца» (*Цветаева Марина*. Соч.: В 2-х т. М., 1984, т. 2, с. 190—191).

<sup>1</sup> ... в портике Аполлона. — Намек на редакцию журнала «Аполлон».

<sup>2</sup> ...веточка вереска, посвященного Сатурну & «Венерины слезки». — Эти образы неоднократно упоминались в стихах Черубины и связаны с темой рока. «Толеданский девиз» воспринят через стихотворение К. Д. Бальмонта «Sin miedo» из его книги «Будем как солнце» (1903).

<sup>3</sup> На записке с черным обрезом... — Намек на первое с черным обрезом письмо Черубины к С. К. Маковскому.

<sup>4</sup> *Née 1877.* — Е. И. Дмитриева родилась 12 февраля 1887 г. 1877 — год рождения самого М. А. Волошина.

<sup>5</sup> ...мертвенно-бледный Сатурн & Венера... — Эти две планеты были уже названы в связи с астрологическим значением вереска и «венериных слезок», Волошин был знаком с трудами по оккультной ботанике и зоологии.

<sup>6</sup> «Линия Сатурна глубока & заткала мглой и заревом тоска...» — Фрагменты из стихотворения Черубины «Золотая ветвь» (Аполлон, 1909, № 2, отд. 3, с. 3—4).

<sup>7</sup> Другая девушка & всякая надежда. — Ср. статью «Апофеоз мечты» (с. 20—22).

<sup>8</sup> «*Vae victis!*» — Этот девиз был, по словам Волошина, на печати Черубины, которой было запечатано первое письмо к Маковскому.

- <sup>9</sup>...на перстне Барбэ д'Оревилли. — См. статью «Барбэ д'Оревилли» (с. 36).
- <sup>10</sup>«Я как миндаль смертельна и горька & обманчивей и горче». — Цитата из стихотворения Черубины «Лишь раз один, как папоротник, я...» (Аполлон, 1909, № 2, отд. 3, с. 9), положенного впоследствии на музыку Георгием Гартенвельдтом.
- <sup>11</sup>«Ни блеск венца, ни пурпур трона & Ненужный перстень Соломона». — Неточная цитата из стихотворения Черубины «Замкнули дверь в мою обитель...» (там же, отд. 2, с. 8).
- <sup>12</sup>«И черный Ангел & с пылающим мечом». — Из стихотворения Черубины «Замкнули дверь в мою обитель...» (там же).
- <sup>13</sup>«Ты, обгадявший кровью меч & в дверях пещеры Вифлеема». — Цитата из стихотворения Черубины «Св. Игнатию» (там же, с. 5).
- <sup>14</sup>«...цветок небесных серафимов» & св. Терезы... — Из стихотворения «Св. Игнатию» (там же, с. 6). Св. Тереза (1515—1582) — испанская писательница, монахиня, автор произведений, исполненных религиозно-мистического пафоса.
- <sup>15</sup>«...И Богоматери мечта»... — Из стихотворения «Св. Игнатию».
- <sup>16</sup>«Для Господа нашего & не хватало характера». — См. с. 45 наст. изд.
- <sup>17</sup>«Эти руки, как гибкие грозди & Чуть заметные знаки на них. — Неточная цитата из стихотворения Черубины «Твои руки» («Эти руки со мной неотступно...») (Аполлон, 1909, № 2, отд. 3, с. 7).
- <sup>18</sup>«Во мне живет мечта чужая & Ее греха последний дар. — Это стихотворение Черубины впервые опубликовано по рукописи в настоящей статье Волошина.
- <sup>19</sup>«...сравнивает себя с огненным цветком папоротника... — Имеется в виду стихотворение Черубины «Лишь раз один, как папоротник, я...» (Аполлон, 1909, № 2, отд. 3, с. 9).
- <sup>20</sup>«...о белизне небесного цветка... — Цитата из стихотворения Черубины «Золотая ветвь» (там же, с. 3).
- <sup>21</sup>«...путь безумья всех надежд & выросла акация». — Обыгрывается стихотворение Черубины «Наш герб» («Червлёный шит в моем гербе...») — там же, с. 5). Вымышленный герб Черубины свидетельствует о хорошем знакомстве Волошина и Дмитриевой с основами геральдики.
- <sup>22</sup>«...так тонко имя Черубины?» — Волошин неточно цитирует последнюю строфу стихотворения Черубины «С моею царственной мечтой...»:

И я умру в степях чужбины,  
Не разомкну заклятый круг.  
К чему так нежны кисти рук,  
Так тонко имя Черубины?

- <sup>23</sup>«Утром меркнет говор бальный & Мой наряд. — Стихотворение Черубины, впервые напечатанное в настоящей статье.
- <sup>24</sup>«Темнолиловые фиалки & Гублю ненужные цветы. — Стихотворение Черубины, впервые напечатанное в настоящей статье.
- <sup>25</sup>«Даже Ронсара сонеты & Отняли даже шута... — Последние две строфы из стихотворения Черубины «Я — в истомляющей ссылке...»; впервые напечатаны в настоящей статье.
- <sup>26</sup>«Флейты и кимвалы & К чему? — Из стихотворения Черубины «Флейты и кимвалы»; впервые опубликовано в настоящей статье.

В. А. Мануйлов

#### И. Ф. АННЕНСКИЙ — ЛИРИК

Опубликовано в журнале «Аполлон» (1910, янв., № 4, отд. 2, с. 11—16). Печатается по тексту этого издания с раскрытием сокращенных написаний имени и отчества Анненского («Ин. Фед.», «Ин. Федор.»).

Иннокентий Федорович Анненский (1855—1909) — выдающийся поэт, драматург, критик, переводчик Еврипида и современной французской поэзии, филолог, педагог. Волошин познакомился с Анненским в первых числах марта 1909 г. и регулярно

встречался с ним в последующие месяцы, вплоть до скорострительной кончины Анненского, последовавшей 30 ноября. Встречи поэтов, наиболее частые в сентябре—ноябре 1909 г., были связаны с подготовкой и выпуском в свет первых номеров литературно-художественного журнала «Аполлон», но, помимо общих литературных дел и интересов текущего дня, Волошина и Анненского особенно сближала любовь к античной культуре и к творчеству новейших французских поэтов, наследниками которых в деле обновления поэтического слова они оба себя считали. «Мне радостно, что теперь, после десятилетия в Париже, возвращаясь окончательно в Россию, я встретил Вас, потому что увидел в Вас (а это так редко!) человека, с которым можно не только говорить, а у которого можно учиться», — писал Волошин Анненскому 5 марта, на следующий день после их первой встречи (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). В статье «О современном лиризме» Анненский анализировал стихотворение «Лидовые лучи» и на его примере пытался показать характерные черты поэтического облика Волошина — «нашего молодого и восторженного эстетика» (Аполлон, 1909, ноябрь, № 2, отд. 1, с. 9—10). Статья «И. Ф. Анненский — лирик» была написана Волошиным в декабре 1909 г. по заказу редакции «Аполлона» и помещена в подборке статей памяти Анненского наряду со статьями Ф. Ф. Зелинского, Г. И. Чулкова и Вяч. И. Иванова. При работе над ней Волошин пользовался рукописью еще не вышедшей в свет книги стихов Анненского «Кипарисовый ларец» (1910). «Я очень прошу Вас дать мне на несколько дней „Кипарисовый ларец“, — писал он сыну покойного поэта В. И. Анненскому-Кривичу, — т<ак> к<ак> иначе я не смогу написать той статьи, что обещал для январского № „Аполлона“. Что касается „трагедий“, то в этой статье я не думаю касаться, т<ак> к<ак> думаю написать отдельно. Они мне необходимы — но на срок более продолжительный. Мне точно так же был бы необходим „Эврипид“. Но это не спешно, хотя бы очень хотелось иметь все вместе, но с возможностью держать долго. Стихи же мне надо на 2—3 дня. Я сделаю выписки» (ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 66). Своего намерения написать впоследствии также о трагедиях Анненского я о его переводах Еврипида Волошин не реализовал.

Подробнее о взаимоотношениях Волошина и Анненского см. в записи устного рассказа Волошина об Анненском, сделанной Л. В. Горнунгом и Д. С. Усовым (1924), и в комментариях к ней (Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 69—71, 123—126). См. также: Анненский И. Ф. Письма к М. А. Волошину / Публикация А. В. Лаврова и В. П. Купченко. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 242—252.

<sup>1</sup> ... оказались правдой и для Иннокентия Федоровича Анненского. — Ср. рассказ Волошина об Анненском: «Когда я вспоминаю теперь его фигуру — у меня всегда возникает чувство какой-то обиды; вспоминаются слова Бальзака: „La gloire c'est le soleil des morts, nous mourrons tous inconnus“ <„Слава — солнце мертвых, все мы умираем неизвестными“>» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981, с. 69). Эти слова, по всей вероятности, воспроизводят в сильно измененном виде фразу из романа Бальзака «Поиски Абсолюта» («La recherche de l'Absolu», 1834): «La gloire est le soleil des morts; de ton vivant, tu seras malheureux comme tout ce qui fut grand, et tu ruineras tes enfants». В переводе Б. А. Грифцова: «Слава — солнце мертвых; при жизни ты будешь несчастен, как все великие люди, и разоришь детей» (Бальзак *Оноре де*. Неведомый шедевр; Поиски Абсолюта. М., 1966, с. 114).

<sup>2</sup> ...книгу & статей о ритмах Бальмонта. — «Книга отражений» И. Ф. Анненского, включавшая статью «Бальмонт — лирик» (СПб., 1906, с. 169—213). Брюсов поместил в журнале «Весь» (Волошин ошибается, говоря, что «Книга отражений» увидела свет до возникновения журнала) рецензию К. И. Чуковского на эту книгу — «Об эстетическом нигилизме» (Весь, 1906, № 3—4, с. 79—81).

<sup>3</sup> ...псевдоним хитроумного Улисса... — Никто — имя, которым Одиссей назывался циклопу Полифему (Одиссея, IX, 364—367).

<sup>4</sup> ...составлен с Иваном Рукавишниковым. — В рецензии В. Я. Брюсова: «Иван Рукавишников. Книга третья. Стихотворения. СПб., 1904; Ник. Т.—<И. Ф. Анненский>. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов „Парнасцы и проклятые“. СПб., 1904» (Весь, 1904, № 4, с. 62—63; подпись: Аврелий).

<sup>5</sup> ...на эту же тему написана трагедия И. Анненским. — Трагедии И. Ф. Анненского «Лаодамия» (1902), опубликованная в сборнике «Северная речь» (СПб., 1906, с. 137—208), и Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1906) представляют собой обработку античного мифа о Протесилае и Лаодамии. 22 декабря 1906 г. Сологуб писал Анненскому: «Раньше, чем я узнал, что Вы написали трагедию о Лаодамии, я взялся за ту же тему. С моей стороны это было большою смелостью, потому что я никогда не занимался изучением античной древности. <...> Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные — вчерне. Теперь я беру на себя смелость послать Вам рукопись трагедии, которую я назвал „Дар мудрых пчел“. Буду очень рад, если Вы пожелаете хотя бегло просмотреть эту пьесу, и буду очень польщен, если Вы когда-нибудь, при случае, скажете или напишете мне что-нибудь о моей работе» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 365). Ср. с. 731 наст. изд.

<sup>6</sup> ...том Эврипида & со статьями И. Анненского... — Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В трех томах, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах <...> И. Ф. Анненского. СПб., 1906. т. 1. Тома 2 и 3 «Театра Еврипида» вышли после смерти Анненского (1917, 1921).

<sup>7</sup> ...одно и то же лицо? — О множестве «ликов», которые объединял в себе Анненский, Волошин признавался в письме к нему, написанном 7 или 8 марта 1909 г. — несколько дней спустя после знакомства: «Вы существовали для меня до самого последнего времени не как один, а как много писателей. Я знал переводчика Эврипида, но вовсе не соединял его с тем, кто писал о ритмах Бальмонта и Брюсова. Я помнил, как однажды Алекс<андра> Вас<ильевна> Гольштейн (Вебер), говоря о Михайловском, прибавила: „Михайловский образованный человек? Все, что он знал о литературе, он знал из разговоров И. Ф. Анненского“. И конечно, этого И. Ф. Ан<ненского> я не мог соединить с И. Анненским, „молодым“ поэтом, которого Гриф со „строгим выбором“ печатал в „Перевале“. И только теперь, в мой последний приезд из Парижа, все эти отрывочные впечатления начали соединяться, и, наконец, три дня тому назад, они слились окончательно в конкретную личность и в цельный характер, к которому я не мог не почувствовать глубочайшего уважения и удивления» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). Ср. слова Волошина об Анненском в записи Л. В. Горнунга и Д. С. Усова: «В моем сознании соединилось много „Анненских“, которых я раньше не соединял в одном лице. Тут был и участник странного журнала „Белый камень“ (редактировавшегося Анатолием Бурнакиным) и других журналов того времени. <...> Все соединялось в этом чопорно человеке, в котором чувствовался чиновник Министерства народного просвещения. До чего было в нем все раздергано на разные лоскуты» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981, с. 70).

<sup>8</sup> ...ему было на самом деле около пятидесяти. — Излагаемые Волошиным впечатления от первого визита к Анненскому (4 марта 1909 г.) дополняются его рассказом о том, как Анненский в первый раз при нем читал стихи: «Выслушав нашу просьбу — прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Иннокентиевичу <В. И. Анненский-Кривич — поэт, сын Анненского> и велел ему принести кипарисовый ларец. „Кипарисовый ларец“, как теперь все знают, действительно существует — это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя). При такой позе надо было бы читать скандируя и нарапев. Но манера чтения стихов оказалась неожиданно жизненной и реалистической. Иннокентий Федорович не пел стихи и не скандировал их. Он читал их очень логично, делая логические остановки даже иногда посередине строки, но делал иногда и неожиданные ударения (например, как-то по-особенному тянул союз «и»). Голос у Иннокентия Федоровича был густой и не очень гибкий, но громкий и всегда торжественный. При чтении сохранялась полная неподвижность шеи и всего стана. Чтение Иннокентия Федоровича приближалось к типу актерского чтения. Манера чтения была старинная и очень субъективная (говорил Иннокентий Федорович всегда как бы от своего имени); вместе с тем его чтение воспринималось в порядке *игры*, но не в порядке отрешенного чтения, как у Блока. Чтение сохраняло бытовой характер; Иннокентий Федорович, например, всегда звукоподражал там, где это было нужно (крики торговцев в стихотворении «Шарики дет-



ские»). Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу» (там же).

<sup>9</sup> «Да, Вы будете один & слово будничное». — Контаминация цитат из писем Анненского к Волошину от 6 марта и 13 августа 1909 г. Полный текст писем см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год, с. 247—250.

<sup>10</sup> Я завожусь & Теперь не «я», он был бы «Бог»... — Цитаты из сонета «Человек» («Я завожусь на тридцать лет...»). Последние две строки в основном варианте:

Но был бы мой свободный дух —  
Теперь не дух, я был бы Бог...

(Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 146)

Все приводимые Волошиным цитаты — из стихотворений, включенных в «Кипарисовый ларец».

<sup>11</sup> Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца»... — Во время работы над статьей (в декабре 1909 г.) Волошин пользовался рукописью подготовленной к печати книги; «Кипарисовый ларец» вышел в свет 6 апреля 1910 г.

<sup>12</sup> Лишь шарманку старую & Оттого, что петь нельзя, не мучась... — Неточная цитата из стихотворения «Старая шарманка» («Небо нас совсем свело с ума...») (Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии, с. 102—103).

<sup>13</sup> Там все, что прожито & унылость и забвенье. — Из стихотворения «Тоска мимолетности» («Бесследно канул день. Желтея, на балкон...») (там же, с. 98).

<sup>14</sup> ...Пока с разбитым фонарем & В подушках красных колыханье... — Неточные цитаты из стихотворения «Зимний поезд» («Снегов немую черноту...») (там же, с. 130).

<sup>15</sup> Ночь не тает & На скользоте топора... — Из стихотворения «То и Это» (там же, с. 113—114).

<sup>16</sup> ...В темном зное & В полосатые тики. — Неточные цитаты из стихотворения «Тоска вокзала» («О, канун вечных будней...») (там же, с. 128).

<sup>17</sup> Мне тоскливо & Оступается о крышу. — Из стихотворения «Октябрьский миф» (там же, с. 122).

<sup>18</sup> Разве тем я виноват & Пышный розан намалеван? — Неточная цитата из стихотворения «Тоска маятника» («Неразгаданным надрывом...») (там же, с. 135).

<sup>19</sup> ...слова о «тоске осужденных планет»... — Эти слова восходят к последней строфе рукописной редакции стихотворения «Дальние руки»; строфа впервые опубликована в кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981 (с. 125). Среди выписок из рукописей «Кипарисового ларца» и набросков, сделанных Волошиным для статьи об Анненском, зафиксировано: «В тоске осужденных планет...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 256. л. 3).

<sup>20</sup> Ты опять со мной & Желтых туч томителен развод. — Неточная цитата из стихотворения «Ты опять со мной» (там же, с. 103—104).

<sup>21</sup> Уплывала Вербная Неделя & И от Лазарей, забытых в черной яме. — Неточная цитата из стихотворения «Вербная неделя» («В желтый сумрак мертвого апреля...») (там же, с. 103).

<sup>22</sup> Бесследно канул день & Уже не зрячие тоскливо-белы стены. — Неточная цитата из стихотворения «Тоска мимолетности» (там же, с. 98).

<sup>23</sup> Все еще он & В одуряющую ночь! — Неточная цитата из стихотворения «Умирание» («Слава Богу, снова тень!..») (там же, с. 142).

<sup>24</sup> ...следовавшему за гробом в самом конце процессии... — Похороны Анненского состоялись 4 декабря 1909 г. на Царскосельском казанском кладбище. «За гробом следовали <...> члены редакции художественного журнала „Аполлон“ — С. К. Маковский, М. А. Волошин, М. Кузмин, Е. А. Зноско-Боровский, гр. А. Н. Толстой, С. Ауслендер и др.» (Речь, 1909, 5 дек., № 334). Из ближайшего круга «Аполлона» на похоронах отсутствовали Вяч. Иванов, который был болен, и Н. Гумилев, находившийся тогда на пути в Африку.

## СУДЬБА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Статья написана в связи с кончиной Л. Н. Толстого (7 ноября 1910 г.), опубликована в журнале «Русская мысль» (1910, № 12, отд. 2, с. 133—138) наряду со статьями и мемуарами о Толстом З. Н. Гиппиус, И. Ф. Наживина, Д. В. Filosofova, В. Я. Брюсова, П. Б. Струве, С. Л. Франка и С. Н. Булгакова. Печатается по тексту этого издания.

О большом общественном подъеме, вызванном кончиной Толстого, см.: *Мейлах В.* Уход и смерть Льва Толстого. М.; Л., 1960, с. 311—362.

Статья Волошина очень характерна для осмысления ухода и смерти Толстого в символистской среде как знаменательного «жизнетворческого» акта, исполненного провиденциального значения для судеб России. Ср., например, отклик Андрея Белого на это событие: «<...> разорвался покров толстовства; гениальный художник слова оказался гениальным творцом собственной жизни в эту длительную эпоху молчания. Слово стало плотью: гений жизни и гений слова соединились в высшем единстве; две сферы творчества соприкоснулись. Ясная Поляна действительно стала „ясной“, как бы озаренной молнией последнего соединения. Толстой встал, пошел в мир — и умер. Своим уходом и смертью где-то в русских полях он осветил светом скудные поля русские», и т. д. (*Белый Андрей.* Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М., 1911. с. 45).

<sup>1</sup> «Все мы умираем неизвестными. Слава — солнце мертвых». — См. примеч. 1 к статье «И. Ф. Анненский — лирик» (с. 761).

<sup>2</sup> «Посмотрите, мое тело уже созрело для могилы». — См. статью «Апофеоз мечты» (с. 33).

<sup>3</sup> Ананке — в древнегреческом миросозерцании — рок, необходимость, неотвратимая сила, властвующая над людьми и над богами.

<sup>4</sup> *Обремененные счастьем царь Кандавл и царь Поликрат находят гибель...* — Кандавл, лидийский царь, считавшийся потомком Геракла, был страстно влюблен в свою жену и считал, что обладает самой красивой женщиной на свете. Расхваливая ее красоту, царь решил показать жену своему телохранителю Гигесу обнаженной; жена не перенесла этого оскорбительного поступка и подговорила Гигеса убить Кандавла (*Геродот.* История, I, 7—12). Царь Поликрат — тиран острова Самос. Чтобы отвратить злую судьбу, он на вершине счастья пожертвовал морю свой любимый смарагдовый перстень. Однако вскоре перстень, найденный в желудке пойманной рыбы, возвратился к Поликрату. Позднее Поликрат погиб позорной смертью (*Геродот.* История, III, 39—46, 121—125). Самая известная литературная интерпретация этого сюжета — баллада Ф. Шиллера «Поликратов перстень» (рус. пер. В. А. Жуковского, М. Л. Лозинского).

<sup>5</sup> «И повел Его & не искушай Господа Бога твоего». — Цитата: Евангелие от Луки, IV, 9—12.

<sup>6</sup> «Могучий и умный дух & вера твоя в отца твоего»... — Неточная цитата из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (легенда о великом инквизиторе). Ср.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 232—233.

<sup>7</sup> «...умереть, как Моисей, в неизвестном месте. — О смерти Моисея говорится «...никто не знает места погребения его» (Второзаконие, XXXIV, 6).

<sup>8</sup> «Сберегиши душу & сбережешь ее». — Цитата: Евангелие от Матфея, X, 39. Ср.: Марка, VIII, 35; Луки, IX, 24.

<sup>9</sup> «Ангелам & сохранить Тебя...». — Текст Евангелия от Луки (IV, 10), восходит к псалму ХС, 11.

А. В. Лавров

## ПАМЯТНИК ТОЛСТОМУ

Опубликовано в газете «Утро России» (1910, 23 ноября, № 307) под заглавием «Каким должен быть памятник Толстому?». С измененным заглавием и в сокращенном виде включено в макет второй книги «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 59—60). Печатается по тексту макета. Статья перенесена из второй

в четвертую книгу ввиду идейно-тематической близости ее со статьей «Судьба Льва Толстого».

В газетной публикации статья заканчивается словами:

«Есть в настоящее время в России скульптор, который бы мог создать памятник, достойный Толстого?»

Я знаю только одного: это — Голубкина».

Разговор о необходимости создания памятника Толстому возник в первые дни после смерти писателя. «Почти одновременно в Государственной Думе и московской городской поднят вопрос о сооружении памятника Л. Н. Толстому в Москве. Вероятно, всероссийская подписка на этот предмет будет разрешена, и лет через пять Москва украсится новым монументом» (Утро России, 1910, 11 ноября, № 297; ср.: 12 ноября, № 298). На заседании московской городской думы 16 ноября предлагалось возбудить ходатайство о разрешении всероссийской подписки на сооружение памятника-монумента Толстому (Памятник Л. Н. Толстому в Москве. (Вчера в городской думе). — Утро России, 1910, 17 ноября, № 302). Проекты будущего памятника обсуждались на страницах «Утра России» (см., например: 1910, 20 ноября, № 305; 21 ноября, № 306; 8 дек., № 320). Все попытки добиться сооружения памятника Толстому в Москве, как известно, тогда не увенчались успехом.

<sup>1</sup> ...знаменитые конные памятники & Александра III — Трубецкого. — Перечисляются конные памятники: кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции работы Андреа Верроккьо (открыт в 1496 г.), императору Марку Аврелию (II в.) — прообраз конных памятников позднейших эпох (установлен Микеланджело в 1538 г. на площади Капитолия в Риме), Петру I работы Этьенна-Мориса Фальконе в Петербурге (открыт в 1782 г.), Александру III работы П. П. Трубецкого (открыт в 1909 г. в Петербурге на Знаменской площади).

<sup>2</sup> Воля мягкая и мудрая & в статуе Марка Аврелия & И рядом в той же позме Мицкевич ставит Петра... — А. Мицкевич сопоставляет конные статуи Марка Аврелия и Петра I (Медный всадник) в фрагменте «Памятник Петру Великому», входящем в «Отрывок части III» «Дзядов» — эпическое приложение к драматической части поэмы.

<sup>3</sup> ...слишком изящной конной статуэтки Трубецкого «Гр. Толстой верхом». — Бронзовая конная статуэтка, изображающая Л. Н. Толстого, была выполнена П. П. Трубецким в 1900 г., хранится в Государственном Русском музее, авторский вариант — в музее Толстого в Ясной Поляне.

А. В. Лавров

## ПОЭТЫ РУССКОГО СКЛАДА

Опубликовано в газете «Утро России» (1911, 28 мая, № 121). Печатается по тексту этого издания.

Ко времени написания статьи А. Н. Толстой был одним из ближайших друзей Волошина. Писатели сблизились в Париже летом 1908 г., когда Толстой только вступал на литературный путь. В конце января 1909 г. Волошин приехал в Петербург на продолжительное пребывание и остановился у Толстого и его жены С. И. Дымшиц-Толстой. Лето 1909 г. Толстые, в свою очередь, проводили в Коктебеле в доме Волошина. В это время Волошин переводил книгу рассказов Анри де Ренье «Яшмовая трость» («...две недели необходимы мне, чтобы успеть закончить перевод книги Ренье „La Canne de Jaspe“ для Шиповника», — писал Волошин 15 августа 1909 г. С. К. Маковскому — ГПБ, ф. 124, ед. хр. 975). А. Н. Толстой признавался, что знакомство с этими переводами Волошина было решающим для начала его прозаических опытов. «Близостью к поэту и переводчику М. Волошину я обязан началом моей новеллистической работы, — писал он в автобиографии 1943 г. — Летом 1909 года я слушал как Волошин читал свои переводы из Анри де Ренье. Меня поразила чеканка образов» (Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 1, с. 84).

Ср. автобиографическое признание 1929 г.: «Тем летом в Коктебеле я услышал переводы (Макса Волошина) рассказов Анри де Ренье. Меня поразила четкость образов: я физически видел их. <...> Разумеется, я немедленно кинулся подражать. Это

послужило отличной школой: я стал учиться видеть, то есть галлюцинировать» (*Толстой А. Н.* Полн. собр. соч., 1949, т. 13, с. 566). Осенью 1909 г. Толстой написал свою первую повесть «Неделя в Турене» и впоследствии работал уже исключительно как прозаик. Среди персонажей второй части романа А. Н. Толстого «Две жизни» («Литературно-художественные альманахи издательства „Шиповник“», кн. 15. СПб., 1911) выведен русский поэт Макс, живущий в Париже; в этом образе запечатлены черты Волошина; стихи Макса, приводимые в романе, принадлежат Волошину (см.: *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч., 1949, т. 2, с. 565—607, 641). Сходство это было отмечено критикой — см. статью Иванова-Разумника «Молодые силы» (*Рус. ведомости*, 1911, 21 мая, № 115; под заглавием «Алексей Толстой 2-й» — в кн.: *Иванов-Разумник. Творчество и критика.* Пб., 1922, с. 54). Подробнее см.: «Первый наставник». Из писем Алексея Толстого к Максимилиану Волошину / Вступит. заметка, сост. и коммент. Вл. Купченко. — Лит. обозрение, 1983, № 1, с. 107—112. А. Н. Толстой работал над статьей о поэзии Волошина; сохранились черновые наброски ее текста (см.: *Хайлов А. И.* К публикации статьи А. Н. Толстого «О Волошине». — В кн.: А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985, с. 210—220).

Волошину принадлежит рецензия на книгу А. Н. Толстого «Сорочьи сказки» (СПб., 1910; вышла в свет в ноябре 1909 г.). «...О „Сорочьих сказках“ Алексея Толстого не хочется — трудно говорить. И это самая большая похвала, которую можно сделать книге, — писал Волошин. — Она так непосредственна, так подлинна, что ее не хочется пересказывать — ее хочется процитировать всю с начала и до конца». Отличительная черта сказок Толстого, по убеждению Волошина, — «непосредственность, веселая бессознательность, полная иррациональность всех событий. Любая будет понятна ребенку и заворочит взрослого» (*Аполлон*, 1909, дек., № 3, отд. 2, с. 23—24). Для журнала «Аполлон» Волошин собирался написать еще одну статью о Толстом. «С удовольствием напишу рецензию о стихах и прозе А. Толстого...», — писал он 5 января 1911 г. редактору журнала С. К. Маковскому (ГПБ, ф. 124, ед. хр. 975), но не осуществил этого намерения.

Признавая в статье «Поэты русского склада» безусловную удачу Толстого в разработке «старорусской» тематики и народного языка, Волошин солидаризируется с Брюсовым, оценившим книгу «За синими реками» чрезвычайно высоко: «...бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей „искусственной“ поэзии. Все предыдущие попытки в этом роде — Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого, — значительно пообледили после появления книги гр. Толстого» (Новые сборники стихов. — *Рус. мысль*, 1911, № 2, отд. «В России и за границей», с. 233—234; под заглавием «Стихи 1911 года» вошло в книгу Брюсова «Далекие и близкие»). (В этой же статье Брюсов мимоходом касается и «Песен» С. Клычкова). Органичность стихов Толстого подвергал сомнению в своей рецензии на книгу «За синими реками» М. А. Кузмин: «Как это ни странно, но поэт нам представляется иностранцем с пылкой и необузданной фантазией, мечтающим о древней Руси по абрамцевским изделиям, потому что непонятно, чтобы русскому русское, хотя бы и отдаленное, представлялось столь слепительно экзотичным, столь декоративно пышным, как мы это видим у гр. А. Толстого». Находя в стихах Толстого «варварский экзотизм, жестоко чувственный и более внешний (чуть-чуть не бутафорский), русской старины», Кузмин усматривает в этом влияние Волошина — «в манере трактовки» (*Аполлон*, 1911, № 2, с. 59).

«Народный склад» и тема языческой Руси в «Песнях» Клычкова также были неоднозначно восприняты критикой. Книгу Клычкова приветствовал С. М. Городецкий (Речь, 1911, 24 янв.) и скептически расценивал Н. С. Гумилев: «одна сладкая водица, славянская Аркадия, с неизменными Ладами и Лелями» (*Аполлон*, 1911, № 5, с. 77).

<sup>1</sup> ...синтаксис речи & обличал подделку. — Книга стихов К. Д. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907), представляющая собой опыт воскрешения славянской мифологии и имитации народной поэзии, была единодушно воспринята как творческая неудача поэта.

<sup>2</sup> ...вышивал страницы & «Лимонаря» и «Посолони». — Книга А. М. Ремизова «Лимонарь (Луг духовный)» (СПб., 1907) — стилизация духовных стихов и апокрифов. Параллели между А. Н. Толстым, Сологубом и Ремизовым Волошин проводил и в рецензии на «Сорочьи сказки», сопоставляя особенности «сказочного» стиля трех писателей: «Внешние приметы стиля и языка в них схожи и свидетельствуют о единой литературной эпохе, но внутренние родники творчества глубоко различны. <...> В сказках Алексея Толстого нет ни умной иронии Сологуба, ни сиротливой, украшенной самоцветными камнями грусти Ремизова» (Аполлон, 1909, № 3, отд. 2, с. 23—24).

<sup>3</sup> *Первой попыткой & была «Ярь» С. Городецкого.* — На зависимость книги Толстого «За синими реками» от поэзии Городецкого указывал (в рецензии на нее) В. Волькенштейн: «У Ал. Толстого-поэта много общего с С. Городецким; в некоторых стихотворениях (например, «Купальские игрища») явно чувствуется влияние Городецкого» (Современный мир, 1911, № 2, с. 361). Об «отзвуках» Городецкого в поэзии Толстого писал и Иванов-Разумник (Рус. ведомости, 1911, 21 мая, № 115).

<sup>4</sup> *«Раиня» несла в себе очень серьезные обещания & книга «Лада» покажет, справедливы ли были эти надежды.* — Упоминаются книги Любви Столицы «Раиня. Первая книга стихов» (М., <1908>) и «Лада. Песенник» (М., 1912), основные темы которых — языческие обряды, жизнь патриархальной деревни, единение с природой.

<sup>5</sup> *... по матери — Тургенев...* — О своей родословной А. Н. Толстой рассказывает в автобиографиях (Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 1. с. 79; 1949, т. 13, с. 549).

<sup>6</sup> *Дили-бом! & По серебряным губам!* — Из стихотворения «Лада в колокола звонит» («Как чугунным языком...») (Клычков Сергей. Песни. [М.], 1911, с. 36).

А. В. Лавров

#### «ЗАРЕВО ЗОРЬ»

Опубликовано в газете «Утро России» (1912, 11 марта, № 59). Печатается по тексту этого издания. Рецензия на книгу: *Бальмонт К. Д. Зарево зорь.* М., 1912; приурочена к 25-летию литературной деятельности Бальмонта.

Еще до личного знакомства с Бальмонтом Волошин выступил с резкой критикой его переводов пьес Г. Гауптмана «Ганнеле» и «Потонувший колокол», включенных в сборник «Драматические сочинения Г. Гауптмана», изданный в 1900 г. книжным магазином «Груд». Это была первая статья, подписанная именем молодого Волошина. Она появилась в журнале «Русская мысль» (1900, № 5, отд. 2, с. 193—200) под заглавием «В защиту Гауптмана».

Впервые Волошин встретился с Бальмонтом в Париже в конце сентября 1902 г. Вскоре это знакомство перешло в многолетнюю дружбу. Через посредство Бальмонта Волошин вошел в круг русских символистов. «Податель сего письма, Макс Волошин, да внидет в дом Ваш, приветствуемый и сопровождаемый моею тенью», — писал Бальмонт Брюсову в рекомендательном письме (Париж, 7 января 1903 г.) (ГБЛ, ф. 386, карт. 76, ед. хр. 1). Волошин высоко оценил поэтическое дарование Бальмонта, выдающегося лирика русского символизма. До юбилейной статьи Волошина о Бальмонте писали многие: В. Я. Брюсов, А. А. Блок, Андрей Белый, К. И. Чуковский и другие; поэзию Бальмонта ценил М. Горький. Глубокий и яркий анализ поэзии Бальмонта мы находим в статье И. Ф. Анненского «Бальмонт — лирик» (1906). См.: *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979, с. 93—122. Одновременно с Волошиным на 25-летие литературной деятельности Бальмонта откликнулся в «Аполлоне» и газете «Речь» Вяч. Иванов. 11 марта 1912 г. в Петербурге состоялось торжественное заседание Неофилологического общества по случаю юбилея Бальмонта, на котором с докладами о творчестве поэта выступили видные ученые — Ф. А. Браун, Ф. Д. Батюшков, Д. К. Петров, Е. В. Аничков (их выступления, а также статьи о Бальмонте К. Ф. Тиандера и Вяч. Иванова напечатаны в кн.: Записки Неофилологического общества при имп. С.-Петербургском университете. 1914, вып. 7, с. 1—54).

Резкие антиправительственные выступления в период русской революции 1905 г. и издание в Париже сборника стихотворений «Песни мстителя» (1907) лишили Бальмонта возможности вернуться в Россию. Юбилар находился весной 1912 г. в далеком плавании и не смог присутствовать на своем чествовании. Он вернулся на родину только

в 1913 г., когда была объявлена амнистия по случаю 300-летия царствования дома Романовых.

Своеобразным дополнением к характеристике творческой личности поэта, данной в статье о «Зарева зорь», являются размышления Волошина в письмах к матери (январь—февраль 1914 г.) в связи с отношениями между Бальмонтом и Майей Кювилье (Кудашевой). 28 января 1914 г.: «Чем крупнее человек — тем он ближе — к „преступлению“ (общественного закона), и чем сильнее в нем борьба — тем больше он нарушает разных „не“, которых с общественной точки никак нельзя нарушать. Пример — Бальмонт. Он может родить глубокое негодование, но его нельзя осудить — потому что он сам весь горит, всегда горит». 15 февраля 1914 г. (в ответ на осуждение Бальмонта в письме Е. О. Кириенко-Волошиной): «...он действительный поэт Божьей милостью. А я, например, зная о нем и худшее, все же люблю его как человека, больше чем поэта, т<sup>а</sup>к к<sup>а</sup>к к поэту часто бываю равнодушен <...> Трагедия судьбы Бальмонта — это совершенно явно трагедия Дон-Жуана (конечно со всеми поправками расы, страны и эпохи). Разве ты осудишь искания и горения Дон-Жуана? <...> И потом конечно Бальмонт и теперь не знает, кто Майя на самом деле, потому что насколько он остро чувствует людей в отдельные мгновения, настолько же он мало понимает вообще. И совсем нельзя себе представить, какой призрак видел он на месте Майи и к какому созданному своей фантазией лицу он обращался и теперь обращается» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 62).

Сам Бальмонт неизменно причислял Волошина к кругу самых близких для себя людей. В письме к Волошину от 3 февраля 1909 г. он признавался: «Кроме моих близких, у меня был единственный друг в Париже. Это ты, Макс. Более не говорю»; ср. его более позднее шутовское признание — в письме к Волошину от 20 июня 1914 г.: «Ты один из тех 3-х или 4-х мужчин, которых люблю братски и которые заставляют меня думать, что эта половина обитателей Земли не вся должна была бы мною быть истреблена, если б я имел силу Тамерлана» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 231). Волошину посвящен сонет Бальмонта — «Максу» («Ты нравишься мне весь, с своею львиной гривой...»).

В 1915 г. Волошин написал также небольшую статью общего характера «Бальмонт», оставшуюся в рукописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 304).

<sup>1</sup> *Всем тем & ответ их очей.* — Волошин воспроизводит посвящение «Зарева зорь» (с. 3).

<sup>2</sup> *Кажется, это — десятая или двенадцатая по числу книга...* — До «Зарева зорь» вышли следующие книги оригинальных стихотворений Бальмонта (не считая собраний сочинений и переизданий): Сборник стихотворений. Ярославль, 1890; Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты. СПб., 1894; В безбрежности. Лирика. М., 1895; Тишина. Лирические поэмы. СПб., 1898; Горящие здания. Лирика современной души. М., 1900; Будем как солнце. Книга символов. М., 1903; Только любовь. Семицветник. М., 1903; Литургия Красоты. Стихийные гимны. М., 1905; Фейные сказки. Детские песенки. М., 1905; Стихотворения. СПб., 1906; Злые чары. Книга заклятий. М., 1906; Песни мстителя. Париж, 1907; Жар-птица. Свирель славянина. М., 1908; Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб., 1908; Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. СПб., 1909; Хоровод времен. М., 1909.

<sup>3</sup> *...много говорилось о «падении» Бальмонта.* — Такой была общая реакция критики на поэтические сборники Бальмонта второй половины 1900-х гг., в которых отмечались самоповторения, длинноты, небрежное обращение с поэтическим словом, «отсутствие свежести вдохновения» (Брюсов о «Злых чарах») и неудачные попытки обновления творческой тематики («Жар-птица», революционные стихи). Наиболее определенно и веско такую точку зрения высказал Брюсов в ряде статей о Бальмонте (см.: *Брюсов Валерий.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 259—282). Исключительно резко отзывался о новейших книгах поэта Блок, расценивший их в статье «Бальмонт» (1909) как «нагромождение слов, то уродливое, то смехотворное» (*Блок Александр.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 374). «Зарева зорь» было следующей за «Хороводом времен» (1909) поэтической книгой Бальмонта, завершённой за год до юбилея. «Я закончил новую книгу стихов, под названием „Зарева зорь“. Это небольшие чисто лирические вещи, написанные за последние два—три года», — сообщал Бальмонт С. А. По-

лякову 3 марта 1911 г. (ИРЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 34). Реакция на «Зарево зорь» в литературном мире в целом была более благожелательной и приветственной, чем на предыдущие сборники Бальмонта.

<sup>4</sup> *Бальмонт перевел Шелли & полинезийские мифы...* — Ко времени написания статьи Волошиным в переводах Бальмонта вышли отдельными изданиями сочинения Шелли (3-е изд. СПб., 1894—1895), Кальдерона (3 тома. М., 1900—1912), Эдгара По (3-е изд. М., 1911—1912), «Побеги травы» У. Уитмена (М., 1911), «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда (М., 1904), «Саломея» О. Уайльда (СПб., 1908), «Ищейки» Шарля Ван Лерберга (СПб., 1909; совместно с Е. Цветковской) и др., а также переводные книги: Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних (СПб., 1908); Из чужеземных поэтов (СПб., 1908); Змеиные цветы (М., 1910; переложения из мексиканской «священной книги» «Пополь-Вух»); Любовь и ненависть. Испанские народные песни (М., 1911).

<sup>5</sup> *Прекрасней Египта & О, сердце! Как сердце болит!* — Полностью воспроизводится стихотворение «Прекрасней Египта» («Зарево зорь», с. 134).

<sup>6</sup> *«Где бы я ни странствовал & душа поет: „Вернись. Пора“»*. — Цитируются первая строфа и две последние строки стихотворения «Где бы я ни странствовал...» (там же, с. 134).

<sup>7</sup> *«безглагольная» русская природа...* — Имеется в виду стихотворение «Безглагольность» («Есть в русской природе усталая нежность...», 1900) из книги Бальмонта «Только любовь».

<sup>8</sup> *...Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит.* — Волошин воспроизводит полностью стихотворение «Тоска степей (Полонянка степей Половецких)» («Зарево зорь», с. 49).

<sup>9</sup> *С сердцем ли споришь ты? & Вместе оденемся в зарево зорь.* — Первая строфа стихотворения «В зареве зорь» (там же, с. 22).

А. В. Лавров, В. А. Мануйлов

## ИТОГИ П. Д. БОБОРЫКИНА

Опубликовано в газете «Утро России» (1912, 21 июля, № 168).

Воспоминания П. Д. Боборыкина «Столицы мира» охватывают период в 30 лет я заключают в себе, по словам автора, «итоги заграничных наблюдений, личных испытаний и знакомств с самыми выдающимися людьми XI X-го века в двух крупнейших центрах европейского культурного человечества — Париже и Лондоне» (с. 5). Памфлетный характер отклика Волошина противоречил общепринятому почтительному отношению к Боборыкину, являвшему собой, по утвердившемуся мнению, «тип просвещенного русского европейца». Ср. статью Л. Слонимского о той же книге («Из воспоминаний „русского европейца“»). — Вестн. Европы, 1912, № 8, с. 380—387). Кроме «Столиц мира», Боборыкин написал книги воспоминаний «Вечный город» (1903), «За полвека» (публиковалась в журналах в 1906—1913 гг.), а также ряд отдельных мемуарных очерков. См.: *Боборыкин П. Д.* Воспоминания, т. 1—2. М., 1965.

Цитаты из книги Боборыкина Волошин почти во всех случаях воспроизводит в измененном виде, с сокращениями, зачастую контаминируя характеристики, даваемые автором в разных фразах, и тем самым создает утрированное представление о тематике и стиле мемуаров.

А. В. Лавров

## ГОЛОСА ПОЭТОВ

Опубликовано в газете «Речь» (1917, 4 июня, № 129). Печатается по тексту этого издания.

В архиве Волошина сохранился развернутый план статьи, свидетельствующий о том, что критик предполагал охарактеризовать гораздо более широкий спектр поэтических «голосов», чем тот, который затронут в опубликованном тексте:

«Голоса современных поэтов:

Бальмонт, Гиппиус, Брюсов, Вяч. Иванов, Сологуб, Балтрушайтис, Белый, Блок, Кузмин, Герцык, Городецкий.

*Анненский.* Академически торжественный, накрахмаленный баритон, который вдруг переходит в мастерское почти клоуновское звукоподражание и кончает неожиданно простым, жутким, усталым „вполголоса“, захватывающим своей обнаженной человеческой искренностью.

*Северянин.* Теноровые фиоритуры и томные ариозо, переходящие в лакейский пафос смердяковских романсов, перед которыми не могло устоять ни одно сердце российской модистки.

