

ОПЫТЫ

II

EXPERIMENTS NEW YORK

О П Ы Т Ы

Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й

Ж У Р Н А Л П О Д Р Е Д А К Ц И Е Й

Р. Н. ГРИНБЕРГА И В. Л. ПАСТУХОВА

ИЗДАТЕЛЬ М.-Э. ЦЕТЛИНА

К Н И Г А В Т О Р А Я

Н Ь Ю - Й О Р К — 1 9 5 3 Г О Д

Обложка работы С. М. Гринберг

Printed in U. S. A.
RAUSEN BROS.
417 Lafayette Street
New York 3, N. Y.

СТИХИ

1

НА СМЕРТЬ КОТА МУРРА

В забавах был так мудр и в мудрости — забавен,
Друг утешительный и вдохновитель мой.
Теперь он в тех садах, за огненной рекой,
Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин.

О, хороши сады за огненной рекой,
Где черни подлой нет, где в благодатной лени
Вкушают вечности заслуженный покой
Поэтов и зверей возлюбленные тени!

Когда ж и я туда? Ускорить не хочу
Мой срок, положенный земному лихолетью,
Но к тем, кто выловлен таинственной сетью,
Всё чаще я мечтой приверженной лечу.

Париж. 1932.

Эти стихи переданы нам Н. Н. Берберовой. Как известно, в последние десять лет своей жизни В. Ф. Ходасевич писал очень мало стихов (он умер в 1939 г.), большинство которых были или стихи на случай, или юмористические стихи. Печатаемое стихотворение никогда не было опубликовано.

Ред.

Copyright, 1953, by *Experiments*.

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ

1

Остров был дальше, чем нам показалось.
Зеркало озера, призрачный снег,
С неба снежинки... ну, самая малость...
Лишь обещаьем заоблачных нег.

С неба снежинки... а впрочем, какому
Летом и снегу небесному быть?
В памяти только... сквозь сонную дрёму...
Воображение... к ниточке нить.

Остров и снег. Не в России, а где-то,
Близко глядеть, а грести — далеко.
Было слепое и белое лето,
Небо, как выцветшее молоко.

Что ж, вспоминай, это всё, что осталось,
И утешения лучшего нет.
С неба снежинки, сомнения, жалость,
За морем где-то, за тысячи лет.

2

Был вечер на пятой неделе
Поста. Было больно в груди.
Все жилы тянулись, болели,
Предчувствуя жизнь впереди.

Был зов золотых колоколен,
Был в воздухе звон, а с Невы
Был ветер весенен и волен,
И шляпу срывал с головы.

И вот, на глухом перекрестке
Был незабываемый взгляд,
Короткий, как молния, жесткий,
Сухой, будто кольта разряд,

Огромный, как небо, и синий,
Как небо... Вот, кажется, всё.
Ни красок, ни зданий, ни линий,
Но мертвое сердце мое.

Мне было шестнадцать, едва ли
Семнадцать... Вот, кажется, всё.
Ни оторопи, ни печали,
Но мертвое сердце мое.

Есть память, есть доля скитальцев,
Есть книги, стихи, суета,
А жизнь... жизнь прошла между пальцев
На пятой неделе поста.

3

Приглядываясь осторожно
К подробностям небытия,
Отстаивая сколько можно
Свое, как говорится, «я»

Надеясь, недоумевая,
Отбрасывая на ходу
«Проблему зла», «проблему рая»
Или другую ерунду,

Он верит, верит... Но не будем
Сбиваться, возвышая тон.
Не объяснить словами людям
В чем и без слов уверен он.

Над ним есть небо голубое,
Та бесконечность, вечность та,
Где с вялой дрёмой о покое
О жизни смешана мечта.

К твоим прикрытым ставням,
К барачной шаткой дверце
В паломничестве давнем
Стоптало туфли сердце.

Сама сажу, не двинусь:
Туда мне нет дороги.
Не подбегу, не кинусь, —
Окаменеют ноги.

В разлуке леденею.
И встречу — не оттаю.
Сама пойти не смею,
А сердце посылаю

Узнать как спишь, чем дышишь,
Что думаешь, что куришь,
Какую строчку пишешь,
Кого в уста целуешь.

К дверям твоим заветным,
Когда огни потухли,
Посланцем незаметным
Стоптало сердце туфли.

СОФИЙСКАЯ КОЛОКОЛЬНЯ

Родному городу

Красный университет.
Красный воздух, красный свет.
Черная расселина
Через весь фасад.

Ботанический дремучий сад
Опрокинут кверху дном — висят
Купы кленов: гробовые пёлены.

О, какая странная заря
Вечерами сентября
Тела, в небо уводя Бульвар
Тополями сентября...
О, какой недобрый желтый шар
Над собором восходил!
Лошади, не слушая удил,
Ржали, прядали, несли...