*Гумилев.* Зоологические звуковые имитации, лиры, обтянутые золотой бумагой, и фразы, старательно распяленные на пеонах, как новые перчатки.

*Люб<sup>о</sup>вь* Столица. Голос московский, с мещанской распевкой, талант сдобный и румяный.

*Вл. Ходасевич.* Голос глубокий, завуалированный, негромкий и прекрасный, западающий в душу верностью тона.

*Ахматова.* Прекрасный и полный голос истинной певицы, которая любит вставлять среди пения неожиданные ремарки „прозой“ для того, чтобы увеличить остроту лиризма.

*Марина Цветаева.* То голос разумного дитя, то мальчишески ломающийся и дерзкий, то с глубоко национальными и длинными бабьими нотами.

*Поликс<sup>е</sup>на* Соловьева. Почти мужской контральто с женскими грудными нотами.

*Мариэтта Шагинян.* По-восточному гибкий, пряно экзотический, умеющий странно сочетать сутры Корана с отвле<sup>че</sup>нными максимумами неокантианства.

*Клюев и Есенин.* Деланно-залихватское треньканье на балалайке, игра на гармошке и подлинно русские захватывающие голоса.

*София Парнок.* Как бы глубоко сознательный, успокоенный в себе и неожиданно переходящий от шепота до крика страсти голос, о котором хочется сказать словами Т. Готье: „Мне нравится это слияние...“.

*Мандельштам.* Быть может, наиболее музыкальный и богатый мелодическими оттенками из всех современных поэтов, но еще слишком молодой голос, постоянно пробующий себя, любующийся округлостью собственного звука и сам себе удивляющийся.

*Эренбург.* То иступленный, то властный, то яростный жестокий голос пророка, дошедшего до экстаза в пустынях огромного и людного города, который часто кричит „per la bocca de su herida“ <<устаами своих ран» — *исп.*>.

*Маяковский.* Голос площадного гаера, который делает „парад“ перед своим балаганом, [балагура, ругателя] и способен покрыть шум тысячной толпы своим голосом и ошеломить ее наглостью своего цинизма и потоком ругательств» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 313, л. 1—1 об.).

Не исключено, что этот план был составлен уже после опубликования статьи «Голоса поэтов». На отдельном листе Волошин выписал также, кроме упомянутых, имена других поэтов, но без характеристики их «голосов»: И. Бунин, Вас. Комаровский, М. Зенкевич, Черубина де Габриак, Г. Шенгели, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, Т. Чурилин (там же, л. 3).

Знакомство С. Я. Парнок с Волошиным началось в 1916 г.: 9 июня в Судаке она написала Волошину свою книгу «Стихотворения» (об этом см.: Киммерийская антология. 4. Софья Парнок / Публикация Вл. Купченко. — Победа, Феодосия, 1980, 25 апр., № 82). В мастерской Волошина Парнок неоднократно читала свои стихи вместе с М. Цветаевой и О. Мандельштамом. Волошин высоко ценил поэзию С. Парнок. Отвечая на вопрос анкеты: «Какую книгу вы бы взяли с собой на необитаемый остров?» — Волошин ответил: «Стихи С. Парнок». Стихи Парнок (как и здесь — наряду с Цветаевой) Волошин выделил в ответе на анкету Е. Я. Архиппова (см.: *Цветаева М. Письма к М. А. Волошину / Публикация В. П. Купченко.* — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977, с. 157). Встречи С. Парнок с Волошиным продолжались в последующие годы в Судаке, где Парнок жила с артисткой Л. Эрарской с 1917 по 1921 г., а Волошин бывал на даче А. и Е. Герцык. В 1919 г. стихи Волошина и Парнок были напечатаны во втором выпуске харьковского альманаха «Камена».

Биографические сведения о Парнок см. в статье С. В. Поляковой «Поэзия Софии Парнок» в книге: *Парнок София.* Собр. стихотворений. Анн Арбор, 1979, с. 7—36



(о Волошине см. с. 14, 20—21, 323 и др.). На рецензию Парнок откликнулась благодарственным письмом: «...не говорю уже о том, как мне дорога похвала из уст такого мастера стиха, как Вы, я бесконечно обрадована тем неподдельным человеческим дружелюбием, которое Вы проявили ко мне <...> Я не только польщена, но и тронута душевно Вашим поэтическим и человеческим вниманием к моей книге». (Письмо 14 августа 1917 г. Цит. по кн.: *Парнок София*. Собр. стихотворений, с. 323).

Отношения Мандельштама и Волошина подробно проанализированы в статье В. П. Купченко «Осип Мандельштам в Киммерии» (Вопросы литературы, 1987, № 7), знакомство поэтов он датирует концом 1906 — началом 1907 г. и приводит письмо Мандельштама к старшему поэту 1909 г. (сходное с его ученическими письмами к Вяч. Иванову — см. Записки Отд. рукописей ГБЛ. М., 1973, вып. 34). В Коктебеле Мандельштам появился в отсутствие Волошина 30 июня 1915 г. и жил там летом 1916, осенью 1917 и длительное время в 1919—20 гг. Среди материалов, приводимых В. П. Купченко, для понимания рецензии Волошина важно не только выделение коктебельского цикла стихов Мандельштама (и выявление поэтического влияния на него Волошина), но прежде всего отзывы Волошина: «Вместе с Ахматовой он является самым талантливым представителем последнего поколения петербургских поэтов» (в одном из писем 1920 г.) и — в ответ на вопросы анкеты Е. Я. Архипова «Вопросы о любви к поэтам», предложенной Волошину В. А. Рождественским 30 июня 1932 г.: «Любите ли Мандельштама? Какую книгу более <...?>» — «Люблю. „Камень”» (ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46).

Статья Волошина представляет собой одну из первых серьезных рецензий на стихи Мандельштама, за исключением статей его непосредственных друзей и собратьев по «Цеху поэтов» (Н. Гумилева, С. Городецкого, В. Нарбута), все же уступающих статье Волошина по тонкости анализа; нужно отметить также рецензию Г. Гершенкройна в газете «Одесские новости» (1916, 20 марта / 2 апр., № 10011). В частности, важно, что Волошин, за исключением двух стихотворений, цитирует стихи, написанные Мандельштамом после 1912 г., т. е. собственно «акмеистические» стихи (см.: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 179; Аполлон, 1916, № 1, с. 31), в отличие, например, от В. Ф. Ходасевича, который в своей рецензии (Утро России, 1916, № 30, 30 января) отдает явное предпочтение ранним («символистским», по определению Гумилева) стихам Мандельштама; то же самое характерно и для рецензии И. Оксенова (Новый журнал для всех, 1916, № 2—3, с. 74).

Экземпляр «Камня» был подарен Мандельштамом Е. О. Кириенко-Волошиной с «нежной дружеской надписью» (по словам самого Волошина), вероятно, летом 1916 г. Этот экземпляр «Камня» — а не потерянная Мандельштамом «Божественная комедия» из библиотеки Волошина, как сообщают некоторые мемуаристы (*Миндлин Эм.* Необыкновенные собеседники. М., 1968, с. 89), — стал причиной ссоры поэтов в 1920 г. После нее дружеские отношения уже не восстанавливались, и, несмотря на сведения о встрече в 1924 г., есть основания говорить о сохранявшейся взаимной неприязни. Тем более существенно то обстоятельство, что воздействие статьи Волошина на Мандельштама продолжалось, может быть, до самых последних лет его творчества. Некоторые мотивы и определения в позднейших стихах и статьях Мандельштама часто весьма близки к формулировкам Волошина, как, например: «Голос это личность» (в статье «Пушкин и Скрябин»), или: «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева» (в статье «Югост Барбье» — *Прожектор*, 1923, № 13) и др. Здесь отметим только важную для поэзии позднего Мандельштама тему «голоса», особенно интересным образом проявляющуюся в «Грифельной оде» (показательна правка 1937 г. на авторском экземпляре сборника «Стихотворения» (Л., 1928), где строфа с этим словом была зачеркнута, но строки «Мы только с голоса пойдем...» вынесены в эпитафю). Высказывалось предположение о том, что в «Грифельной оде» отразился коктебельский пейзаж (*Сегал Д. М.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оде» О. Мандельштама. — *Russian Literature*, 1972, № 2). К этому, возможно, относится и определение П. А. Флоренского, назвавшего живопись Волошина «метагеологией» (сообщил Г. Шенгели в статье «Киммерийские Афины») (*Парус*, Харьков, 1919, № 1, с. 12). Важна также тема «я один в России работаю с голоса», отразившаяся и в повторяющемся мотиве «шевеления губ» (о нем см.: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии О. Э. Мандельштама 30-х годов. 1. — *Slavica Hierosolymitana*, 1978, 3, с. 155—156). Тема «голоса» отразилась и у Парнок, например, в ее словах: «такой голос, как мой, может быть сейчас услышан» (Собр.

стихотворений, с. 27) и в названии книги «Вполголоса» (М., 1928, на правах рукописи).

Соединение в одной статье имен Мандельштама и Парнок сразу же за упоминанием книги М. Цветаевой «Версты», видимо, имеет биографическую мотивировку и объясняется отношениями Цветаевой с Парнок, описанными в цветаевском цикле «Подруга» (осень 1914 — весна 1915; опубл. в кн.: *Цветаева М.* Неизданное. Париж, 1976, с. 61—76; *Парнок София.* Собр. стихотворений, с. 289—303) и стихотворении «В они дни ты мне была как мать...» (*Цветаева М.* Версты. М., 1922, вып. 1, с. 60), и ее же отношениями с Мандельштамом, описанными ею в «Истории одного посвящения» (*Цветаева М.* Соч.: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 159—189) и отразившимися в ряде стихотворений обоих поэтов 1916 г. (см., в частности: *Миц З. Г.* «Военные астры». — В кн.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979, с. 106—110). Взаимосвязь этих двух биографических «сюжетов» признавала и сама Цветаева, в письме к М. А. Кузмину (опубликовано в кн.: *Полякова С.* «Незакатны они дни»: Цветаева и Парнок. Анн Арбор, 1982, с. 113) она говорит о Парнок: «В феврале 1916 г. <...> мы расстались <...> из-за Мандельштама, который, не договорив со мной в Петербурге, приехал договаривать в Москву. Когда я, пропустив два мандельштамовских дня, к ней пришла — первый пропуск за годы — у нее на постели сидела другая». Биографический «подтекст» рецензии подтверждается отчасти тем, что Волошин специально выделяет стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой (сходный намек заключен и в цитируемых строках Готье), а из Мандельштама цитирует три стихотворения, не вошедшие в рецензируемую книгу, в том числе — два, написанные после выхода «Камня». Одно из них («В разноголосице девического хора...») посвящено Цветаевой, другое связано с первым «московской архитектурной» темой, ассоциировавшейся с Цветаевой. Показателен поздний — негативный — отзыв Мандельштама о Цветаевой (включающий и тему Москвы, и мотив «голоса») в статье «Литературная Москва» (Россия, 1923, № 2).

Волошин, друг и доверенный собеседник Цветаевой (см. кроме ее очерка «Живое о живом» также ее письма — в указанной публикации В. П. Купченко; отметим там же упоминание Волошиным имен Цветаевой, Парнок и Мандельштама вместе в письме 1919 г. (с. 156) и приводимые там же данные о встречах всех троих в Коктебеле), не мог не быть посвящен в эти взаимоотношения, тем более что знакомство Цветаевой с обоими поэтами началось у него в доме. Об этом свидетельствует Е. Тараховская в «Воспоминаниях о старом Коктебеле»: «Я приехала в Коктебель в 1915 г. вместе с моей старшей сестрой, поэтессой Софией Парнок, поэтом Осипом Мандельштамом <...> с Мариной Цветаевой <...> ее маленькой дочкой Алей и сестрой Асей Цветаевой <...> О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не любил стихов моей сестры Софии Парнок, однажды мы разыграли его: прочитав стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился» (Собрание Т. Л. Никольской, Ленинград). Свое знакомство с Мандельштамом относит к лету 1915 г. и Цветаева в «Истории одного посвящения». Особенно существенно то, что Мандельштам приехал в Коктебель 7 июня 1916 г. непосредственно из Александровской Слободы, от Цветаевой, что отразилось в его стихотворении «Не веря воскресенья чуду...» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973, с. 99 и 271). Если Мандельштам именно в этот приезд привез экземпляр «Камня», вышедшего в начале того же года, то предполагаемые нами биографические ассоциации у Волошина легко могли возникнуть.

<sup>1</sup> ...лирика — это и есть внутренняя статуя души... — Возможно, что эта мысль и сходная с ней фраза из ранней статьи Гумилева «Жизнь стиха» («стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела». — «Письма о русской поэзии», с. 23) «суммированы» в строке Мандельштама из стихотворения «Нашедший подкову» (1923): «И лицо его — точный слепок с голоса, который произносит эти слова» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973, с. 134).

<sup>2</sup> Смысл лирики книги Верлена — «Романсы без слов». — Ср. тему «Голоса» в рецензии Волошина на переводы Ф. Сологуба из Верлена (с. 438 наст. изд.), а также — в ранней статье Мандельштама «Франсуа Виллон», безусловно знакомой Волошину: «Вибрация этих двух голосов <Верлена и Вийона> поразительно сходная» (Аполлон. 1913, № 4, с. 30).

<sup>3</sup> ...*один и тот же размер & по размеру и ритму тождественны*. — Видимо, связано (отчасти полемически) со стиховедческими идеями Андрея Белого (ср. ниже: «после этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стихов»). Различие «интонаций» сравниваемых стихов определяется расположением словоразделов, так что замечание Волошина фактически повторяет претензии к Белому (не вполне справедливые), высказанные в рецензии В. Брюсова (Аполлон, 1910, № 11; см. подробнее: *Гречишный С. С. Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1981, т. 12, с. 101, 105, 112—118 и др.).

<sup>4</sup> *Медвяный, прозрачный, & старческими придыханиями & голос Ф. Сологуба*. — Ср. у Мандельштама в приветствии «К юбилею Ф. Сологуба»: «...кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой <...> Есть косноязычные эпохи, лишенные голоса, из косноязычия рождается самый прозрачный голос» (Последние новости, 1924, 11 февр., № 6).

<sup>5</sup> *Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина*. — Ср. слова Мандельштама о Кузмине в статье «Буря и натиск»: «...культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами» (Рус. искусство, 1923, № 1).

<sup>6</sup> *В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском...* — Восприятие Анненского как предтечи акмеистов часто фигурировало в критике 1910-х гг. — прежде всего у самих акмеистов (об этом в связи со статьей Волошина см.: *Тименчик Р. Д.* 1) По поводу «Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма». — Russian Literature, 1977, vol. 5, № 4, p. 320, примеч.; 2) Заметки об акмеизме. III. — Ibid., 1981, № 9, p. 175—190. В 1916 г. в том же издательстве «Гиперборей», которое выпустило «Камень», вышел сборник стихов Гумилева «Колчан», открывавшийся стихотворением «Памяти Анненского».

<sup>7</sup> *...Значенье — суета & как говорит Мандельштам*. — Из стихотворения «Мы напряженного молчания не выносим...» («Камень», с. 52). Трактовка этих стихов как аполонии зауми была весьма распространена (может быть, в некоторой связи с интересом Мандельштама к футуризму), но едва ли верна. Другие трактовки см.: *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass., 1976, p. 19; *Левинтон Г. А.* [Рец. на ст.:] *Иванов Вяч. Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама. — Russian Linguistics, 1975, vol. 2, p. 182—183.

<sup>8</sup> *...последняя книга стихов Марины Цветаевой...* — Имеется в виду книга стихов 1916 г. «Версты», вышедшая только в 1922 г.

<sup>9</sup> *...ее первые полудетские книги...* — Сборники Цветаевой «Вечерний альбом» (М., 1910), с которого началась дружба Волошина и Цветаевой, и «Волшебный фонарь» (М., 1912).

<sup>10</sup> *Смотрят снова & О Марина, соименница моря!* — Стихотворение С. Парнок приведено полностью («Стихотворения», с. 14). На принадлежавшем Волошину экземпляре отчеркнуты строки 5—12 этого стихотворения. (Книга хранится в Доме-музее Волошина, пометы любезно сообщены нам В. П. Купченко). Практически все цитируемые Волошиным строки отчеркнуты на полях (или — соседние с ними строки), и все помеченные им строки приведены в статье (или, во всяком случае, — строки из всех помеченных стихотворений). Ниже пометы Волошина к каждому стихотворению не оговариваются. Стихотворение посвящено М. Цветаевой. Последние строки, возможно, переключаются со стихотворением Цветаевой «Душа и имя» (из «Волшебного фонаря»): «Но Бог мне имя иное дал, Морское оно, морское». Знакомство С. Парнок и М. Цветаевой началось не позднее осени 1914 г. (об их отношениях см.: *Полякова С.* «Незакатны оны дни»). Ср. в воспоминаниях Е. Тараховской: «Моя встреча с Мариной Цветаевой впервые состоялась в 1915 году, когда я, еще учась в Таганрогской гимназии, приехала в гости к моей сестре, поэтессе Софии Парнок. Мы снимали две комнаты в Хлебном переулке, и Марина Цветаева, дружившая с моей сестрой, очень часто приходила к нам, так как жила очень близко, в Борисоглебском переулке». К Цветаевой, кроме приведенного, обращены стихотворения из того же сборника Парнок: «Сонет» («Следила ты за играми мальчишек...» — с темой Марины Мнишек и Лже-Димитрия — с. 42), «Девочкой маленькой ты мне предстала нелюбою» (с. 76). Из позднейших стихов — «Краснеть за посвященный стих» (*Парнок София.* Лоза: Стихи 1922 г. М., 1923). Цветаевская тема присутствует также в стихотворении 1929 г. «Ты молодая, длинно-

ногая!..», посвященном М. Баранович. Ср. заключительные строки: «...Но я простила ей, И я люблю тебя, и сквозь тебя, Марина, Виденье соименницы твоей» (Собр. стихотворений, с. 234; вариант: Господня милость над тобой, Марина! И над далекой соименницей твоей — там же, с. 18).

<sup>11</sup> «...как будто кто-то равнодушный & не сон ли чей-то смутный мы?» — Из стихотворения «Белою ночью» («Стихотворения», с. 5).

<sup>12</sup> «Обрети и расточи»... — Из стихотворения «Словно дни первоначальные...» (там же, с. 6).

<sup>13</sup> «полувесна и полуосень»... — Из стихотворения «Полувесна и полуосень» (там же, с. 15).

<sup>14</sup> «...доцелованы уста... — Из стихотворения «Должно быть голос мой бездушен» (там же, с. 52).

<sup>15</sup> «...вскипающего стиха». — Из стихотворения «Как светел сегодня свет» (там же, с. 16).

<sup>16</sup> «...к неотвратной гибели... — Из стихотворения «Снова знак к отплытию нам дан!» (там же, с. 77).

<sup>17</sup> «...всем ветрам... — Из стихотворения «Он ходит с женщиной в светлом» (там же, с. 68).

<sup>18</sup> «...знаю хитрость... — Из стихотворения «Злому верить не хочу календарю» (там же, с. 27).

<sup>19</sup> «...и миру несколько лет... — Из стихотворения «Как светел сегодня свет...» (там же, с. 16).

<sup>20</sup> *Но среди интонаций & любви и ее ран...* — Ср. рецензию А. Герцык на «Стихотворения» Парнок: «Неутоленность и одинокость духа обращают взоры поэта на мир женщины, воспеваемой им в тонких сафических строфах, близких не только формой, но и духом своему античному образцу <...> Всегда любовь как поединок, как борьба двух волей, в пепле сжигающая, тоскующая страстность и в конце — усталость без границ и кроткое смирение перед свершившимся» (Сев. записки, 1916, № 2, с. 228).

<sup>21</sup> «...зацеловывать должна... — Из стихотворения «Туго сложен рот твой маленький» («Стихотворения», с. 40).

<sup>22</sup> *Где словно смерть провела снеговою пуховкою...* — Из стихотворения «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою...» (там же, с. 76; посвящено М. Цветаевой).

<sup>23</sup> «...в адском, смоляном котле... — Из стихотворения «Как в истерике, рука по гитаре» (там же, с. 49).

<sup>24</sup> «...миг — не боле — твоя рука... — Из стихотворения «Газэлы» (там же, с. 75).

<sup>25</sup> «Когда я твои губами слушала сердце... — Из стихотворения «Сафические строфы» (там же, с. 57).

<sup>26</sup> «Расплавленный страданием & раскаленный слог». — Из стихотворения Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры...» («Камень», с. 85).

<sup>27</sup> *В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца...* — Ср. у позднего Мандельштама стихотворение «Пою, когда гортань — сыра, душа — суха...» (Стихотворения. Л., 1973, с. 193). Тема «Колхиды» в этом стихотворении может указывать на статью Волошина как на источник (ср. соединение тем Колхиды и Тавриды в стих. «Золотистого меда струя...»).

<sup>28</sup> *Осенний сумрак & Пред лезвием твоей тоски, Господь?* — Неточная цитата из стихотворения «Змей», вошедшего только в первое издание «Каменя» (116., 1913, с. 10), но не в рецензируемое издание. Точный текст:

Осенний сумрак — ржавое железо  
Скрипит, поет и разъедает плоть...  
Что весь соблазн и все богатство Креза  
Пред лезвием твоей тоски, Господь!

<sup>29</sup> *Отравлен хлеб & Не мог сильнее тосковать...* — Из стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...» («Камень», с. 61).

<sup>30</sup> *Бессонница. Гомер. & Что над Элладю когда-то поднялся...* — Из стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (там же, с. 83).

<sup>31</sup> «Как царский скиптр & торжественная боль»... — Неточная цитата из стихотворения «Есть ценностей незлыбмае скала...» (там же, с. 70).

<sup>32</sup> ...таинственное цветение голоса... — Относится к частому у Мандельштама (и в более поздних стихах) соседству темы музыки с мотивом хмеля, цветения. Слово «цветение» в акмеистической и посвященной акмеистам критике связано с одним из значений греческого слова, лежащего в основе названия акмеизма, — «расцвет, цветение». В контексте статьи Волошина частое повторение этого мотива может быть связано с самой фамилией Цветаевой — ср. в посвященном ей и цитируемом ниже стихотворении «В разноголосице девического хора» игру имен: *Флоренция—Цветаева*.

<sup>33</sup> «Зловещий голос & Стояла некогда Рашель». — Из стихотворения «Ахматова» («Камень», с. 64), позднее печаталось без названия («Вполоборота, о печаль...»).

<sup>34</sup> «Да обретут мои уста & ненарушаемая связь». — Из стихотворения «Silentium» (там же, с. 16).

<sup>35</sup> «Как бы цезурую зияет этот день & в метрике Гомера». — Из стихотворения «Есть иволги в лесах...» (там же, с. 68).

<sup>36</sup> ...сильнее всего чувствует архитектуру... — Ср. суждения Гумилева: «Любовь ко всему живому и прочному приводит Мандельштама к архитектуре» («Письма о русской поэзии», с. 179); «Все-таки он чаще всего думает об архитектуре» (Аполлон, 1916, № 1, с. 31). «Архитектуру Мандельштам почувствовал как редко кто из поэтов. „Айя-София“, „Твердыня Notre Dame“, „маленькое тело“ Казанского собора — все это у него движется, волнуется, живет ритмом одушевленной жизни», — писал Г. Гершенкройн (Одесские новости, 1916, 20 марта, № 10011, с. 2). В статье С. Городецкого «Музыка и архитектура в поэзии» (Речь, 1913, 17/30 июня, № 162, с. 3) музыке-зауми («Заветы Верлена были приняты у нас с излишней горячностью») противопоставляется «архитектура» стихов Мандельштама: «Давно сказано, что музыка есть жидкая архитектура, а архитектура океаневшая музыка <...> Тяжелые слова <...> гордятся своим весом и для соединенных своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здание». Можно даже предположить полемику Волошина с позицией, подобной позиции Городецкого. Сходная тема возникает и в рецензии самой Софии Парнок на «Камень» (Сев. записки, 1916, апрель—май, с. 242—243; подпись: Андрей Полянин): «Творчество О. Мандельштама — в ваянии из слова. И вместе с тем поэт не только не во вражде с музыкой, а наоборот, в крепчайшем союзе с ней. Его „Камень“ — поющий камень <...> скульптура и музыка сдружились, покоростуют поэту».

<sup>37</sup> ...архитектура — камень, который стал словом... — Ср. в статье Мандельштама «Утро акмеизма»: «...камень <...> есть слово <...> На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания». Статья была опубликована в 1919 г. (Сирена, Воронеж, 1919, 30 янв., № 4—5), но, видимо, написана в 1913 г. вместе с другими акмеистическими манифестами (Гумилева и Городецкого) и обсуждалась в «Щехе поэтов». Знакомство Волошина с этой статьей вполне возможно, но эта важная для Мандельштама тема могла возникнуть и в устных беседах.

<sup>38</sup> ...не каждый ли собор звучит своим голосом & и русскою душой... — Парафраз и цитата из стихотворения «В разноголосице девического хора // Все церкви нежные поют на голос свой». Стихотворение посвящено М. Цветаевой, но вошло в «Камень», датируется февралем 1916 г., опубликовано в «Альманахе Муз» (М., 1916, с. 112). Хотя Волошин мог прочесть его и в «Альманахе Муз», который вышел между 4 и 11 октября (см. Книжную летопись, 1916, 15 окт., № 41), а статья Волошина была послана в редакцию «Речи» 15 декабря 1916 г. (ЦГАЛИ, ф. 1666, «Речь», оп. 1, ед. хр. 181, л. 9 — указано Р. Д. Тименчиком), однако в описанной ситуации более вероятно, что он узнал стихи непосредственно от Мандельштама. Цитату из этого стихотворения («явление Авроры») использовала позднее Цветаева в пьесе «Каменный ангел» для того, чтобы указать на автобиографичность героини пьесы, Авроры.

<sup>39</sup> ...Айя-София с ее гулким рыданием серафимов... — Имеются в виду слова «И серафимов гулкое рыданье» — из стихотворения «Айя-София» («Камень», с. 41—42).

<sup>40</sup> Как некогда Адам & крестовый легкий свод... — Из стихотворения «Notre Dame» (там же, с. 43).

<sup>41</sup> ...Архангельский собор «весь удивлень райских дуг»... — Из стихотворения «О этот воздух, смутной пьяный», опубликованного впервые в книге Мандельштама «Tristia» (Петербург; Берлин, 1921, с. 44), датируется апрелем 1916 г. Вероятно, Воло-

шин узнал его от Мандельштама летом 1916 г. В. П. Купченко в указанной статье приводит письмо Ю. Л. Оболенской о концерте в Феодосии 18 июля 1916 г., на котором выступал Мандельштам. Описывая манеру его чтения, автор прибегает к цитате из этого стихотворения, так что вполне вероятно, что Мандельштам читал его на концерте. Цитируемые строки относятся не к Архангельскому, а к Успенскому собору (который упомянут и в стихотворении «В разноголосице...»), Архангельский в этом стихотворении встречается в другом контексте. Тем не менее ошибка показательна, так как Архангельский собор — в котором находилась гробница царевича Дмитрия — ассоциируется с ключевой для Цветаевой темой «Марины и Дмитрия». Она есть и в посвященном Цветаевой стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», о чем писалось многократно (см., например: *Гинзбург Л. Я.* Поэтика Осипа Мандельштама. — В кн.: *Гинзбург Л.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982, с. 280—281), и (с упоминанием Архангельского собора) в том сборнике Цветаевой, о котором выше говорит Волошин («Версть». Вып. 1, с. 34—35), в стихотворении «Дмитрий! Марина! В мире...». Архангельский собор в связи с Дмитрием упоминается впоследствии и у самого Волошина: «Дмитриус император», 1917 (*Волошин М.* Стихотворения. Л., 1977, с. 242). Выше упоминалось более раннее появление темы Дмитрия в связи с Цветаевой в стихах Парнок.

<sup>42</sup> ...*Казанский & как легкий крестовик-наук.* — Из стихотворения о Казанском соборе «На площадь выбежав свободен...» («Камень», с. 67).

<sup>43</sup> «*Оды Бетховену*». — Входит в «Камень» (с. 75—78).

<sup>44</sup> «*Завоевателей исконная, земля & направил Меттерних...*» — Из стихотворения «Европа» (там же, с. 72).

<sup>45</sup> «*Флобера и Золя*» & «*...молились Богу в старину*». — Из стихотворения «Аббат» (там же, с. 79—80).

<sup>46</sup> «*Кинематограф... Три скамейки & направленного фортепьяно*». — Из стихотворения «Кинематограф» (там же, с. 55—56).

<sup>47</sup> ...*чтобы выработать себе отчетливую дикцию.* — Слова, связанные, видимо, не только с темой ученичества Мандельштама, но и с темой изучения Мандельштамом русского языка, постоянно повторяющейся у акмеистов. Ср.: «...русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться и не всегда удачно» (Н. Гумилев) (Аполлон, 1916, № 1, с. 30); «В „Камне" есть <...> режущие ухо ошибки против языка» (там же, с. 32); «Работа <...> состоящая в <...> усвоении русского языка, была огромна <...> он изучил язык. И хотя никаким изучением не заменить природного знания языка, тем не менее стихи Мандельштама вполне литературны» (*Городецкий С.* Поэзия как искусство. — Лукоморье, 1916, 30 апр., № 18, с. 20); «Недостаток вкуса усугубляется недостаточным знанием языка» (*Городецкий С.* Стихи о войне (в «Аполлоне»). — Речь, 1914, 3 ноября, № 297).

Т. Л. Никольская, Г. А. Левинтон

---

## ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ КАНВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. А. ВОЛОШИНА \*

(Составил В. П. Купченко)

**1877**

*16 мая.* В Киеве, в семье члена киевской палаты уголовного и гражданского суда Александра Максимовича Кириенко-Волошина у его жены Елены Оттобальдовны, урожденной Глазер, родился сын Максимилиан.

**1878**

*23 февраля.* Александр Максимович назначен членом Таганрогского окружного суда. Переезд семьи в Таганрог.

**1879**

После размолвки с мужем Елена Оттобальдовна с сыном переезжает в Севастополь. «Пиранезиевские видения» города, еще не восстановленного после Крымской войны, остаются «одним из самых первых незабываемых живописных впечатлений» (Автобиография, ЦГАЛИ, б. д., ф. 102, оп. 1, ед. хр. 13).

**1881**

*Март.* «Первое впечатление истории, подслушанное из разговоров старших: убийство Ал<ександра> П» (Автобиография, вариант 1925).

*9 октября.* Смерть Александра Максимовича. Елена Оттобальдовна выезжает с сыном в Таганрог.

*Не ранее декабря.* — Отъезд в Москву.

**1882**

До весны в Москве жили на Б. Грузинской, потом на Долгоруковской. Неподалеку жил В. И. Суриков, в картине «Боярыня Морозова» запечатлевший эти места (Новая Слобода).

«Опьянение стихами». «Не умея читать, знал наизусть „Полтаву“, „Коробейники“, „Демона“» (Незаконченная «Автобиография», ИРЛИ).

**1883**

*Весна.* Елена Оттобальдовна с сыном поселяется в семье инженера-путейца О. П. Вяземского, в Ваганькове; служит в больнице Московско-Брестской железной

---

\* Даты до 1918 г. — по старому стилю, заграничные события по двойному обозначению — старый и новый стиль.

дороги. «Самостоятельное чтение книг в пределах материнской библиотеки» (Автобиография, 1925). Знакомство с творчеством Байрона (в переводах).

#### 1884

С семи лет — Гоголь, «Одиссея», Эдгар По (в переводах).

Начало занятий со студентом Н. Туркиным: «кроме обычных грамматик — заучивание латинских стихов, лекции по истории религий, сочинения на сложные не по возрасту литературные темы» (Автобиография, 1925).

#### 1886

С девяти лет — чтение Достоевского («Бедные люди», «Неточка Незванова»). «Общество» в Москве: «книжки, взрослые, домашние звери. Сверстников мало» (Автобиография, 1925).

*Конец августа.* Елена Оттобальдовна едет с сыном в Киев к родным и в Крым. Ялта.

#### 1887

*Май.* Поступает в частную гимназию Л. И. Поливанова.

#### 1888

*Февраль.* «Вышел от Поливанова и готовился в казенную гимназию» (Дневник гимназических лет).

*Август.* Перешел в 1-ю Московскую казенную гимназию (во 2-й класс). «Это самые темные и стесненные годы жизни, исполненные тоски и бессильного протеста против неудобоваримых и ненужных знаний» (Автобиография, ЦГАЛИ).

#### 1889

«Жили мы на Малой Грузинской».

*Осень.* Живут у Страстного монастыря. Учится плохо.

#### 1890

Знакомство с доктором П. П. Тешем и его семьей. Остался на второй год в 3-м классе.

*Лето.* Троекурово, Матвейково: «леса Звенигородского уезда» (Автобиография, ЦГАЛИ).

*Осень.* Живут в Москве в Волконском переулке с П. П. Тешем, близким другом Елены Оттобальдовны.

*Октябрь-ноябрь.* Начинает писать стихи.

#### 1891

*Весна.* Перешел в 4-й класс.

#### 1892

*Февраль-март.* Пишет стихи. «Мечтаю о юге и молюсь о том, чтобы стать поэтом»... (Автобиография. 1925).

*11 октября.* Начинает вести дневник.

*12 октября.* Записывает: «Мое теперешнее самое заветное желание — это быть писателем».

*Осень.* Пишет стихи («Герои», «Писателю», «Из Барбье»).

#### 1893

*31 января.* Первое публичное выступление: на литературно-музыкальном вечере в гимназии. Читает «Клеветникам России» Пушкина.



17 марта. Елена Оттобальдовна решает переехать вместе с П. П. Тешем в Коктебель близ Феодосии.

Май. Знакомство с художником Н. В. Досекиным и его семьей.

3 июня. Отъезд в Крым.

Июнь. Перевод в Феодосийскую гимназию.

Конец августа. Начало занятий в Феодосийской гимназии.

Осень—зима. Выступает с декламацией на гимназических вечерах. Пишет стихи. «Провинциальный городок, жизнь вне родительского дома сильно облегчают гимназический кошмар. Стихи мои нравятся, и я получаю первую прививку литературной „славы“...».

Декабрь. Начало дружбы с А. М. Пешковским.

### 1894

Январь. Каникулы проводит в Коктебеле.

Весна. Переезд с Пешковским в дом М. Рафанович. Начало дружбы с ее внучкой А. М. Петровой. Увлечение рисованием.

Лето. В Коктебеле.

20 сентября. Читает на похоронах директора гимназии В. К. Виноградова стихотворение его памяти.

### 1895

Начало февраля. Участвует в гимназических постановках «Женитьбы» и «Горя от ума».

Весна. Пишет стихи, рисует. Дает уроки. Переходит в 7-й класс.

Лето. В Коктебеле. Увлечение историей философии.

Осень. В Феодосии выходит сборник памяти В. К. Виноградова со стихотворением Волошина: его поэтический дебют.

Декабрь. На зимние каникулы едет в Москву. Знакомство с художницей Е. Ф. Юнге, дочерью Ф. П. Толстого.

### 1896

2 февраля. В Феодосии в гимназической постановке «Ревизора» исполняет роль Городничего.

Весна. Переводит «Мираж» Ф. Фрейлиграта.

Конец августа (?). Ездил на Всероссийскую выставку в Нижний Новгород.

Ноябрь. Пишет сочинение «Влияние воспитания на человека, по литературным типам». Это «сатирическо-обличительная статья», по отзыву преподавателя литературы Ю. А. Галабутского.

Начало декабря. Ставит в гимназии «Бежин луг» Тургенева и «Разговор дам» (по Гоголю). Читает стихотворение С. Фруга «Дочь Иефая» — в присутствии И. К. Айвазовского.

22 декабря. Стихотворение «Многим».

### 1897

Январь. Пишет сочинение «О поэте нового времени».

23 февраля. На концерте в доме Айвазовского читает «Пульчинеля» А. Майкова.

6 июня. Получает аттестат зрелости.

Лето. В Коктебеле.

1 августа. Зачислен в Московский университет на юридический факультет.

Осень—зима. В Москве часто посещает музеи и театры. Переводит «Германию» Гейне. Из профессоров отмечает преподавателя политической экономии А. И. Чупрова.

Октябрь. Узнает, что находится под надзором полиции.

Ноябрь. Вступает в попечительство о бедных и студенческое землячество. Агитирует за сборник в пользу «недостаточных» студентов.

## 1898

*Январь.* Переводит Гейне, Уланда. Призывает студентов обратиться с письмом к Э. Золя, в связи с делом Дрейфуса.

*Февраль—март.* Читает о народовольцах. Стихотворение «19 февраля».

*Апрель.* Посещает лекции А. Ф. Кони, К. А. Тимирязева. Мысль о переходе на естественный факультет.

*Май.* Переходит на 2-й курс юридического факультета.

*17 мая.* Выезжает в Феодосию.

*Начало сентября.* Отъезд в Москву на занятия в университете.

*Октябрь.* Посещает театры. Работает над поэмой «XIX век». Посещает лекции Алексея Н. Веселовского, А. А. Кизеветтера, С. Ф. Фортунатова, Н. А. Иванцова.

*Ноябрь.* Дружба с М. П. Свободным, начинающим переводчиком.

*17 декабря.* Присутствует на премьере «Чайки» в Художественном театре.

## 1899

*Январь (?)*. Сближение с экономистом проф. И. Х. Озеровым и студентом Л. Л. Кобылинским.

*8 февраля.* Начало Всероссийской студенческой забастовки.

*15 февраля.* Исключен из университета на год «за агитацию» и выслан из Москвы в Феодосию со свидетельством о неблагонадежности.

*Конец февраля.* Посещает с М. П. Свободным в Ялте А. П. Чехова. Разговор о постановке «Чайки» и о студенческом движении в России.

*5 апреля.* Переезд из Феодосии в Коктебель. Там же — Елена Оттобальдовна и М. П. Свободин.

*29 августа.* Выезжает из Феодосии с Еленой Оттобальдовной и дочерью П. П. Теша в первое заграничное путешествие — через Киев на Краков и Вену. Затем — Венеция, Верона, Лугано, Цюрих, Люцерн, Берн, Женева, Милан, Локарно, Базель. Пишет стихи «Via mala» и четверостишие «Венеция».

*16 (28) октября.* Приезд в Париж.

*Октябрь—ноябрь.* Знакомство с Парижем. Лувр, Люксембургский музей, Версаль. «В первый раз повашши за границу 21 года» от роду, я ходил по картинным галереям совершенным дикарем и наивно удивлялся: „Какую ерунду писали эти старые мастера, то ли дело наша Третьяковка!“ (Автобиографическая запись «Мне было 24 года...»).

*15 (27) ноября.* Отъезд с Еленой Оттобальдовной через Кёльн в Берлин.

*Декабрь.* Посещает вольнослушателем лекции в Берлинском университете. Изучает немецкий язык. Работает над поэмой «XIX век».

## 1900

*20 декабря (1 января 1900).* Стихотворение «В Версале». Читает «Воскресение» Л. Толстого. Изучает путеводитель по Италии. Посещает музеи.

*12 (25) января.* Выехал из Берлина в Москву.

*28 января.* Выступил в Москве на торжестве по случаю 20-летия журнала «Русская мысль».

*Февраль.* Восстановлен на 2-м курсе юридического факультета Московского университета. Изучает историю искусства. Пишет рецензии для «Русской мысли».

*Март.* Пишет статью «Горная сказка». Принимает участие в деятельности исполкома Московской Студенческой организации.

*Апрель—май.* Изучает путеводитель по Италии и итальянский язык. Сдает экзамены. Перешел на 3-й курс юридического факультета.

*20 мая.* В «Русской мысли» (№ 5) — первая подписанная статья Волошина. «В защиту Гауптмана».

*26 мая.* Выезжает из Москвы в заграничное путешествие с друзьями студентами Л. Кандауровым, В. Ишеевым и А. Смирновым. Все поочередно ведут журнал путешествия. Посещают Варшаву, Вену, Линц, Мюнхен, всюду осматривая музеи, выставки, памятники старины. В деревне Обераммергау смотрят «мистерии». С 6 (19)

по 12 (25) июня идут пешком через горные долины, перевалы и ледники Тирольских Альп.

12 (25) июня. Переходят границу Италии. Озеро Комо, Милан, Генуя, Пиза, Флоренция, Рим, Неаполь. Все крепче мечта «посвятить себя истории искусства, бросив посылку изучения права» («Мне было 24 года...»).

19 июля (1 августа). Отплыли на пароходе «Romania» из Бриндизи в Грецию. Коринф, Афины.

28 июля. Прибыли из Константинополя в Севастополь.

21 августа. Арестован в Судак во время странствий по Крыму и доставлен в московскую Басманную часть. Через две недели выслан из Москвы — до особого распоряжения.

Начало сентября. Едет в Севастополь, откуда вместе с инженером В. О. Вяземским отправляется в Среднюю Азию, на изыскания трассы Оренбург-Ташкентской железной дороги.

17 сентября. Прибывает в Ташкент. Зачислен в изыскательскую партию фельдшером.

1 октября. Выехал с Вяземским из Ташкента.

Октябрь—ноябрь. Полтора месяца в степи с караваном. Выполняет обязанности заведующего лагерем, ведет пикетаж. Пишет статьи в газету «Русский Туркестан».

15 ноября. Вернувшись в Ташкент, получает известие, что его дело «оставлено без последствий». Решает не возвращаться в университет, а заняться самообразованием.

Декабрь. Следит за событиями «боксерского» восстания в Китае, читает сочинения Вл. Соловьева («Три разговора») и Ф. Ницше («По ту сторону добра и зла»).

«1900-й год, стык двух столетий, был годом моего духовного рождения» (Автобиография, 1925).

## 1901

Январь—февраль. Сотрудничает в «Русском Туркестане». Решает ехать в Париж и заниматься литературой и искусством. Знакомство с народовольцем И. П. Ювачевым.

22 февраля. Выезжает с Ювачевым из Ташкента — через Самарканд на Кисловодск и Тифлис. Путешествие по Военно-Грузинской дороге.

4 марта. Приехал в Москву во время студенческих беспорядков.

Март. Читает книгу стихов Валерия Брюсова «Tertia vigilia». Знакомство с художниками В. Д. Поленовым и А. А. Киселевым.

Середина марта. Берлин.

20 марта (2 апреля). Приезжает в Париж.

Начало апреля. Путешествие с Пешковским по Бретани.

Середина апреля. Знакомится с художницей Е. С. Кругликовой. Вечера в ее мастерской. Начинает рисовать. Знакомство с С. И. Щукиным.

Май. Посещает лекции в Лувре, рисует в академии Ф. Коларосси, бывает в театрах. Знакомство с писательницей А. В. Гольштейн.

24 мая (7 июня). Выезжает из Парижа в путешествие по Испании с художниками А. А. Киселевым, Е. С. Кругликовой, Е. Н. Давиденко. Стихотворение «В вагоне».

Конец мая — первые числа июня. Пройдя пешком через Пиренеи, путешественники посещают республику Андорру, затем отплывают на Балеарские острова.

С 5 (18) июня. Майорка (Пальма, Вальдемоза).

19 июня (2 июля). Отплывает из Пальмы в Испанию. Посещает Барселону, Валенсию, Малагу, Севилью, Кордову, Толедо, Мадрид.

9 (22) июля. Возвращение в Париж.

Июль—август. Занятия в Национальной библиотеке. Осознает «богатство французской литературы и как ее мало знают в России». Сближение с журналистом А. И. Косоротовым. Решает зарабатывать рецензиями в газетах и журналах и писать «только о новейших течениях в искусстве».

Сентябрь. Пишет о Майорке и Г. Моро. Замысел написать очерки о современных французских писателях. Совершенствует свой французский язык.

Ноябрь—декабрь. Посещает лекции в Сорбонне и в Высшей русской школе. Сближение с рядом профессоров Школы, знакомство с М. М. Ковалевским и художником Б. Н. Матвеевым.

## 1902

1 (14) января. Переезд в мастерскую Е. С. Кругликовой на ул. Буассонад, 17 (Монпарнас).

Начало января. Отход от участия в студенческом движении. Знакомство с семьей скрипача Л. С. Ауэра.

Вторая половина января. В Высшей русской школе прочел доклад о Некрасове и А. К. Толстом.

Февраль. Знакомство с Г. Брандесом и П. Б. Струве. Пишет статьи об Андорре.

28 февраля (13 марта). Слушает лекцию И. И. Мечникова о смерти.

Март. Решение целиком посвятить себя искусству и литературе. «Читаю запоем, пишу стихи и сам готовлю себе обед...». Зарабатывает уроками.

Май. Начало занятий живописью (маслом).

13 (26) мая. Стихотворение «Пустыня».

Ок. 4 (17) июня. Выезжает с А. И. Косоротовым в Италию (Милан, Венеция, Ливорно).

Вторая половина июня. Корсика (Аяччо, Бастия), затем Сардиния.

Конец июня. Неаполь.

Конец августа. Капри. Две недели в Риме. «Близко соприкоснулся с католическим миром» (Автобиография, ЦГАЛИ). На обратном пути — Пиза, Генуя.

Начало сентября. Возвращение в Париж (ул. Буассонад, 7).

Конец сентября. Знакомство с К. Д. Бальмонтом.

Октябрь. Знакомство с хамбо-ламой Агваном Доржиевым. Интерес к буддизму.

Октябрь—ноябрь. Общается с семьей Ауэр, С. Л. Поляковым (Литовцевым), К. Д. Бальмонтом, Мирэ (А. М. Моисеевой).

Декабрь. Переезд на ул. Кампань-Премьер, 9. Замысел поездки на Байкал и в Японию — для изучения живописи. Стихотворение «Осень... осень... Весь Париж...»..

## 1903

Первая половина января. Отъезд из Парижа.

3 (16) января. Приезд в Петербург (Невский, 153, кв. 61).

Январь. Знакомство с А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, И. Э. Грабарем, С. П. Дягилевым.

23 января. На заседании Религиозно-философского общества впервые видит В. Я. Брюсова, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова.

Конец января. Знакомство с Н. М. Минским, А. А. Блоком, З. А. и С. А. Венгеровыми, П. С. Соловьевой, В. А. Серовым, К. А. Сомовым.

3 февраля. Приезд в Москву. Доклад К. Д. Бальмонта в Литературно-художественном кружке (ЛХК) «Чувство личности в поэзии».

5 февраля. На ужине у В. Я. Брюсова знакомится с Андреем Белым. Живет у О. М. Струковой (Б. Левшинский пер., д. Сабашниковых).

11 февраля. У С. И. Щукина знакомится с М. В. Сабашниковой.

Февраль. Знакомство с А. С. Голубкиной, Ю. К. Балтрушайтисом.

4 марта. На «Вечере нового искусства» читает стихотворение «Кастаньеты».

Февраль—март. Общается с символистами, участвует в их чтениях в ЛХК.

21 марта. Отъезд из Москвы в Крым.

Апрель. Стихотворение «В вагоне» в альманахе «Северные цветы». В альманахе «Гриф» — еще два стихотворения.

Лето. В Коктебеле. Постройка собственного дома. Переводит Верхарна, пишет стихотворения «Зеленый вал отпрянул и пугливо...». «Акрополь». «По ночам, когда в тумане...». Читает «Дневник» Гонкуров.

Август. В «Новом пути» — подборка из восьми стихотворений Волошина. В Коктебеле — Е. С. Кругликова, П. С. Соловьева.

Сентябрь—октябрь. Занимается живописью. Решает вернуться в Париж.

Начало ноября. Приезд в Москву.

Ноябрь. Бывает у Бальмонтов, Брюсовых, Сабашниковых, Щукиных. Посещает собрания ЛХК, «воскресенья» у А. Белого.

18 ноября. Выступает на «чтении» об Уайльде в ЛХК. Знакомство с А. Р. Минцловой.

27 ноября. Отъезд из Москвы в Париж. В пути пишет стихотворение «Я ждал страданья столько лет...».

#### 1904

Январь. Поселяется на ул. Бак, 3 — «в мансарде, где жил Коро». «Весь с головой в живописи». Знакомство с Р. Гилем.

10 (23) января. На банкете редакции журнала «Плюм» знакомится с Э. Верхартом, Э. Карьером, О. Мирбо, О. Рони, О. Роденом, Ф. Фенеоном.

15 (28) января. В Москве выходит № 1 «Весов» со статьей «Скелет живописи».

3 (16) февраля. Стихотворение «Дождь».

Февраль—март. Переписка с М. В. Сабашниковой и В. Я. Брюсовым. Посещает выставки, пишет для «Весов». Занятия живописью и выжиганием на дереве.

Середина марта. Приезд в Париж М. В. Сабашниковой. Совместные посещения музеев, церковей, мастерских художников.

Конец марта. Знакомство с поэзией Вяч. Иванова.

Начало апреля. Предложение А. А. Суворина писать для его газеты «Русь».

Май. Встречи с К. Д. Бальмонтом.

Конец мая — начало июня. В Париже — Е. Ф. Юнге. Знакомство с М. Метерлинком.

Июнь. Общается с К. Д. Бальмонтом, Е. С. Кругликовой, И. И. Мечниковым.

8 (21) июня. Отъезд М. В. Сабашниковой из Парижа.

Июнь. Стихотворение «Письмо».

Конец июня. Знакомство с Айседорой Дункан, встречи с А. С. Голубкиной.

9 (22) июня. Выехал из Парижа в Швейцарию: Женева, Шамонь, Интерлакен, Цвейзиммен.

Первая половина августа. Знакомство в Женеве с Вяч. Ивановым.

9 (22) августа. Отъезд в Париж.

Август. Секретарство в «Кружке русских художников „Монпарнас“». Снова после полугодового перерыва начал рисовать.

Сентябрь. Пишет стихотворение «Второе письмо», переводит сонеты С. Малларме. Переезд с ул. Бак на Кампась-Премьер, 9. Встречи с Е. В. Поленовой.

15 (29) декабря. В Петербурге у А. И. Косоротова (Преображенская, 13).

21 декабря. Приезд в Москву. Встречи с В. Я. Брюсовым, А. Белым, Н. В. Досякиным.

27 декабря. Проводы К. Д. Бальмонта в Мексику.

#### 1905

Начало января. Был у И. С. Остроухова, В. Я. Брюсова, С. И. Мамонтова.

9 января. Утром приезжает в Петербург, видит расстрелы манифестаций.

21 января (3 февраля). В Париже. Встреча с М. В. Сабашниковой.

Февраль—март. Пишет в «Русь» заметки «Серпантин Парижа».

Первая половина марта. Знакомство с А. В. Амфитеатовым. Общается с А. Н. Бенуа, Б. Н. Матвеевым, Т. Г. Трапезниковым. Живет на квартире М. Н. Семенова на ул. Октав Фейе, 24 (Пасси).

Конец марта (начало апреля). Возобновляет встречи с М. В. Сабашниковой.

Первая половина апреля. Сближение с английской художницей В. Харт.

26 апреля (9 мая). Стихотворение «Танах».

Конец мая (начало июня). Вступает в ассоциацию иностранной прессы. Начинает заниматься фотографией.

11 (24) июня. Отъезд М. В. Сабашниковой в Цюрих.

15 (28) июня. Стихотворение «Мы заблудились в этом свете...».

16 (29) июня. Заканчивает стихотворение «Второе письмо».

Конец июня (начало июля). Ежедневно пишет М. В. Сабашниковой. «Стихи снова зазвучали во мне» (Из письма к М. В. Сабашниковой).

11 (24) июля. Поездка с А. Р. Минцловой в Руан (на 2 дня).

14 (27) июля. С А. Р. Минцловой в Шартре.

19 июля (1 августа). Выезжает к М. В. Сабашниковой.

С 23 июля (5 августа). С М. В. Сабашниковой совместные прогулки в горы, чтение. «Тогда-то в первый раз разрушилась стена между нами» (М. Сабашникова). Путешествие с А. В. Сабашниковым по Сен-Готарду.

5 (18) августа. Отъезд из Цюриха в Париж.

13 (26) августа. Снова едет в Цюрих.

В № 8 «Весов» — статья В. Я. Брюсова «О Максе Волошине и древнем змее».

24 августа (6 сентября). Возвращение в Париж. Регулярно пишет М. В. Сабашниковой.

Середина сентября. Читает литературу о французской революции. Интерес к Р. Штейнеру и его книгам.

Конец сентября (начало октября). Переезд в мастерскую на бульвар Эдгар Кинэ, 16. Сближение с художником М. С. Чуйко.

25 сентября (8 октября). Переводит сонеты Х. М. Эредиа «Ponte vecchio» и «Бегство кентавров».

Первая половина октября. Общается с А. Н. Бенуа, П. Б. Струве, О. Редоном. 19—29 октября (1—11 ноября). В Берлине у М. В. Сабашниковой. Знакомство с Р. Штейнером.

7 (20) ноября. Возвращение в Париж с М. В. Сабашниковой.

### 1906

Январь. Общается с К. Д. Бальмонтом, Д. И. Митрохиным, Реми де Гурмоном, А. С. Ященко.

Конец февраля (начало марта). Отъезд М. В. Сабашниковой в Москву.

Март. Встречается с К. Д. Бальмонтом, А. Н. Бенуа, А. В. Гольштейн, А. В. Амфитеатовым, Е. С. Кругликовой, Н. П. Рябушинским, А. К. Шервашидзе.

2 (15) марта. Стихотворение «Ангел мщения».

12 (25) марта. Отъезд с Еленой Оттобальдовой в Москву.

12 апреля. Бракосочетание с М. В. Сабашниковой в Москве.

15 апреля. Отъезд с женой из Москвы в Париж — через Варшаву, Кёльн.

4 (17) мая. Встреча с Р. Штейнером на теософском съезде.

8 (21) мая. Переезд с ул. Эдгар Кинэ на ул. Сэнже, 17 (Пасси).

Май. Встреча Р. Штейнера с Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, Д. В. Фило-софовым и Н. М. Минским у Волошиных.

Ок. 14 (28) июня. Супруги Волошины выезжают из Парижа в свадебное путешествие по Дунаю.

17 (30) июня. Вена, затем Бухарест, Будапешт, Констанца, Константинополь.

Начало июля. Приезд с женой в Коктебель.

Лето. Работа над статьями для газеты «Око», журналов «Весь» и «Золотое руно». В Коктебеле гостит мать Маргариты Васильевны — М. А. Сабашникова.

2 сентября. Отъезд в Москву. Встречи с В. Я. Брюсовым, Ю. К. Балтрушайтисом.

7 сентября. Отъезд в имение Сабашниковых Богдановщину. Там пишет стихотворение «Быть черною землей...», заканчивает стихотворение «В мастерской».

17 сентября. — Возвращение в Москву.

20 сентября. — Отъезд в Петербург. Встречи с А. А. Сувориным, М. М. Ковалевским, А. И. Косоротовым. У Вяч. Иванова знакомство с М. А. Кузминым, С. М. Городецким, Б. А. Леманом. Решение поселиться в Петербурге.

27 сентября. Выезжает в Москву.

6 октября. Читает в Литературно-художественном кружке лекцию «Пророки и мстители».

Ок. 10 октября. Поселяется с женой в Петербурге на Таврической, 25, этажом ниже Вяч. Иванова.

14 октября. На чтении А. Блоком драмы «Король на площади» у В. Ф. Коммиссар-жевской.

24 октября. У Вяч. Иванова на чтении Л. Д. Зиновьевой-Аннибал («Тридцать три урода»).

28 октября. На чтении Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел») у В. Ф. Коммиссаржевской.

*Октябрь—декабрь.* Встречи с Е. В. Аничковым, С. А. Ауслендером, Л. С. Бакстом, Н. А. Бердяевым, И. Я. Билибиным, А. А. Блоком, З. А. и С. А. Венгеровыми, С. М. Городецким, М. В. Добужинским, Н. Н. Евреиновым, Вяч. Ивановым, М. А. Кузминым, А. В. Луначарским, В. Э. Мейерхольдом, Г. С. Петровым, В. А. Пястом, А. М. Ремизовым, В. В. Розановым, Н. Н. Сапуновым, Ф. Сологубом, К. А. Сомовым, С. Ю. Судейкиным, К. А. Сюннербергом, К. И. Чуковским, Г. И. Чулковым и др. Чтения, спектакли в театре В. Ф. Коммиссаржевской — «кипучая, полная впечатлений жизнь».

*Начало декабря.* Стихотворение «Польнь».

*15 декабря.* Пишет М. Горькому, предлагая издать книгу стихов «Годы странствий».

*Декабрь.* Знакомство с А. К. Герцк. Начато стихотворение «Руанский собор».

*31 декабря.* Приезд с Еленой Оттобальдовной в Москву.

## 1907

*Ок. 10 января.* Возвращение в Петербург и переселение к Ивановым.

*12 января.* На чтении А. Блоком драмы «Незнакомка» в его квартире (Лахтинская, 3, кв. 44).

*Январь—февраль.* Дружба с Вяч. Ивановым. Участие в его «средах» на «башне». Пишет статьи в «Русь». Общается с Н. А. Бердяевым, С. М. Городецким, З. А. и С. А. Венгеровыми, Л. Н. Вилькиной, М. Л. Гофманом, А. А. Кондратьевым, М. А. Кузминым, В. Ф. Нувелем, П. П. Потемкиным, В. А. Пястом, А. М. Ремизовым, Н. П. Рябушинским, Н. Н. Сапуновым, Ф. Сологубом, К. А. Сюннербергом, Г. И. Чулковым, А. К. Шервашидзе.

*26 февраля.* Едет в Москву.

*27 февраля.* Читает в ЛХК лекцию «Пути Эроса»

*2 марта.* Возвращается в Петербург.

*Начало марта.* Осложнение отношений с Вяч. Ивановым и Маргаритой Васильев-ной.

*Середина марта.* Стихотворение «Как млечный путь любовь твоя...».

*Ок. 18 марта.* Отъезд с Еленой Оттобальдовной через Москву в Крым.

*21 марта.* В поезде пишет «Я иду дорогой скорбной...».

*24 марта.* Приезд в Коктебель.

*Март—апрель.* Ежедневно пишет письма Маргарите Васильевне «Киммерийские» сонеты.

*27 апреля.* Отъезд в Москву по вызову М. В. Сабашниковой.

*Начало мая.* В Москве — встречи с Ю. К. Балтрушайтисом, А. Белым, В. Я. Брюсовым, С. А. Соколовым, С. М. Соловьевым, Эллисом, М. А. Эртелем.

*16 мая.* Стихотворения «Nel mezzo del cammin»

*Ок. 1 июня.* Возвращение в Коктебель.

*Июнь—июль.* Общается с Н. И. Манасиной и П. С. Соловьевой. Пишет статьи и киммерийские стихи.

*7 июля.* Приезд в Коктебель В. Харт.

*Ок. середины июля.* Приезд в Коктебель С. М. Соловьева.

*14 августа.* Приезд в Коктебель М. В. Сабашниковой.

*Лето.* Неоднократные посещения Аделаиды и Евгении Герцк в Судак, дружба с ними.

*Октябрь.* Стихотворения «Осенью», «Одиссей в Киммерии», «Полдень» и др.

*Ок. 9 ноября.* Уезжает с Еленой Оттобальдовной и В. Харт в Москву.

*Ноябрь.* Встречи с А. Белым, В. Я. Брюсовым, А. К. и Е. К. Герцк, Вяч. Ивановым, Н. П. Рябушинским, Л. И. Шестовым, Эллисом.

*Ок. 30 ноября.* Приезд в Москву М. В. Сабашниковой.

*Ок. 5 декабря.* Отъезд в Петербург.

## 1908

*Январь.* Живет в номерах «Эрмитаж» (Невский, 73). Стихотворение «Созвездия».

*14 февраля.* Выступает на «Вечере новой поэзии и музыки» в Юрьеве вместе с М. А. Кузминым, А. М. Ремизовым, Г. И. Чулковым и др.

*Январь—февраль.* Общается с А. Н. Бенуа, М. Л. Гофманом, Вяч. Ивановым, М. А. Кузминым, А. М. Ремизовым, П. А. Флоренским, О. Д. Форш, В. Харт.

*Март.* Встречи с А. Р. Минцловой. Знакомство с Е. И. Дмитриевой.

*4 апреля.* Был у А. А. Блока дома.

*23 апреля.* Участвовал в «Вечере искусства» в зале Павловой.

*4 мая.* На чтении А. А. Блоком «Песни судьбы» у Г. И. Чулкова.

*10 мая.* На вечере в издательстве «Шиповник».

*Апрель—май.* Переводит «Отдых седьмого дня» П. Клоделя. Общается с Л. Н. Андреевым, А. А. Блоком, А. Л. Вольнским, А. К. Герцк, Вяч. Ивановым, М. А. Кузминым, Е. Е. Лансере, П. П. Потемкиным, А. М. Ремизовым, И. С. Рукавишниковым, Ф. Сологубом, К. С. Станиславским, Тэффи, В. А. Щеголевой и др.

*Ок. 11 (24) мая.* Выезжает в Париж. По пути в Гамбурге навесил М. В. Сабашникову, встречался с Р. Штейнером.

*16 (29) мая.* В Париже (ул. де ла Тур, 60 — Пасси).

*Конец мая (начало июня).* Встречи с Бальмонтами, Рене Гилем, А. В. Гольштейн, К. С. Станиславским.

*Конец июня (начало июля).* Переезд на ул. Булар, 35. Знакомство с А. Н. Толстым в мастерской Е. С. Кругликовой.

*Середина (конец) июля.* Путешествие на велосипеде по берегам Луары. В Ла-Боль навещает Бальмонтов.

*Конец июля (начало августа).* Пишет о Барбе д'Оревильи.

*Лето.* Живет с Я. А. Глотовым. Пишет статьи в «Русь», переписывается с Е. И. Дмитриевой. Дружба с А. Н. и С. И. Толстыми.

*Осень.* Встречается с В. Я. Брюсовым, З. А. Венгеровой, Л. Н. Вилькиной, Н. М. Минским, М. К. Гринвальд («Девочка»). Отчуждение от М. В. Сабашниковой. Отход от теософии. Стихотворения «Перепутал карты я пасьянса...», «Возлюби просторы мгновенья...», «Призыв».

*Конец октября (начало ноября).* Позирует Э. Виттигу для скульптуры «Голова поэта».

*Середина (конец) ноября.* Пишет статью о Клоделе.

*Конец ноября (начало декабря).* Приезд в Париж А. К. Герцк с Д. Е. Жуковским. Переписывается с Е. И. Дмитриевой. Слушает лекции А. Бергсона.

## 1909

*Январь.* Переселился к А. В. Гольштейн (ул. де ла Тур, 79). Встречается с Бальмонтами.

*18 (31) января.* Приезд в Берлин (на неделю). Встречи с М. В. Сабашниковой.

*Ок. 29 января.* Приезд в Петербург. Поселился у А. Н. и С. И. Толстых (Глазовская ул., 15, кв. 17).

*Февраль.* Общается с С. М. Городецким, Н. С. Гумилевым, Е. И. Дмитриевой, Н. Н. Евреиновым, Вяч. Ивановым, М. А. Кузминым, С. К. Маковским, К. И. Чуковским.

*3 марта.* Читает лекцию «Аполлон и мышь».

*4 марта.* Знакомство с И. Ф. Анненским, которого посещает в Царском Селе вместе с С. К. Маковским.

*Начало марта.* Встречи с В. Я. Брюсовым.

*9 марта.* Участвует в постановке пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» в Литейном театре вместе с Л. С. Бакстом, И. Я. Билибиным, С. М. Городецким, О. И. Дымовым, Б. М. Кустодиевым, А. М. Ремизовым и др.

*Середина марта.* Знакомство с А. Я. Головиным.

*22 марта.* Читает лекцию «Аполлон и мышь» в Москве.

*Ок. 26 марта.* Возвращение в Петербург.

*Апрель.* Знакомство с Л. Н. Столицей. Подготовка издания журнала «Аполлон».

*Середина апреля.* Отъезд через Москву в Крым.

В Коктебеле пишет стихотворения «К этим гулкам, морским берегам...», «В молочных сумерках за сизой пеленою...», «Парижа я люблю осенний строгий плен...».

*Май.* Стихотворения: «Дэлос», «Сехмет», «Облаки». Переписка с Е. И. Дмитриевой. Переводит «Музы» П. Клоделя, «Акселя» Вилье де Лиль-Адана.



- 21 мая. Приезд в Коктебель А. И. и С. И. Толстых.  
 30 мая. Приезд в Коктебель Е. И. Дмитриевой и Н. С. Гумилева.  
 Июнь. Переводит «Акселя» Вилье де Лиль-Адана. Пишет стихотворения «Дельфы», «Концом иглы на мягком воске...», «Станет солнце в огненном притине...».  
 Июль. Пишет стихотворение «Она», статью об «Акселе», «Hogomedou», предисловие к «Музам»  
 8 августа. Участвует в литературно-музыкальном вечере в Феодосии — вместе с М. А. Дейша-Сионицкой, А. Н. Толстым, В. В. Шульгиным. Знакомство с В. И. Рибиковым.  
 Август. Венок сонетов «Cogona astralis». Переводит «Яшмовую трость» Анри де Ренье.  
 1 сентября. Выезжает с Е. И. Дмитриевой из Коктебеля.  
 5 сентября. Приезд в Петербург. Поселился на Ординарной, 18, кв. 2.  
 Сентябрь—октябрь. Работа в «Аполлоне». Общается с И. Ф. Анненским, С. А. Ауслендером, Л. С. Бакстом, В. П. Белкиным, А. Я. Головиным, С. М. Городецким, Н. С. Гумилевым, Н. В. Дризенем, Вяч. Ивановым, М. А. Кузминым, Б. А. Леманом, Г. К. Лукомским, В. Э. Мейерхольдом, Н. К. Рерихом, А. Н. Толстым, В. Хлебниковым и др.  
 24 октября. Вышел № 1 «Аполлона»  
 Начало ноября. Мистификация с Черубины де Габриак. Встречи с М. В. Сабашниковой. Заседания «поэтической академии».  
 15 ноября. Вышел № 2 «Аполлона» со стихами Черубины де Габриак.  
 19 ноября. Столкновение с Н. С. Гумилевым в мастерской А. Я. Головина.  
 22 ноября. Дуэль с Н. С. Гумилевым.  
 30 ноября. Смерть И. Ф. Анненского.  
 10 декабря. Читает доклад о театре в квартире Н. В. Дризена.

## 1910

- 7 января. Выступает оппонентом на докладе С. М. Городецкого о театре на квартире Н. В. Дризена.  
 Середина января. Знакомство с М. Л. Моравской.  
 26 января. Стихотворение «Пурпурный лист на дне бассейна...».  
 4 февраля. Отъезд из Петербурга в Крым.  
 Февраль. В Коктебеле пишет стихи цикла «Киммерийская весна» и статьи для «Аполлона».  
 25 февраля. В Феодосии выступал в концерте в пользу пострадавших от наводнения в Париже.  
 Ок. 27 февраля. В Москве в издательстве «Гриф» выходит первый сборник М. А. Волошина «Стихотворения. 1900—1910».  
 14 марта. Стихотворение «Теперь я мертв. Я стал строками книги...».  
 10 апреля. Стихотворение «Я, полуднем объятый...».  
 Май. Пишет статьи в «Ежегодник императорских театров».  
 Лето. «Тоска и бури летом». Поездки в Судак, Феодосию, Кенегез. В Судаке — встречи с Герцыками и А. Р. Минцловой.  
 10 июня. Выступает в Феодосии на вечере Ю. Л. Ракитина.  
 Август. Знакомство с К. В. Кандауровым и Л. Н. Церасской. В Коктебеле — И. Я. Билибин и С. Я. Елпатьевский.  
 Сентябрь — начало октября. Живет в Феодосии у А. М. Петровой (на Дурантевской ул.). Общается с К. Ф. и Ж. Г. Богаевскими, Л. Л. Квятковским, П. Н. Лампси, Н. И. и Е. М. Манасеиными, Г. С. Петровым, П. С. Соловьевой.  
 13 октября. Отъезд в Москву.  
 Октябрь. Живет в Сытинском пер., д. Шапошникова, кв. 30. Пишет статьи в «Утро России». Переводит «Нет у меня ничего...» из Анри де Ренье. Встречается с Е. С. Кругликовой.  
 Начало ноября. Переселяется на Б. Бронную, д. 15/8, кв. 3.  
 7 ноября. Стихотворение «Склоняясь ниц, овсян ночи синью...».  
 Ноябрь. Бывает в «Musagete», в «Обществе свободной эстетики».

30 ноября. Выступает в Литературно-художественном кружке оппонентом на Докладе В. Я. Брюсова о романтизме.

Ноябрь—декабрь. Пишет «московскую хронику» для «Аполлона».

Начало декабря. Знакомство с Р. М. Гольдовской, Б. А. Садовским.

21 декабря. В ЛХК выступает в прениях на лекции С. С. Глаголя «Искусство и действительность».

Конец декабря. Знакомство с М. И. Цветаевой вскоре после выхода в свет ее первой книги стихов «Вечерний альбом».

## 1911

14 января. Выступает в ЛХК вместе с С. М. Городецким, Б. К. Зайцевым, И. А. Новиковым, Н. И. Петровской, А. М. Ремизовым, А. С. Серафимовичем, С. А. Соколовым, С. М. Соловьевым, А. Н. Толстым, И. С. Шмелевым и др.

18 января. Читает в ЛХК лекцию «Новые течения во французском экзотизме».

С 19 по 24 января. В Нижнем Новгороде, читает лекции.

Январь. Пишет «московскую хронику» для «Русской художественной летописи» (РХЛ) и тексты о современных скульптурах. Встречается с А. К. и Е. К. Герцкы, А. С. Голубкиной, А. И. и М. И. Цветаевыми.

Февраль. Пишет статьи для «Утра России». Интерес к студии Е. И. Рабенек. Стихотворение «Обманите меня... но совсем, навсегда...».

24 февраля. Выступает оппонентом на лекции М. Криницкого «В защиту пошлого человека».

Февраль—март. Пишет «московскую хронику» для РХЛ. Дружба с Цветаевыми и Эфронами.

1 марта. Снова читает о французском экзотизме в ЛХК.

3 марта. На балу «Ночь в Испании», с участием П. П. Кончаловского, И. И. Машкова и др.

Март—апрель. Встречается с А. К. и Е. К. Герцкы.

Конец апреля. Отъезд в Крым.

5 мая. Приезд в Коктебель М. И. Цветаевой из Гурзуфа.

Май. Переводит «Прилаг на отдели. Обеими руками...» из Анри де Ренье. Пишет «Сонеты о Коктебеле». «Первое лето оборотов в Коктебеле». Мистификации. В Доме — К. Ф. Богаевский.

Начало июня. Переводит «Кровь Марсия» Анри де Ренье.

Июнь. Общая поездка в Старый Крым. В Коктебеле — К. В. Кандауров, Л. Л. Квятковский, А. П. Новицкий, В. И. Ребиков, Л. Е. Фейнберг, Е. Ф. Юнге.

8 июля. Отъезд А. И. и М. И. Цветаевых и С. Я. Эфрона из Коктебеля.

Июль. Стихотворение «Отроком строгим...». Поездки в Кенегез, Феодосию, Эсен-Эли.

6 августа. Читает «Кровь Марсия» на студенческом вечере в Феодосии.

Август. Пишет статью о К. Ф. Богаевском.

Конец августа. Получает предложение «Московской газеты» выехать в Париж ее корреспондентом.

Начало сентября. Выезжает в Москву, а затем в Париж. Живет в мастерской Е. С. Кругликовой на ул. Буассонад, 17

Сентябрь—октябрь. Пишет для «Московской газеты». Встречается с Н. Е. Ауэр, Ю. К. Балтрушайтисом, А. В. Гольштейн.

Октябрь. Интересуется вопросами моды современной европейской одежды. Знакомство с балериной Н. В. Трухановой и И. Н. Хлюстиным, директором Grande Opéra.

Ноябрь. Устраивает приемы по понедельникам. Общается с Бальмонтами, Л. Лалуа, С. К. Маковским, Н. А. Милюковой, Э. Моно, Н. В. Трухановой.

14 (27) ноября. Получает известие о прекращении «Московской газеты».

Декабрь. Встречается с Л. С. Бакстом, Ф. Сологубом, Ан. Н. Чеботаревской. Е. С. Зак пишет портрет М. А. Волошина. Стихотворения «То в виде девочки, то в образе старушки...», «Безумья и огня венец...».

## 1912

Январь. Приезд в Париж Е. Я. Эфрон. Начал переводить «Маннет Саломон» Гонгуров. Стихотворения «Замер дух, стыдливый и суровый...» и «Напутствие Бальмонту».

11 (24) января. Участвует в праздновании юбилея К. Д. Бальмонта.

30 января (12 февраля). Выезжает из Парижа в Россию.

2 (15) февраля. Берлин. Встречается с Р. Штейнером, Эллисом.

6 (19) февраля. Отъезд из Берлина.

8 февраля. Приезд в Москву. Останавливается у В. Я. и Е. Я. Эфрон (Сивцев Вражек, 19, кв. 11).

12 февраля. Выступает на диспуте «Бубнового валета» в Политехническом музее вместе с Д. Д. Бурлюком, Н. С. Гончаровой, Н. И. Кульбиным, М. Ф. Ларионовым.

25 февраля. Выступает на втором диспуте «Бубнового валета». Встреча с Б. К. Лившицем.

Февраль. Встречается с И. Э. Грабарем, К. В. Кандауровым, М. П. Латри, М. И. Цветаевой, С. Я. Эфроном. Посещает студию Е. И. Рабенек.

Март — начало апреля. Встречается с А. Биском, В. Я. Брюсовым, М. В. Сабашниковой, Е. А. и М. С. Фельдштейнами.

Ок. 12 апреля. Отъезд из Москвы.

15 апреля. Приезд в Коктебель.

Начало мая. Приезд А. П. Новицкого, А. Н. и С. И. Толстых.

17 мая. Присутствует на вечере В. И. Ребикова в Феодосии.

29 мая. Подписывает договор с М. В. Сабашниковым на перевод книги П. де Сен-Виктора «Боги и люди». Стихотворение «Альбомы нынче стали редки...».

30 мая. Стихотворение «Кость сожженных страстью — бирюза...».

Июнь. Приезд в Коктебель В. П. Белкина и А. В. Лентулова.

4 июля. Участвует в «Вечере слова, жеста и гармонии» в Феодосии с танцовщицей И. В. Быстриной, режиссером Ю. Л. Ракиным, А. Н. Толстым и др.

Середина июля. «Вечер» повторяется в Феодосии (12-го), затем в Евпатории (14-го), Симферополе (15-го) и Севастополе (16-го).

22 июля. Участвует в концерте в Коктебеле с Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, Ю. Л. Ракиным, А. Н. Толстым.

Июль. С В. П. Белкиным, А. В. Лентуловым и А. Н. Толстым расписывает в Коктебеле кафе «Бубны».

Лето. Переводит книгу Сен-Виктора «Боги и люди». Занимается живописью. В Коктебеле М. А. Дейша-Сионицкая, К. В. Кандауров, Г. С. Петров, М. М. Пришвин, В. А. Соколов, П. С. Соловьева, М. С. Фельдштейн, В. Я. и Е. Я. Эфрон.

15 августа. Ставит «живые картины» на вечере в Коктебеле.

Август. Стихотворение «Гвоей тоской душа томима...». В Коктебеле В. В. Шульгин.

Сентябрь—ноябрь. С К. Ф. Богаевским, П. Н. Лампси и В. А. Rogozинским совершает несколько автомобильных поездок по восточному Крыму. Готовит «Лики творчества», пишет о Э. Виттиге. К дому пристраивается мастерская. Пишет пейзажи с натуры.

5 декабря. Выезжает в Москву. Поселился у В. Я. и Е. Я. Эфрон (Кривоарбатский пер., 13, кв. 9).

Декабрь. Встречается с И. А. Новиковым, К. С. Станиславским, А. Н. Толстым, М. И. Цветаевой.

## 1913

Начало января. Записывает рассказы В. И. Сурикова для книги о нем.

Конец января. Знакомство с М. П. Кювиле (впоследствии Кудашевой и Роллан).

Начало февраля. Стихотворения «Я узнаю себя в чертах...», «В янтарном забытии полуденных минут...», «Как некий юноша в скитаньях без возврата...», «Мой пыльный пурпур был в лоскутках...». Встречи с М. С. Сарьяном.

12 февраля. Выступает с критикой картины И. Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван» на публичном диспуте в Политехническом музее вместе с Д. Д. Бурлюком и Г. И. Чулковым.

- 14 февраля. Выступает в Политехническом музее на диспуте о кризисе театра.
- Середина февраля. Газетная кампания в защиту И. Е. Репина от «Бубновых вальсов» и Волошина.
- 24 февраля. Второй диспут «Бубновых вальсов» в Политехническом музее.
- В. В. Маяковский делает набросок портрета Волошина.
- Конец февраля. Выходит брошюра М. А. Волошина «О Репине».
- Март. Встречается с Л. Л. Квятковским, Ф. Ф. Коммиссаржевским, М. П. Кювилье, П. С. Соловьевой, В. И. Суриковым.
- 20 марта. Выезжает из Москвы в лекционное турне. Читает лекцию «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» в Смоленске (21-го), Витебске (22-го), Вильно (23-го).
- Ок. 25 марта. Возвращение в Москву.
- Март—апрель. Печатает стихи в «Керчь-Феодосийском курьере».
- Ок. 6 апреля. Отъезд с Еленой Оттобальдовной в Крым.
- 9 апреля. Приезд в Коктебель.
- Весна. Отделка новой мастерской.
- Начало мая. Приезд М. И. Цветаевой и С. Я. Эфрона.
- Лето. Работает над книгой о готике. Занимается живописью. В Коктебеле К. Ф. Богаевский, Л. А. Бруни, К. В. Кандауров, М. П. Кювилье, Н. И. Манасейна, М. М. Нахман, Ю. Л. Оболенская, Г. С. Петров, В. А. Рогозинский, Л. Е. Фейнберг, М. С. Фельдштейн, М. И. Цветаева, В. Я., Е. Я. и С. Я. Эфроны. Пишет стихотворения «Над синевой зубчатых чаш...», «Вечернее», венок сонетов «Lunaria», «И было так, как будто жизни звенья...», «Майе», «Я быть устал среди людей...».
- 3—5 августа. Поездка с В. А. Рогозинским в Кенегез к К. Ф. Богаевскому.
- 16—29 августа. Пребывание с К. Ф. Богаевским и В. А. Рогозинским в дер. Козы. Этюды с натуры темперой. «Самоперевоспитание в живописи» («О самом себе»).
- Август—сентябрь. Дружеское общение с художницей Ю. Л. Оболенской.
- Сентябрь. Закончена статья о М. С. Сарьяне. Пишет о русских иконах, о Н. Н. Сапунове, о В. И. Сурикове. Замысел статьи «Демоны машин». Общается с Н. И. Манасейной и П. С. Соловьевой. Прогулки в горы.
- 24 сентября. Отъезд Н. И. и Е. М. Манасейных и Ю. Л. Оболенской. Приезд в Коктебель А. Н. Ивановой и М. В. Сабашниковой.
- Сентябрь—октябрь. Завершение переделок в Доме.
- Ок. 8 октября. Отъезд М. В. Сабашниковой.
- Октябрь—ноябрь. Работает над незавершенной книгой о готике.
- 9—11 ноября. В Феодосии встречался с М. И. Цветаевой.
- 19 ноября. Проводил Елену Оттобальдовну, отъезжающую из Феодосии в Москву.
- Ок. 22 ноября. Выступает вместе с А. И. и М. И. Цветаевыми и С. Я. Эфроном на вечере в Феодосии.
- 23 ноября. Возвращение в пустой дом в Коктебель.
- Конец ноября. Вышла в Москве в издательстве М. и С. Сабашниковых книга П. де Сен-Виктора «Боги и люди» в переводе Волошина.
- 15 декабря. Участвует в «Вечере поэзии и музыки» в Феодосии вместе с сестрами Цветаевыми.
- 22 декабря. Стихотворение «Р. М. Хин».
- Декабрь. Несколько раз был в Феодосии, где встречался с М. А. Латри, А. М. Петровой, А. И. и М. И. Цветаевыми. В Петербурге выходит книга статей «Лики творчества».

## 1914

- С 1 по 7 января. В Феодосии, общается с К. Ф. Богаевским, сестрами Цветаевыми. Выступал на студенческом вечере.
- Январь. Работает над книгой о готике.
- Начало февраля. Сближение с инженером Ф. Э. Юнге.
- 13 февраля. Стихотворение «Фазтон».
- Середина февраля. В Москве выходит «Маркиз д'Амеркёр» Анри де Ренье в переводе М. А. Волошина.
- Весна. Неоднократные поездки в Феодосию. Встречается с К. Ф. Богаевским, Л. А. Лампси, сестрами Цветаевыми. Знакомство с художником Н. И. Хрустачевым, который затем создает портрет М. А. Волошина.

*Конец марта.* Приезд в Коктебель М. П. Кювилье.  
*Середина апреля.* В Коктебеле А. Н. и С. И. Толстые, А. С. Яценко.  
*Май.* В Коктебеле К. В. и М. П. Кандауровы, Ю. Л. Оболенская.  
*Лето.* Пишет о готике. В Коктебеле А. Н. и С. И. Толстые, Р. Р. Фальк, сестры Цветаевы.  
*21 июня.* Участвует в вечере в Феодосии вместе с Нат. Л. Ауэр и Б. О. Сибором.  
*Ок. 6 июля.* Отъезд из Коктебеля в Швейцарию (Базель) через Феодосию, Севастополь, Одессу, Рени, Галац, Будапешт, Вену, Мюнхен.  
*18 (31) июля.* Прибытие в Дорнах. Начало войны с Германией.  
*Июль—август.* Работает в Дорнахе на постройке антропософского храма («Гетеанума»), рубит барельефы. Встречается с Р. Штейнером, А. Белым, М. В. Сабашниковой, Т. Г. Трапезниковым. Много рисует, занимается немецким языком.  
*Сентябрь.* Стихотворение «Над полями Альзаса».  
*Октябрь.* Работает над деревянной скульптурой. Начинает рисовать акварелью.  
*Ноябрь—декабрь.* Работает над эскизом сценического занавеса для Гетеанума.

## 1915

*2 (15) января.* Отъезд из Дорнаха в Париж (через Берн). В Париже поселился на ул. де ла Тур, 60 (у Бальмонтов).  
*Январь.* Занимается в Национальной библиотеке, рисует в академии Коларосси. Общается с А. Озанфаном, О. Редоном, И. Г. Эренбургом.  
*Конец января (начало февраля).* Стихотворения «Посев», «В эти дни», «Два демона», «Петербург». «Бальмонту». «Реймская богоматерь», «Париж в январе», «Осенние пляски» и др.  
*Март.* Много рисует. Встречается с К. Д. Бальмонтом, Рене Менаром, С. Н. Судьбинным, Осипом Цадкиным.  
*Начало (середина) апреля.* Стихотворения «Ночь весеннего равноденствия», «Парижу», «Париж зимой», «Аполлон», «Весна». Сближение с М. О. и М. С. Цетлиными.  
*Май.* Стихотворение «Газеты». Встречается с Л. С. Бакстом, П. Пикассо.  
*Май—июнь.* Пишет статьи для «Биржевых ведомостей». Помогает распределять деньги среди русских художников «Мира искусства».  
*Июнь.* Встречается с В. Н. Аргутинским, А. В. Голыптейн, Д. Риверой, Б. В. Савинковым, М. Б. Стебельской, Д. С. Стеллецким, И. Г. Эренбургом.  
*29 июня (12 июля).* Приезжает в Биарриц на виллу Цетлиных, где гостит М. Б. Стебельская (Маревна).  
*Июль.* Рисует акварелью. Пишет статьи для «Биржевых ведомостей».  
*Начало (середина) августа.* Стихотворения «России», «Другу».  
*Середина (конец) августа.* Переводит стихи Э. Верхарна. Отъезд М. Стебельской (Маревны).  
*Осень.* Стихотворения «Пролог», «Пещера», «Усталость», «Армагеддон»,  
*Ок. 1 (14) октября.* Уезжает на велосипеде в Испанию: Сан-Себастьян, Бургос, сьерра Панкорбо. Рисует горные пейзажи акварелью  
*Ок. 7 (20) октября.* Возвращение в Биарриц. Рисует.  
*Ок. 27 октября (9 ноября).* Возвращение в Париж (де ла Тур, 60).  
*Декабрь.* Стихотворения «Над законченной книгой», «Левиафан», «Ропшин». Встречается с М. М. Шкапской.

## 1916

*Январь.* Сближение с мексиканским художником Д. Риверой. Работает над книгой о готике. Общается с Ф. Леже, А. Модильяни, Б. В. Савинковым, Н. А. Тарховым, М. М. Шкапской.  
*15 января.* Участвует в литературном вечере с М. М. Шкапской в др. в Salle Cadet.  
*Февраль.* Частое общение с М. О. и М. С. Цетлиными, И. Г. Эренбургом. Выступает в пользу «эмигрантской кассы». Пишет статьи для «Биржевых ведомостей». В Москве выходит вторая книга стихов «Anno Mundi Ardenti 1915».  
*Март.* Знакомство с В. Мишле. Последняя встреча с Э. Верхарном.  
*25 марта (7 апреля).* Выехал из Парижа в Россию через Дьепп, Лондон, Берген, Торнео, Белоостров. В Англии — участие в шекспировских торжествах.

*С 5 по 16 апреля.* В Петербурге, встречается с А. Н. Бенуа, Е. И. Васильевой, М. Л. Лозинским, Ан. Н. Чеботаревской и др. В редакции «Аполлона» делится своими впечатлениями о Франции в годы войны.

*С 17 по 24 апреля.* Москва. Ю. К. Балтрушайтис, К. Д. Бальмонт.

*Ок. 27 апреля.* Приезд в Коктебель.

*Май.* Пишет статьи для «Биржевых ведомостей», для «Аполлона». Переводит Э. Верхарна.

*Лето.* Пишет монографию о Сурикове. Выступает на вечерах в Коктебеле и Феодосии. Знакомство с А. А. Новинским. В Судаче встречается с А. К. и Е. К. Герцык и С. Я. Парнок. В Коктебеле М. П. Арцыбашев, А. А. Борисяк, К. В. Кандауров, Н. Н. Кедров, Ю. Ф. Львова, О. Э. Мандельштам, Ю. Л. Оболенская, Г. С. Петров, В. А. Рогозинский, К. А. Тренев, С. Н. Тройницкий, В. Ф. Ходасевич, А. К. Шервашидзе.

*Сентябрь.* Заканчивает монографию о Сурикове.

*Октябрь.* Хлопочет об освобождении от воинской повинности. Пишет об А. Н. Бенуа.

*24 октября.* Стихотворение «Города в пустыне».

*29 октября.* Читает в Феодосии лекцию о жестокости в жизни и в искусстве.

*Ноябрь—декабрь.* Переводит стихи Э. Верхарна. Читает лекции в Феодосии и Керчи. Литературно-артистическое общество «Киммерика».

*Ок. 20 ноября.* Медицинским освидетельствованием освобожден от воинской повинности.

*28 декабря.* Приезд с Еленой Оттобальдовой в Москву. Остановились у Рогозинских (Б. Ржевский пер., 7, кв. 3).

## 1917

*Январь.* Выставил 14 акварелей в «Мире искусства». Встречается с К. Д. Бальмонтом, С. Н. Булгаковым, А. Н. Толстым, П. А. Флоренским.

*22 января.* Участвует в вечере в Литературно-художественном кружке.

*1 февраля.* Читает лекцию «Судьба Верхарна» в Драматическом театре.

*Середина февраля.* Выставка «Мира искусства» с акварелями М. А. Волошина в Петербурге.

*8 марта.* Подписывает заявление об охране памятников искусства (в «Утре России») вместе с И. Э. Грабарем, Б. К. Зайцевым, В. Ф. Ходасевичем, К. В. Кандауровым, А. М. Эфросом и др.

*11 марта.* Выступает на вечере в ЛХК вместе с А. Белым, Н. А. Бердяевым, В. Я. Брюсовым, С. Н. Булгаковым, И. А. Буниним, В. В. Вересаевым, Б. К. Зайцевым, В. И. Немировичем-Данченко, К. С. Станиславским, Е. Н. Трубецким, Л. И. Шестовым, А. И. Южиним.

*9 апреля.* Участвует в «Утре музыки и поэзии для народа» в цирке Саломонского.

*14 апреля.* Участвует в лекции-диспуте А. Белого «Настоящее и будущее России» с Н. А. Бердяевым, М. О. Гершензоном и др.

*Конец апреля.* Возвращение в Коктебель.

*Весна.* Составляет сборник переводов стихов Э. Верхарна и третий сборник стихов «Иверни».

*15 мая.* Приезд в Коктебель Е. М., М. П. и Н. И. Манасеиных и П. С. Соловьевой.

*Лето.* Стихотворения «Ветер с неба клочьям облак вытер...», «Подмастерье», «Материнство». Читает Библию, Л. Блуа, И. Тэна. Рисует акварелью. В Коктебеле Л. А. Веснин, К. Н. и Н. Н. Кедровы, Ю. Ф. Львова, Ю. Л. Оболенская, А. Н. Тихонов, К. А. Тренев, Валентина и Владислав Ходасевичи, А. И. Цветаева, Г. А. Шенгели.

*Ок. 12 августа.* Приезд А. М. Горького.

*12 сентября.* Отъезд А. М. Горького.

*Начало октября.* В Феодосии встречается с М. И. Цветаевой.

*Конец октября.* В Коктебеле И. Г. Эренбург.

*Конец октября.* Узнает в Коктебеле о вооруженном восстании в Петрограде и в Москве.

*Октябрь—ноябрь.* В Коктебеле К. Н. и Н. Н. Кедровы.

*С 10 по 25 ноября.* В Коктебеле М. И. Цветаева.

*Конец ноября.* Стихотворения «Святая Русь», «Две ступени», «Мир», «Москва». *Декабрь.* Стихотворения «Термидор», «Петроград», «Трихины», «Дметриус-Император», «Стенькин суд», «Демоны глухонемые».

## 1918

*2 января.* Установление советской власти в Феодосии.

*Январь.* Стихотворения «Русь глухонемая», «Из бездны», «Пресуществление». «Видение Иезекииля».

*С начала марта по начало апреля.* В Феодосии.

*Апрель—май.* Написаны стихотворение «Европа» и поэма «Протопоп Аввакум». Немецкая оккупация Крыма.

*Май.* Стихотворение «Родина». В Москве вышел третий сборник стихов М. А. Волошина «Иверни».

*Июнь.* Стихотворения «Молитва о городе», «Коктебель», «Карадаг».

*Июнь—июль.* Работает над рисунками к сборнику «Демоны глухонемые».

*Лето.* В Коктебеле К. Ф. Богаевский, Н. К. Гудзий, П. Б. Краснов, В. А. Рогозинский, С. Я. Эфрон. Ходит на этюды, участвует в концертах, выступает с чтением стихов и лекций. Был в Судаче, встречался с Капнистами, А. И. Мильманом, С. Я. Парнок, А. А. Спендиаровым.

*Сентябрь.* В Коктебеле А. А. Байков, Н. И. Бутковская, Н. Н. Евреинов. Т. Д. Цемах, Г. А. Шенгели. А. К. Шервашидзе, С. Я. Эфрон.

*Середина ноября.* Уезжает на лекционное турне — сначала в Ялту. Встречается с С. К. Маковским, Н. В. Недоброво. Читает лекцию о Э. Верхарне, стихи. Участвует в выставке «Искусство в Крыму».

*Декабрь.* Севастополь Симферополь, снова Севастополь.

## 1919

*Январь.* Читает лекции в Народном университете в Севастополе.

*Ок. 19 января.* Приезд в Одессу.

*25 января.* Выступает в «Клубе увечных воинов» вместе с И. А. Буниным, Н. В. Крандиевской, А. Н. Толстым, М. О. Цетлин.

*Февраль—март.* Выступает на литературных собраниях. Общается с В. С. Бабаджаном, Э. Г. Багрицким, А. А. Биском, Л. П. Гроссманом, В. М. Инбер, В. П. Катаевым, А. А. Кипеню, Н. В. Крандиевской, Ю. К. Олешей, А. Н. Толстым, Тэффи, З. К. Шишовой, Т. Л. Щепкиной-Куперник и др. Переводит Анри де Ренье.

*6 апреля.* Одесса освобождена Красной армией от белогвардейцев.

*Апрель.* Участвует в деятельности союзов искусства. Общается с А. Е. Адалис, И. А. Буниным, А. В. Немитцем, П. А. Нилусом, А. М. Нюренбергом, А. А. Экстер и др. В Харькове выходит четвертый сборник стихов М. А. Волошина «Демоны глухонемые».

*10 мая.* Отплывает с Т. Д. Цемах из Одессы на шхуне «Казак» в Крым.

*15 мая.* Евпатория. Знакомство с командармом И. С. Кожевниковым.

*17 мая.* Симферополь. Получает полномочия по охране памятников искусства и старины в Феодосийском уезде от завкрымнаробразом П. И. Новицкого

*26 мая.* Приезд в Коктебель.

*28 мая.* Стихотворение «Неопалимая купина».

*С 29 мая по 10 июня.* В Феодосии. Встречается с К. Ф. Богаевским, В. В. Вересаевым, генералом Н. А. Марксом.

*Первая половина июня.* Стихотворения «Русская революция», «Плаванье». «Матрос», «Красногвардеец». «Бегство». Переводит Анри де Ренье.

*20 июня.* Феодосия занята белыми.

*23 июня.* Узнав об аресте Н. А. Маркса, обвиненного в связи с большевиками, едет в Феодосию.

*25 июня.* Едет вслед за Н. А. Марксом в Керчь и Екатеринодар, выступая в его защиту от белогвардейцев.

*С 30 июня.* Екатеринодар. Встречается с Е. И. Васильевой (Дмитриевой), Г. Вильямсом, Б. А. Леманом. Выступает с чтением стихов.

*Середина июля.* Поездка в Ростов. Встречается с М. П. Кудашевой (Кювилье).  
*15 июля.* Возвращение в Екатеринодар и отъезд в Крым (через Новороссийск, Керчь).

*С 20 июля.* Коктебель.

*Август.* Стихотворения «Заклятие о русской земле», «На вокзале», «Спекулянт», «Буржуй», «Китеж». В Коктебеле Д. Д. Благой, Н. И. Бутковская, М. П. Кудашева, Е. Л. Ланн, А. Соболев, Т. Д. Цемах, А. К. Шервашидзе.

*Сентябрь.* Стихотворения «Написание о царях московских», «Феодосия», «Большевик».

*Октябрь.* Занимается живописью. В Коктебеле В. В. Вересаев и М. Г. Смилович, С. О. Карцевский, О. Э. Мандельштам.

*Ноябрь.* Пишет статьи и стихи («Иуда апостол», «Посев», «Сон», «Опять бреду я, босоногий...», «Пустыня», «Гражданская война», «Святой Франциск»). В Коктебеле М. А. Новицкая, А. И. Цветаева, А. Э. Юнге.

*Октябрь—декабрь.* Начал работу над поэмой «Святой Серафим». В Коктебеле В. В. Вересаев, М. П. Кудашева, Т. Д. Цемах.

*Декабрь.* Приезд в Коктебель И. Г. Эренбург с женой.

## 1920

*Январь—февраль.* Бывает в Феодосийском Литературно-художественном кружке (ФЛАК). Встречается с М. И. Гинзбургом, А. И. Мильманом, Э. Л. Миндлиным, Э. Родыном, А. С. Соколовским, А. А. Цыгальским. Был в Судак у А. К. Герцык.

*Февраль—март.* Выступает с лекциями и стихами в Еврейском литературном обществе в Феодосии.

*Апрель.* Знакомство с С. И. Гинцбургом (Коревым).

*5 мая.* Подпольный большевистский съезд в Коктебеле, обнаруженный белой контрразведкой. Один из делегатов скрывается в доме М. А. Волошина.

*Лето.* Пишет акварели и статьи («Гражданская война», «Россия распятая»). Общается с Д. Д. Благим, В. В. Вересаевым, М. П. Кудашевой, О. Э. Мандельштамом, Г. С. Петровым, П. С. Соловьевой.

*Середина июня.* Стихотворения «Заклинание», «Дикое поле».

*Июль.* Ссора с О. Э. Мандельштамом.

*Конец июля.* Стихотворения «Северосток», «Гражданская война». Помогает освободить О. Э. Мандельштама из врангелевской контрразведки.

*С октября.* Живет в Феодосии (Дурантевская ул., д. А. М. Петровой). Э. Кильпатрик, М. П. Кудашева.

*14 ноября.* Феодосия освобождена Красной армией.

*19 ноября.* Назначен заведующим по охране памятников искусства и науки в Феодосийском уезде. Поездки по уезду (Судак, Карадагская биологическая станция).

*28 ноября.* Получает охранное свидетельство Отдела народного образования Феодосийского военно-революционного комитета.

*Декабрь.* Живет в доме И. К. Айвазовского. Работает в области народного просвещения.

## 1921

*Январь.* Ездит по Феодосийскому уезду, инспектируя памятники искусства и частные библиотеки.

*20 января.* В мастерской К. Ф. Богаевского читает доклад о «киммерийском» искусстве — в присутствии А. М. Петровой, Н. И. Пискарева, В. А. Рогозинского, Н. И. Хрустачева, М. А. Шаронова.

*24 января.* Отъезд в Симферополь. Живет у Кедровых.

*Февраль.* Читает лекции о Верхарне, «Театр как сновидение».

*Февраль—март.* Встречается с А. А. Байковым, Ф. Г. Раневской, А. А. Смирновым, Я. А. Тугендхольдом, Т. В. Чурилыным. Переводит В. Гюго.

*18 марта.* Выступает на вечере памяти Парижской коммуны.

*27 марта.* Читал стихи на «воскреснике совработника».

*Апрель.* Читает стихи, выступает со вступительным словом (о Сервантесе) перед спектаклями, участвует в культурно-просветительной работе Крымнаробраза.



- Конец апреля.* Стихотворения «Красная пасха», «Террор», «Терминология».
- 9 мая.* Вступает во Всероссийский Союз поэтов.
- 16 мая.* Получил мандат Отнаробраза на создание «Коктебельской художественно-научной экспериментальной студии».
- 21 мая.* Приезд в Феодосию.
- 2 июня.* Читает лекцию в Народном университете.
- 3 июня.* Стихотворение «Потомкам».
- 7 июня.* Читает лекцию в помещении кинотеатра «Иллюзион» в Феодосии.
- 15 июня.* На поэтическом вечере М. А. Волошина присутствуют К. Ф. Богаевский, А. И. Новицкий, А. М. Петрова, П. С. Соловьёва.
- Конец июня.* Преподает в Институте народного образования в Феодосии. Последняя встреча и примирение с Н. С. Гумилевым на Феодосийской пристани. С началом болезни (полиартрит) уезжает в Коктебель.
- Июль.* Стихотворение «Бойня». В Коктебеле Е. К. Герцык, К. Н. Кедров.
- Сентябрь.* В доме М. А. Волошина работают художники во главе с А. А. Пшеславским над памятником «Освобождение Крыма».
- Осень.* Рисует акварелью.
- 16 октября.* Уезжает в Феодосию на санаторное лечение.
- 24 октября.* Стихотворение «Готовность».
- Ноябрь—декабрь.* Читает лекции в Народном университете и на командных курсах. В Крыму голод. Встречается с К. Ф. и Ж. Г. Богаевскими, М. А. Шароновым.
- 11 декабря.* Смерть А. М. Петровой в Феодосии.

## 1922

- Январь.* Живет в доме И. К. Айвазовского (кв. Лампси). Преподает на командных курсах. Стихотворение «На дне преисподней». Начало работы над циклом поэм «Путями Каина».
- Февраль—май.* Лечится. Работает над «Путями Каина», Начало дружбы с М. С. Заболоцкой. В Феодосии В. К. Цераский.
- 8 мая.* Избран председателем КрымКУБУ (Крымского Комитета по улучшению быта ученых) по Феодосии.
- Ок. 7 июня.* Возвращение в Коктебель. Работает над «Путями Каина».
- Ок. 23 июня.* Отъезд в Симферополь.
- 28 июля.* Охранная грамота Дому поэта от Крымсовнаркома.
- 30 июля.* Творческий вечер в клубе печатников. В Симферополе встречается с зоологом М. М. Розановым, С. З. Федорченко.
- С начала августа.* На грязелечении в Саках.
- Конец августа.* Прочел 4 лекции в Евпатории.
- 18 сентября.* Отъезд в Севастополь.
- Сентябрь—ноябрь.* Находится в Институте физических методов лечения (у проф. А. Е. Щербака). Был на I-м съезде музейных работников, проходившем в Севастополе 5—9 октября.
- 23 ноября.* Выезжает в Ялту. Встречается с С. М. Беляевым, С. А. Найденовым, Т. В. Чурилиным.
- 1 декабря.* Приезд в Феодосию. Приступ астмы.
- Середина декабря.* Приезд в Коктебель.
- Конец декабря.* Стихотворение «Голод».

## 1923

- 8 января.* На 73-м году жизни умерла Елена Оттобальдовна Волошина.
- Январь.* Работает над «Путями Каина» и стихотворениями «Русь», «Голод».
- Февраль.* Стихотворение «Благословение».
- Март.* М. С. Заболоцкая переезжает в Коктебель на правах жены Волошина.
- В Доме — И. В. Зелинский.*
- 17 марта.* Участвует в вечере Института народного образования в Феодосии с А. А. Спендиаровым.

*Апрель.* Мысль о «летней станции» для художников и литераторов (прообраз будущих домов творчества).

*Весна.* Работает акварелью. Распределяет академические пайки среди феодосийских деятелей науки и культуры.

*5 мая.* Стихотворение «Русь гулящая».

*Лето.* В Доме отдохнуло до 60 человек — в том числе Е. И. Замятин, И. С. Кондурушкин, И. М. Майский, К. И. Чуковский, М. М. Шкапская.

*Октябрь—ноябрь.* Работает над стихотворением «Доблесть поэта».

*1 ноября.* Открытие в Коктебеле первого планерного слета. М. А. Волошин бывает на состязаниях, общается с К. К. Арцеуловым и другими летчиками.

*Ноябрь—декабрь.* Пишет поэму «Таноб». Начало работы над поэмой «Россия».

За год через Дом прошло (живя в нем разные сроки) до 200 человек. Работы М. А. Волошина выставлялись на архитектурно-художественной выставке «За 5 лет» в Петрограде.

## 1924

*Январь.* Работает над поэмой «Россия».

*20 февраля.* Отъезд с М. С. Заболоцкой в Феодосию.

*22 февраля.* Отъезд в Харьков. В Харькове выступает с чтением стихов. Встречается с А. И. Белецким в Союзе писателей.

*1 марта.* В Москве.

*17 марта.* Выступает с чтением стихов.

*22 марта.* Выступает на «Никитинских субботниках».

*28 марта.* Навестил В. Я. Брюсова.

*31 марта.* Получает удостоверение от наркома Просвещения А. В. Луначарского, разрешающее создание в Коктебельском доме бесплатного дома отдыха для писателей.

*Март.* Читает стихи в Кремле. Встречается с А. Е. Адалис, А. Белым, В. В. Вересаевым, А. К. Воронским, Н. В. Досекиным, С. А. Клычковым, О. Э. Мандельштамом, П. Н. Петровским, А. М. Пешковским, С. З. Федорченко и др.

*6 апреля.* Приезд в Ленинград.

*20 апреля.* Читает стихи в Комитете современной литературы при Институте истории искусств.

*Апрель—май.* Встречается с Е. И. Васильевой, В. В. Воиновым, А. Я. Головиным, Э. Ф. Голлербахом, К. Е. Костенко, Е. С. Кругликовой, Б. М. Кустодиевым, А. А. Смирновым, Ал. Н. Чеботаревской и др.

*10 мая.* Отъезд в Москву. Встречается с В. В. Вересаевым, Э. Родином, М. С. Сарьяном, Е. А. и М. С. Фельдштейнами, Г. И. Чулковым и др.

*19 мая.* Отъезд из Москвы с К. Ф. Богаевским в Крым.

*22 мая.* Возвращение в Коктебель.

*23 мая.* Приезд в Коктебель А. Г. и Н. А. Габричевских.

*1 июня.* Приезд в Коктебель А. Белого с К. Н. Васильевой (Бугаевой).

*Лето.* В Доме жили: А. Е. Адалис, А. А. Антоновская, А. А. Байков, К. Ф. Богаевский, В. Я. Брюсов, А. П. Глоба, Л. П. Гроссман, П. Н. Зайцев, В. М. Инбер, Л. В. Кандауров, А. А. Кораго, К. Е. Костенко, Е. Л. Ланн, С. В. Лебедев, А. М. Нюрнберг, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Я. Парнах, Е. Г. Полонская, А. Соболев, С. М. Соловьев, Н. К. Чуковский, М. А. Шаронов, Г. А. Шенгели, С. В. Шервинский, М. М. Шкапская, Б. И. Ярхо и др. — до 300 человек. На выставке «Мира искусства» в Ленинграде — 10 акварелей М. А. Волошина.

*Конец июля.* Едет в Симферополь по вопросу о «курортных» налогах. Получает поддержку от юрисконсульта КрымЦИК'а М. И. Долгополова.

*2 августа.* Отъезд в Коктебель.

*17 августа.* Празднование именин М. А. Волошина. «Кино» при участии А. Белого и В. Я. Брюсова.

*Конец августа.* Стихотворные конкурсы («Соломон», «Женский портрет»).

*11 октября.* Стихотворение «Выйди на кровлю. Склонись на четыре...».

*Конец ноября.* Пишет статью об искусстве Крыма.

*Сентябрь—декабрь.* Работает над акварелями.

*Декабрь.* Работает над поэмой «Таноб».

## 1925

*Январь.* В Доме И. В. Зелинский.

*29 января.* Постановлением КрымЦИК'а дом М. А. Волошина и участок земли закреплены за ним.

*4 февраля.* М. С. Заболоцкая выехала на лечение в Харьков.

*20 февраля.* Выезжает в Харьков к Марии Степановне.

*Февраль—март.* Читает стихи, лекции. Встречи с Е. А. Новской, М. А. Шароновым.

*21 марта.* Возвращение в Коктебель.

*Весна.* Приводит с М. С. Заболоцкой в порядок сад — впервые за 7 лет.

*Начало мая.* Избран почетным членом Российского общества по изучению Крыма (РОПИК) в Москве.

*12 мая.* Приезд в Коктебель Э. Ф. Голлербаха, Л. М. Леонова, М. А. Пазухиной.

*19 мая.* Приезд в Коктебель А. Г. и Н. А. Габричевских.

*31 мая.* В «Известиях» заметка «Юбилей М. Волошина».

*12 июня.* Приезд в Коктебель М. А. Булгакова.

*Июнь.* Акварели М. А. Волошина выставлены на «Крымской выставке» в Москве.

*Лето.* В Доме жили: Ю. С. Беклемишев, В. Н. Верховский, С. И. Гинцбург, С. И. Златогоров, Л. В. Кандауров, Е. Л. Ланн, С. В. Лебедев, А. П. Остроумова-Лебедева, Л. Е. Остроумов, Ф. А. Петровский, К. М. Поливанов, А. А. Сидоров, А. Н. Тихонов, С. З. Федорченко, М. С. Фельдштейн, Н. Г. Хлопин, А. И. Ходасевич, М. А. Шаронов, Г. А. Шенгели, С. В. Шервинский, В. Я. Эфрон, Б. И. Ярхо и др. — до 400 человек. За лето раздал 600 акварелей. В Коктебеле ведут археологические раскопки А. С. Башкиров и И. Н. Бороздин.

*17 августа.* В день именин М. А. Волошина отмечается 30-летие его литературной деятельности в присутствии 170 человек. Представление «Поэты — поэту».

*21 августа.* «Живые картины» с сонетами при участии С. В. Шервинского и А. А. Сидорова.

*Сентябрь.* В Коктебеле Ф. А. Головин, М. М. Зайцев, И. А. Кашкин.

*Октябрь.* На Первой выставке общества им. К. К. Костанди в Одессе представлены 10 акварелей М. А. Волошина. Заканчивает стихотворение «Доблесть поэта». Пишет автобиографию.

*10 ноября.* Стихотворение «Памяти Церасского».

*Декабрь.* Наброски стихотворений «Дом поэта» и «Четверть века».

Весь год едва ли не ежедневно работал акварелью.

## 1926

*Январь.* Стихотворение «Колдовство». Четыре дня был с М. С. Заболоцкой в Феодосии.

*С 1 по 16 марта.* Живет в Феодосии (у К. Ф. Богаевского), встречается с Ю. А. Галабутским, А. С. Грином, В. А. Рогозинским.

*Март.* Дарит акварели в Азербайджанский музей и Кубанский художественный музей в Краснодаре.

*Апрель—май.* Работает над поэмой «Таноб».

*Лето.* В Доме поэта жили: А. Г. и Н. А. Габричевские, С. Н. Дурюлин, В. К. Звягинцева, С. И. Златогоров, К. В. Кандауров, Л. В. Кандауров, Е. С. Кругликова, Е. Л. Ланн, С. В. Лебедев, С. И. Лобанов, А. П. Новицкий, Е. А. Новская, Ю. Л. Оболенская, А. П. Остроумова-Лебедева, Ф. А. Петровский, И. Н. и М. Н. Розановы, А. А. Сидоров, С. М. Соловьев, Е. Я. Тараховская, А. Н. Тихонов, А. Я. Цинговатов, С. В. Шервинский, А. Б. Юмашев, Б. И. Ярхо — за лето 410 человек. Чтения стихов, доклады, выставки.

*Сентябрь.* Передаёт 6 акварелей в Ялтинский музей.

*Октябрь.* Приезд Я. А. Глотова. На Второй выставке Общества им. К. К. Костанди в Одессе — акварели М. А. Волошина. Пишет статью о К. Ф. Богаевском для Казанского сборника.

*Середина ноября.* Стихотворение «Фиалки волн и гиацинты пены...». «Каллиера».

*Декабрь.* Стихотворение «Дом поэта». В Коктебеле К. Ф. Богаевский. Весь год пишет акварели.

## 1927

*Январь.* Работает над стихотворением «Четверть века». Отправил 173 акварели на выставку в Государственную Академию художественных наук (ГАХН) в Москве.

*17 января.* Отъезд с М. С. Заболоцкой в Феодосию.

*19 января.* Отъезд в Харьков. Остановился у С. И. и Т. Р. Златогоровых (Пушкинская ул., д. 14).

*9 февраля.* Приезд в Москву. Останавливается у В. Д. и С. В. Шервинских (Померанцевский пер., д. 8, кв. 1).

*26 февраля.* Открытие выставки М. А. Волошина в ГАХН.

*9 марта.* Зарегистрирован брак с М. С. Заболоцкой.

*13 марта.* Творческий вечер М. А. Волошина в ГАХН.

*Февраль—март.* Выходит в свет брошюра Е. Ланна о Волошине. Посещение с М. С. Волошиной московских театров. Встречается с В. В. Вересаевым, А. Г. и Н. А. Габричевскими, Л. П. Гроссманом, С. Н. Дурылиным, М. П. Кудашевой, Е. Л. Данном, М. А. Петровским, Ф. А. Петровским, А. А. Сидоровым, А. И. Цветаевой, Г. А. Шенгели, Б. И. Ярхо и др. Выступает с чтением стихов, лекциями о Киммерии.

*31 марта.* Приезд с М. С. Волошиной в Ленинград. Остановились у Л. А. Аренс (Невский, 84, кв. 24).

*14 апреля.* Открытие выставки М. А. Волошина. Читал стихи в Литературно-художественном обществе.

*19 апреля.* Возвращение в Москву и отъезд в Харьков.

*20 апреля.* Сообщение об утверждении М. А. Волошина почетным членом Общества по изучению Крыма.

*Конец апреля.* Принят во Французское астрономическое общество.

*29 апреля.* Отъезд из Харькова в Коктебель.

*Лето.* В Коктебеле жили: Р. М. Акульшин, С. А. Ауслендер, В. В. Вересаев, А. Г. и Н. А. Габричевские, Я. А. Готов, Б. А. Грифцов, С. Н. Дурылин, С. С. Заяицкий, К. Л. Зелинский, Вс. М. Зуммер, А. Ф. Ильин-Женевский, В. М. Инбер, К. В. Кандауров, С. В. Лебедев, В. Г. Лидин, Е. А. Новская, Ю. Л. Оболенская, А. П. Остроумова-Лебедева, К. С. Петров-Водкин, Ф. А. Петровский, К. К. Платонов, В. А. Рождественский, М. Н. Розанов, А. А. Сидоров, Е. Я. Тараховская, А. Я. Цинговатов, М. А. Шаронов, Г. А. Шенгели, И. Г. Эренбург. В. Я. Эфрон — около 500 человек.

*Июль.* Посылает 16 акварелей в Севастополь на выставку Ассоциации советских художников на имя Гауша. Участвует в Третьей выставке в Феодосийской галерее И. К. Айвазовского.

*Октябрь.* Участвует в Третьей выставке общества им. К. К. Костанди в Одессе.

*Ноябрь—декабрь.* Работает над стихотворением «Четверть века».

Весь год пишет акварели.

## 1928

*9 января.* М. А. и М. С. Волошины приехали в Харьков.

*26 января.* Приезд на лечение в Кисловодск.

*Февраль—март.* Находится на лечении в санатории ЦКУБУ им. А. М. Горького. Общается с В. А. Меркурьевой, В. И. Поповым, Ю. Н. Тюлиным.

*Март.* Акварели М. А. Волошина на выставке «Помощь Крыму» в Ленинграде.

*17 марта.* Отъезд в Новороссийск. Знакомство с Е. Я. Архипповым.

*20 марта.* Отъезд из Новороссийска в Крым.

*23 марта.* Приезд в Коктебель.

*Апрель.* Принят в члены Всероссийского Союза писателей.

*16 июня.* Стихотворение «Весь жемчужный окоём...».

*Лето.* В Доме жили: Ю. С. Беклемишев, А. И. Белецкий, А. Г. и Н. А. Габричевские, Р. М. Гинцбург, М. М. Зайцев, В. К. Звягинцева, Вс. М. Зуммер, Р. Ивнев, К. В. Кандауров, Е. Л. Ланн, С. И. Лобанов, З. П. Лодий, А. Т. Матвеев, Е. А. Нов-

ская, Ю. Л. Оболенская, Л. Е. Остроумов, А. М. Пешковский, А. В. Потоцкий, В. А. Рождественский, М. Н. Розанов, Л. В. Руднев, С. М. Соловьев, Ю. Н. Тюлин, Г. А. Шенгели, В. Д. и С. В. Шервинские — всего 625 человек. В Коктебеле В. В. Вересаев.

*Конец августа.* Конкурс французских баллад.

*Конец сентября.* Избран членом общества им. К. К. Костанди в Одессе.

*Декабрь.* Неделя в Феодосии. Весь год писал акварели. Принимал участие в выставках в Одессе, Севастополе, Феодосии.

### 1929

*Январь.* Работает над стихотворением «Владимирская богоматерь». Участвует в выставке крымских художников в Симферополе.

*Февраль.* Стихотворение «Аделаида Герцык», поэма «Сказание об иноке Епифании». Работа над поэмой «Святой Серафим».

*Март.* Участвует в выставке акварелистов в Ленинграде. Продолжает работать над стихотворением «Владимирская богоматерь».

*Апрель.* Поэма «Святой Серафим». Акварели М. А. Волошина экспонируются на выставке «Графика и искусство в СССР» в Голландии.

*Июнь.* Участвует в 5-й выставке живописи и графики в Феодосии. Общается с Ф. Ю. Левинсоном-Лессингом и геологами из его экспедиции.

*Лето.* В Доме жили: М. С. Альтман, В. В. Вишневский, А. Г. и Н. А. Габричевские, Н. Я. Данько, Б. П. Денике, Е. И. Замятин, К. Л. Зелинский, З. П. Лодий, А. Т. Матвеев, Е. К. Николаева, Л. Е. Остроумов, В. И. Попов, В. А. Рождественский, А. А. Румнев, И. М. Саркизов—Серазини, А. А. Сидоров, М. А. Тарловский, Т. Д. Цемах, В. Д. и С. В. Шервинские и др. «Переутомление от людей».

*Октябрь.* Акварели М. А. Волошина на 5-й осенней выставке общества им. Костанди в Одессе.

*Ноябрь.* Подписывает договор на перевод произведений Флобера для Государственного издательства. Участвует в выставке русской графики в Риге.

*9 декабря.* Инсульт.

*16 декабря.* «Жизнеописание».

### 1930

*Январь.* Переводит «Юлиана Странноприимца» Г. Флобера. Пишет акварели.

*Март.* Начинает хлопоты о пенсии. Получает 50 рублей от Всероссийского Союза писателей.

*Апрель.* Попытка передать Дом Литфонду.

*Май.* Акварели М. А. Волошина на выставках в Риге и Лондоне.

*Лето.* В Коктебеле М. С. Альтман, А. И. Белецкий, Н. Я. Данько, Б. А. Дерман, В. А. Десницкий, С. И. Златогоров, М. М. Казмичев, Б. А. Лавренев, З. П. Лодий, Е. А. Новская, Л. Е. Остроумов, В. А. Рождественский, Е. Я. Тараховская, Ю. Н. Тюлин. Из Судака приезжали А. Белый, А. Н. Толстой, В. Я. Шишков. Диктует «Рассказ о Черубине» Т. Б. Шанько. Пишет акварели.

*Сентябрь.* Заявление о пенсии в Главискусство и Всероссийский союз писателей.

*Осень.* В Доме живут летчики. Разбирает архив. Разбирает архив. Севастопольский музей купил акварели (на 150 рублей).

### 1931

*Январь.* «Чувствую себя очень выбитым из жизни <...> Сопrotивляемость угасла» (письмо к К. М. Добраницкому от 11 января).

*Февраль.* Решение передать Дом Союзу писателей.

*2 марта.* Выписан членский билет Всероссийского Союза писателей № 263.

*22 мая.* Заявление о передаче каменного флигеля под «Дом поэта» Всероссийского Союза советских писателей.

*Июнь.* В Доме Е. Я. Архиппов с женой. Прогулки, чтения, беседы.

*С 26 июня по 24 июля.* Ведет дневник.

*Лето.* В Доме К. М. Добраницкий, З. П. Лодий, А. В. Потоцкий, Е. Я. Тараховская, В. Д. Финкельштейн.

*Сентябрь.* Пишет акварели.

*Октябрь.* В Доме О. Ф. Головина, В. А. Рождественский, О. К. Толстая.

*21 ноября.* Сообщение о назначении персональной пожизненной пенсии А. Белому, М. А. Волошину и Г. И. Чулкову.

*Середина декабря.* Обострение астмы. Ездил в Феодосию к врачу.

### 1932

*Январь.* Принят в рабочую столовую. В Коктебеле Ю. С. Беклемишев. «Быстро и неудержимо старею» (письмо к А. И. Яроцкому от 23 января).

*29 января.* Первый раз получил пенсию (за ноябрь и декабрь 1931 г.).

*Март—апрель.* Пишет воспоминания.

*6 мая.* «Хочется событий, приезда друзей, перемены жизни»... (запись в дневнике).

*Май.* Ждет с М. С. Володиной представителя Союза советских писателей для переговоров о судьбе Дома.

*Июнь.* В Коктебеле П. А. Павленко, В. А. Рождественский.

*Лето.* Ежедневно пишет акварели.

*Конец июля.* Астма осложнилась гриппом и воспалением легких.

*11 августа.* В 11 часов утра, на 56-м году жизни, скончался.

*12 августа.* Погребен на горе Кучук-Енишары (впоследствии получившей название Волошинской).

## БИБЛИОГРАФИЯ СТАТЕЙ М. А. ВОЛОШИНА

(ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ)

(Составил В. П. Купченко)

### 1900

В старых стенах. Повести южных берегов А. Воротникова. — Рус. мысль, 1900, № 4, Библиографич. отдел, с. 123. Без подписи.

В защиту Гауптмана. По поводу переводов г. Бальмонта («Ганнеле» и «Потонувший колокол»), появившихся в сборнике «Драматические сочинения Г. Гауптмана». Перевод под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. Издание книжного магазина «Труд». — Рус. мысль, 1900, № 5, с. 193—200.

В Обер Аммергау. (Из странствий). — Рус. Туркестан, 1900, 1 окт., № 1, с. 1—3.

Бертран де-Борн. (Из Уланда!). — Рус Туркестан, 1900, 15 окт., № 7, с. 1.

Перевод стихотворения с кратким вступлением.

### 1901

Эпилог XIX века. — Рус. Туркестан, 1901, 1 янв., № 1, с. 1—3; 3 янв., № 2, с. 1—2.

История XIX века — в прозе и стихах.

Листки из записной книжки. (Май—август 1900 г.). — Рус. Туркестан, 1901, 28 янв., № 13, с. 1—2.

Путешествие по Австрии.

А. Бёклин † 3 января 1901 г. — Рус. Туркестан, 1901, 31 янв., № 14, с. 2.

Листки из записной книжки. — Рус. Туркестан, 1901, 9 февр., № 18, с. 1—2.

Путешествие по Германии.

Листки из записной книжки. — Рус. Туркестан, 1901, 16 февр., № 20, с. 1—2.

А. Бёклин и Ф. Штук.

Листки из записной книжки. — Рус. Туркестан, 1901, 2 марта, № 26, с. 1—2.

Листки из записной книжки. — Рус. Туркестан, 1901, 18 марта, № 34, с. 1—2.

Гергардт Гауптман и его «Потонувший колокол». («У большой публики»). — Рус. Туркестан, 1901, 11 апр., № 52, с. 1—3.

Бой быков. Севилья. Июль 1901. — Рус. Туркестан, 1901, 19 авг., № 156, с. 1—3.

Новая книга Октава Мирбо. («Les vingt et un jours d'un neurasthénique») («Двадцать один день неврастеника», — *франц.*). — Курьер, 1901, 8 сент., № 248, с. 3.

Рецензия и перевод рассказа О. Мирбо — «Вечером».

### 1904

Скелет живописи. — Весы, 1904, № 1, с. 41—51.

Мысли об европейском искусстве.

Письмо из Парижа. Выставки художников. — Весы, 1904, № 2, с. 42—44.

Т. Стейнлен, С. Попеско, Ж. Мартен, Т. Воллэ.

Письмо из Парижа. Салон Независимых. — Весы, 1904, № 3, с. 44—46.

Парижские салоны. (Société Nationale des Beaux-Arts) (Национальное общество изящных искусств, — *франц.*) — Русь, 1904, 12 апр., № 119, с. 3.

Одилон Рэдон. — Весы, 1904, № 4, с. 1 — 16.

Весенний праздник тела и пляски. («Bal des Quat'z-arts») («Бал четырех искусств», — *франц.*) — Русь, 1904, 22 апр., № 129, с. 3.

Парижские салоны 1904 г. Salon des artistes français. (Салон французских художников, — *франц.*) — Русь, 1904, 3 мая, № 140, с. 2; 4 мая, № 141, с. 2.

Айседора Донкан. — Русь, 1904, 7 мая, № 144, с. 2.

Письмо из Парижа. (Выставка примитивов. Национальный салон. Исадора Дёнкан. Bal des Quat'z-arts). — Весы, 1904, № 5, с. 33—39.

Анатоль Франс. (Новый сборник рассказов: «Crainquebille, Putois, Biquet et plusieurs autres récits profitables». Edit. Calmann—Lévy) («Кренкебиль, Пютуа, Рике и некоторые другие полезные рассказы»). Изд. Кальман—Леви, — *франц.*) — Русь, 1904, 25 мая, № 161, с. 3.

Union des Artistes Russes. (Союз русских художников, — *франц.*) Русская кустарная выставка в Париже. — Русь, 1904, 11 июня, № 178, с. 2.

Вопросы современной эстетики. I. Железо в архитектуре. II. Современная одежда. — Русь, 1904, 15 июня, № 182, с. 3. Затем — «Лики творчества», с. 323—339.

Письмо из Парижа. (I. Клод Монэ. Итоги импрессионизма. II. Англада). — Весы, 1904, № 10, с. 42—48.

Серпантин Парижа. (Осенние цветы — осенняя живопись... Одилон Рэдон. Карриер). — Русь, 1904, 8 ноября, № 328, с. 2.

Осенний Салон. II. (Сезанн. Тулуз-Лотрек. Рэнуар. Пювис де-Шавань). — Русь, 1904, 13 ноября, № 333, с. 1.

Осенний Салон. III. (Школа Клода Монэ и Гюстава Моро. Группа «десяти». Слевинский). — Русь, 1904, 15 ноября, № 335, с. 1—2.

Магия творчества. О реализме русской литературы. — Весы, 1904, № 11, с. 1—5.

Jack London. The Call of the Wild (Джек Лондон. Зов предков, — *англ.*) — Весы, 1904, № 11, с. 55.

Remy de Gourmont. Promenades littéraires. Paris, Mercure de France. (Реми де Гурмон. Литературные прогулки. Париж, «Меркюр де Франс», — *франц.*) — Весы, 1904, № 11, с. 55—58.

Peladan. La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan. Paris. Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et C<sup>ie</sup>, 1904. (Пеладан. Последняя лекция Леонардо да Винчи в его академии в Милане. Париж. Международная библиотека, издание E. Сансо и комп. — *франц.*) — Весы, 1904, № 11, с. 58—59.

Осенний салон. IV. (Tutti quanti. (И прочие, — *итал.*) Скульптура). — Русь, 1904, 11 дек., № 361, с. 1—2.

Лица и маски. (Письма о Парижском театре). I. Рождение масок. — Театральная Россия. — Театральная газ., 1904, 11 дек., № 1 (пробный), с. 27—28. Затем частично вошла в «Лики творчества», с. 208—217.

Письмо из Парижа. (Осенний салон. Слевинский. Морис Дени). — Весы, 1904, № 12, с. 39—45.

Camille Mauclair. L'Impressionisme. Son histoire, son esthétique, ses maîtres. Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris. 1904. (Камиль Моклер. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. Библиотека древнего и современного искусства. Париж, — *франц.*) — Весы, 1904, № 12, с. 66—67.

## 1905

Творчество М. Якунчиковой. (Род. 19 января 1870 — +14 декабря 1902 г.). — Весы, 1905, № 1, с. 30—38.

Россо. Письмо из Парижа. — Весы, 1905, № 1, с. 47—49. Подпись: Эмилиан Кириенко.

Серпантин Парижа. Théâtre Palais-Royale. «La Chopin». Pièce en 3 actes. (Театр Пале-Рояль. «Шопен», пьеса в 3 актах, — *франц.*) — Русь, 1905, 2 февр., № 26, с. 3.

Театр L'Oeuvre (Творчество, — *франц.*) — Русь, 1905, 7 февр., № 31, с. 3.

«La Massière». Comédie de Jules Lemaître. («Староста». Комедия Жюль Леметра, — *франц.*) — Русь, 1905, 10 февр., № 34, с. 3.



- Серпантин Парижа. Выставка интимистов. — Русь, 1905, 17 февр., № 41, с. 1—2.  
 Серпантин Парижа. Салон ориенталистов. — Русь, 1905, 18 февр., № 42, с. 2.  
 Серпантин Парижа. Избрание королевы Центрального рынка. — Русь, 1905, 19 февр., № 43, с. 2.  
 Серпантин Парижа. Gallerie Druet (Галерея Дрюэ, — франц.). Выставка Шарля Герена. — Русь, 1905, 26 февр., № 49, с. 2.  
 La semaine sanglante à Saint-Pétersbourg. Bécit d'un témoin. (Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ очевидца, — франц.). — L'Européen Courrier..., 1905, 11 févr., № 167.  
 Парижский карнавал. — Русь, 1905, 7 марта, № 58, с. 1.  
 Обозрения. — Русь, 1905, 8 марта, № 59, с. 4.  
 О парижских «кафе-концертах».  
 Смерть Жюля Верна. — Русь, 1905, 17 марта, № 68, с. 2—3.  
 Вернисаж Салона Независимых. — Русь, 1905, 18 марта, № 69, с. 3.  
 Салон Независимости. Ван-Гог. — Русь, 1905, 28 марта, № 79, с. 2.  
 Письмо из Парижа. Выставка у Жоржа Пти. Société nouvelle des peintres et des sculpteurs. (Новое общество живописцев и скульпторов, — франц.). — Весы, 1905, № 4, с. 32—37.  
 «Le Passé vivant». (Живое прошлое, — франц.). Новый роман Анри де Ренье. — Русь, 1905, 20 апр., № 102, с. 2.  
 Парижские театры. Théâtre des Variétés. «L'âge d'or». Pièce de Georges Feydeau. (Театр варьете. «Золотой век». Пьеса Жоржа Фейдо, — франц.). — Русь, 1905, 8 мая, № 120, с. 3—4.  
 Весенние салоны 1905 года. Salon National des Beaux Arts. (Национальный салон изящных искусств, — франц.). Живопись. — Русь, 1905, 11 мая, № 123, с. 3.  
 Среди парижских художников. «Bal Callot» и «Bal de 4'z-Arts». («Бал Калло» и «Бал четырех искусств», — франц.). — Русь, 1905, 14 мая, № 126, с. 3.  
 Письмо из Парижа. — Русь, 1905, 12 авг., № 186, с. 3.  
 Анни Безант и «Русская школа».  
 Письмо из Парижа. Литературные банкеты «La Plume». (Перо, — франц.). — Русь, 1905, 13 авг., № 187, с. 3.  
 На германской службе. (Роман Мориса Баррэса). — Русь, 1905, 23 авг., № 197, с. 2—3.  
 Парижские театры: Théâtre du Gymnase. «Ces Messieurs» (Театр Жимназ. «Эти господа», — франц.), пьеса Жоржа Ансея. — Русь, 1905, 8 сент., № 213, с. 4.  
 В Париже. — Русь, 1905, 10 сент., № 215, с. 3.  
 О кладбище животных.  
 Парижские театры. Théâtre de l'Athénée. «Coeur de Moineau». Comédie de M. Louis Artus. (Театр Атений. «Воробьиное сердце». Комедия Луи Артюса, — франц.). — Русь, 1905, 17 сент., № 222, с. 4.  
 Парижские театры. Moulin Bouge: «La Mariska» — ballet-pantomime par Jean Lorrain. Théâtre Nouveautés: «Dix minutes d'arrêt». Pièce de George Duval. (Мулен-Руж: «Мариска» — балет-пантомима Жана Лорена. Театр новинок: «Десятиминутная остановка». Пьеса Жоржа Дювала, — франц.). — Русь, 1905, 24 сент., № 229, с. 4.  
 Парижские театры. Théâtre du Grand Guignol. (Театр Гран Гиньоль, — франц.). — Молва, 1905, 29 дек., № 21, с. 4.

## 1906

- Парижские театры. Théâtre Renaissance: «Les Hannetons», pièce du Jacques Brieux. «Au petit bonheur», pièce en I acte de Anatole France. (Театр Ренессанс: «Ошалелые», пьеса Жака Бриё. «Наудачу», пьеса в I акте Анатоля Франса, — франц.). — Русь, 1906, 20 февр., № 34, с. 3.  
 Первая выставка интернационального общества акварелистов. — Золотое руно, 1906, № 3, с. 95—98.  
 Карриер + — Золотое руно, 1906, № 4, с. 74—75.  
 Дневник Людовика XVI. — Двадцатый век, 1906, 28 апр., № 31, с. 2.  
 Весенние салоны 1906 года. — Двадцатый век, 1906, 5 июня, № 67, с. 2.  
 Багатель. — Двадцатый век, 1906, 14 июня, № 76, с. 4.

- Дворец в Париже и выставки в нем.  
 Гильотина как филантропическое движение. — Двадцатый век, 1906, 30 июня, № 92, с. 3.  
 Дело Дрейфуса. — Двадцатый век, 1906, 18 июля, № 109, с. 2. Подпись: М. В. Революционный Париж. G. Lenôtre. Vieilles maisons, vieux papiers. Troisième série. Edit. Perrin. (Г. Ленотр. «Старые дома, старые бумаги». Третья серия. Издат. Перрен, — франц.). — Око, 1906, 8 авг., № 2, с. 3.  
 Во времена революции. — Око, 1906, 11 авг., № 5, с. 3.  
 Тайная доктрина средневекового искусства. Josefín Peladan. De Parsifal à Don-Quichotte — (Le secret des troubadours). La clef de Rablais. (La secret des corporations). Edit. Lansot. 1906. in—12. (Жозефин Пеладан. От Парсифаля к Дон-Кихоту. (Тайна трубадуров). Ключ к Рабле. (Тайна корпораций). Издат. Лансо, — франц.). — Око, 1906, 22 авг., № 14, с. 3.  
 Письмо из Парижа. Национальный салон 1906. — Весы, 1906, № 9, с. 37—42. Разговор. — Око, 1906, 28 сент., № 22, с. 3.  
 О политическом положении России.  
 Гибель Робинзонова острова. — Око, 1906, 5 окт., № 28, с. 2.  
 «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. — Око, 1906, 7 окт., № 30, с. 3.  
 Индивидуализм в искусстве. — Золотое руно, 1906, № 10, с. 66—72. Подпись: Максимилиан Кириенко-Волошин.  
 Пророки и мстители. Предвестия Великой Революции. — Перевал, 1906, ноябрь, № 2, с. 12—27. Затем — в «Ликах творчества», с. 339—377.  
 Лики творчества. I. Театр — сонное видение. II. «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Коммиссаржевской. — Русь, 1906, 9 дек., № 71, с. 2—3.  
 Коринфское чудо. — Молодая жизнь, 1906, 18 дек., № 2, с. 3.  
 О премьере пьесы А. Косоротова «Коринфское чудо».  
 Лики творчества. «Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого. — Русь, 1906, 19 дек., № 80, с. 4.  
 Лики творчества. II. «Александрийские песни» Кузмина. «Весы», июль 1906 г. — Русь, 1906, 22 дек., № 83, с. 3.  
 Лики творчества. III. «Эрос» Вячеслава Иванова. — Русь, 1906, 28 дек., № 88, с. 3.

## 1907

- Лики творчества. «Стихотворения» Ивана Бунина. 1903—1906. Изд. «Знания». — Русь, 1907, 5 янв., № 5, с. 3.  
 Верхарн. — Русь (илл. прил. к газ. «Русь»), 1907, № 1, б. паг.  
 Лики творчества. V. О театре. (Разговор после представления «Бранда» в Московском Художественном театре). — Русь, 1907, 2 февр., № 33, с. 3.  
 Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов. (Э. Верхарн. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова. К-во «Скорпион». М., 1906 г. Ц. 1 р. 30 к.). — Весы, 1907, № 2, с. 74—81.  
 Лики творчества. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева. («Золотое руно»). — Русь, 1907, 16 февр., № 47, с. 3.  
 Выставка М. В. Нестерова. — Весы, 1907, № 3, с. 105—107.  
 Лики творчества. О русской живописи на выставках этого сезона. — Русь, 1907, 17 марта, № 76, с. 3.  
 Лики творчества. VI. Алексей Ремизов. «Посолонь». Изд. «Золотого руна». 1907 г. — Русь, 1907, 5 апр., № 95, с. 3.  
 Лики творчества. Александр Блок. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. Изд. Скорпион. 1907. — Русь, 1907, 11 апр., № 101, с. 3.  
 Лики творчества. X. Князь А. И. Урусов. (Кн. А. И. Урусов. Его статьи, письма и воспоминания о нем. Издание А. А. Андреевой и О. Б. Гольдовского). — Русь, 1907, 26 апр., № 115, с. 2.  
 Лики творчества. Ф. Сологуб. «Дар мудрых пчел». Трагедия в пяти действиях. («Золотое руно»). — Русь, 1907, 14 июня, № 152, с. 2. Затем — в кн.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. СПб., 1911, с. 184—190.

Некто в сером. «Жизнь Человека» Леонида Андреева. (Альманах «Шиповник»), «Иуда Искариот и др...». Его же. (Сборник «Знания», кн. XVI). — Русь, 1907, 19 июня, № 157, с. 2. Затем (в сокр.) — в кн.: Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. СПб., 1908, с. 105—108.

Лики творчества Реми де Гурмон. «Une nuit au Luxembourg». Edit. «Mercure de France». («Ночь в Люксембургском саду». Издат. «Меркюр де Франс», — франц.). — Русь, 1907, 30 июня, № 168, с. 2.

К. Ф. Богаевский. — Золотое руно, 1907, № 10, с. 24—30.

Откровения детских игр. — Золотое руно, 1907, № 11—12, с. 68—75.

«Борис Годунов» на сцене Московского Художественного театра. — Русь, 1907, 11 дек., № 332, с. 3.

Лики творчества. Леонид Андреев и Федор Сологуб. Альманах «Шиповник», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева. «Навыи чары», роман Ф. Сологуба, часть I. — Русь, 1907, 19 дек., № 340, с. 3—4.

Лики творчества. Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. Издат. «Факель» 1908 г. — Русь, 1907, 22 дек., № 343, с. 3. Затем — в кн.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской, СПб., 1911, с. 191—199.

Лики творчества. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья». Том I собрания стихов, издат. «Скорпион», 1908. — Русь, 1907, 29 дек., № 348, с. 3—4.

### 1908

Ответ Валерию Брюсову. — Русь, 1908, 4 янв., № 3, с. 5.

Ответ на протест В. Брюсова против предыдущей статьи М. Волошина.

Лики творчества. Город в поэзии Валерия Брюсова. — Русь, 1908, 22 янв., № 21, с. 3—4.

Золотой век. Картины Богаевского и танцы детей Айседоры. — Русь, 1908, 24 февр., № 54, с. 3.

Русская живопись в 1908 г. «Союз» и «Новое общество». — Русь, 1908, 5 марта, № 64, с. 3.

Комната, в которой умер Пушкин. (Выставка «Союза»). — Русь, 1908, 11 марта, № 70, с. 4.

Блики. (Выставка детских рисунков. В. Э. Борисов-Мусатов. Врубель). — Русь, 1908, 17 марта, № 76, с. 2.

Книги и писатели. — Русь, 1908, 27 марта, № 86, с. 5. Подпись: М. В.

О публикации первого варианта «Искушения св. Антония» Г. Флопера.

Русская живопись в 1908 г. «Венок». — Русь, 1908, 29 марта, № 88, с. 3.

Похвала моралистам. — Русь, 1908, 9 апр., № 99, с. 3.

Иронический отзыв о критиках-морализаторах.

Лики творчества. Вильде де Лиль-Адан. — Русь, 1908, 23 мая, № 141, с. 2—3.

«Борис Годунов» в Парижской Опере. — Русь, 1908, 8 июня, № 156, с. 2.

Парижские салоны 1908 года. Национальный Салон. — Русь, 1908, 18 июня, № 166, с. 4.

Демоны разрушения и закона. (1. Меч. II. Порох.). — Золотое руно, 1908, № 6, с. 59—68. (В оглавлении: Демоны разрушения и зла). Затем — в «Ликах творчества», с. 291—319.

Устремления новой французской живописи. (Сезанн. Ван-Гог. Гоген). — Золотое руно, 1908, № 7—9, с. 5—12.

Президент Фальер и смертная казнь. — Новая Русь, 1908, 19 авг., № 4, с. 2

Выставка Гастона Латуша. — Новая Русь, 1908, 10 сент., № 26, с. 4.

Жизнь Жюль Барбэ д'Оревиля. Личность и творчество Барбэ д'Оревиля. — Б кн.: Барбэ д'Оревиля. Лики дьявола. Пб.: Пантеон, 1908, с. 9—18 и 21—32. Затем — в «Ликах творчества» (под загл. «Барбэ д'Оревиля»), с. 49—83.

### 1909

<Автобиография> — В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Очерки—стихотворения—автографы / Под ред. М. Гофмана. Пб.; М.: Изд. Т-ва М. О. Вольф. [1909], с. 365. Факсимиле.

Картинные выставки. «Салон». — Новая Русь, 1909, 5 февр., № 35, с. 2.

Некоторые черты французского театра. — Журнал театра Лит.-худ. общества, 1909 (вторая половина сезона), № 7, с. 23—26.

Архаизм в русской живописи. (Рерих, Богаевский и Бакст). — Аполлон, 1909, окт., № 1, с. 43—53.

Французская литература. Anatole France. Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux. Ed. Calmann—Lévy. André Gide. La Porte étroite. Roman. Ed. «Mercure de France». (Анатоль Франс. Семь жен Синей Бороды и другие чудесные истории. Изд. Кальман—Леви. Андре Жид. Узкая дверь. Роман. Изд. Меркюр де Франс, — *франц.*). — Аполлон, 1909, № 1, Хроника, с. 20—22.

Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриака. — Аполлон, 1909, ноябрь, № 2, Хроника, с. 1—4.

Первая выставка в редакции «Аполлона». — Аполлон, 1909, № 2, Хроника, с. 13.

Также (без заглавия) как предисловие в каталоге «Список рисунков и этюдов Г. К. Лукомского». Изд. «Аполлон». Б. г., с. 5—10.

Французская литература. — Аполлон, 1909, дек., № 3, Хроника, с. 7—11.

Обзор французских журналов и книг.

Гр. Ал. Ник. Толстой. «Сорочьи сказки». (Изд. «Общественной пользы»). — Аполлон, 1909, № 3, Хроника, с. 23—24.

Проповедь новой естественности. (О романе А. Каменского «Люди»). — Аполлон, 1909, № 3, Хроника, с. 42—45.

Homedon (Вождь времени, — *греч.*). — Золотое руно, 1909, № 11—12, с. 55—60.

О соотношении разных видов искусств со временем.

## 1910

Анри де Ренье. — Аполлон, 1910, янв., № 4, с. 18—34. Затем — в «Ликах творчества», с. 85—112.

Лики творчества. И. Ф. Анненский — лирик. — Аполлон, 1910, № 4, Хроника, с. 11—16.

Современный французский театр. I. Основные течения. — Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 1, с. 56—81. Затем — в «Ликах творчества», с. 218—248.

Мысли о театре. — Аполлон, 1910, февр., № 5, с. 32—40. Затем — в «Ликах творчества» (под названием «Организм театра»), с. 195—207.

Современный французский театр. II. Драматурги и толпа. III. Театральные трафареты. IV. Новые течения. — Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 3, с. 60—94. Затем — в «Ликах творчества», с. 249—290.

«Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра. — Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 7, с. 153—165.

Предисловие к «Музам» Поля Клоделя. — Аполлон, 1910, июль—авг., № 9, Худ. альманах, с. 19—28.

Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? — Имел. — Утро России, 1910, 22 окт., № 280, с. 4.

Выставка ученических работ в школе Рерберга (на Мясницкой). — Утро России, 1910, 23 окт., № 281, с. 4.

Вечный Адам. (Посмертная повесть Жюль Верна). — Утро России, 1910, 28 окт., № 285, с. 2. Затем — в газ. «Волгарь» (Н. Новгород), 1910, 31 ноября, № 331, с. 1. Без подписи.

Об искусстве актеров. (По поводу лекции кн. С. Волконского в Художественном театре). — Утро России, 1910, 9 ноября, № 295, с. 5.

Каким должен быть памятник Толстому? — Утро России, 1910, 23 ноября, № 307, с. 2—3.

Женская поэзия. (Марина Цветаева. «Вечерний альбом»). — Утро России, 1910, 11 дек., № 323, с. 6.

Закон и нравы. (Из жизни Запада). — Утро России, 1910, 15 дек., № 326, с. 2. Московская хроника. («Карамазовы»). Литературные группировки. — Аполлон, 1910, № 12, Хроника, с. 14—17.

Судьба Льва Толстого. — Рус. мысль, 1910, № 12, с. 133—138.

## 1911

- Московская хроника. (Выставки. Акварельная. «Бубновый валет». Театры. «Miserere» С. Юшкевича на сцене Художественного театра. — Литературная жизнь). — Рус. худож. летопись, 1911, янв., № 1, с. 9—15.
- Москва. Выставки. Картина Малявина в «Союзе». — Рус. худож. летопись, 1911, янв., № 2, с. 27—28.
- «О модных позах и трафаретах». Стихи г. Игоря Северянина и г-жи Марии Папер. — Утро России, 1911, 5 февр., № 28, с. 2.
- Поэзы и трафареты. (Стихи Э. И. Штейна и И. Эренбурга). — Утро России, 1911, 12 февр., № 34, с. 6.
- Москва. Театр. — Рус. худож. летопись, 1911, февр., № 3, с. 47—48.
- О пьесах С. Юшкевича и М. Метерлинка.
- Москва. Выставки. Товарищество московских художников. — Рус. худож. летопись, 1911, февр., № 4, с. 62—64.
- Москва. (Выставки. «Независимые». — Театры. Незлобина. Малый. Худож.-литературный кружок. — Лекции. О литературной богеме). — Рус. худож. летопись, 1911, март, № 5, с. 79—82.
- Москва. (Художественная жизнь. «Ночь в Испании» — декорации П. Кончаловского. — Античные танцы в студии Е. И. Рабенек (Книппер). — Театры. Незлобина). — Рус. худож. летопись, 1911, март, № 6, с. 96—98.
- О смысле танца. — Утро России, 1911, 29 марта, № 71, с. 2.
- Москва. (Театры. «У жизни в лапах», пьеса Гамсуна на сцене Московского Художественного театра. — Танцы.). — Рус. худож. летопись, 1911, апр., № 8, с. 127—128.
- Анри де Ренье. — Рус. мысль, 1911, № 4, В России и за границей, отд. 2, с. 25—27.
- Москва. Театры. («La dame au camélias» («Дама с камелиями», — франц.) на сцене театра Незлобина. — Возобновление «Горе от ума» в Малом театре). — Рус. Худож. летопись, 1911, май, № 9, с. 144—147.
- Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. (Москва). — Рус. мысль, 1911, № 5, В России и за границей, с. 25—32.
- Поэты русского склада. (Гр. Алексей Ник. Толстой. «За синими реками». 1911, изд. «Гриф». Сергей Клычков. «Песни». 1911, изд. «Альциона»). — Утро России, 1911, 28 мая, № 121, с. 5.
- Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. (Москва). — Рус. мысль, 1911, № 6, В России и за границей, с. 25—31.
- А. С. Голубкина. — Аполлон, 1911, № 6, с. 5—12.
- Культура танца. — Всеобщий журнал литературы, искусства, науки и общественной жизни, 1911, май, № 6, с. 205—212.
- Клодель в Китае. — Аполлон, 1911, № 7, с. 43—62. Затем — в «Ликах творчества», с. 129—162.
- «Войны мы не хотим». (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 17 сент., № 109, с. 1.
- «Liberté». (Письмо из Парижа). — Моск. весть, 1911, 19 сент., № 5, с. 2.
- Взрыв французского броненосца «Liberté».
- Бунт машин. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 20 сент., № 111, с. 2.
- Катастрофы во французском флоте.
- Девятая тризна. — Моск. газ., 1911, 23 сент., № 114, с. 2.
- Девятая годовщина смерти Э. Золя.
- Святылища мод. (Письмо из Парижа). — Моск. весть, 1911, 26 сент., № 6, с. 3.
- Обед в 280 миллионов. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 27 сент., № 117, с. 2. Подпись: М. В.
- Связи французских и немецких банков.
- Выставки Парижа. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 28 сент., № 118, с. 1.
- Кубисты. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 29 сент., № 119, с. 1.
- Гений головокружения. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 2 окт., № 122, с. 2.
- Е. Раковиц-Деннигес.

- Все мы будем раздавлены автомобилями. (Письмо из Парижа). — Моск. весть, 1911, 3 окт., № 7, с. 3.
- Анри де-Гру. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 4 окт., № 123, с. 1.
- Мужские моды. (Письмо из Парижа). — Моск. весть, 1911, 10 окт., № 8, с. 3.
- «Грядущая Ева и Эдиссон». — Моск. газ., 1911, 12 окт., № 130, с. 2.
- Роман Вилье де Лиль-Адана.
- Междоусобия в Удже. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 14 окт., № 132, с. 2.
- Французские власти в Алжире.
- Катехизис международной морали. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 16 окт., № 134, с. 3.
- Салон мебели. (Письмо из Парижа). — Моск. весть, 1911, 17 окт., № 9, с. 2.
- Театр апашей. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 20 окт., № 137, с. 1.
- Марсель Ленуар. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 21 окт., № 138, с. 2.
- «Маленькое кафе». (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 23 окт., № 140, с. 1.
- Комедия Т. Бернара в Пале-Рояле.
- Осенний салон. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 25 окт., № 141, с. 1.
- Памятник Бетховену. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 26 окт., № 142, с. 1.
- Работы скульптора Ж. Шармуа.
- Джиоконда на аэропланах. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 27 окт... № 143, с. 2.
- Рекламирование картины Леонардо.
- Достоевский во Франции. — Моск. весть, 1911, 31 окт., № 11, с. 3.
- Танцы в Париже. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 8 ноября, № 153, с. 1.
- Серии катастроф. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 9 ноября, № 154, с. 2.
- Сербский король в Париже. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 10 ноября, № 155, с. 1.
- Король Петр I.
- Луи Фуллер и Айседора Дункан. — Моск. газ., 1911, 10 ноября, № 155, с. 2. Подпись: М. В.
- Забывтый мастер. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 13 ноября, № 158, с. 5.
- Художник Брезден, учитель О. Редона.
- Madame Adam о Л. Толстом. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 14 ноября, № 159, с. 3.
- Монреильская катастрофа. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 21 ноября, № 160, с. 3. Подпись: М. В.
- Дело о торговле малолетними. (Письмо из Парижа). — Моск. газ., 1911, 22 ноября, № 161, с. 1. Подпись: М. В.
- <Автобиография>. — В кн.: Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф. Ф. Фидлер. М.: И. Д. Сыгин, 1911, с. 165—167.
- В ответах на вопросы.
- Аполлон и мышь. — В кн.: Северные цветы. Альманах 5. М.: Скорпион, 1911, с. 85—115. Затем — в «Ликах творчества», с. 165—191.

## 1912

- Танцы Рабенек. — Утро России, 1912, 8 марта, № 56, с. 5.
- «Зарево зорь». — Утро России, 1912, 11 марта, № 59, с. 2.
- Апофеоз мечты и смерти. (Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия ега собственной жизни). — Аполлон, 1912, № 3—4, с. 68—90. Затем — в «Ликах творчества», с. 5—46.
- Москва. (Художественная жизнь. Ослиный хвост. — Театры. «Гамлет» на сцене Художественного театра. Мальтий театр). — Рус. худож. летопись, 1912, апр., № 7, с. 105—109.
- Константин Богаевский. — Аполлон, 1912, № 6, с. 5—24.
- Итоги П. Д. Боборыкина. (П. Боборыкин. «Столицы мира». — Тридцать лет воспоминаний. 1912 г. Изд. «Сфинкс»). — Утро России, 1912, 21 июля, № 168, с. 5.
- Театр и сновидение. — Маски, 1912—1913, № 5, с. 1—9.

## 1913

- О смысле катастрофы, постигшей картину Репина. — Утро России, 1913, 19 янв., № 16, с. 2. Затем — в кн.: *Волошин М.* О Репине. М.; Оле-Лукойе, 1913, с. 5—10.
- Екатерина Федоровна Юнге. (Некролог). — Утро России, 1913, 26 янв., № 22, с. 5.
- Письмо в редакцию. — Утро России, 1913, 16 февр., № 39, с. 4.
- По поводу нападок на М. Волошина в газ. «Русское слово».
- Русская трагедия возникнет из Достоевского. — Рус. молва, 1913, 15 марта, № 93, с. 3.
- Эдуард Виттиг. (О возможных путях скульптуры). — Аполлон, 1913, № 5, с. 19—28.
- М. С. Сарьян. — Аполлон, 1913, ноябрь, № 9, с. 5—21

## 1914

- Блики. О наготы. — Дневники писателей, 1914, март, № 1, с. 34—40.
- Дон-Жуан фразы. Поль де Сен-Виктор. — Предисловие к кн.: *Сен-Виктор П. де.* Боги и люди / Пер. М. Волошина. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1914, с. 1—7.
- Памяти Н. Н. Сапунова. — Аполлон, 1914, № 4, с. 5—7.
- Чему учат иконы? — Аполлон, 1914, № 5, с. 26—33.

## 1915

- Париж и война. Поколение 1914 г. — Биржевые ведомости, 1915, 15 мая, № 14843, утр. вып., с. 3.
- Париж и война. Литература в 1915 году. — Биржевые ведомости, 1915, 18 июня, № 14911, утр. вып., с. 2.
- Париж и война. Жертвы. — Биржевые ведомости, 1915, 26 июня, № 14927, утр. вып., с. 3.
- Жертвы среди французских литераторов.
- Год назад. — Биржевые ведомости, 1915, 9 июля, № 14953, утр. вып., с. 3.
- Будапешт в 1914 г.
- «Адские войны». — Биржевые ведомости. 1915. 7 авг., № 15011, утр. вып., с. 2—3.
- Книга А. Сеше.
- Париж и война. Верхарн. — Биржевые ведомости, 1915, 17 авг., № 15031, утр. вып., с. 2.
- Париж и война. Гробница поэта. — Биржевые ведомости, 1915, 18 сент., № 15095, утр. вып., с. 2.
- Проект памятника в честь всех поэтов, погибших на войне, скульптора Ж. Шармуа
- Париж и война. Маленькие недосмотры. — Биржевые ведомости, 1915, 19 окт., № 15157, утр. вып., с. 5.
- Kerise des affaires. (Оживление в делах, — *франц.*). — Биржевые ведомости, 1915. 7 дек., № 15255, утр. вып., с. 4.
- Париж во второй год войны.

## 1916

- Париж и война. Последний смотр. — Биржевые ведомости, 1916, 2 февр., № 15360, утр. вып., с. 5.
- Фильм С. Гитри о деятелях французского искусства.
- Париж и война. Русский балет. — Биржевые ведомости, 1916, 25 февр., № 15405, веч. вып., с. 4.
- Париж и война. Цеппелины над Парижем. — Биржевые ведомости, 1916, 3 марта, № 15418, утр. вып., с. 4.
- Франция и война. — Биржевые ведомости, 1916, 19 мая, № 15567, утр. вып., с. 5.
- Шарль Пеге. — Речь, 1916, 25 мая, № 142, с. 2.
- Суриков. — Речь, 1916, 13 июня, № 160, с. 2.

Исторические судьбы Феодосии и значение Киммерии в русском искусстве. — В кн.: Феодосийское лит.-худ. общество «Киммерика». Феодосия, 1916, с. 3—6. Без подписи; установлено составителем библиографии.

Суриков. (Материалы для биографии). — Аполлон, 1916, авг.—сент., № 6—7, с. 40—63.

Илья Эренбург — поэт. — Речь, 1916, 31 окт., № 300, с. 2.

### 1917

Судьба Верхарна. — Речь, 1917, 1 янв., № 1, с. 4.

Эмиль Верхарн. — Биржевые ведомости, 1917, 6 янв., № 16022, с. 7.

Гильдия св. Луки. (Всероссийский Союз художников). — Клич, 1917, № 1, с. 19—22.

Голоса поэтов. (София Парнок. Стихотворения. Пг., 1916. Осип Мандельштам. Камень. Стихи. Пг., 1916). — Речь, 1917, 4 июня, № 129, с. 3.

### 1918

«Вся власть патриарху». — Таврический голос, 1918, 22 дек., № 67, с. 2.

### 1919

Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург. — Камена, [Харьков], 1919, № 2, с. 10—28.

Первое впечатление Одессы. (Письмо в редакцию поэта Максимилиана Волошина). — Одесский листок, 1919, 3 марта, № 57, с. 2.

Молитва о городе. — Дело, [Одесса], 1919, 23 марта, № 1, с. 2.

Видение Иезекииля. — Дело, [Одесса], 1919, 30 марта, № 2, с. 2.

Судьба Верхарна. Биографические даты. Предварение о переводах. — В кн.: Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы. М.: Творчество, 1919, с. 3—30. (Вышла в свет в апреле 1919 г.).

### 1920

К лекции поэта Ильи Эренбурга. (И. Эренбург. Огонь. Изд. «Века и Дни». 1919). — Крымская мысль, Феодосия, 1920, № 70, 27 марта, с. 1.

### 1923

Письмо. Отрывок, 1922. — Новая русская книга, [Берлин], 1923, № 1, с. 45.

Творческие планы М. Волошина, нежелание покидать Россию.

### 1924

Письмо в редакцию. — Красная новь, 1924, № 1, с. 311—312.

Ответ на нападки Б. Таля в журнале «На посту», 1923, № 4.

Предисловие. — В кн.: *Синайская-Финкельштейн В.* Нерасцветшая. М.; Л.: ЗИФ, 1924, с. 5—10.

### 1925

Культура, искусство, памятники Крыма. — В кн.: Крым: Путеводитель. М.; Л.: ЗИФ, 1925, с. 126—148.

### 1927

К. Ф. Богаевский — художник Киммерии. — В кн.: Константин Федорович Богаевский. Казань: изд. Центр. музея ТССР, 1927, с. 5—18.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Абрагам К. 697  
Абрамов С. А. 623, 688  
Абрамович Н. Я. (Арский) 575, 749  
Аввакум (ок. 1620—1682) — протопоп, деятель русского старообрядчества, писатель 341, 694, 793  
Август (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император (27 до н. э. — 14 н. э.) 415, 450, 451, 735  
Аверкиев Д. В. 563  
Аврелий Антонин, Марк (121—180) — римский император (161—180), писатель, философ 291, 533, 534, 683, 765  
Авзоний (Авзоний) Децим Магн 415, 720, 721, 725  
Агриппа 691  
Агриппина (16—59) — жена римского императора Клавдия, мать Нерона 351, 697  
Адалис Аделина Ефимовна (1900—1969) — поэтесса 793, 796  
Адан, Жюльетт (1836—1936) — французская журналистка 808  
Адан, Поль (1862—1920) — французский писатель 67, 542  
Адашев (Платонов) Александр Иванович (1871—1934) — актер 373, 381, 703 706  
Адриан, Публий Элий (76—138) — римский император (117—138) 392, 473, 716  
Адрианов Сергей Александрович (1871—1941) — историк литературы, критик 711, 712  
Азатовский К. М. 648, 651, 655, 660, 666  
Айвазовский Иван Константинович (1817—1900) — русский художник-маринист 306, 334, 690, 779, 794, 795, 798  
Айхенвальд Ю. И. 751  
Аккерман, Луиза Викторина (урожд. Шоке, 1813—1890) — французская писательница 542  
Аксаков И. С. 752  
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859) — писатель 497, 498, 536  
Акульшин Родион Михайлович (1896—?) — писатель 798  
Александр Македонский (Александр Великий, 356—323 до н. э.) — царь Македонии (336—323 до н. э.), полководец 225, 408, 413, 619, 724  
Александр II (1818—1881) — русский император (1855—1881) 296, 301, 777  
Александр III (1845—1894) — российский император (1881—1894) 343, 533, 534, 694, 695, 765  
Александров Н. Г. 712  
Александрова Е. В. — жена В. Э. Борисова-Мусатова 669  
Алкивиад (ок. 450—404 до н. э.) — афинский стратег 287  
Алпатов М. В. 639  
Альберти, Леон Баттиста (1404—1472) — итальянский ученый, архитектор, писатель, музыкант 42  
Альтман Моисей Семенович (1896—1986) — филолог-классик 799  
Алябьева Александра Васильевна (1812—1891) — знакомая Пушкина 505  
Амари — см. Цетлин М. О.  
Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938) — писатель 645, 783, 784

\* Составил В. П. Купченко. Аннотируются только имена, упоминаемые в текстах статей Волошина и в хронологической канве. Полужирным шрифтом выделены страницы, на которых даются краткие сведения о соответствующих лицах. Написание имен дается в современной транскрипции; в скобках приводятся написания, встречающиеся в текстах Волошина. Имена мифологических героев и персонажей литературных произведений в указатель не включены.

- Анакреон (ок. 570—487 до н. э.) — древнегреческий поэт 102
- Англада-Камараза Э. 221, 222, 648, 802
- Анго — корсар 35
- Анго, Луи 35
- Ангран III. 649
- Андерсен, Ханс Кристиан (1805—1875) — датский писатель 220, 458, 689, 739
- Анджелико, собственно Фра Джованни да Фьезоле (прозвище — Беато Анджелико, ок. 1400—1455) — итальянский живописец 232, 651
- Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) — писатель 117, 286, 411, 443—449, 450—461, 463, 571, 576—578, 604, 627, 696, 713, 714, 732—739, 805
- Андреева Александра Андреевна (1853—1926) — литератор, переводчица 504, 752, 805
- Андрес А. Л. 643
- Анисе-Буржуа О. 605
- Аничков Евгений Васильевич (1866—1937) — филолог, историк литературы, критик 729, 767, 785
- Анненский И. Ф. 520—528, 545, 556, 584, 592, 619, 623, 624, 676, 731, 732, 734, 757, 759, 760—764, 767, 770, 773, 786, 787, 806
- Анненский Николай Федорович (1843—1912) — экономист, общественный деятель, публицист 521
- Анненский-Кривич В. И. 761, 762
- Ансей, Жорж 803
- Антиной (?—130) — греческий юноша, любимец римского императора Адриана 382, 473, 475, 476, 744
- Антоний (ок. 251 — ок. 356) — монах, жил в Египте 236, 472, 654, 655, 743, 751
- Антонины 415, 720, 721, 725
- Антоновская Анна Арнольдовна (1885—1967) — писательница 796
- Антуан А. 119, 157—161, 163, 628, 634
- Апеллес 293, 684, 720
- Аполлоний Родосский (ок. 295—215 до н. э.) — греческий поэт 77, 619, 620
- Апулей (П. в.) — древнеримский писатель 475
- Арабажин К. А. 626
- Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич (1874—1941) — искусствовед, хранитель Эрмитажа 791
- Аренс Лидия Аполлоновна (1889—1976) — мачеха В. В. Вишневского 798
- Арий (умер 336) — александрийский священник, зачинатель арианства 356, 700
- Ариосто (Ариост) Лодовико (1474—1533) — итальянский поэт 171, 173, 176, 637
- Арну, Софи 707
- Артевельде Я. ван 198, 694
- Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842—1914) — актер 381, 706
- Артюс, Луи 803
- Архиппов Евгений Яковлевич (1882—1950) — библиограф, критик, педагог 592, 604, 770, 771, 798, 799
- Архиппова Клавдия Лукьяновна (урожд. Ионина, 1900—1976) — педагог, жена Е. Я. Архиппова 799
- Арцеулов Константин Константинович (1891—1980) — летчик и планерист, художник 796
- Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927) — писатель 733, 792
- Асланов Н. 702
- Ассаргадон (Асархаддон) — ассирийский царь (680—669 до н. э.) 413, 724
- Аттила (умер 453) — вождь гуннского союза племен 533
- Ауслендер Сергей Абрамович (1886—1943) — писатель 763, 785, 787, 798
- Ауэр Леопольд Семенович 715, 782
- Ауэр Надежда Евгеньевна (урожд. Пеликан, 1855—1932) — жена Л. С. Ауэра 788
- Ауэр Наталья Львовна (1874—1933) — певица 791
- Ахматова Анна Андреевна (1889—1966) — поэтесса 545, 640, 770, 771, 775
- Бабалжан Вениамин Симович (1894—1920) — поэт и художник 793
- Багрицкий Эдуард Георгиевич (1895—1934) — поэт 770, 793
- Бади, Берта — французская актриса 140
- Байер 672
- Байи (Бальи) Ж.-С. 201, 206, 643
- Байков Александр Александрович (1870—1946) — химик и металлург 793, 794, 796
- Байрон, Джордж Гордон Ноэл (1788—1824) — английский поэт 35, 44, 302, 379, 563, 607, 620, 778
- Бакст Лев Самойлович (1866—1924) — художник 270, 274—278, 281, 284, 666, 669, 671, 672, 785—788, 791, 806
- Бакунин Михаил Александрович (1814—1876) — революционер, один из основателей анархизма и народничества 42, 152
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944) — русский и литовский поэт 544, 664, 769, 782, 784, 785, 788, 792
- Бальзак, Оноре де (1799—1850) — французский писатель 36, 39, 48, 60, 153,

- 185, 257, 426, 430, 445, 458, 520, 529, 610, 611, 614, 617, 631, 739, 761
- Бальмонт Екатерина Алексеевна (урожд. Андреева, 1867—1950) — переводчица, жена К. Д. Бальмонта 647, 660, 752, 786, 788
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — поэт, критик, переводчик 55, 96, 97, 101, 111, 283, 408, 409, 415, 416, 421, 426, 476, 484, 485, 517, 521, 535, 537—539, 544, 556, 558, 559, 566, 575, 580, 586, 616, 624, 642, 671, 722, 725, 741, 745, 750, 752, 759, 761, 762, 766—769
- Баранович Марина Казимировна (1901—1975) — машинистка 774
- Барановская В. В. 713
- Барбе (Барбэ) д'Оревилли, Жюль Амеде (1808—1889) — французский писатель 32—53, 60, 129, 516, 517, 582, 583, 591, 609—615, 760, 786, 805
- Барбе (Барбэ) д'Оревилли, Теофиль — отец писателя 34, 35, 38
- Барбе (Барбэ) д'Оревилли, Феликс — дед писателя 34
- Барбье О. 771, 778
- Барракан, Леон (1844—1919) — французский писатель 30
- Баррес, Морис (1862—1923) — французский писатель 54, 67, 69, 163, 616, 635, 803
- Барт Виктор Сергеевич (1887—1954) — художник и теоретик искусства 289
- Барте, Жанна-Юлия Рено (1854—1941) — французская актриса 140
- Бартрам Николай Дмитриевич (1873—1934) — художник, деятель народных художественных промыслов 354, 698
- Бассано (Марэ, Наполеон-Жозеф-Гюг, герцог де Кассано, 1803—1898) — дворцовый шамбелан при Наполеоне III 30
- Батай (Батайль), Анри Феликс (1872—1922) — французский драматург 128, 134, 135, 140, 631, 632
- Батюшков Ф. Д. 706, 711, 712, 749, 767
- Баулер А. — см. Гольштейн А. В.
- Бахтин М. М. 702
- Бачелис Т. И. 712
- Башкиров Алексей Степанович (1885—1963) — археолог, историк 797
- Бегас, Рейнгольд (1831—1911) — немецкий скульптор 660
- Безант, Анни (1847—1933) — английская общественная деятельница, одна из учредителей Теософского общества 803
- Бейль П. 262, 665
- Бек, Анри (1837—1899) — французский драматург 152, 633
- Бекетова Е. Г. 719
- Беклемишев Юрий Соломонович (псевдоним Крымов, 1908—1941) — инженер и писатель 797, 798, 800
- Бёклин, Арнольд (1827—1901) — швейцарский живописец 454, 558, 690, 737, 801
- Бекфорд У. 643
- Белецкий Александр Иванович (1884—1961) — филолог, литературовед 796, 798, 799
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) 113, 128, 563, 626, 630
- Белкин Вениамин Павлович (1884—1951) — художник 787, 789
- Беллини, Джованни (ок. 1430—1516) — итальянский живописец 323
- Белов С. В. 701
- Белый Андрей (наст. имя Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) — поэт, прозаик, теоретик символизма 8, 60, 484, 485, 544, 556, 557, 575, 584, 629, 638, 664, 667, 669, 671, 672, 715, 716, 718, 747, 754, 764, 767, 769, 773, 782, 783, 785, 791, 792, 796, 799, 800
- Белькинд Е. Л. 747, 748
- Беляев Сергей Михайлович (1883—1953) — писатель-фантаст 795
- Беляев Ю. 707
- Бенедикт Нурсийский (480—543) — церковный деятель 24, 608
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — художник, историк искусства, художественный критик 267—271, 375, 592, 598, 615, 651, 663—668, 671, 674, 677—679, 703, 715, 782—784, 786, 792
- Бергсон, Анри (1859—1941) — французский философ 312, 560, 786
- Бердяев Николай Александрович (1874—1948) — философ, публицист 745, 785, 792
- Березкин А. М. 609, 615, 618, 623, 625
- Береника 691
- Берже Ж. 227, 650
- Бержера Э. 438, 722, 732
- Бернар VII, граф Арманьяк 607
- Бернар, Клод (1813—1878) — французский ученый-физиолог 541
- Бернар, Поль Тристан (1866—1947) — французский писатель и драматург 144—149, 157, 158, 632—634, 808
- Бернар, Сара (1844—1923) — французская актриса 123, 137, 628, 635
- Бернар, Эмиль 621, 654
- Бернарден де Сен-Пьер, Жак Анри (1737—1814) — французский писатель 78, 620

- Бёрне, Людвиг (1786—1837) — немецкий писатель, публицист 458, 738
- Бернед, Артюр (1871—1937) — французский романист и драматург 163, 635
- Бернини Дж. Л. 394, 716
- Бёрнс, Роберт (1759—1796) — шотландский поэт 35
- Бернштейн, Анри (1876—1953) — Французский драматург 134, 135, 140, 631
- Берто, Жюль (1877—1959) — французский писатель и литературовед 125, 135, 150, 151, 154, 155, 162, 629, 632
- Бертран де Борн (ок. 1140 — ок. 1215) — провансальский трубадур 801
- Бескин Э. М. 704, 705, 711—713
- Бестужев А. А. 597
- Бетховен, Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор 234, 238, 392, 393, 395, 529, 548, 652, 653, 776, 808
- Бецкий М. А. 711
- Биск Александр Акимович (1883—1973) — поэт, переводчик 789, 793
- Бичер-Стоу, Гарриет (1811—1896) — американская писательница 502
- Блаватская Е. П. 741
- Благой Дмитрий Дмитриевич (1893—1984) — литературовед 794
- Блан Л. 645
- Бланш, Жан Эмиль (1861—1942) — французский художник и писатель 651
- Бласко Ибаньес, Висенте (1867—1928) — испанский писатель 540
- Блок Александр Александрович (1880—1921) 282, 360, 408, 440, 484—486, 543, 544, 556, 570, 571, 575, 576, 584, 591, 592, 638, 675, 676, 709, 711, 715, 716, 725, 734, 738, 740, 742, 746—749, 762, 767—769, 782, 784—786, 804, 810
- Блуа, Леон (1846—1917) — французский писатель, 39, 614, 752, 792
- Блуменау Л. В. 744, 745
- Боборыкин П. Д. 540—543, 579, 580, 769, 808
- Бобрищев-Пушкин Н. С. и П. С. 330, 692
- Богаевская Жозефина Густавовна (урожд. Дуранте, 1877—1969) — жена К. Ф. Богаевского 787, 795
- Богаевский Константин Федорович (1872—1943) — художник 267, 274, 276, 278, 280, 281, 306, 312—323, 594, 623, 670, 688, 689, 787—790, 793—798, 805, 806, 808, 810
- Богарне (Богарнэ), Жозефина (1763—1814) — первая жена Наполеона I 78, 620
- Боголюбов А. П. 343, 695
- Боден, Жан-Батист-Альфонс-Виктор (1811—1851) — французский политический деятель 184, 639, 755
- Бодлер, (Бодлэр), Шарль (1821—1867) — французский поэт 11, 12, 28, 44, 47, 50, 51, 233—235, 252, 385, 410, 411, 505, 507, 508, 534, 605, 609, 613, 642, 652, 653, 712, 751
- Бокаж, Пьер (1799—1862) — французский актер 136—138, 140, 141, 632
- Болеславский (Стржезницкий) Ричард Валентинович (1887—1937) — актер и режиссер 391, 713
- Болонья, Джованни да 644
- Больдини, Джованни (1842—1931) — итальянский художник, долго живший в Париже 285
- Бомарше, Пьер Огюст Карон де (1732—1799) — французский драматург 198, 505, 563
- Бональд, Луи-Габриэль-Амбруаз де (1753—1840) — французский публицист и философ 37, 611
- Бонна, Леон (1833—1922) — французский художник 285
- Боннар, Пьер (1867—1947) — французский художник 229, 649, 654, 659
- Борделе, Леон 612
- Борис Годунов (ок. 1552—1605) — русский царь (1598—1605) 338, 694, 804, 805
- Борисов Александр Алексеевич (1866—1934) — художник 318
- Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905) — художник 272, 668, 669, 805
- Борисяк Андрей Алексеевич (1885—1962) — виолончелист 792
- Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825) — художник-портретист 334
- Бороздин Иван Николаевич (1883—1959) — историк 797
- Боттичелли, Сандро (1445—1510) — флорентийский художник 102, 272, 313, 392, 393, 625, 668, 716
- Брандес, Георг (1842—1927) — датский критик и историк литературы 559, 782
- Брандес, Марта Жозефина Брунsvик (1862—1930) — французская актриса 123, 140, 628
- Браун Ф. А. 767
- Брауншвейг (Брунsvик), Карл-Вильгельм Фердинанд (1735—1806) — немецкий полководец 612
- Бревгинг — художник 492
- Бреден, Родольф (1825—1885) — французский художник 808
- Брезе, Луи де (умер 1531) — герцог, сенешаль Нормандии, великий егермейстер Франции 234, 653

- Брендо, Луи-Поль Эдуард (1814—1882) — французский актер 137
- Бренн — галльский вождь IV в. до н. э. 40, 612
- Брессан, Жан-Батист-Франсуа (1815—1886) — французский актер 137, 138
- Бриё, Жак — французский драматург 803
- Бриё, Эжен (1858—1932) — французский драматург 129, 134, 135, 162, 630, 631, 635
- Бриссо Ж.-П. де 198, 206, 642
- Броан (Броган), Эмили Мадлен (1833—1900) — французская актриса 137—138
- Брунеллески Ф. 241, 658
- Бруни Лев Александрович (1894—1948) — художник 790
- Бруни Федор Антонович (1799—1875) — художник 336
- Брунsvик — см. Брауншвейг
- Брут, Луций Юний (VI в. до н. э.) — древнеримский политический деятель, один из первых консулов 193
- Брюле, Андре (1879—1953) — французский актер 140
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — живописец 334, 335
- Брюллова Лидия Павловна (1886—1954, в замужестве Владимирова) 756—759
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт, прозаик и критик, переводчик 6, 407—433, 453, 484, 485, 517, 521, 544, 556, 560, 566, 568—570, 573—576, 580, 600, 604, 607, 623, 625, 626, 640, 647, 653, 654, 658, 662—664, 671, 676, 696, 699, 708—712, 716, 720—731, 735, 736, 740, 742, 743, 745, 748—750, 753, 761, 762, 764, 766—769, 773, 781—786, 788, 789, 792, 796, 805
- Бугро (Бугеро) Вильям Адольф 218, 223, 649, 650
- Буйе (Булье), Луи Гиацинт (1822—1869) — французский поэт 79, 621
- Булвер-Литтон Э. Д. 654
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) — писатель 797
- Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944) — философ, публицист 684, 686, 764, 792
- Буин Иван Алексеевич (1870—1953) — писатель 490—493, 571, 576, 600, 714, 749, 770, 792, 793, 804
- Бурбон-Конде, Луи-Анри (1692—1740) — герцог, первый министр Людовика XV 322
- Бурбоны — королевская династия во Франции в 1589—1792, 1814—1830 гг. 34, 35, 45, 610, 613
- Бурдель, Эмиль Антуан (1861—1929) — французский скульптор 233
- Бурджалов Г. С. 712
- Бурдин Дмитрий — товарищ В. И. Сурикова 333
- Бурже, Поль Шарль Жозеф (1852—1935) — французский писатель 39, 608, 614
- Бурлюк В. Д. 679
- Бурлюк Давид Давидович (1882—1967) — поэт и художник 287, 678, 679, 789
- Бурнакин А. А. 762
- Бурсо, Эдмон (1638—1701) — французский писатель 116, 147, 633
- Буслаев Ф. И. 752
- Буташевич-Петрашевский М. В. — см. Петрашевский
- Бутковская Наталья Ильинична (1878—1948) — издательница, жена А. К. Шервашидзе 793, 794
- Бутова Надежда Сергеевна (1878—1921) — актриса 373, 703
- Бушарди, Жозеф (1810—1870) — французский драматург 132, 630
- Быстренина Инна Владимировна — танцовщица-босоножка 789
- Бюлоз, Франсуа (1803—1877) — французский журналист 38, 42, 611
- Бюснак, Вильям (1832—1907) — французский драматург 157
- Бюэ, Шарль (1846—1897) — французский драматург 39, 612
- Вагнер, Рихард** (1813—1883) — немецкий композитор 11, 605, 608, 634
- Вадье М.-Г.-А. 205, 644
- Вазари Дж. 658
- Вакхилид 619
- Валлес, Жюль (1832—1885) — французский писатель, общественный деятель, 38, 541
- Валлет А. 633
- Валлотон, Феликс (1865—1925) — французский художник 81, 621, 728
- Вальрафен К. 560
- Ван-Гог, Винсент (1853—1890) — голландский живописец 239, 242—246, 281, 286, 657, 658, 678, 679, 803, 805
- Ван-Гог Т. 657
- Вандервельде 729
- Ван Дейк (Ван Дик), Антонио (1599—1641) — фламандский художник 184
- Ван Лерберг, Шарль (1861—1907) — бельгийский поэт и драматург 129, 630, 714, 769
- Ван-Эйк, Ян (1390—1441) — нидерландский художник 272, 668

- Варсонофий — см. Закоурцев В. С.  
 Васильев В. Н. 755  
 Васильева Е. И. — см. Дмитриева Е. И.  
 Васильева (Бугаева) Клавдия Николаевна (1886—1970) — жена А. Белого 796  
 Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933) — художник 270, 666  
 Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — художник 534  
 Вебстер (Уэбстер), Джон (1580—1625) — английский драматург 352  
 Вейнберг П. И. 738  
 Вейо, Луи (1813—1883) — французский писатель, публицист 47  
 Веласкес (Веласкес), Диего Родригес де Сильва (1599—1660) — испанский художник 213, 238, 242, 270, 312, 400, 534, 657  
 Велес де Гевара Л. 633  
 Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920) — историк литературы, библиограф 782, 785  
 Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941) — критик, литературовед, переводчик 635, 782, 785, 786  
 Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847) — художник 381  
 Вергилий (Виргилий), Марон Публий (70—19 до н. э.) — римский поэт 415  
 Вересаев Викентий Викентьевич (1867—1945) — писатель 8, 691, 738, 792—794, 796, 798, 799  
 Веригина В. П. 709, 738  
 Верлен (Верлэн), Поль (1844—1896) — французский поэт 47, 97, 101, 194, 238, 438, 440—443, 451, 491, 542, 543, 624, 642, 657, 722, 732, 735, 752, 772, 775, 805  
 Верн Ж. 803, 806  
 Веронезе, Паоло (1528—1588) — итальянский живописец 242, 244  
 Верроккьо, Андреа дель (1435—1488) — итальянский скульптор, живописец и ювелир 186, 533, 765  
 Верхарн, Эмиль (1855—1916) — бельгийский поэт 129, 427—433, 573, 595, 601, 630, 725, 727—730, 782, 783, 791—794, 804, 809, 810  
 Верховский Вадим Никандрович (1873—1947) — химик 797  
 Верховский Ю. Н. 732  
 Веселовский Алексей Николаевич (1843—1918) — историк литературы 780  
 Веснин Леонид Александрович (1880—1933) — архитектор 792  
 Взорнов Г. Н. 682  
 Вийон (Виллон), Франсуа (ок. 1431—?), французский поэт 441, 772  
 Вик д'Азир Ф. 201, 643  
 Вико, Джамбаттиста (1668—1744) — итальянский философ 113 626  
 Виктория (1819—1901) — королева Великобритании (1837—1901), 29  
 Виленкин В. Я. 701, 702, 704, 706, 707  
 Виллар Л. 613  
 Вилли — см. Колетт  
 Вилье де Лиль-Адан, Жозеф (1804—1885) — маркиз, отец писателя 12, 24, 26, 29  
 Вилье де Лиль-Адан, Иоанн (умер 1437) — маршал Франции 12, 24  
 Вилье де Лиль-Адан, Пьер 608  
 Вилье де Лиль-Адан, Филипп-Август (умер 1534) — гроссмейстер ордена Иоаннитов, основатель Мальтийского ордена 24  
 Вилье де Лиль-Адан, Филипп Огюст Матиас (1838—1889) — французский писатель, граф 11, 12, 14—21, 23—33, 41, 43, 47, 55, 265, 366, 455, 459, 463, 516, 529, 582, 583, 588, 589, 591, 592, 601—609, 612, 739, 740, 752, 786, 787, 805, 808  
 Вилькина Людмила Николаевна (1873—1920) — поэтесса, переводчица, жена Н. Минского 743, 785, 786  
 Вильямс, Гарольд (1876—1928) — лингвист, журналист, муж А. В. Тырковой 793  
 Виноградов Василий Ксенофонович (1843—1894) — педагог, директор фео-досийской гимназии 779  
 Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938) — художник 270, 666  
 Виноградская И. 701  
 Виньи, Альфред Виктор де (1797—1863) — французский писатель, граф 38, 43, 610, 613  
 Виолле-Ле-Дюк Э.-Э. 417, 726  
 Виро Ф. III. 645  
 Вителли, Чиापино (умер 1576) — маршал 170  
 Виттиг, Эдуард (1879—1941) — польский скульптор 253, 254, 257, 660—662, 786, 789, 809  
 Вишневский Александр Леонидович (1861—1943) — актер 378, 706  
 Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951) — писатель 557, 799  
 Вогюэ, Эжен Мелькиор де (1848—1910) — французский литератор, политический деятель, историк 67  
 Вознесенский А. С. 714  
 Воинов Всеволод Владимирович (1880—1945) — график, историк искусства 677, 796  
 Волков Н. 709

- Волконская М. Н. 708  
 Волконский С. М. 806  
 Воллэ Т. 801  
 Волохова (Анцыферова) Наталья Николаевна (1878—1966) — актриса 383, 708  
 Волошин Михаил Евсеевич (наст. фамилия Цуккерман, умер 1915) — поэт, журналист 734  
 Волошина Маргарита Васильевна — см. Сабашникова М. В.  
 Волошина Мария Степановна (урожд. Заболоцкая, 1887—1976) — жена поэта 557, 661, 795—798, 800  
 Вольтерский Аким Львович (Флексер, 1863—1926) — критик, искусствовед 786  
 Волькенштейн В. М. 560, 705, 767  
 Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ, 1694—1778) — французский писатель, философ, историк 199, 200, 206, 505, 563, 643, 752  
 Вольф, Альбер (1835—1891) — французский писатель, журналист и драматург 157  
 Вольф, Гуго (1860—1903) — немецкий композитор 362  
 Вольф М. О. 806  
 Воронский В. В. 714, 733  
 Воронов Сергей Николаевич (1882—1938) — режиссер и актер 365, 371, 703  
 Воронский Александр Константинович (1884—1943) — критик, публицист, редактор ж. «Красная новь» (1921—1927) 796  
 Воротников А. П. 558, 579, 801  
 Врангель Н. Н. 684, 757  
 Врубель Михаил Александрович (1856—1910) — художник 270, 273, 274, 385, 464, 667—669, 690, 805  
 В—ская Б. 705, 712  
 Вьеле-Гриффен, Франсис (1864—1937) — французский поэт-символист 70, 619  
 Вюйяр (Вюиллар), Эдуар (1868—1940) — французский художник 229, 649, 654, 659  
 Вяземский Валериан Орестович (1868—?) — инженер-путеец 781  
 Вяземский Орест Полиенович (?—1910) — инженер-путеец 777  
 Габричевская Наталья Алексеевна (урожд. Северцова, 1901—1970) — актриса, художница 796—799  
 Габричевский Александр Георгиевич (1891—1968) — литературовед, искусствовед, переводчик 689, 796—799  
 Галабутский Юрий Андреевич (1863—1928) — педагог 779, 797  
 Галерий Максим (III в.) — проконсул 641  
 Гальперин В. А. 561  
 Гамбетта, Леон Мишель (1838—1882) — французский политический деятель, адвокат 38, 162, 541  
 Гамсун, Кнут (1859—1952) — норвежский писатель 118, 361, 700, 702, 807  
 Ганнибал (247 или 246—183 до н. э.) — карфагенский полководец и государственный деятель 36, 613  
 Гара Д. Ж. 205, 206, 644  
 Гарнье, Франсис 639  
 Гарпиньи, Анри 223, 650  
 Гартенвельд Георгий 760  
 Гауптман, Гергардт (1862—1946) — немецкий писатель 22, 119, 124, 558, 607, 628, 767, 780, 801  
 Гауш Александр Федорович (1873—1947) — художник 798  
 Гвариент И. Х. 694  
 Гвидо д'Ареццо (Гвидо Аретинский) 672  
 Гегель Г. В. Ф. 563  
 Гейне, Генрих (1797—1856) — немецкий поэт и прозаик 195, 429, 563, 564, 567, 612, 642, 729, 730, 779, 780  
 Гельмгольц Г. Л. Ф. (Гельмгольц) 243, 308, 659  
 Гельперин Ю. М. 673, 678, 682, 686  
 Генрих IV Бурбон (1553—1610) — французский король (1589—1610) 50, 205, 206, 614, 644  
 Генрих VIII Тюдор 674  
 Гераклит Эфесский — древнегреческий философ-материалист 686  
 Герен, Евгения де — сестра М. Герена 38, 611, 613  
 Герен, Жорж Морис де (1810—1839) — французский поэт-романтик 35—37  
 Герен, Шарль (1875—1939) — французский художник 803  
 Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884—1940) — актриса 373, 381, 703, 706  
 Геродот 764  
 Герольд, Андре-Фердинанд (1865—1940) — французский поэт 129  
 Герцен А. И. 381, 563  
 Герцык (Лубны-Герцык, в замужестве Жуковская) Аделаида Казимировна (1874—1925) — поэтесса и критик 352, 495, 496, 498—501, 504, 536, 544, 586, 688, 689, 697, 749—751, 759, 769, 770, 774, 785—788, 794, 799  
 Герцык Евгения Казимировна (Лубны-Герцык, 1878—1944) — переводчица,

- критик 569, 750, 751, 770, 785, 787, 788, 792, 795
- Гершензон Михаил Осипович (1869—1925) — историк литературы, философ 792
- Гершенкройн Г. 771, 775
- Гесиод (Гезиод) — древнегреческий поэт VIII—VII вв. до н. э. 479
- Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт и мыслитель 38, 61, 112, 126, 259, 379, 381, 429, 538, 597, 617, 626, 629, 665, 698, 722, 729, 730, 752
- Гзель, Поль (1870—1947) — французский писатель, театральный критик 125, 126, 128, 136, 148, 250, 629, 662
- Гзовская Ольга Владимировна (1889—1962) — актриса 371, 373, 387, 390, 391, 703, 711, 713
- Гиберти Л. 241, 658
- Гиз, Генрих 40, 610
- Гиль, Рене (1862—1925) — французский поэт и критик 6, 491, 783, 786
- Гиме, Эмиль (1836—1918) — археолог, основатель музея восточных культур 472, 744
- Гинзбург Л. Я. 776
- Гинцбург Моисей Исаакович (1877—1940) — журналист, психолог (псевдоним Даян) 794
- Гинцбург Раиса Моисеевна (1907—1965) — поэтесса 798
- Гинцбург (Корев) Симон Исаакович (1900—1953) — музыковед 794, 797
- Гиперид 720
- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) — поэтесса, прозаик, критик 544, 747, 764, 769, 784
- Гиршман Владимир Осипович (1867—1936) — московский фабрикант, коллекционер 283
- Гиршман Генриетта Леопольдовна (1885—1970) — жена В. О. Гиршмана 283
- Гительман Л. И. 628
- Гитри, Жермен Люсьен (1860—1925) — французский актер и драматург 140, 141
- Гитри, Саша 809
- Глаголева Анна Семеновна (1873—1944) — художница, жена Н. П. Ульянова 281, 286, 678
- Глаголь, Сергей (наст. имя Голоушев Сергей Сергеевич, 1855—1920) — искусствовед, критик 685, 690, 699, 788
- Гладстон, Уильям Юарт 293, 541, 683
- Гладцына А. Н. 701
- Глебова О. А. 708
- Глоба Андрей Павлович (1888—1964) — писатель 796
- Глотов Яков Александрович (1877—1938) — переводчик, двоюродный брат Волошина 786, 797, 798
- Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) — австрийский композитор 392
- Гобино, Жозеф-Артюр де 78, 245, 502, 620, 659
- Гоген, Поль Эжен Анри (1848—1903) — французский художник 80, 81, 123, 231, 239, 244—249, 252, 308, 621, 657—660, 678, 805
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 117, 119, 128, 296, 301, 317, 362, 468, 533, 568, 614, 712, 778, 779
- Гойя, Франсиско Хосе де (1746—1828) — испанский художник 242
- Голашевский (Голотевский) — войсковой старшина енисейского казачьего полка 327
- Голицын Владимир Михайлович (1847—1932) — князь, московский чиновник 283
- Голлербах Эрих Федорович (1895—1942) — литературовед, искусствовед, библиограф 759, 796, 797
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — художник 267, 270, 281, 283, 284, 286, 666, 667, 676, 758, 786, 787, 796
- Головин Федор Александрович (1867—1937) — председатель II Государственной Думы 797
- Головина Ольга Федоровна (1890—1974 в замужестве Альбрехт) — служащая 800
- Голубкина Анна Семеновна (1864—1927) — скульптор 295—301, 595, 684—686, 765, 782, 783, 788, 807
- Гольбейн Младший, Ганс (1497—1543) — немецкий художник 281, 674, 736
- Гольбейн Старший, Ганс (ок. 1465—1524) — немецкий художник 453, 736
- Гольдовская Рашель Мироновна (1863—1928) — писательница (псевдоним Хин) 586, 788, 790
- Гольдовский О. Б. 504, 805
- Гольдштейн С. Н. 690, 694
- Гольштейн Александра Васильевна (1850—1937) — переводчица, критик (псевдоним А. Баулер) 559, 566, 568, 617, 653, 654, 762, 781, 784, 786, 788, 791
- Гомер — легендарный древнегреческий поэт 73, 156, 174, 199, 238, 293, 314, 363, 502, 521, 547, 548, 683, 697, 774, 775
- Гомон, Леон (1864—1946) — французский изобретатель, промышленник, кинодеятель 119



- Гондине, Эдмон (1829—1888) — французский драматург 157
- Гонкур, Эдмон де (1822—1896) — 214, 617, 657, 658, 752
- Гонкуры: Эдмон и Жюль (1830—1870) — французские писатели, братья 61, 64, 79, 125, 213, 214, 238, 242, 243, 376, 419, 505, 541, 560, 608, 629, 657, 658, 707, 722, 782, 789
- Гонтье, Клеман 226, 650
- Гончаров Иван Александрович (1812—1891) — писатель 128
- Гончарова (Пушкина) Наталья Николаевна (1812—1863) — жена Пушкина 505
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962) — художница 287, 289, 679, 680, 789
- Гораций Флакк, Квинт (65—8 до н. э.) — римский поэт 149, 392, 415, 633, 716, 752
- Горностаев Иван Иванович (1821—1874) — архитектор 336
- Горнунг Л. В. 761, 762
- Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт 270, 366, 464—466, 468, 535, 544, 556, 571, 572, 600, 626, 628, 668, 705, 740, 741, 753, 754, 766, 767, 769, 771, 775, 776, 784—788, 804
- Горский А. А. 715
- Горчаков А. М. 752
- Горький М. (наст. имя Алексей Максимович Пешков, 1868—1936) 286, 560, 562, 563, 714, 730, 734, 735, 767, 785, 792, 798
- Госсон Л. 649
- Годунов — см. Борис Годунов
- Готовцев Владимир Васильевич (1885—1976) — актер 373, 703, 706
- Готье, Жюдит (1850—1917) — французская писательница и переводчица, дочь Т. Готье 30, 79, 621
- Готье, Теофиль (1811—1872) — французский поэт 48, 78, 125—127, 132, 138, 141, 409, 438—440, 490, 508, 534, 535, 543, 546, 560, 585, 620, 629, 630, 722, 723, 732, 742, 770, 772
- Гофман В. В. 748, 758
- Гофман Модест Людвигович (1890—1959) — поэт, литературовед 592, 745, 785, 786, 805
- Гофмансталь Г. фон 696
- Гоцци К. 629
- Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960) — художник, искусствовед 324, 345, 586, 674, 678, 684, 690, 707
- Граммон, Беатрис де 201, 202, 644
- Гран — французский актер 140
- Грановский Т. Н. 563
- Гребнев Н. В. 334, 693
- Греем (Грээм), Кеннет (1859—1932) — английский писатель 352, 494, 697, 751
- Греле, Эжен (1874—?) — французский литературовед 41, 45, 46, 609, 612, 614
- Грессе, Жан Батист Луи (1709—1777) — французский поэт и драматург 128
- Гретри, Андре Эрнест Модест (1741—1813) — французский композитор 102
- Гречишкин С. С. 565, 672, 684, 753, 755, 773
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) 117, 290, 362, 597, 706, 707
- Грибунин Владимир Федорович (1873—1933) — артист 381, 706
- Григорьян К. Н. 732
- Грин Александр Степанович (1880—1932) — писатель 797
- Гринвальд Маргарита Константиновна (1884—1969) — лингвист, историк 786
- Грифцов Борис Александрович (1885—1950) — искусствовед, переводчик 678, 761, 798
- Грищенко 679
- Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) — писатель, литературовед 702, 705, 793, 796, 798
- Гру, Анри де 808
- Грюневальд, Матиас (условное имя Матиса Нитхардта, ок. 1470—1528) — немецкий художник 453, 454, 736
- Гудзий Николай Каллининович (1887—1965) — литературовед 793
- Гужон, Жан (ок. 1510 — между 1564 и 1568) — французский скульптор 234, 653
- Гумилев Николай Степанович (1886—1921) — поэт, критик 655, 672, 673, 755, 758, 759, 763, 766, 770—773, 775, 776, 786, 787, 795
- Гуревич Л. Я. 565, 703, 705, 710—712, 733
- Гурмон, Реми де (1858—1915) — французский писатель и критик 35, 41, 46, 47, 70, 81, 147, 402, 440, 491, 560, 567, 588, 592, 596, 599, 605, 606, 610, 612, 614, 616—619, 621, 627, 628, 632, 633, 646, 721, 729, 752, 784, 802, 805
- Гуртер, Фридрих фон 611
- Гюго, Виктор (1802—1885) — французский писатель 38, 46, 60, 78, 128, 130, 132, 141, 184, 185, 226, 233, 257, 417, 426, 431, 451, 490, 491, 542, 544, 563, 614, 620, 630, 633, 704, 723, 725, 726, 735, 754, 794

- Гюисманс, Жорис Карл 32, 39, 243, 535, 609, 655, 659, 752
- Гюйо, Ив (1843—1928) — французский государственный деятель 504, 541
- Гюнтер, Иоганнес фон 758
- Давид, Жак Луи 425, 727
- Давид д'Анже, Пьер Жан (1788—1856) — французский скульптор и медальер 184, 639
- Давиденко Елизавета Николаевна (1867—?) — художница 781
- Давыдов В. Л. 330, 692
- Д'Аламбер 605
- Далу, Эме Жюль (1838—1902) — французский скульптор 184, 639
- Даль Владимир Иванович (1801—1872) — писатель, лексикограф 535, 562
- Данилова М. Г. 694
- Данте Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт 12, 414, 605, 649, 670, 725
- Дантон, Жорж Жак 185, 195, 206, 644
- Данько Наталья Яковлевна (1892—1942) — скульптор-керамист 799
- Дарвин, Чарлз Роберт (1809—1882) — английский естествоиспытатель 399, 401, 719
- Д'Арк — см. Жанна д'Арк
- Дебюиссон (Дезбюиссон), Леон 227, 651
- Дега, Илер Жермен Эдгар (1834—1917) — французский художник и скульптор 239, 621, 659
- Деген Евгений Викторович (?—1904) — переводчик, директор Архива в Варшаве 451, 735, 736
- Дейша-Сионичкая Мария Адриановна (1861—1932) — певица 787, 789
- Декан, Александр Габриэль (1803—1860) — французский художник 78, 303
- Делавинь, Жан Франсуа Казимир (1793—1843) — французский поэт и драматург 35
- Делакруа, Эжен (1798—1863) — французский художник 78, 184, 218, 224, 242, 303, 620, 639, 648, 650
- Делоне, Луи-Арсен (1826—1903) — французский актер 138
- Дельсартте, Франсуа Александр Никола Шери (1811—1871) — французский певец, вокальный педагог и теоретик сценического жеста 396, 397, 717
- Демосфен (ок. 384—322 до н. э.) — древнегреческий оратор и политический деятель 322, 395, 548
- Демулен К. 198, 206, 379, 642
- Дени М. 231, 232, 246, 649, 651, 654, 659, 660, 663, 802
- Денике Борис Петрович (1885—1941) — искусствовед 799
- Денисов Василий Иванович (1862—1921) — театральный художник 360
- Деннери, Адольф Филипп (1811—1899) — французский драматург 269
- Депре, Сюзан (1875—1951) — французская актриса 123, 140, 628, 629
- Дерели В. 606
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) — поэт 415, 564
- Дерман Абрам Борисович (1880—1952) — писатель, литературовед 799
- Дескле, Эме-Олимп (1836—1874) — французская актриса 138, 139, 632
- Десницкий Василий Алексеевич (1878—1958) — литературовед 799
- Дешан, Леон 753
- Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1476—1510) — итальянский художник 249
- Джотто (Джиотто) ди Бондоне (1266—1337) — итальянский художник 383, 711
- Диаконев М. В. 336, 693
- Дидро, Дени (1713—1784) — французский писатель 38, 184, 199, 201, 639, 643
- Дизраэли (д'Израэли), Бенджамин, лорд Биконсфилд (1804—1881) — английский государственный деятель и писатель 541
- Дине (Динэ), Альфонс-Этьен (1861—1929) — французский художник 79
- Динесман Т. Г. 728
- Диоклетиан, Гай Аврелий Валерий (243— между 313 и 316) — римский император (284—305) 149, 641
- Диркс, Анри — психолог 351, 697
- Дмитриева Елизавета Ивановна (1887—1928, в замужестве Васильева) — поэтесса (псевдоним Черубина де Габриак — см.) 755—760, 786, 787, 792, 793, 796
- Дмитрий Иванович (1582—1591) — царевич, сын Ивана Грозного и Марии Нагой 333, 776
- Дмитрий Ростовский 700
- Дмитрий Самозванец, Лжедмитрий I (?—1606) — русский царь (1605—1606) 337, 338, 773
- Днепров С. И. 713
- Добраницкий Казимир Мечиславович (1906 — ок. 1937) — журналист 799, 800
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) — литературный критик, публицист, революционный демократ 454

- Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957) — художник 267, 270, 282, 283, 666, 668, 674, 785
- Доде, Альфонс (1840—1897) — французский писатель 47, 238, 542, 657
- Долгополов Митрофан Исидорович (1890—1936) — юрист 796
- Долинин А. А. 699, 700
- Домарева Н. А. 701
- Дом Геранжер, Проспер (1806—1875) — французский священник-бенедиктинец 11, 24
- Дом Жерль (Герль), Кристоф Антуан 206, 644
- Донателло 186, 241, 242, 658
- Доннэ, Морис (1859—1945) — французский драматург 123, 129, 134, 135, 151, 153, 155, 628, 630, 631, 633, 634
- Дорваль, Мари (1798—1849) — французская актриса 137, 139, 141
- Доржиев Агван (ок. 1854—1938) — хамбо-лама Тибета 559, 782
- Доршевич Влас Михайлович (1864—1922) — фелетонист, театральный критик 711
- Досекин Николай Васильевич (1863—1935) — художник 779, 783, 796
- Достоевская А. Г. 701, 703
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 6, 14, 16—18, 22, 113, 128, 189, 191, 192, 196, 207, 236, 268, 297, 301, 341, 362—366, 368, 371—373, 445, 497, 498, 505, 513, 530, 533, 562, 563, 568, 578, 588, 605—607, 626, 628, 641, 667—669, 698, 701—706, 713, 733, 736, 754, 764, 778, 808, 809
- Дош, Эжени (1823—1900) — французская актриса 138, 140
- Дрейфус А. 780, 804
- Дрейфюс, Абраам (1847—1926) — французский журналист и драматург 151
- Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868—1935) — театральный деятель 366, 626, 628, 696, 705, 787
- Другар Е. 606
- Дрюмон, Эдуар-Адольф (1844—1917) — французский писатель 31
- Дубнова Е. Я. 709
- Дузе, Элеонора (1858—1924) — итальянская певица и актриса 139, 505, 752
- Думик, Рене (1860—1937) — французский литературовед 160
- Дункан, Айседора (1876—1927) — американская танцовщица 392—397, 557, 715—719, 783, 802, 805, 808
- Дункан, Элизабет — глава школы танцев в Дармштадте 397, 716, 717
- Дурандина О. М. 335, 693
- Дурново Семен Иванович — воевода 326
- Дурьлин Сергей Николаевич (1877—1954) — искусствовед, театровед 705, 706, 797, 798
- Дымов О. (наст. имя Осип Исидорович Перельман, 1878—1959) — писатель 701, 786
- Дьеркс, Леон (1838—1912) — французский поэт 25, 451—453, 472, 735, 736, 743
- Дьяконицын Л. Ф. 680
- Дьяконов А. А. 709
- Дю-Баржи — французский актер 139, 140, 632
- Дюбуа-Пилле А. 649
- Дюваль, Жорж 803
- Дюма, Александр (Дюма-отец, 1802—1870) — французский писатель, драматург 60, 132, 137, 630, 633
- Дюма, Александр (Дюма-сын, 1824—1895) — французский писатель, драматург 128—130, 132—135, 138—140, 142, 144, 145, 147, 150—153, 155, 157, 160, 542, 631—634
- Дюплесси, Мари (1824—1846) — французская куртизанка эпохи 2-й империи, прообраз героини романа и пьесы А. Дюма-сына 138
- Дюнои, Жозеф-Ламбер (1831—1900) — французский актер 146
- Дюран-Рюэль, Поль 649
- Дюре Т. 621
- Дюрер, Альбрехт (1471—1528) — немецкий художник 171, 216, 235, 278, 453, 655, 672, 736
- Дюфо Е. 227, 650
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — театральный деятель, редактор-издатель журнала «Мир искусства» 377, 595, 620, 674, 707, 752, 782
- Евреинев Николай Николаевич (1879—1953) — театральный режиссер, критик, драматург 388, 592, 626, 685, 713, 785, 786, 793
- Еврипид (Эврипид, ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург 521, 612, 672, 731, 760—762
- Евстигнеева (Спиридонова) Л. А. 571
- Егоров В. Е. 713
- Ежов Н. 704
- Екатерина II (1729—1796) — русская императрица (1762—1796) 378, 505
- Елпатьевский Сергей Яковлевич (1854—1933) — писатель 787
- Емельянов-Коханский А. Н. 409, 723
- Епифаний (умер 1682) — деятель старообрядчества 799

- Ермак Тимофеевич (умер 1585) — казачий атаман, предводитель похода в Сибирь 326, 327, 338, 691
- Ермолов Алексей Петрович (1777—1861) — военный и государственный деятель, генерал 381
- Ермолова М. Н. 752
- Ершов П. П. 562
- Есенин С. А. 770
- Ефимов И. С. 684
- Жаккар, Жозеф-Мари** (1752—1834) — французский ткач и изобретатель 170
- Жанлис М.-Ф. де Сент-Обен 199, 642, 643
- Жанна д'Арк (Иоанна д'Арк, ок. 1412—1431) — народная героиня Франции 28, 227, 499
- Жемчужников А. М. 563
- Жемье, Фирмен (наст. фамилия Тоннер, 1869—1933) — французский актер, режиссер 161
- Жером, Жан-Леон 223, 225, 650
- Жеффруа, Гюстав (1855—1926) — французский писатель, журналист и критик 656
- Жид, Андре Поль Гийом (1869—1951) — французский писатель и журналист 129, 507, 722, 752, 806
- Жильбер, Виктор-Габриэль (1847—1935) — французский художник 227
- Жирарден Э. де 631, 681
- Жирардон Ф. 292, 683
- Жирмунский В. М. 640
- Жиров Н. Ф. 671, 672
- Жихарева Елизавета Тимофеевна (1875—1969) — актриса 365, 702
- Жорес Ж. 729
- Жорж, Маргерит Жозефин (наст. фамилия Веймер, 1787—1867) — французская актриса 130, 137, 630
- Жуковский В. А. 689, 690, 697, 748, 764
- Жуковский Дмитрий Евгеньевич (1866—1943) — переводчик, издатель: муж А. К. Герцык 750, 786
- Журден, Франсис (1876—1958) — французский писатель, художественный критик 651
- Жюльен (Жульян) Р. 223, 650
- Заболоцкая М. С. — см. Волошина М. С.
- Заборов П. Р. 652, 654
- Загорская-Паустовская Е. С. 729
- Загоскин М. Н. 563, 692
- Зайцев Борис Константинович (1881—1972) — писатель 788, 792
- Зайцев Дмитрий Дмитриевич (1849—?) — архитектор 336
- Зайцев Матвей Маркович (1880 — после 1940) — художник 797, 798
- Зайцев Петр Никанорович (1889—1971) — поэт, литератор 796
- Зак, Эжен (Евгений Савельевич, 1884—1926) — художник парижской школы 788
- Закоурцев В. 341, 694
- Закржевский А. К. 748
- Замятин Евгений Иванович (1884—1937) — писатель 796, 799
- Замятин (Замятин) П. Н. 334, 693
- Зарубин Виктор Иванович (1866—1928) — художник 318
- Захарьин Григорий Антонович (1829—1897) — терапевт 296, 301, 686
- Заяцкий Сергей Сергеевич (1893—1930) — писатель 798
- Збук Василий Ксенофонович — домовладелец в Москве 342
- Званцев Н. Н. 702, 704
- Звягинцева Вера Клавдиевна (1894—1972) — поэтесса 797, 798
- Зданевич И. М. 680
- Зелинский Иосиф Викторович (ок. 1857—1928) — народоволец, политкаторжанин 795, 797
- Зелинский Корнелий Люцианович (1896—1970) — критик 798, 799
- Зелинский Ф. Ф. 731, 761
- Зенкевич Михаил Александрович (1891—1973) — поэт, переводчик 770
- Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (1866—1907) — писательница, жена Вяч. Иванова 567, 745, 746, 784
- Златогоров Семен Иванович (1873—1931) — микробиолог 797—799
- Златогорова Татьяна Руфовна (1880—1951) — жена С. И. Златогорова 798
- Зноско-Боровский Е. А. 604, 758, 763
- Золя (Зола), Эмиль (1840—1902) — французский писатель 38, 61, 160, 242, 542, 548, 635, 652, 658, 752, 776, 780, 807
- Зонов А. П. 709
- Зоркая Н. М. 627
- Зулоага, Игнацио (1870—1945) — испанский художник 270, 667
- Зуммер Всеволод Михайлович (1885—1970) — историк искусств 798
- Ибсен, Генрик** (1828—1906) — норвежский писатель 22, 118, 124, 130, 140, 157, 167, 190, 356, 357, 364, 607, 636, 699, 702, 708, 711, 713

- Иван IV Васильевич, Грозный (1530—1584) — русский царь (1547—1584) 339, 345, 484, 679, 694, 789
- Иванов Александр Андреевич (1806—1858) — художник 285, 330, 345, 692
- Иванов Вяч. Вс. 773
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт, драматург, теоретик символизма 275, 278, 282, 366, 408, 414—416, 477, 479—481, 484, 485, 535, 544, 556, 568, 571, 575, 580, 584, 590, 600, 627, 638, 640, 647, 662—665, 670—672, 675, 695, 696, 700, 702, 704, 710, 725, 740, 742, 745—747, 750, 753, 757, 761, 763, 766, 767, 769, 771, 783, 785, 787, 804
- Иванов-Разумник Р. В. 733, 766, 767
- Иванова Анна Николаевна (1877—1939) — двоюродная сестра М. В. Сабашниковой 790
- Иванова В. В. 708
- Иванцов Николай Александрович — профессор Московского университета, зоолог и публицист 780
- Ивнев Рюрик (псевдоним Михаила Александровича Ковалева, 1891—1981) — поэт 798
- Иезуитова Л. А. 734, 737, 740
- Измайлов А. А. 748
- Ильин-Женевский Александр Федорович (1894—1941) — журналист, шахматист, редактор «Красной газеты» 798
- Инбер Вера Михайловна (1890—1972) — поэтесса 793, 796, 798
- Иннокентий III (1160—1216) — папа римский (1198—1216) 37, 611, 645
- Иоанн Бесстрашный 608
- Иолшина В. Г. 708
- Иоффе Ф. М. 714
- Ирод Антипа 203, 337, 417, 644
- Иродиада, внучка царя Иудеи Ирода Великого (I в. н. э.) 203, 644
- Исаак Сирин (Сирианин, умер кон. VII в.) — сирийский религиозный писатель, епископ Ниневию 372, 705
- Исеев П. Ф. — конференц-секретарь Академии художеств 337, 693
- Истомина Е. И. 716
- Ишеев Василий Петрович (1878—1920) — студент Московского университета 780
- Кабанес, Огюстен (1862—1928) — французский писатель, историк и врач 193, 197, 570, 642
- Кадашев-Амфитеатров В. А. 704
- Кадэ-Гассикур Ш. Л. 206, 644
- Казанова, Джованни Джакомо (1725—1798) — итальянский писатель, мемуарист 66
- Казмичёв Михаил Матвеевич (1897—1960) — поэт, переводчик 799
- Казотт Ж. 198—203, 643
- Кайаве, Гастон-Арман де 123, 628, 629
- Кайботт (Кайебот), Гюстав 239, 658
- Кальдерон де ла Барка, Педро (1600—1681) — испанский драматург 538, 769
- Кальметт, Гастон Фернан (1846—1914) — французский журналист 30, 31, 609
- Каменский А. А. 684, 686
- Каменский А. П. 577, 718, 733, 806
- Кандауров Константин Васильевич (1865—1930) — художник, организатор выставок 586, 687, 689, 787—792, 797, 798
- Кандауров Леонид Васильевич (1877—1962) — астроном; воспитанник В. Д. Поленова 780, 796, 797
- Кандаурова Маргарита Павловна (род. 1895) — балерина 791
- Кант, Иммануил (1724—1804) — немецкий философ 195, 642
- Капнист — семья потомков поэта В. В. Капниста 793
- Карл Великий (742—814) — король франков (с 768), император (с 800) 166, 636
- Карл II Стюарт (1630—1685) — король Англии (1660—1685) 169
- Карл IX Валуа 645
- Карл X, граф д'Артуа (1757—1836) — король Франции (1824—1830) 198
- Карольюс-Дюран, Эмиль Огюст (1838—1917) — французский художник 285
- Карпо Ж.-Б. 184, 639
- Карпов Вл. 759
- Каррель, Никола Арман (1800—1836) — французский публицист 290, 681
- Карцевский Сергей Осипович (1884—1955) — лингвист 794
- Карьер (Карриер) Э. 213, 228, 237, 238, 464, 572, 650, 654, 656, 657, 659, 783, 802, 804
- Катаев Валентин Петрович (1897—1986) — писатель 793
- Катулл Гай Валерий 731, 747
- Качалов Василий Иванович (1875—1948) — актер 365, 372, 373, 379, 380, 387, 702, 703, 705—707, 711—713
- Кашкин Иван Александрович (1899—1963) — переводчик, историк литературы 797
- Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский теоретик ораторского искусства 186, 640
- Квятковский Людвиг Лукич (1894—1977) — художник 787—790

- Кедров Константин Николаевич (1877—1932) — певец 792, 794, 795
- Кедров Николай Николаевич (1871—1940) — певец, профессор Петербургской консерватории 792
- Кентон, Рене (1867—1925) — французский ученый, физиолог 81, 350, 697
- Кёрнер, Карл Теодор (1791—1813) — немецкий поэт 290, 681
- Кизеветтер Александр Александрович (1866—1933) — историк, публицист, общественный деятель 780
- Кильпатрик, Эммет — американский капитан, представитель Красного Креста 794
- Кипен Александр Абрамович (1870—1938) — писатель 793
- Киприан, Фасций Цецилий 189, 191, 641
- Кириенко-Волошин Александр Максимович (1838—1881) — отец поэта, юрист, коллежский советник 777
- Кириенко-Волошина Елена Оттобальдовна (урожд. Глазер, 1850—1923) — мать поэта 562, 617, 640, 660, 688, 728, 740, 768, 771, 777—780, 784, 785, 790, 792, 795
- Киселев Александр Алексеевич (1855—1911) — художник 781
- Кларети (Клареси), Арсен Арно (1840—1913) — французский писатель и драматург 162, 635
- Клемансо, Жорж (1841—1929) — французский политический и государственный деятель 541
- Клеопатра VII (69—30 до н. э.) — царица Египта (51—30 до н. э.) 337, 694
- Климент V (в миру Бертран де Го, умер 1314) — папа римский (1305—1314) 205, 206, 644
- Клинггер, Макс (1857—1920) — немецкий художник и скульптор 234, 653
- Клинггер, Фридрих Максимилиан (1752—1831) — немецкий писатель 379
- Клодель, Поль (1868—1955) — французский поэт и драматург 70—95, 99, 100, 129, 254, 582, 583, 589, 591, 592, 604, 618, 621—623, 625, 786, 806, 807
- Клос (Клаус), Эмиль (1849—1924) — бельгийский художник 433
- Клуэ Младший, Жан (ок. 1475—1540/41) — французский художник-портретист 281, 312, 400
- Клычков Сергей Антонович (1889—1940) — поэт, прозаик 536, 537, 766, 767, 796, 807
- Клюев Николай Алексеевич (1887—1937) — поэт 770
- Кнебель Иосиф Николаевич (1854—1926) — московский книгоиздатель 324, 690, 691
- Книппер О. Л. 711
- Кобылинский Л. Л. — см. Эллис
- Ковалевский Максим Максимович (1851—1916) — правовед, историк, публицист 781, 784
- Кожевников Иннокентий Серафимович (1879—1931) — советский военный деятель (командующий армией в 1919) 793
- Козинцева Любовь Михайловна (1900—1971) — художница, жена И. Г. Эренбурга 794
- Койранский А. А. 674, 676, 678, 680, 712—714, 717
- Коларосси Ф. 781, 791
- Колетт, Габриэль Сидони 123, 628, 629, 632
- Коллеони, Бартоломео (1400—1476) — венецианский кондотьер 184, 186, 533, 765
- Колонн Э. 394, 715
- Колупаев Н. А. 706
- Кольридж, Самюэл Тейлор (1772—1834) — английский поэт, критик и философ 355, 698, 699
- Кольцов А. В. 563
- Комаровский В. А. 770
- Комб Ж.-Л. 645
- Коммиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — актриса 360, 382—384, 627, 695, 696, 699, 700, 708—711, 737, 747, 784, 785, 804
- Коммиссаржевский Федор Федорович (1882—1954) — режиссер, педагог, теоретик театра 353, 680, 695, 698, 702, 790
- Конде, Луи Жозеф Бурбон 198, 206, 642
- Конде, Луи II Бурбон (1621—1686) — французский полководец («Великий Конде») 81
- Кондорсе М.-Ж.-А. 200, 206, 643
- Кондратьев Александр Алексеевич (1876—1967) — поэт и прозаик 743, 785
- Кондурушкин Иван Семенович — юрист, писатель 796
- Коневской (наст. фамилия Ореус) Иван Иванович (1877—1901) — поэт 290, 681
- Коненков С. Т. 661
- Конечный А. М. 668
- Кони Анатолий Федорович (1844—1927) — судья, писатель 752, 780
- Константин Великий (285—337) — римский император (306—337) 291, 683
- Конфуций (Кун-цзы, ок. 551—479 до н. э.) — древнекитайский мыслитель 95

- Кончаловская О. В. 691  
 Кончаловский Петр Петрович (1876—1956) — художник 281, 286, 287, 679, 691, 788, 807  
 Коолнос, Рене Вейль Ромен (1868—1952) — французский драматург 153  
 Коонен А. Г. 713  
 Коппе, Франсуа Эдуар Жоашен (1842—1908) — французский прозаик, поэт, драматург 25, 39, 440  
 Кораго Анна Александровна (1890—1953) — педагог, переводчица 796  
 Корб, Иоганн Георг — секретарь посольства Леопольда I в Москву в 1698 г. 339, 694  
 Корде д'Армон, Шарлотта (1768—1793) — убийца Ж. П. Марата 194  
 Коренева Лидия Михайловна (1885—1982) — актриса 371, 373, 391, 612, 703, 713  
 Корин (Корен), Огата 243, 658, 659  
 Корнель, Пьер (1606—1684) — французский драматург 128, 147, 234, 632, 633, 653  
 Корнель, Тома (1625—1709) — французский драматург, ученый и журналист 116, 147, 633  
 Коро К. 783  
 Коровин Константин Алексеевич (1861—1939) — художник 307  
 Короленко В. Г. 734, 739  
 Кортес, Эрнан (1485—1547) — испанский конкистадор 245  
 Корх (Корф) И. И. 327, 692  
 Корш Е. 681  
 Косоротов Александр Иванович (1868—1912) — драматург 559, 742, 781—784, 804  
 Коссе-Бриссак, Луи Эркуль Тимoleon де (1734—1792) — парижский губернатор, герцог 206  
 Костенко Константин Евтихиевич (1879—1956) — художник 796  
 Котрелев Н. В. 637, 640  
 Кочетов Н. 717  
 Крандиевская Наталья Васильевна (1888—1963) — поэтесса, третья жена А. Н. Толстого 793  
 Кранихфельд В. П. 701, 703, 705, 706, 733  
 Краснов Петр Борисович (1895—1962) — поэт, журналист 793  
 Кремер, Андерс-Роберт (1825—1903) — шведский писатель 12, 605  
 Криницкий Марк (наст. имя Самыгин Михаил Владимирович, 1874—1952) — прозаик 788  
 Кромвель, Оливер (1599—1658) — деятель английской буржуазной революции 37  
 Кропоткин П. А. 645  
 Кросс А.-Э. 649  
 Круазет, Софи (1848—1901) — французская актриса 138, 139  
 Кругликова Елизавета Сергеевна (1865—1941) — художница 559, 688, 781—784, 786—788, 796, 797  
 Крыжановский К. 693  
 Крымов Ю. — см. Беклемишев Ю. С.  
 Крэг Г. Э. Г. 362, 387, 711, 712  
 Ксенофонт 507, 752  
 Кугель А. Р. 699, 700, 704, 707, 711, 712  
 Кудашева Мария Павловна (урожд. Кювилье, во 2-м браке Роллан, 1895—1985) — поэтесса, переводчица 768, 789, 790, 791, 794, 798  
 Кудрова И. В. 581  
 Кузен В. 626  
 Кузмин Михаил Алексеевич (1872—1936) — поэт, прозаик, драматург, композитор 60, 282, 283, 471—473, 544, 545, 571, 572, 575, 600, 674, 682, 700, 725, 733, 740, 742—745, 758, 759, 763, 766, 769, 772, 773, 784—787, 804  
 Кузнецов П. В. 687  
 Кузнецов П. И. 335, 337, 693  
 Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (урожд. Пиленко, во 2-м браке Скобцова, 1891—1945) — поэтесса 789  
 Куинджи Архип Иванович (1841—1910) — художник 306, 318  
 Кульбин Николай Иванович (1866—1917) — военный врач, художник, критик 679, 789  
 Кумпан К. А. 649, 652, 653, 657, 668, 669, 699, 700  
 Куприн А. В. 679  
 Куприянов И. Т. 641, 722, 747  
 Купченко В. П. 555, 557, 559, 562, 563, 581, 586, 601, 662, 687, 688, 690, 691, 719, 731, 761, 766, 770—773, 776, 777, 801  
 Кур де Жебелен, Антуан 206, 644  
 Куртелин, Жорж (1861—1929) — французский драматург 128, 129  
 Курье де Мере, Поль Луи (1772—1825) — французский писатель, публицист, филолог-эллинист и переводчик 290, 541, 681  
 Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927) — художник 270, 281, 284, 286, 666, 668, 676, 677, 786, 796  
 Кустодиева И. Б. 668  
 Кутон, Жорж (1755—1794) — деятель французской революции, адвокат 194  
 Кутузов (Голенищев-Кутузов) Михаил Илларионович (1745—1813) — полководец, генерал-фельдмаршал 174

- Кучум (умер не ранее 1598) — последний хан Сибирского ханства 344
- Кювилье М. П. — см. Кудашева М. П.
- Кюрель, Франсуа де (1854—1928) — французский драматург 156, 163, 634
- Кюстер — доктор 719
- Кюхельбекер В. К. 605
- Лабрюйер, Жан де (1645—1696) — французский писатель 128
- Лавальер, Ева (наст. имя Евгения Фенoglio, 1866—1929) — французская актриса 123, 140, 628, 629
- Лаведан, Анри Леон Эмиль (1859—1940) — французский драматург 129, 140, 151, 153, 161, 630, 632, 633, 635
- Лавинский (Левинский) А. С. 334, 693
- Лавренёв Борис Андреевич (1891—1959) — писатель 799
- Лавров А. В. 672, 695, 702, 706, 708, 711, 713, 714, 716, 718, 720, 725, 731, 732, 742, 745, 749, 753, 761, 763—765, 767, 769, 773
- Лагарп (Ла Гарп) Ж. Ф. де 199, 201, 643
- Лазари А. 652
- Ла Кальпренед, Готье де Кост де (1609—1663) — французский драматург и романист 147, 633
- Лакло, Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де (1741—1803) — французский писатель и политический деятель 199, 617
- Лактанций 190, 191, 641
- Лаланд Ж.-Ж.-Ф. 206, 644
- Лалик, Рене 227, 651
- Лалуа, Луи (1874—1943) — французский музыкальный критик и синолог 788
- Ла Люберн, Анри 606
- Ламартин, Альфонс Мари Луи де (1790—1869) — французский поэт 38, 40, 47, 78, 509, 620
- Лампси Лидия Антоновна (урожд. Соломос) — жена Н. М. Лампси 790
- Лампси Н. М. 690
- Лампси Петр Николаевич — феодосийский судья, внук И. К. Айвазовского 787, 789, 795
- Ланн Евгений Львович (наст. фамилия Лозман, 1896—1958) — писатель и переводчик 794, 796—798
- Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946) — художник 666, 674, 782, 786
- Лао-Цзы (Лао-Тзе), Ли Эр (VI—V вв. до н. э.) — древнекитайский философ 71, 95
- Лапшин В. П. 666
- Лапшина Н. 666
- Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) — художник 287—289, 678—680, 789
- Ларруме (Ларрумэ), Гюстав (1852—1903) — французский литературовед и театральный критик 139, 184, 639
- Ларруме Ж. 632
- Ла Сизеран Р. де 179—183, 185, 186, 219, 220, 257, 582, 592, 637—640, 648—650
- Лассаль, Фердинанд (1825—1864) — деятель немецкого рабочего движения 290, 681
- Латри Михаил Пелопидович (1875—1935) — художник 318, 789, 790
- Латур, Жорж де 674
- Латуш, Гастон де 623, 805
- Лафон Г. 715
- Лафорэ — служанка Мольера 145
- Ле-Баржи — актриса 140, 632
- Лебедев В. Ф. 385, 712
- Лебедев Сергей Васильевич (1874—1934) — химик 796—798
- Леблон, Ари и Мариус 433, 730
- Леви, Элифас 207, 645
- Левий 731
- Левин Ю. И. 771
- Левинсон-Лессинг Франц Юльевич (1861—1939) — геолог 799
- Левинтон Г. А. 773, 776
- Левитан И. И. 491, 690
- Левконоя — александрийская куртизанка 149, 633
- Легуве, Эрнест (1807—1903) — французский писатель 137, 153, 632, 634
- Леже, Фернан (1881—1955) — французский художник 791
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ, математик, физик, юрист, историк, языковед 414, 725
- Леконт де Лиль, Шарль (1818—1894) — французский поэт 30, 31, 78, 233, 279, 319, 431, 451, 490, 544, 560, 609, 620, 673, 735, 752
- Ле Корбюзье (наст. фамилия Жаннере), Шарль Эдуар 6
- Леман Борис Алексеевич (1880—1945) — поэт, переводчик, искусствовед (псевдоним Б. Дикс) 784, 787, 793
- Леметр, Жюль 39, 46, 51, 121, 125, 128, 129, 133, 149, 153—155, 162, 265, 440, 542, 560, 585, 598, 612, 614, 628, 630, 631, 633—635, 665, 729, 802
- Леметр, Фредерик (наст. имя Антуан-Луи-Проспер, 1800—1876) — французский актер 137, 632
- Леммен Ж. 649
- Ленин В. И. 8, 578
- Лённрот, Элиас 741
- Ленотр, Теодор Госселен (1847—1935) — французский историк и журналист 161, 635, 804



- Лентулов Аристарх Васильевич (1882—1943) — художник 678, 679, 789
- Ленуар М. 808
- Ленц Я. М. Р. 379, 708
- Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский художник, архитектор, скульптор, ученый и инженер 113, 274, 295, 313, 358, 626, 649, 657, 668, 672, 802, 808
- Леонид (508/507—480 до н. э.) — царь Спарты 333
- Леонидов Леонид Миронович (1873—1941) — актер 365, 373, 378, 381, 703, 705, 706
- Леонов Леонид Максимович (род. 1899) — писатель 797
- Леопольд I 694
- Леото, Поль (1872—1956) — французский писатель, литературовед 63, 616—618
- Леохар 716
- Лепяхин В. 682
- Ле Плонжеон А. — исследователь памятников маяя 277, 278, 672
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) 128, 273, 274, 290, 330, 332, 429, 440, 517, 529, 533, 562—564, 643, 668, 669, 693, 729, 730, 736, 771
- Лернер Н. О. 732
- Лесаж, Ален Рене (1668—1747) — французский писатель 128, 633
- Лесков Н. С. 677
- Лессепс, Фердинанд (1805—1894) — французский предприниматель, дипломат 67
- Лже-Дмитрий — см. Дмитрий Самозванец
- Ливен Доротея (Дарья Христофоровна, 1784—1857, урожд. Буксгевден) — жена Х. А. Ливена 378, 623
- Ливий, Тит 612
- Лившиц Бенедикт Константинович (1887—1939) — поэт, переводчик, мемуарист 678—680, 789
- Лидин Владимир Германович (1894—1979) — писатель 798
- Лилина (Перевощикова) Мария Петровна (1866—1943) — актриса 381, 701, 706
- Линь, Шарль Жозеф де 613
- Липпи, Филиппино (ок. 1457—1504) — итальянский художник 275, 671
- Лисипп (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор 435
- Литовцева Нина Николаевна (1877—1956) — актриса 381, 706
- Литтре, Эмиль (1801—1881) — французский философ и филолог 541
- Лобанов Сергей Иванович (?—1944) — искусствовед, художник 797, 798
- Лобр, Морис (1862—1951) — французский художник 268, 269, 271, 667
- Лодий Зоя Петровна (1886—1957) — камерная певица 798—800
- Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955) — поэт, переводчик 764, 792
- Лойола, Игнатий (1491—1556) — испанский религиозный деятель, основатель ордена иезуитов 517, 758, 760
- Локруа, Симон 541, 605
- Лондон Дж. 567, 802
- Лопатин Н. П. 718
- Лоранс, Жан-Поль 218, 223, 225, 649, 650
- Лорансье — см. Лоранс Ж. П.
- Лоррен, Жан (наст. имя Поль Дюваль, 1855—1906) — французский писатель 79, 353, 803
- Лоррен, Клод (1600—1682) — французский живописец 102, 274, 280, 313, 317, 319, 321, 323, 623, 689
- Лоти, Пьер (наст. имя Луи Мари Жюльен Вио, 1850—1923) — французский писатель 79
- Луазо — французский религиозный деятель 203, 204
- Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931) — актер, режиссер 371, 373, 378, 381, 699, 703, 706, 711, 713
- Луи-Филипп-Жозеф, герцог Орлеанский 207, 643, 645
- Луис, Пьер Феликс (1870—1925) — французский прозаик и поэт 54, 79, 472, 616, 742, 743, 744
- Лукомский Георгий Крескентьевич (1884—1946) — художник, историк искусства 676, 787, 805
- Лукреций Кар, Тит (I в. до н. э.) — древнеримский поэт и философ 351, 697
- Луксфер — французский художник-витражист 227
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — критик, публицист, искусствовед, советский государственный деятель 8, 738, 785, 796
- Лундберг Е. Г. 733
- Лучшев Сергей Яковлевич (1850—?) — художник 337
- Львов Я. 703
- Львов-Рогачевский В. Л. 733, 735
- Львова Юлия Федоровна (1873—1950) — композитор, пианистка 792
- Людовик — герцог Орлеанский 607
- Людовик XIV (1638—1715) — французский король (1643—1715) 45, 65, 270, 617, 630, 645
- Людовик XV (1710—1774) — французский король (1715—1774) 35, 66, 203, 644, 707

- Людовик XVI (1754—1793) — французский король (1774—1792) 199, 202—204, 207, 569, 643—645, 727, 803
- Людовик XVIII (1755—1824) — французский король (1814—1815, 1815—1824) 166, 610
- Людовик Бонапарт (1778—1846) — брат Наполеона I, король Голландии (1806—1810) 610
- Люнье-По 697
- Люс М. 243, 659
- Лютер, Мартин (1483—1546) — вождь Реформации в Германии 225
- Люц А. И. 676
- Лядов А. К. 708, 709
- Ляцкий Е. А. 735, 753
- Мабли Г. Б. де 199, 643
- Магомед II — см. Мехмед
- Мадлен — танцовщица-сомнамбула 396, 717
- Мазаньелло 198, 642
- Мазарович (XIX в.) — полковой атаман Енисейского казачьего войска 327
- Майков А. Н. 779
- Майоль, Аристид Жозеф Бонавентюр (1861—1949) — французский скульптор 235, 253, 257, 661
- Майский Иван Михайлович (1884—1975) — историк, публицист, дипломат 796
- Майяр, Станислав Мари (1763—1794) — участник Великой французской революции 203
- Маковский Константин Егорович (1839—1915) — художник 285
- Маковский Сергей Константинович (1878—1962) — поэт, критик, редактор ж. «Аполлон» 567, 588, 591, 600, 617, 625, 657, 661, 670, 674—676, 684, 685, 687, 688, 691, 712, 755—759, 763, 765, 766, 786, 788, 793
- Макс, Эдуард Александр де (1869—1924) — французский актер 234
- Максанс Э. 225, 227, 285, 650
- Максимов Д. Е. 570, 590, 725
- Максимов С. В. 739
- Малатеста, Сиджизмондо ди Пандольфо I (1417—1468) — итальянский поэт и кондотьер 42
- Малахьева-Мирович В. 698
- Малевич К. С. 679.
- Малларме (Маллармэ), Стефан (1842—1898) — французский поэт 12, 25, 26, 28, 29, 32, 55, 56, 63, 70, 80, 92, 243, 394, 415, 451, 484, 491, 506, 507, 509, 585, 605, 608, 616, 617, 623, 652, 654, 655, 722, 735, 747, 752, 783
- Мальзерб К.-Г. де 201, 643
- Малютин Сергей Васильевич (1859—1937) — художник 270
- Малявин Филипп Андреевич (1869—1940) — художник 281, 284—286, 674, 677, 678, 807
- Мамонтов В. А. 722
- Мамонтов Савва Иванович (1841—1918) — деятель театра, меценат 783
- Мамонтов С. С. 717
- Манасеин Михаил Петрович (1860—1917) — врач, муж Н. И. Манасеиной 792
- Манасеина Екатерина Михайловна (?—ок. 1955) — актриса, дочь Н. И. Манасеиной 787, 790, 792
- Манасеина Наталья Ивановна (1869—1930) — детская писательница 785, 787, 790, 792
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) — поэт, прозаик, критик 543, 545, 547, 548, 580, 581, 638, 640, 770—776, 792, 794, 796, 810
- Мане (Манэ), Эдуард (1832—1883) — французский художник 214, 242, 247, 659
- Манетти А. (Маннетти) 240, 658
- Манн, Генрих (1871—1950) — немецкий писатель 540
- Мантель А. Ф. 671
- Мантенья, Андреа (1431—1506) — итальянский художник 313, 321, 323
- Мануйлов В. А. 555, 601, 722, 725, 727, 730, 760, 769
- Марат, Жан Поль (1743—1793) — деятель Великой французской революции, ученый, публицист 193—195, 198
- Маргерит, Поль (1860—1918) и Виктор (1866—1942) — французские писатели, братья 135, 631
- Маревна — см. Стебельская М. Б.
- Мариво, Пьер Карле де Шамблен де (1688—1763) — французский писатель 128
- Мария-Антуанетта 667, 707
- Мария Стюарт (1542—1587) — шотландская королева (1561—1567) 169
- Марков А. Ф. 586, 691
- Марков П. А. 705, 706
- Марковский М. 729
- Маркс Никандр Александрович (1861—1921) — палеограф, фольклорист, генерал-лейтенант 8, 793
- Мартен А. 22, 650
- Мартен, Жак (1844—1919) — французский художник 801
- Мартин Турский (336—401) — проповедник христианства 382
- Марузо 742

- Марциал, Марк Валерий (ок. 40 — ок. 104) — римский поэт 47
- Маршак С. Я. 759
- Массалитинов Н. О. 711
- Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960) — скульптор 798, 799
- Матвеев Борис Николаевич (1873—1919) — художник 781, 783
- Матильда Бонапарт (1820—1904) — принцесса 541
- Матисс, Анри (1869—1954) — французский художник 123, 286
- Машинский С. И. 740
- Машков Илья Иванович (1881—1944) — художник 281, 286, 287, 679, 788
- Машковцев Н. Г. 684—686
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 556, 679, 770, 790
- Мгебров А. А. 681, 709
- Медичи — флорентийский род 295, 431, 445, 448
- Медичи Дж. 684
- Медичи Лоренцо 102, 625
- Мей Л. А. 563
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, театральный деятель 160, 360, 361, 383, 626—628, 634, 635, 681, 695, 696, 698—700, 707—711, 737, 785, 787
- Мейлах Б. С. 764
- Мелеагр 102, 473, 476, 477, 572, 744, 745
- Мельников Д. 703
- Мен (Мэн), Людовик-Август де Бурбон, герцог (1670—1736) — сын Людовика XIV и герцогини де Монтеспан 206
- Менар, Эмиль Рене 226, 274, 650, 669, 791
- Мендес (Мандэс), Катюль (Катюль) (1841—1909) — французский писатель 25, 29, 30, 129, 152, 606, 633, 634
- Меншиков Александр Данилович (1673—1729) — военный и государственный деятель 325, 340, 691, 694
- Меншикова М. А. 694
- Менье, Константен Эмиль (1831—1905) — бельгийский скульптор и живописец 226, 255, 650
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — прозаик, поэт, критик, драматург 407, 414, 671, 704, 782, 784
- Мериме, Проспер (1803—1870) — французский писатель 60, 78, 620
- Меркурьева Вера Александровна (1876—1943) — поэтесса, переводчица 798
- Местр, Жозеф Мари де (1753—1821) — французский публицист, политический деятель и религиозный философ 37, 51, 611
- Метерлинк, Морис (1862—1949) — бельгийский драматург и эссеист 118, 119, 129, 130, 164—166, 168, 173, 174, 176, 177, 219, 388, 389, 560, 570, 584, 595, 630, 635—637, 649, 697, 708, 709, 712, 714, 783, 807
- Меттерних (Меттерних-Виннебург), Клеменс (1773—1859) — австрийский государственный деятель и дипломат 548, 776
- Мехмед II Фатих (Магомет Завоеватель, 1432—1481) — турецкий султан 171
- Мечников Илья Ильич (1845—1916) — биолог 782, 783
- Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор и живописец 60, 215, 250—252, 254, 259, 295, 301, 431, 595, 626, 639, 665, 684, 685, 730, 765
- Милана, Альберт — французский драматург 157
- Милиоти 687
- Милле, Жан Франсуа (1814—1875) — французский художник 213
- Милль, Джон Стюарт (1806—1873) — английский философ, экономист и общественный деятель 541
- Мильман Адольф Израйлевич (1886—1930) — художник 793, 794
- Мильтон, Джон (1608—1674) — английский поэт, политический деятель, мыслитель 330
- Мильчина В. А. 628, 635
- Милюкова Наталья Алексеевна — танцовщица, ученица Е. Рабенек 788
- Минаев Д. Д. 563
- Миндлин Эмилий Львович (1900—1981) — поэт и прозаик 771, 794
- Минский Николай Максимович (наст. фамилия Виленкин, 1855—1937) — поэт, философ 743, 782, 784, 786
- Мицц З. Г. 772
- Миццлова Анна Рудольфовна (ок. 1860—1910) — переводчица, деятельница теософского движения 783, 786, 787
- Мирабо, Виктор Рикетти 198, 199, 642
- Мирабо, Оноре Габриэль Рикетти 198, 199, 642
- Мирбо, Октав (1848—1917) — французский писатель и журналист 128—130, 153, 162, 561, 562, 595, 630, 635, 783, 801
- Миропольский А. Л. 723
- Мирэ А. — см. Моисеева А. М.
- Митрохин Дмитрий Исидорович (1883—1973) — художник 784
- Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — публицист, критик 521, 762
- Михеев В. М. 340, 694

- Мицкевич, Адам (1798—1855) — польский поэт 464, 533, 534, 765
- Мишле, Виктор-Эмиль (1862—1938) — французский историк литературы 605, 606, 618, 791
- Мишле Ж. 626
- Мнишек М. 773
- Многогрешный Д. И. 326, 692
- Модильяни, Амедео (1884—1920) — французский художник и скульптор 791
- Моисеева Александра Михайловна (1874—1913) — писательница (псевдоним Мирэ) 613, 782
- Моклер К. 256, 507, 621, 752, 802
- Моле (Молэ), Жак-Бернар (1243—1314) — последний великий магистр ордена тамплиеров 205, 206, 644
- Мольер (наст. имя Жан-Батист Поклен, 1622—1673) — французский драматург 116, 128, 129, 145, 147, 148, 633
- Моне (Монэ), Клод Оскар (1840—1926) — французский художник 218, 219, 239, 242, 243, 621, 648, 649, 658, 802
- Монлюк, Блэз (1502—1577) — французский писатель и политический деятель 170, 173, 176
- Монмут, Джемс (1649—1685) — герцог, побочный сын английского короля Карла II 169
- Моно (Герцен), Эдуард — внук А. И. Герцена 788
- Мопассан, Ги де (1850—1893) — французский писатель 542, 752
- Моравская Мария Людвиговна (1889—1947) — поэтесса 787
- Мореас, Жан (наст. имя Яннис Пападиамандопулос, 1856—1910) — французский поэт 129, 633
- Морис Ш. 621, 657
- Моро, Гюстав 55, 229, 491, 650, 652, 659, 781, 802
- Моро Э. 633
- Морозова Феодосия Прокофьевна (1632—1675) — боярыня, деятельница старообрядчества 325, 326, 340—343, 691, 694
- Морье, Шарль дю 716, 719
- Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — актер 373, 378, 381, 703, 706
- Мосх (II в. до н. э.) — древнегреческий поэт из Сиракуз 392
- Мочалов Павел Степанович (1800—1848) — актер 387
- Муне-Сюлли (наст. имя Жан Сюлли, 1841—1916) — французский актер 137, 716
- Муратов П. П. 670, 672, 678, 682
- Муратова К. Д. 734
- Муромцев Сергей Андреевич (1850—1910) — юрист, публицист и политический деятель 283, 296, 301, 686
- Мухортов Ф. А. 681
- Мюллер, Карл-Отфрид (1797—1840) — немецкий исследователь античности 71, 619
- Мюссе, Альфред де (1810—1857) — французский писатель 137, 138, 610
- Надсон Семен Яковлевич (1862—1887) — поэт 409, 504, 544, 752
- Наживин И. Ф. 764
- Найденов Сергей Александрович (наст. фамилия Алексеев, 1868—1922) — драматург 795
- Накэ А. Ж. 134, 135, 631
- Наполеон I Бонапарт (1769—1821) — французский государственный деятель и полководец, император (1804—1814, 1815) 73, 174, 184, 196, 408, 414, 415, 418, 548, 610, 612, 725
- Наполеон III (Шарль Луи Наполеон Бонапарт, 1808—1873) — французский император (1852—1870) 29, 38, 417, 725
- Нарбут В. И. 771
- Наровчатов С. С. 8
- Нахман Магда Максимилиановна — художница 790
- Неведомский М. П. 733
- Невенгловский Октавиан Иванович — преподаватель московской гимназии 340, 694
- Недоброво Николай Владимирович (1884—1919) — поэт, литературовед 793
- Незлобин К. Н. 364, 698, 702, 807
- Ней, Мишель 183, 639
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877) 6, 7, 454, 562—564, 592, 708, 737, 751, 782
- Нелидов А. П. 702
- Немирович-Данченко Вл. И. 627, 698, 699, 701, 703, 704, 706, 707, 713, 752, 792
- Немитц Александр Васильевич (1879—1967) — контр-адмирал, командующий Черноморским флотом (1917) 793
- Нерваль, Жерар де (наст. имя Жерар Лабрюни) 78, 620, 655
- Нерон, Клавдий Цезарь (37—68) — римский император (54—68) 149, 351, 697
- Нестеров Михаил Васильевич 691, 804
- Нефф Тимофей Андреевич, фон (1805—1876) — художник 334, 337
- Нефцер А. 634

- Нибур, Бертольд Георг (1776—1831) — немецкий историк античности и этнограф 299, 686
- Ниверне Л. Э. Б. 199, 643
- Низар, Жан-Мари-Наполеон-Дезире (1806—1888) — французский критик и историк литературы 67
- Никифорова Е. Д. 685
- Николаева Евгения Константиновна (1898—?) — поэтесса 799
- Николай Э.-Ш.-М. 201, 643
- Николай Чудотворец (IV в.) — архиепископ мирликийский 356, 700
- Николай I (1796—1855) — российский император (1825—1855) 330
- Никольская Т. Л. 680, 751, 772, 776
- Нилендер В. О. 686
- Нилус Петр Александрович (1869—1943) — художник и писатель 793
- Нинов А. А. 749
- Нирод — графиня 757
- Ницше, Фридрих (1844—1900) — немецкий философ 42, 98, 111, 167, 245, 273, 351, 355, 398, 480, 624, 625, 627, 696, 697, 718, 750, 781
- Новиков Иван Алексеевич (1877—1959) — писатель 788, 789
- Новинский Александр Александрович — капитан 2-го ранга, начальник Феодосийского порта 792
- Новицкая Мария Алексеевна (1896—1965) — дочь А. П. Новицкого 794
- Новицкий Алексей Петрович (1862—1934) — историк искусств 788, 789, 795, 797
- Новицкий Павел Иванович (1888—1971) — критик, театровед 793
- Новская Елизавета Андреевна (1893—1950-е гг.) — поэтесса 797—799
- Норвежский Оскар (наст. фамилия Оскар Моисеевич Картожинский) 575, 576
- Носова Евфимия Павловна — модель портретов А. Голубкиной и К. Сомова 283, 676
- Нуар, Виктор (1848—1870) — французский журналист 184
- Нувель Вальтер Федорович (1871—1949) — музыковед 785
- Нюренберг Амшей Маркович (1887—1979) — художник 793, 796
- Оболенская Юлиа Леонидовна (1889—1945) — художница 586, 598, 776, 790—792, 797—799**
- Овидий, Публий Назон (43 до н. э.—17 н. э.) — римский поэт 415, 731, 737
- Оглоблин Н. Н. 692
- Одино 631
- Ожье, Гийом-Виктор-Эмиль (1820—1889) — французский драматург 128, 129, 134, 135, 138, 139, 154, 155, 157, 160, 162, 631, 634, 635
- Озанфан, Амеде (1886—1966) — художник 605, 791
- Озеров В. А. 564
- Озеров Иван Христофорович (1869—1941) — экономист, профессор Московского университета 780
- Окраи 253
- Оксенов И. А. 771
- Олеша Юрий Карлович (1899—1960) — писатель 770, 793
- Оливье Эмиль (1825—1913) — французский политический деятель 162
- Омейяды — династия Арабского халифата (661—750) происходившая из мекканского курейшитского рода Омейя 305
- Омон, Жан — французский рыцарь (XIV в.) 206
- Опекушин Александр Михайлович (1838—1923) — скульптор 343, 695
- Оппенгейм — французский критик 159, 634
- Орсэ, Альфред Гийом Габриэль д' (1801—1852) — французский художник и скульптор, граф 44, 613
- Оршанская Е. 637
- Островский Александр Николаевич (1823—1886) — драматург 117, 119—121, 130, 362
- Остроумов Лев Евгеньевич (1892—1955) — писатель 797, 799
- Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955) — художница 796—798
- Остроухов Илья Семенович (1858—1929) — художник, коллекционер 783
- Оффенбах, Жорж 632
- Павел (умер ок. 65) — проповедник христианства 691**
- Павел Диакон 672
- Павленко Петр Андреевич (1899—1951) — писатель 800
- Павлова — содержательница театрального зала 786
- Пазухина Мария Александровна (урожд. Чернова, 1898—1967) — пианистка 797
- Пайен, Гюг де (1070—1136) — основатель ордена тамплиеров 206, 644
- Пальерон, Эдуар-Жюль-Анри (1834—1899) — французский драматург и поэт 138, 154, 157, 162, 634, 635
- Папер М. Я. 579, 807

- Пари, Огюст (1850—1915) — французский скульптор 185
- Парис Г. 560
- Паркин В. 680
- Парнах Валентин Яковлевич (1891—1951) — переводчик и актер 796
- Парни, Эварист Дезире де Форж де (1753—1814) — французский поэт 78, 620
- Парнок Софья Яковлевна (1885—1933) — поэтесса, переводчица 543, 545, 546, 580, 770—776, 792, 793, 810
- Парчевская Б. М. 567
- Паскаль, Блез 608
- Пастернак Л. О. 666
- Пате, Шарль (1863—1957) — французский кинопромышленник 119, 628
- Паустовский К. Г. 729, 730
- Пахомова Т. М. 639
- Пеги, Шарль 809
- Пеладан, Сар 39, 42, 46, 53, 129, 611, 612, 614, 615, 649, 802, 804
- Перельмутер В. Г. 558, 573, 728
- Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918) — художник 270, 666
- Перикл (ок. 490—429 до н. э.) — древнегреческий политический деятель 127, 398, 471, 718, 719
- Перцов П. П. 647, 703
- Петион де Вильнёв Ж. 206, 644
- Петр I Великий (1672—1725) — русский царь (с 1682), российский император (с 1721) 326, 334, 339, 533, 534, 691, 765
- Петр I — король Сербии 808
- Петрашевский-Буташевич М. В. 330, 692
- Петров В. Н. 574, 666, 688, 691
- Петров Григорий Спиридонович (1868—1925) — публицист, священник 785, 787, 789, 790, 792, 794
- Петров Д. К. 767
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) — художник 798
- Петрова Александра Михайловна (1871—1921) — педагог 559, 562, 592, 594, 600, 627, 641, 647, 688, 728, 740, 753, 779, 787, 790, 794, 795
- Петровская Н. И. 624, 699, 716, 788
- Петровский Михаил Александрович (1887—1940) — переводчик, критик 613, 798
- Петровский Петр Николаевич (1864—1946) — поэт, переводчик 796
- Петровский Федор Александрович (1890—1978) — филолог-классик 797, 798
- Петроний Арбитр, Гай (умер 66) — римский писатель 47, 474
- Пеш Г. Э. Б. 184, 639
- Пешковский Александр Матвеевич (1878—1933) — лингвист 559, 719, 779, 781, 796, 799
- Пизарро (Писарро, 1470/75—1541) — испанский конкистадор 245
- Пикассо, Пабло (1881—1973) — французский художник 345, 791
- Пиксанов Н. К. 707
- Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт 71, 72, 619
- Пиранези, Джованни Баттиста (1720—1778) — итальянский художник и архитектор 267
- Пирон, Алексис (1689—1773) — французский поэт и драматург 128
- Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) — литературный критик и публицист 290, 681
- Писемский А. Ф. 705
- Пискарев Николай Иванович (1892—1959) — художник 794
- Писсарро Л. 649
- Писсарро, Камиль Жакоб 621, 649, 659
- Планш, Гюстав (1808—1857) — французский художественный критик 184, 639
- Платон (427—347 до н. э.) — греческий философ 72, 171, 260, 277, 490, 575, 619, 621, 637, 665, 671, 745, 748
- Платонов Константин Константинович (1906—1984) — психофизиолог 798
- Плещеев А. Н. 752
- Плиний Младший (ок. 62 — ок. 114) — римский писатель и оратор 100, 127, 625, 629
- Плиний Старший 629
- Плотин (203/204 или 204/205—269/270) — античный философ 71, 95
- По, Эдгар Аллан (1809—1849) — американский писатель, критик 11, 234, 235, 453, 455, 538, 625, 653, 736, 769, 778
- Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927) — художник 343, 461, 694, 739, 781
- Поленова Екатерина Васильевна (1887—?, в замужестве Сахарова) 783
- Полер (Фрике-Полер, наст. имя Эмили-Мари Бушо, ?—1939) — французская актриса 123, 140, 628, 629
- Поливанов Константин Михайлович (1904—1983) — математик 797
- Поливанов Лев Иванович (1838—1899) — педагог, директор частной гимназии 778
- Полигнот (ок. 510 до н. э. — ?) — древнегреческий живописец 293, 683
- Поликлет (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор 184, 639
- Полилов Н. Н. 624
- Полонская Елизавета Григорьевна (1890—1969) — поэтесса 796

- Полонский Яков Петрович (1819—1898) — поэт, прозаик 440, 563, 752
- Польти, Жорж (1868—?) — французский критик 126, 629
- Поляк Е. С. 637
- Поляков С. А. 768—769
- Поляков (Литовцев) Соломон Львович (1875—1945) — писатель, журналист 782
- Полякова С. В. 770, 772
- Помаре 659
- Помпадур Ж. А. П. 674
- Понсар, Франсуа (1814—1867) — французский драматург 130, 630
- Понтавис де Гессей (Гиацинт де Понтавис) Р. — французский литературный критик 11, 12, 29, 30, 605, 608, 609
- Попеско, Стефан 801
- Попов Всеволод Иванович (1887—1936) — педагог 798, 799
- Попова Р. И. 556, 651
- Порто-Риш, Жорж де (1849—1930) — французский драматург 140, 631
- Порфирий (232 или 233 — между 301 и 304) — античный философ 435
- Поступальский И. С. 673
- Потемкин Григорий Александрович (1739—1791) — князь, государственный и военный деятель, генерал-фельдмаршал 378
- Потемкин Петр Петрович (1886—1926) — поэт 785, 786
- Потоцкий Аркадий Васильевич (1880—1937) — актер 799, 800
- Поярков Н. Е. 753
- Пракситель (ок. 390 — ок. 330 до н. э.) — древнегреческий скульптор 485, 675
- Превель, Жюль (1835—1889) — французский драматург 157
- Прево А.-Ф. 632
- Прево, Эжен Марсель (1862—1941) — французский писатель 151, 540, 633
- Пришвин Михаил Михайлович (1873—1954) — писатель 789
- Прохоров Е. И. 740
- Прюдон, Пьер-Поль (1758—1823) — французский художник 78, 620
- Пти, Жорж 803
- Пуатье, Диана де (1499—1566) — возлюбленная французского короля Генриха II 234, 653
- Пугачев Емельян Иванович (ок. 1742—1775) — предводитель крестьянской войны 1773—1775 гг. в России 344
- Пунин Н. Н. 680
- Пупар-Дорфей 635
- Пуссен, Никола (1594—1665) — французский художник 280, 313, 317, 323, 623, 689
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 12, 55, 97, 101, 128, 273, 289, 290, 330, 338, 341, 409, 415, 440, 505, 529, 533, 534, 544, 562—564, 592, 597, 605, 624, 643, 666, 681, 694, 727, 753, 758, 771, 778, 805
- Пшеславский (Пржецлавский) Александр Александрович (1875—?) — художник 795
- Пшибышевский Станислав (1868—1927) — польский писатель 118, 119, 130, 467, 741
- Пьеро делла Франческа (ок. 1420—1492) — итальянский художник 232
- Пюви (Пювис) де Шавань, Пьер (1824—1898) — французский художник 228, 648, 650, 654, 659, 802
- Пяст Владимир Алексеевич (1886—1940) — поэт 681, 740, 785
- Пятницкий К. П. 734
- Рабенек (Книппер) Елена (Элла) Ивановна (урожд. Бартельс, 1875—?) — танцмейстер, преподаватель сценического движения 396, 397, 557, 716—718, 788, 789, 807, 808
- Рабле Ф. 804
- Радзимовские Н. А. и З. А. 692, 693
- Радлов Н. Э. 677
- Раевская (Иерусалимская) Евгения Михайловна (1854—1932) — актриса 373, 378, 703, 706
- Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630—1674) — предводитель крестьянской войны (1670—1671) 326, 345, 691
- Рак В. Д. 643
- Ракитин Юрий Львович (1882—1952) — актер, режиссер 787, 789
- Раковиц-Деннигес Е. 807
- Рамо, Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор 102
- Раневская Фаина Григорьевна (1896—1984) — артистка 794
- Рансон 659
- Расин, Жан (1639—1699) — французский драматург 116, 128, 147, 148, 184, 547, 633, 688
- Рафанович Мария Леонардовна (урожд. Дуранте, ?—1897) — бабушка А. М. Петровой 779
- Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский художник 55, 110, 111, 247, 295, 334, 625, 729
- Рашель (наст. имя Элиза Феликс, 1821—1858) — французская актриса 137, 547, 775
- Рашильд (наст. имя Маргарита Валлет, 1860—1953) — французская романистка и драматург 39, 496

- Ребиков Владимир Иванович (1866—1920) — композитор 787, 788, 789
- Ревалд Д. 621, 649, 658
- Редон (Рэдон), Одилон 228, 235—237, 601, 651—655, 659, 729, 784, 791, 802, 808
- Редько А. М. 680
- Режан (наст. имя Габриэль-Шарлотта Режю, 1856—1920) — французская актриса 123, 136, 140, 141, 628, 632
- Реизов Б. Г. 631
- Рей, Жозеф-Этьен (1779—1855) — французский публицист и адвокат 151, 633
- Рейнгардт, Макс (1873—1943) — немецкий актер и режиссер 362
- Рейтерсверд О. 648
- Рембо, Артур (1854—1891) — французский поэт 80, 621
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский художник 313, 419, 729
- Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) — писатель 60, 287, 300, 508—511, 515, 535, 571, 576—577, 600, 679, 686, 740, 753, 754, 767, 785, 786, 788, 804
- Ремизова Н. А. 510, 511, 754
- Ренан, Жозеф Эрнест (1823—1892) — французский писатель, историк и филолог-востоковед 277, 541, 672
- Ренар, Жюль (1864—1910) — французский писатель 123, 628, 629
- Ренуар, Огюст (1841—1919) — французский художник 228, 239, 242, 652, 659, 802
- Ренье, Анри Жозеф Франсуа де (1864—1936) — французский поэт и прозаик 54—69, 102—111, 253, 269, 560, 567, 582, 583, 588, 589, 591, 592, 604, 615—618, 623, 625, 662, 765, 787, 788, 790, 793, 803, 806, 807
- Реньо, Александр-Жорж-Анри (1843—1871) — французский художник 290, 682
- Репин Илья Ефимович (1844—1930) — художник 339, 344, 674, 676, 679, 694, 695, 789, 790, 809
- Рерберг Ф. И. 806
- Рерих Николай Константинович (1874—1947) — художник, писатель, археолог, путешественник, общественный деятель 274, 276, 278—281, 318, 670—674, 787, 806
- Рёскин, Джон (1819—1900) — английский писатель, искусствовед, историк, публицист 36, 110, 611, 637
- Ретиф де ла Бретон, Никола-Эдм (1734—1806) — французский писатель 499
- Ривера, Диего (1886—1957) — мексиканский художник 791
- Риссельберг Т. ван 243, 427, 659, 730
- Ричардсон С. 632
- Ришелье, герцог де (Арман Жан Дюпlessи, 1585—1642) — французский государственный деятель 52, 615
- Ришпен, Жан (1849—1926) — французский писатель 129
- Роббиа 241, 658
- Робеспьер, Максимилиан Мари Изидор де (1758—1794) — деятель Великой французской революции 193—196, 198, 204, 205, 641, 642, 644
- Ровиго, Мари Наполеон Рене Савари де, герцог (1805—1872) — французский литератор 37
- Ровинский Д. А. 739
- Роговин Н. 679
- Рогович Вацлав Якубович 661
- Рогозинский Владимир Александрович (1882—1951) — инженер, архитектор 789, 790, 792—794, 797
- Роден, Огюст (1840—1917) — французский скульптор 184, 185, 229, 235, 249—253, 257, 295, 595, 650, 662, 783
- Родин Элиша Моисеевич (1888—1946) — еврейский поэт 794, 796
- Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт 771, 798—800
- Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — писатель, критик, публицист, философ 407, 414, 628, 782, 785
- Розанов Иван Никанорович (1874—1959) — литературовед 797
- Розанов Матвей Никанорович (1858—1936) — литературовед 797—799
- Розанов Михаил Павлович (1891—1966) — зоолог, первый заведующий Крымским государственным заповедником 795
- Роллан, Ромен (1866—1944) — французский писатель 7, 161, 635
- Рони (наст. имя Жозеф Анри Бёкс, 1856—1940) — французский писатель 433, 783
- Ронсар, Пьер де (1524—1585) — французский поэт 102, 113, 519, 616, 626, 760
- Ропс Ф. 224, 650
- Россо М. 185, 225, 228, 229, 301, 639, 650, 802
- Россов Н. 707, 711
- Ростан, Эдмон (1868—1918) — французский драматург 123, 129, 628, 633
- Ротшильд, Джемс (1792—1868) — парижский банкир 29
- Рошфор, Анри де, маркиз (1831—1913) — французский журналист 238, 657
- Рубанович Семен Яковлевич (умер 1932) — поэт 286



- Рубенс, Питер Пауль (1577—1640) — фламандский художник 184
- Рубинштейн Н. Г. 752
- Руднев Лев Владимирович (1885—1956) — архитектор 799
- Рудницкий К. Л. 708, 709, 711
- Ружмон (Ружемон), Эдуар де (1881—?) — французский критик 12, 601, 604
- Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930) — писатель 521, 761, 786
- Румнев Александр Александрович (1899—1965) — актер 799
- Рунт Б. М. 607
- Руо, Жорж (1871—1958) — французский художник 229, 652
- Руссель, Вильям (1639—1683) — английский лорд, член палаты общин 169
- Руссель К. 649
- Руссо, Жан-Жак (1712—1778) — французский писатель, философ, композитор 81, 195, 206, 207, 563, 733
- Руссо, Теодор (1812—1867) — французский художник 213
- Рутилий Н. К. 415, 720, 721, 725
- Русе Ж.-А. 201, 643
- Рушиц Фердинанд Эдуардович (1870—1936) — польский художник 318
- Рыбакова Ю. 709
- Рыкова Н. Я. 555
- Рылов Аркадий Александрович (1870—1939) — художник и педагог 318
- Рюд Ф. 639
- Рябушинский Николай Павлович (1876—1951) — издатель, коллекционер 784, 785
- Сабашников Алексей Васильевич (1883—1954) 784
- Сабашников Михаил Васильевич (1871—1943) — книгоиздатель 789, 790, 809
- Сабашников С. В. (1873—1909) — книгоиздатель 790, 809
- Сабашникова Маргарита Алексеевна (урожд. Андреева, 1860—1933) — мать М. В. Сабашниковой 784
- Сабашникова Маргарита Васильевна (1882—1973) — художница 568, 571, 595, 604, 627, 645, 662, 710, 728, 740, 745, 746, 782—787, 789—791
- Савина М. Г. 752
- Савинков Борис Викторович (1879—1925) — политический деятель, писатель (псевдоним В. Ропшин) 791
- Савонарола, Джироламо (1452—1498) — итальянский религиозно-политический деятель, поэт 53, 243, 659
- Сагайдачный Е. 679
- Садовский П. М. 707
- Садовской Б. А. 589, 647, 747, 788
- Салтыков-Щедрин М. Е. 561, 562, 751
- Самарова Мария Александровна (1852—1919) — актриса 378, 706
- Самен А.-В. 509, 742, 754
- Санд (Занд), Жорж (1804—1876) — французская писательница 47, 499
- Сансон, Шарль-Анри (умер 1793) — французский палач 169
- Сапунов Николай Николаевич (1880—1912) — художник 289—291, 360, 680—682, 785, 790, 809
- Сарду, Викторьен (1831—1908) — французский драматург 123, 129, 160—162, 628, 634, 635
- Саркизов-Серазини Иван Михайлович (1887—1964) — врач, коллекционер, кримвед 799
- Сарнецкая М. А. 708
- Сарсе, Франсуа (1827—1899) — французский литературный и театральный критик 129, 152, 153, 158—160, 162, 163, 630, 634
- Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972) — армянский художник 281, 287, 302, 305—311, 586, 686—688, 789, 790, 796, 809
- Сафо (Сапфо, VI в. до н. э.) — древнегреческая поэтесса 102
- Сахновский Вас. 698, 702
- Сац, Илья 713
- Светлов В. 716
- Свистунов Петр Николаевич (1803—1889) — декабрист 340, 694
- Свифт Дж. 561
- Свободин Михаил Павлович (1880—1906) — поэт-сатирик, переводчик 780
- Северы 415, 725
- Северянин Игорь 579, 770, 807
- Сегал Д. М. 771
- Сезанн, Поль (1839—1906) — французский художник 123, 228, 239, 242—246, 281, 286, 652, 657—659, 678, 679, 802, 805
- Семенов Михаил Николаевич — переводчик, один из инициаторов издательства «Скорпион» 783
- Семенов-Тянь-Шанский А. П. 716
- Сен-Бри 717
- Сен-Виктор, Поль де (1825—1881) — французский эссеист и критик 41, 46, 51, 52, 125, 138, 164, 176, 584, 585, 614, 632, 636, 637, 789, 790, 809
- Сен-Жюст, Луи Антуан (1767—1794) — деятель Великой французской революции 194—196, 379
- Сенкевич, Генрик (1846—1916) — польский писатель 504, 633, 752

- Сен-Марс, Анри-Куаффье де Рюзе, маркиз (1620—1642) — фаворит Людовика XIII 169
- Сен-Симон, Анри Клод, граф (1760—1825) — французский социальный реформатор 81
- Сент-Бёв, Шарль Огюстен (1804—1869) — французский критик и поэт 38, 136, 234, 585, 626, 653
- Сёра, Жорж 243, 649, 659
- Серао М. 558
- Серафим Саровский (1760—1833) — монах Саровской пустыни, христианский подвижник 794, 799
- Серафимович А. С. 788
- Сервантес Сааведра, Мигель де (1547—1616) — испанский писатель 27, 171, 173, 584, 608, 637, 794
- Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (1875—1958) — писатель 411, 733
- Серов Валентин Александрович (1865—1911) — художник 267, 281, 283, 284, 286, 307, 676, 678, 684, 690
- Серошевский Вацлав 400, 719
- Серюзе Поль 246, 649, 659
- Сеше, Альфонс (1876—1964) — французский театральный критик 125, 140, 141, 150, 151, 154, 155, 162, 629, 632, 809
- Сибор Борис Осипович (1880—1961) — скрипач, профессор Московской консерватории 791
- Сид Кампеадор, Родриго Диас де Вивар (1026/43—1099) — кастильский рыцарь, национальный герой Испании 167
- Сидоров Алексей Алексеевич (1891—1978) — историк искусства, художественный критик, библиограф 797—799
- Сизеран — см. Ла Сизеран
- Силард, Лена 731
- Сильван (умер 311) — епископ 382
- Сильвестр — священник 33, 609
- Сильвестр, Теофиль (1823—1877) — французский критик 49, 611
- Симов В. А. 698, 699, 703, 706
- Синьорелли, Лука д'Эгидио ди-Вентура (1441—1523) — итальянский художник 102, 625
- Синьяк, Поль 243, 649, 659
- Сислей (Сизлей), Альфред (1839—1899) — французский художник 239, 242
- Скопас (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор 96, 101, 111, 624
- Скотт, Вальтер (1771—1832) — английский писатель 35
- Скриб, Огюстен Эжен (1791—1861) — французский драматург 128, 138, 632
- Скрябин А. Н. 771
- Сладкопевцев В. В. 698
- Слевинский Владислав (1854—1918) — польский художник 229—231, 271, 651, 652, 668, 802
- Слонимский Л. 769
- Случевский Константин Константинович (1837—1904) — поэт, прозаик, критик 526
- Смидович Мария Гермогеновна (1875—1963) — жена В. В. Вересаева 794
- Смирдин А. Ф. 692
- Смирнов Александр Александрович (1883—1962) — литературовед, переводчик 794, 796
- Смирнов Алексей Васильевич — студент Московского университета 780
- Смирнов И. С. 618
- Смирнов-Сокольский Н. П. 692
- Соболев Ю. 706
- Соболь Андрей (наст. имя Юлий Михайлович, 1888—1926) — писатель 794, 796
- Соколов А. А. 712
- Соколов Владимир Александрович — актер 789
- Соколов Сергей Алексеевич (1878—1936) — поэт (псевдоним Кречетов), владелец издательства «Гриф» 640, 762, 785, 788
- Соколовский Александр Саулович — студент-медик, поэт 794
- Сократ (470/469—399 до н. э.) — древнегреческий философ 73, 77, 480—482, 745, 752
- Соловьев В. Н. 680, 681
- Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ, поэт, публицист и критик 190, 191, 289, 409, 641, 681, 723, 781
- Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942) — поэт, прозаик, критик, переводчик 715, 716, 740, 747—749, 785, 788, 796, 797, 799
- Соловьева Поликсена Сергеевна (1867—1924) — поэтесса (псевдоним Allegro) 770, 782, 785, 787, 789, 790, 792, 794, 795
- Сологуб Федор Кузьмич (наст. фамилия Тетерников, 1863—1927) — писатель 282, 283, 360, 434, 438, 441—444, 446, 448, 449, 521, 535, 544, 556, 557, 571, 576, 577, 589, 600, 695, 696, 700, 701, 719, 731—734, 753, 762, 767, 769, 772, 773, 804, 805
- Соломон — царь израильско-иудейского царства (965—928 до н. э.) 518, 760

- Солон (640/635 — ок. 559 до н. э.) — афинский политический деятель и социальный реформатор 81, 621
- Сомбрель М.-М.-В. де 207, 645
- Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — художник 267, 270, 271, 281—284, 286, 375, 592, 666, 667, 669, 674—676, 782, 785
- Сомов М. П. 708, 709
- Софокл (ок. 496—406 до н. э.) — древнегреческий драматург 159, 349, 367, 395, 415
- Софья Алексеевна (1657—1704) — царица, сестра Петра I 344, 695
- Спендиаров Александр Афанасьевич (1871—1928) — композитор 793, 795
- Спенсер, Герберт (1820—1903) — английский философ 541
- Сперанская — модель В. И. Сурикова 343
- Спиноза, Барух (1632—1677) — нидерландский философ 509
- Средин Александр 668
- Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — режиссер и актер 381, 627, 695, 698, 700, 701, 703, 706, 707, 711, 712, 716, 717, 737, 786, 789, 792
- Станокочич Н. Ю. 669
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — искусствовед и литературный критик 283, 343
- Стебельская (Воробьева) Мария Брониславовна (1892—?) — художница (псевдоним Маревна) 791
- Стейнлен, Теофиль (1859—1923) — французский художник 801
- Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875—1947) — скульптор и график 791
- Стендаль (наст. имя Анри Мари Бейль, 1783—1842) — французский писатель 60, 78, 134, 617, 620, 631
- Стенли (Станлей), Генри Мортон (1841—1904) — английский путешественник, исследователь Африки 542
- Степанов Александр Петрович (1781—1837) — енисейский гражданский губернатор 334, 693
- Столица Любовь Никитична (урожд. Ершова, 1884—1934) — поэтесса 536, 767, 770, 786
- Страбон (64/63 до н. э. — 23/24 н. э.) — древнегреческий географ и историк 315
- Страшкова О. К. 731
- Стрепетова П. А. 752
- Строева М. Н. 700, 704, 707, 712
- Струве Петр Бернгардович (1870—1944) — экономист, публицист, общественно-политический деятель 764, 782, 784
- Струкова Ольга Михайловна (?—1908) — мать М. П. Свободина 782
- Стюарт Д. 698
- Суворин Алексей Алексеевич (1862—1937) — издатель газеты «Русь» 556, 566, 731, 783, 784
- Суворин Алексей Сергеевич 707
- Суворин Борис Алексеевич 589
- Суворов Александр Васильевич (1730—1800) — полководец, генералиссимус 340, 344, 691, 695
- Судейкин Сергей Юрьевич (1884—1946) — художник 360, 687, 708, 785
- Судьбинин Серафим Николаевич (1867—1944) — скульптор 791
- Сулейман I Кануни (Солиман Великолепный, 1495—1566) — турецкий султан (1520—1566) 24, 608
- Сулержицкий Л. А. 711, 717
- Сумароков А. Д. 675
- Сумцов Н. 624, 625
- Суриков Александр Иванович (1856—1930) — брат художника 344, 695
- Суриков А. С. 326, 327, 692, 693
- Суриков Василий Иванович (1848—1916) — художник 324—346, 574, 690—695, 777, 789, 790, 792, 809, 810
- Суриков В. И. — дед художника 327, 692
- Суриков В. М. 327, 692
- Суриков И. В. 329—331, 692
- Суриков Иван Васильевич (младший) — дядя художника 330
- Суриков М. В. 327, 330, 692
- Сурикова Екатерина Ивановна — сестра художника 329, 334
- Сурикова Е. А. 340, 343, 345, 694, 695
- Сурикова Елизавета — сестра художника 329
- Сурикова П. Ф. 327—332, 334, 335, 341, 692
- Сытин И. Д. 808
- Сюарес, Андре (наст. имя Изаак Феликс, 1868—1948) — французский писатель 79, 129, 620
- Сюлли-Прюдом, Арман (1839—1907) — французский поэт 47, 719
- Сюннерберг Константин Александрович (1871—1942) — художественный критик, поэт (псевдоним Конст. Эрберг) 556, 586, 668, 785
- Сюннерберг С. К. 668
- Таис 472, 743
- Такка, Пьетро 644
- Таксиль, Лео (1854—1907) — французский литератор-антиклерикал 461, 739

- Такташева Н. А. 740  
 Талейран-Перигор, Шарль-Морис (1754—1838) — французский политический деятель 277  
 Таль Б. М. 810  
 Тальма, Франсуа-Жозеф (1763—1826) — французский актер 137  
 Тамерлан — см. Тимурленг  
 Тансен П. Г. де 199, 643  
 Тараховская Елизавета Яковлевна (1895—1968) — поэтесса, переводчица. Сестра С. Я. Парнок 772, 773, 797—800  
 Тарловский Марк Аркадьевич (1902—1952) — поэт 799  
 Таррид, Абель-Анатоль (1865—1951) — французский актер и драматург 140  
 Тархов Николай Александрович (1871—1930) — художник 791  
 Тастевен Г. Э. 657  
 Татида — см. Цемах Т. Д.  
 Тацит, Публий Корнелий (ок. 54—ок. 120) — римский историк 351, 401, 697  
 Тео, Катрин 204, 205, 644  
 Тереза, святая 517, 518, 760  
 Тёрнер Д. М.-В. 219, 649  
 Теура (Техура, Техамана) — таитянка, жена П. Гогена 81, 247—249, 621  
 Теш Павел Павлович фон (1842—1908) — врач 778—780  
 Тиандер К. Ф. 767  
 Тизенгаузен В. 709  
 Тименчик Р. Д. 628, 754, 761, 773, 775  
 Тимирязев Климент Аркадьевич (1843—1920) — ученый-естествоиспытатель 780  
 Тимм Василий Федорович (1820—1895) — художник 335, 693  
 Тимурленг (Тамерлан) 35, 610, 768  
 Тинторетто, Якопо Робусти (1519—1594) — итальянский художник 345  
 Тиссо Д. Ж. 621  
 Тихонов Александр Николаевич (1880—1956) — писатель (псевдоним А. Се-ребров) 730, 792, 797  
 Тихонравов Н. С. 694  
 Тициан Вечеллио (1477—1576) — итальянский художник 110, 242, 244, 249, 334, 392  
 Тишкевич М. О. 701  
 Толмачев М. В. 645, 752, 753  
 Толстая Ольга Константиновна (урожд. Дитерихс, 1872—1951) — первая жена А. Л. Толстого 800  
 Толстая С. А. 345, 531, 695  
 Толстая (Дымшиц) Софья Исааковна (1889—1963) — художница, вторая жена А. Н. Толстого 765, 786, 787, 789, 791  
 Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — писатель 536, 562—564, 782, 793, 799  
 Толстой Алексей Николаевич (1883—1945) — писатель 60, 300, 534, 536, 537, 577, 686, 753, 758, 763, 765—767, 786—789, 791, 792, 806, 807  
 Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 6, 80, 119, 124, 149, 157, 174, 297, 301, 332, 338, 344, 345, 364, 366, 418, 497, 498, 528—534, 536, 562, 563, 578, 579, 606, 628, 630, 693, 701, 702, 705, 753, 764, 765, 780, 806, 808  
 Толстой Ф. П. 779  
 Тома, Габриэль Жюль 660  
 Торвальдсен, Бертель (1770—1844) — датский скульптор 184  
 Торгошин Матвей Егорович 328  
 Торгошин С. Ф. 327, 328, 338, 340, 692  
 Торгошин Федор Егорович 328  
 Торгошина Евдокия Васильевна — тетка В. И. Сурикова 340  
 Торквемада, Томас 611  
 Трапезников Трифон Георгиевич (1882—1926) — искусствовед, деятель Антропософского общества 783, 791  
 Требюсьен (Требутьен), Гийом Станислас (1800—1870) — французский ученый-ориенталист и писатель 35, 609, 611, 612  
 Тренев Константин Андреевич (1877—1945) — писатель 792  
 Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — коллекционер русской живописи, основатель художественной галереи в Москве 339  
 Тройницкий Сергей Николаевич (1882—1948) — искусствовед, директор Эрмитажа 792  
 Троповский Л. 624  
 Трубецкой Евгений Николаевич (1863—1920) — философ 792  
 Трубецкой Павел (Паоло) Петрович (1866—1938) — скульптор 185, 229, 301, 533, 534, 652, 765  
 Трубников А. А. 757  
 Труханова Наталья Владимировна (1885—1956) — танцовщица 788  
 Ту, Франсуа-Огюст де (1607—1641) — французский государственный и политический деятель 169  
 Тувере — французский скульптор, ученица О. Родена 406  
 Тугендхольд Яков Александрович (1872—1928) — искусствовед 794  
 Тулуз-Лотрек, Анри де (1864—1904) — французский художник 228, 229, 621, 654, 659, 802

- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 67, 117, 128, 362, 366, 493, 536, 576, 588, 701, 751, 752, 779
- Туркин Никандр Васильевич (1863—1919) — журналист 778
- Тэн, Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, эстетик, писатель 127, 196, 541, 629, 642, 752, 792
- Тэффи (наст. имя Надежда Александровна Бучинская, урожд. Лохвицкая, 1876—1952) — писательница 786, 793
- Тюлин Юрий Николаевич (1893—1978) — композитор 798, 799
- Тюрени, Анри де ла Тур д'Овернь (1611—1675) — французский полководец 433
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) — поэт 440, 563, 592, 771
- Тяпков С. Н. 723
- Уайльд, Оскар (1854—1900) — английский писатель и критик 136, 460, 461, 506, 507, 542, 564, 585, 632, 722, 739, 752, 769, 783
- Уистлер, Джеймс Мак-Нейл (1834—1903) — американский художник 55, 585, 621, 648
- Уитмен (Витман), Уолт (1819—1892) — американский поэт 538, 769
- Уланд Л. 780, 801
- Ульянов Николай Павлович (1875—1949) — художник 281, 286, 678
- Умра — художник 253
- Уолпол Г. 643
- Урусов А. И. 504—508, 599, 751—753, 805
- Урусова Е. П. 694
- Усов Д. С. 761, 762
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — писатель 121, 563, 752
- Уссе (Гуссей), Арсен (1815—1896) — французский писатель 30
- Утамаро, Китагава (1753—1806) — японский художник 214, 658
- Учелло П. 240—244, 246, 658
- Уэллс (Уэльс), Герберт Джордж (1866—1946) — английский писатель 455, 737
- Фабр, Эмиль (1869—1955) — французский драматург 128, 161, 162, 635**
- Фаге (Фагэ), Эмиль (1846—1916) — французский литературовед и критик 125, 126, 128, 129, 131, 136, 629, 630
- Фальер А. 805
- Фальк Роберт Рафаилович (1886—1958) — художник 679, 791
- Фальконе (Фальконет), Этьен-Морис (1716—1791) — французский скульптор 533, 765
- Фантен-Латур А. 652
- Фаррер, Клод (наст. имя Фредерик Шарль Эдуар Баргон, 1876—1957) — французский писатель 79
- Фасмер М. 690
- Февр, Александр-Фредерик (1835—1916) — французский актер 138
- Федорченко Софья Захаровна (1888—1959) — писательница 795—797
- Фейдо, Жорж 156, 163, 627, 634, 803
- Фейнберг Леонид Евгеньевич (1896—1980) — художник 788, 790
- Фельдштейн Ева Адольфовна (урожд. Леви, 1886—1964) — художница 789, 796
- Фельдштейн Михаил Соломонович (1884—1944) — юрист, сын Р. М. Гольдовской 586, 789, 790, 796
- Фенеон, Феликс (1861—1944) — французский критик 783
- Феодосий II 683
- Фест 691
- Фет (Шеншин), Афанасий Афанасьевич (1820—1892) — поэт 409, 440, 563, 688, 724
- Фидий (V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор 250—252, 254, 398, 718
- Фидлер Ф. Ф. 808
- Филипп II Габсбург 608, 657
- Филипп IV Красивый (1268—1314) — французский король (1285—1314) 205, 206
- Филипп, герцог Орлеанский 206, 207, 644
- Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940) — публицист, критик 704, 705, 729, 764, 784
- Финкельштейн Варвара Дмитриевна (Синайская-Финкельштейн, 1872—1940-е) — педагог 800, 810
- Фирмен, Жан-Батист (наст. имя Жан Франсуа Беккерель, 1787—1859) — французский актер 137
- Флавий Йосиф 202, 644
- Фламмарин, Камилл (1842—1925) — французский астроном и писатель 325, 691
- Флер (Флерс), Робер де 123, 628, 629
- Флери Р. А. 661
- Флерковский Ф. 333, 693
- Флобер, Гюстав (1821—1880) — французский писатель 48, 60, 61, 78, 79, 472, 505, 507, 548, 560, 564, 617, 620, 655, 743, 751, 752, 776, 799, 805
- Флоренский Павел Александрович (1882—1943) — философ, математик, богослов 771, 786, 792

- Фокин М. М. 667, 715  
 Фома Аквинский (1225—1274) — фило-  
 соф-теолог, святой 15, 40, 612  
 Фома Кемпийский 614  
 Фонвизин Д. И. 708  
 Форд Дж. 697  
 Фортунатов Степан Федорович (1850—?) —  
 историк 780  
 Форш Ольга Дмитриевна (урожд. Ко-  
 марова, 1873—1961) — писательница  
 786  
 Франк С. Л. 764  
 Франклин Б. 206, 644  
 Франс, Анатолий (наст. имя Жан-Анатоль  
 Тибо, 1844—1924) — французский пи-  
 сатель 27, 44—46, 48, 67—69, 195,  
 196, 244, 441, 460, 472, 503, 507,  
 542, 560, 564, 567, 570, 585, 589,  
 598, 608, 613, 614, 641, 642, 739, 743,  
 752, 802, 803, 806  
 Франциск I (1494—1547) — французский  
 король (1515—1547) 35  
 Франциск Ассизский, святой (1182—  
 1226) — христианский подвижник,  
 основатель монашеского ордена  
 францисканцев 383, 454, 736, 737,  
 794  
 Фрейд З. 697  
 Фрейдкина Л. 706  
 Фрейлиграт Ф. 779  
 Фрежье Э. 639  
 Фридрих I Барбаросса (1123—1190) —  
 германский император (1152—1190) 27  
 Фрина 404, 720  
 Фромантен, Эжен (1820—1876) — фран-  
 цузский художник и писатель 303, 306  
 Фруг С. Г. 779  
 Фуке, Жан (1420 — ок. 1480) — француз-  
 ский живописец и миниатюрист 281,  
 312  
 Фуллер (Фюллер), Мария Лой (1862—  
 1928) — американская танцовщица  
 396, 717, 808  
 Фурнье, Эдуард (1819—1880) — француз-  
 ский писатель 125, 629
- Хайлов А. И. 766  
 Халютина С. В. 713  
 Харджиев Н. И. 679, 680  
 Харг, Вайолет (в замужестве Полу-  
 нина) — английская художница 783,  
 785, 786  
 Харузин В. 698  
 Хачатрян Ш. Г. 686  
 Химона Николай Петрович (1865—  
 1920) — художник и педагог 318  
 Хин Р. — см. Гольдовская Р. М.
- Хлебников Велимир (Виктор Владими-  
 рович, 1885—1922) — поэт 787  
 Хлопин Николай Григорьевич (1897—  
 1961) — гистолог 797  
 Хлюстин Иван Николаевич (1862—  
 1941) — балетмейстер 788  
 Хмелев Н. П. 705  
 Ходасевич Анна Ивановна (урожд. Чул-  
 кова, 1887—1964) — сестра Г. И. Чул-  
 кова, вторая жена В. Ф. Ходасевича  
 797  
 Ходасевич Валентина Михайловна (1894—  
 1970, в замужестве Дидерихс) — ху-  
 дожница, племянница В. Ф. Ходасе-  
 вича 792  
 Ходасевич Владислав Фелицианович  
 (1886—1939) — поэт, критик, литера-  
 туровед 770, 771, 792  
 Хозяинов И. М. 334, 335, 693  
 Хокусай, Кацусика (1760—1849) — япон-  
 ский художник 214, 658  
 Холодковский Н. А. 617  
 Хомяков Алексей Степанович (1804—  
 1860) — философ, публицист, писа-  
 тель 536  
 Хрулева Р. П. 559  
 Хрустачев Николай Иванович (1883—  
 1962) — художник 790, 794
- Цадкин Осип (1890—1967) — француз-  
 ский скульптор 791  
 Цветаева Анастасия Ивановна (род.  
 1894) — писательница 750, 772, 788,  
 790—792, 794, 798  
 Цветаева Марина Ивановна (1892—  
 1941) — поэтесса 545, 557, 558, 581,  
 599, 615, 617, 640, 743, 750, 759, 770,  
 772—776, 788—792, 806  
 Цветаева П. 589  
 Цветковская Е. К. 624, 769  
 Цезарь, Гай Юлий (100—44 до н. э.) —  
 римский государственный деятель и  
 полководец 408, 414, 415  
 Цемах Татьяна Давыдовна (1890 — ок.  
 1943) — поэтесса (псевдоним Татида)  
 793, 794, 799  
 Церасская Лидия Петровна (урожд. Ше-  
 лехова, ?—1931) — астроном 787  
 Церасский Витольд Карлович (1849—  
 1925) — астроном 795, 797  
 Церетели Г. Ф. 620  
 Цетлин Мария Самойловна (урожд. Ту-  
 маркина, 1882—1976) — жена М. О.  
 Цетлина 791  
 Цетлин Михаил Осипович (1882—1946) —  
 поэт (псевдоним Амари) 791, 793  
 Цивьян Ю. Г. 628  
 Цингеватов Алексей Яковлевич (1885—  
 1943) — литературовед 797, 798

- Цицерон, Марк Туллий (106—43 до н. э.) — римский политический деятель, оратор и писатель 548
- Цыгальский Александр Викторович (1880—?) — военный инженер, поэт 794
- Чеботаревская** Ал. Н. 609, 796
- Чеботаревская Анастасия Николаевна (1876—1921) — писательница, жена Ф. Сологуба 586, 731, 732, 788, 792, 804, 805
- Челлини, Бенvenuto (1500—1571) — итальянский ювелир, скульптор, писатель 52
- Черепнин А. А. 717
- Черепнин Н. Н. 667
- Чернов Петр — товарищ В. И. Сурикова 333
- Черубина де Габриак 515—520, 572, 573, 604, 770, 787, 799, 806. См. также Дмитриева Е. И.
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 117, 119, 120, 124, 130, 362, 363, 366, 388, 493, 497, 562, 563, 576, 701, 703, 733, 749, 751, 752, 780
- Чехонин С. В. 668
- Чистов К. В. 739
- Чистяков Павел Петрович (1832—1919) — художник и педагог 336
- Чичерин Г. В. 744
- Чуйко Михаил Самойлович (1875—1947) — художник 784
- Чуковский Корней Иванович (1882—1969) — писатель, критик 594, 632, 738, 740, 748, 761, 767, 785, 786, 796, 805
- Чуковский Николай Корнеевич (1904—1965) — писатель 796
- Чулков Георгий Иванович (1879—1939) — писатель 288, 556, 571, 627, 628, 662, 663, 675, 685, 695, 708, 747, 761, 785, 786, 789, 796, 800
- Чупров Александр Иванович (1842—1908) — политэконом и статистик, профессор Московского университета 779
- Чурилин Тихон Васильевич (1885—1944) — поэт 770, 794, 795
- Чушкин Н. Н. 712
- Шавань**, Рене де — французский критик 152, 633
- Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888—1982) — писательница 770
- Шалье, Мари Жозеф (1747—1793) — деятель Великой французской революции 193
- Шалапин Федор Иванович (1873—1938) — певец 332
- Шампольон, Жан Франсуа (1790—1832) — французский египтолог 439
- Шамфор Н. С. Р. де 63, 198, 199, 201, 206, 617, 642
- Шамшин Петр Михайлович (1811—1895) — художник и педагог 337
- Шанько Татьяна Борисовна (1909 — ок. 1981) — библиограф 755, 799
- Шаповалов — казак 333
- Шарден, Жан-Симон (1699—1779) 184, 345
- Шаре М. А. 694
- Шармуа, Жозе де (1879—1914 или 1919) — французский скульптор 232—235, 601, 652, 653, 808, 809
- Шаронов Михаил Андреевич (1881—1957) — художник 794—798
- Шатобриан, Франсуа Рене де (1768—1848) — французский писатель 35, 47, 51, 78, 79, 81, 152, 620
- Швоб М. 99, 240, 271, 352, 624, 658, 669, 697, 722
- Шебуев Василий Кузьмич (1777—1855) — художник 334
- Шебуев Н. 703
- Шеврейль (Шеврель) М. Э. 243, 308, 310, 649, 659
- Шевченко А. В. 679
- Шекспир, Вильям (1564—1616) — английский драматург 116, 127, 358, 359, 364, 702, 711, 712, 751
- Шелли, Перси Биши (1792—1822) — английский поэт 290, 410, 538, 681, 769
- Шемшурин А. А. 687, 758
- Шенгели Георгий Аркадьевич (1894—1956) — поэт, переводчик 770, 771, 792, 796—799
- Шенье, Андре Мари 616
- Шервашидзе Александр Константинович (1867 — 1968) — художник 633, 664, 758, 784, 785, 792—794
- Шервинский Василий Дмитриевич (1850—1941) — эндокринолог 798, 799
- Шервинский Сергей Васильевич (род. 1892) — переводчик, поэт, историк литературы 796—799
- Шерлев — казак 328
- Шестов Лев (наст. имя Шварцман Лев Исаакович, 1866—1938) — философ, литератор 785, 792
- Шеффер, Ари (1795—1858) — французский живописец 138, 632
- Шиллер Ф. 629, 764
- Шишков Вячеслав Яковлевич (1873—1945) — писатель 799
- Шишова Зинаида Константиновна (наст. фамилия Брухнова, 1898—1978) — поэтесса 793

- Шкапская Мария Михайловна (урожд. Андреевская, 1891—1952) — поэтесса, журналистка 791, 796
- Шкаффер В. П. 667
- Шлиман Г. 96, 292, 624, 671, 672
- Шмаков Г. Г. 742
- Шмаровин В. Е. 694
- Шмаровин Н. Е. 340, 694
- Шмелев Иван Сергеевич (1875—1950) — писатель 788
- Шнегг, Люсьен 660
- Шнейдер, Гортензия-Катрин (1838—1920) — французская актриса 146
- Шницлер, Артур (1862—1931) — австрийский писатель 161, 635
- Шоде, Антуан-Дени (1763—1810) — французский скульптор 184
- Шодерло де Лакло П. А. Ф. 199, 643
- Шолль, Орельен (1833—1902) — французский журналист 38
- Шопен Ф. 715, 802
- Шопенгауэр, Артур (1788—1860) — немецкий философ 27, 303, 502, 503, 751
- Шрейндер (Шренцер) К.-А. М. 334, 336, 693
- Штейн Э. И. 579, 807
- Штейнер, Рудольф (1861—1925) — немецкий философ, основатель Антропософского общества 659, 671, 751, 784, 786, 789, 791
- Штук, Франц (1863—1928) — немецкий художник и скульптор 453, 454, 558, 737, 801
- Шуазель — герцог 644
- Шуйский Б. 680
- Шульгин Василий Витальевич (1878—1976) — политический деятель, писатель 787, 789
- Щапов А. П.** 330, 692
- Щеголева Валентина Андреевна (1878—1931) — актриса 786
- Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952) — поэтесса, переводчица 793
- Щербак Александр Ефимович (1863—1934) — невропатолог 795
- Щербина Н. Ф. 563
- Щукин Иван Сергеевич — сын С. И. Щукина, модель портрета М. Сарьяна 287
- Щукин П. И. 707
- Щукин Сергей Иванович (1854—1937) — московский коллекционер 345, 781, 782
- Эванс А. Дж. 96, 275, 277, 624, 671, 683
- Эвклид (III в. до н. э.) — древнегреческий математик 240
- Эдисон, Томас Алва (1847—1931) — американский изобретатель 439, 608, 609
- Эйфель А. Г. 661
- Эйхенбаум Б. М. 590—592, 677
- Эккерман И.-П. 126, 507, 626, 629, 722, 752
- Экстер Александра Александровна (1882—1949) — художница 679, 793
- Эллис, Генри-Гавелок (1859—1939) — английский психолог 350, 697, 699
- Эллис (наст. имя Кобылинский Лев Львович, 1879—1947) — поэт, критик, переводчик 647, 712, 722, 780, 785, 789
- Энгр, Жан-Огюст-Доминик (1780—1867) — французский художник 218, 648
- Эннекен, Эмиль (1859—1888) — французский литератор 290, 681
- Эннер, Жан Жак 223, 650
- Эннери д' (наст. имя Адольф Филипп Деннери, 1816—1899) — французский драматург 152
- Эрарская Л. В. 770
- Эрберг Конст. — см. Сюннерберг К. А.
- Эрвьё, Поль (1857—1915) — французский писатель 128, 129, 133—135, 139, 141, 152, 155, 161, 630, 631, 633, 635
- Эредиа, Мария (1876—1963) — французская писательница (псевдоним Жерар д'Увиль), жена Анри де Реньё 54, 55, 616
- Эредиа, Хосе-Мария (1842—1905) — французский поэт 25, 54, 55, 69, 78, 490, 492, 535, 560, 616, 620, 623, 735, 745, 784
- Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — писатель 579, 770, 791, 792, 794, 798, 807, 810
- Эркман-Шатриан — литературное имя французских писателей-соавторов: Эмиля Эркмана (1822—1899) и Шарля Александра Шатриана (1826—1890) 152, 634
- Эрман, Абель (1862—1950) — французский драматург 152, 153, 633
- Эрнест Шарль, Жан (1875—?) — французский критик 433
- Эртель Михаил Александрович — историк 785
- Эрзя С. Д. 661
- Эсхил (525—456 до н. э.) — древнегреческий драматург 71, 92, 95, 116, 275, 349, 363, 367, 622
- Эттингер П. Д. 681
- Эфрон Ариадна Сергеевна 772
- Эфрон Вера Яковлевна (1888—1945) — актриса 788—790, 797, 798



- Эфрон Елизавета Яковлевна (1885—1976) — актриса 788—790  
 Эфрон Сергей Яковлевич (1893—1941) — литератор, муж М. И. Цветаевой 788—790, 793  
 Эфрос А. М. 681, 684, 686, 792  
 Эфрос Н. Е. 698, 705, 706, 711, 713, 714
- Ювачёв Иван Павлович** (1860—1936) — революционер-народоволец, литератор (псевдоним Миролубов). Отец Д. Хармса 781  
**Южин А. И.** 792  
**Юзанны, Луи Октав** (1852—1931) — французский литератор и библиофил 39, 41, 612  
**Юлиан Флавий, Клавдий** (331—363) — римский император (361—363) 414  
**Юлий II** 729  
**Юмашев Андрей Борисович** (род. 1902) — летчик-испытатель 797  
**Юнге Александр Эдуардович** (1872—1921) — ботаник 794  
**Юнге Екатерина Федоровна** (урожд. Толстая, 1843—1913) — художница, меццуаристка 779, 783, 788, 809  
**Юнге Федор Эдуардович** (1866—1928) — инженер-механик 790  
**Юон К. Ф.** 666  
**Юргенсон Э. П.** 675  
**Юрьев М.** 703  
**Юшкевич Семен Соломонович** (1868—1927) — прозаик, драматург 388—391, 579—580, 708, 710, 711, 713, 714, 807
- Яблоновский С. В.** 699, 703, 706  
**Яковлев Иван Алексеевич** (1767—1846) отец А. И. Герцена 381
- Якулов Георгий Богданович** (1884—1928) — художник 286  
**Якунчикова М. В.** 567, 586, 802  
**Яремич Степан Петрович** (1869—1939) — художник и искусствовед 270, 666, 668, 690  
**Яроцкий Александр Иванович** (1866—?) — врач 800  
**Ярошинский И.** 661  
**Ярхо Борис Исаакович** (1889—1942) — литературовед, переводчик 796—798  
**Ященко Александр Семенович** (1877—1934) — юрист, библиограф, литератор 784, 791
- Alfassa P. 656  
 Benezit E. 653, 671  
 Berton H. 618  
 Boissin F. 613  
 Brandenburg H. 717  
 Charlot A. 718  
 Crepet J. 610  
 Deschartes O. 640  
 Dobrowolski T. 661  
 Gadoffre, Gilbert 622  
 Hue, Bernard 622  
 Jamot P. 656  
 Jouvereу 660  
 Kozicki W. 661  
 Laurentie Fr. 613  
 Morgenstern Ch. 696  
 Nass L. 642  
 Ozenfant — см. Озанфан  
 Petit, Jacques 622  
 Robichez J. 697  
 Rutkowski Sz. 661  
 Taranovsky K. 773  
 Vollmer H. 652

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ \*

М. А. Волошин. Фотоавтопортрет. Париж. 1905, весна. На квартире М. Н. Семёнова в Пасси, ул. Октава Фене (rue Octave Feillet), 24.

М. А. Волошин в своем ателье в Париже. 1905, сентябрь—октябрь. Бульвар Эдгара Кине (boul. Edgar Quinet), 16. Фото.

М. А. Волошин в путешествии по Сен-Готарду (Швейцария). 1905, конец июля. Фото А. В. Сабашникова.

Е. О. Кириенко-Волошина и М. В. Сабашникова (Волошина). Коктебель, дом М. А. Волошина. Лето 1906 или 1907 г. Фото М. А. Волошина.

Дом М. А. Волошина в Коктебеле. На заднем плане — дом Е. О. Кириенко-Волошиной (построен в 1908 г.). Зима, между 1908 и 1912 гг. Фото М. А. Волошина.

М. А. Волошин в своем доме в Коктебеле («зимний кабинет»). Лето 1906 г. Фото Я. А. Глотова (?).

М. А. Волошин и М. В. Сабашникова в своей квартире на ул. Сэнже (rue Singer), 17 (Пасси). Париж. 1906, май—июнь. Фото.

Ателье М. А. Волошина в Париже на ул. Булар (rue Bouldard), 35. 1908, июнь—июль. Фото М. А. Волошина.

М. А. Волошин в Петербурге. 1908, январь (?). Фото.

А. Н. Толстой, С. И. Дымшиц-Голстая (сидит), Е. И. Дмитриева (лежит на переднем плане), Е. О. Кириенко-Волошина (справа) в доме М. А. Волошина в Коктебеле. 1909, лето. Фото М. А. Волошина.

М. А. Волошин в комнате своего дома в Коктебеле. 1910-е годы. Фото.

Эдвард Виттиг в работе над бюстом М. А. Волошина в своей мастерской. Париж. 1908, ноябрь. Фото М. А. Волошина.

Бюст М. А. Волошина работы Э. Виттига (в глине). Париж. 1908, ноябрь. Фото М. А. Волошина.

«Лики творчества. Кн. III. Театр и сновидение». Макет. План содержания. Автограф М. А. Волошина. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 1) (с. 553).

Титульный лист издания 1914 г. (с. 587).

«Лики творчества». Предварительный черновой план содержания. Автограф М. А. Волошина. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 157, л. 1, 2) (с. 602—603):

### I. ЛИКИ ПОЭТОВ

1. В. Иванов. *Эрос. Cor Argens?*
2. Брюсов. Пути и перепутья. Город?
3. Бальмонт. Белые зарницы?
4. Сологуб. *Дар мудрых пчел*. Истлевающие личины?  
*Переводы из Верлена.*

---

\* Все оригиналы иллюстраций хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

5. Ремизов. *Посолонь*. Лимонарь?
6. Кузмин. *Александрийские песни*.
7. Городецкий. *Ярь*.
8. Блок. *Нечаянная Радость*.
9. Леонид Андреев. *Элеazar. Некто в сером*.
10. Анатоль Франс.
11. Реми де Гурмон.
12. Урусов.
13. Клодель.
14. Ад. Герцык.
15. Бунин.
16. Верхарн.
17. Верхарн и Брюсов.

## II. [ПЕРЛАМУТРОВАЯ РАКОВИНА.] ЛИКИ ИСКУССТВА

18. Индивидуализм в искусстве.
19. Макбет зарезал сон.
20. Скелет живописи.
21. Итоги импрессионизма.
22. Железо в архитектуре.
23. Современная одежда.
24. Тайная доктрина средневекового искусства.

## III. ЛИКИ ТЕАТРА

25. Театр — сонное видение.
26. Лица и маски.
27. Горе от ума.
28. Сестра Беатриса.
29. Бранд.
30. Коринфское чудо.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Текст	Примечания
Предисловие <i>С. С. Наровчатов</i> . . . . .	5	
<b>ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА</b>		
<b>КНИГА ПЕРВАЯ</b>		
Апофеоз мечты . . . . .	11	601
Барбэ д'Оревилли . . . . .	34	609
I. Жизнь . . . . .	34	
II. Личность . . . . .	40	
III. Современники о Барбэ д'Оревилли . . . . .	46	
Анри де Ренье . . . . .	54	615
Поль Клодель . . . . .	70	618
I. «Музы» . . . . .	70	
II. Клодель в Китае . . . . .	78	
Аполлон имышь . . . . .	96	623
Лица и маски . . . . .	112	626
Организм театра . . . . .	112	626
Французский и русский театр . . . . .	119	628
Современный французский театр . . . . .	125	629
I. Основные течения . . . . .	125	
II. Драматурги и толпа . . . . .	141	
III. Театральные трафареты . . . . .	148	
IV. Новые течения . . . . .	156	
Демоны Разрушения и Закона . . . . .	164	635
I. Меч . . . . .	164	
II. Порох . . . . .	171	
Сизеран об эстетике современности . . . . .	179	637
Железо в архитектуре . . . . .	179	
Современная одежда . . . . .	183	
Пророки и мстители . . . . .	188	640
<b>КНИГА ВТОРАЯ</b>		
<b>Искусство и искус</b>		
<b>ФРАНЦИЯ</b>		
Скелет живописи . . . . .	211	647
Письмо из Парижа . . . . .	217	648
I. Итоги импрессионизма . . . . .	217	
II. Англада . . . . .	221	
Парижские салоны 1904 г. . . . .	223	649
Письмо из Парижа . . . . .	228	651
Осенний салон . . . . .	228	
Слевинский . . . . .	229	
Морис Дени . . . . .	231	

	Текст	Примечания
Гробница поэта . . . . .	232	652
Одилон Рэдон . . . . .	235	653
Карриер . . . . .	237	656
Устремления новой французской живописи (Сезанн. Ван-Гог. Гоген)	239	657
О возможных путях скульптуры . . . . .	249	660
РОССИЯ		
Индивидуализм в искусстве . . . . .	258	662
«Осколки святых чудес» . . . . .	266	666
Блики . . . . .	271	668
Выставка детских рисунков . . . . .	271	
В. Э. Борисов-Мусатов . . . . .	272	
Врубель . . . . .	273	
Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)	274	669
Современные портретисты . . . . .	281	673
Ослиный хвост . . . . .	287	678
Сапунов . . . . .	289	680
Чему учат иконы? . . . . .	291	682
А. С. Голубкина . . . . .	295	684
М. С. Сарьян . . . . .	302	686
Константин Богаевский . . . . .	312	688
Суриков (Материалы для биографии) . . . . .	324	690
КНИГА ТРЕТЬЯ		
Театр и сновидение		
Театр как сновидение . . . . .	349	695
Разговор о театре . . . . .	356	699
ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ		
Русская трагедия возникнет из Достоевского . . . . .	362	701
«Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра . . . . .	365	703
ОБЛИКИ ТЕАТРА		
«Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра	375	706
«Сестра Беатриса» в постановке Театра В. Ф. Коммиссаржевской	382	708
«Гамлет» на сцене Художественного театра . . . . .	385	711
«Miserere» . . . . .	388	713
ТАНЕЦ		
Айседора Дункан . . . . .	392	715
О смысле танца . . . . .	395	716
Лицо, маска и нагота . . . . .	399	718
КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ		
Современники		
Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» . . . . .	407	720
Город в поэзии Валерия Брюсова . . . . .	416	725
Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов . . . . .	427	727
Федор Сологуб. «Дар мудрых пчел» . . . . .	434	731
Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом	438	732
Леонид Андреев и Федор Сологуб . . . . .	443	732
«Елеазар», рассказ Леонида Андреева . . . . .	450	734
Некто в сером . . . . .	457	737
«Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого . . . . .	464	740
«Александрийские песни» Кузмина . . . . .	471	742

	Текст	Примечания
«Эрос» Вячеслава Иванова . . . . .	477	745
Александр Блок. «Нечаянная Радость» . . . . .	484	747
«Стихотворения» Ивана Бунина . . . . .	490	749
Откровения детских игр . . . . .	493	749
Князь А. И. Урусов . . . . .	504	751
Алексей Ремизов. «Посолонь» . . . . .	508	753
Гороскоп Черубины де Габриа . . . . .	515	755
И. Ф. Анненский — лирик . . . . .	520	760
Судьба Льва Толстого . . . . .	528	764
Памятник Толстому . . . . .	533	764
Поэты русского склада . . . . .	534	765
«Зарево зорь» . . . . .	537	767
Итоги П. Д. Боборыкина . . . . .	540	769
Голоса поэтов . . . . .	543	769

#### ПРИЛОЖЕНИЯ

Текстологические принципы издания ( <i>А. В. Лавров</i> ) . . . . .	551
<i>В. П. Купченко, В. А. Мануйлов, Н. Я. Рыкова, М. А. Волошин</i> — литературный критик и его книга «Лики творчества» . . . . .	555
Примечания . . . . .	600
Хронологическая канва жизни и творчества <i>М. А. Волошина (В. П. Купченко)</i> . . . . .	777
Библиография статей <i>М. А. Волошина (В. П. Купченко)</i> . . . . .	801
Указатель имен ( <i>В. П. Купченко</i> ) . . . . .	811
Список иллюстраций . . . . .	844

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

*Утверждено к печати редколлегией  
серии «Литературные памятники»*

Редактор издательства *Е. А. Смирнова*

Художник *О. М. Разуевич*

Технический редактор *Р. А. Кондратьева*

Корректоры *О. И. Буркова, Е. В. Шестакова*

и *Т. Г. Эдельман*

ИБ № 8588

Сдано в набор 27.02.87. Подписано к печати 19.02.88. Формат 70x90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 62.01 + 0.94 вкл. Усл. кр.-от. 64.12. Уч.-изд. л. 71.94. Тираж 50 000 (1 завод 1—25 000). Тип. зак. № 1313. Цена 12 р.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука». Ленинградское отделение.  
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 4.

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука».  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.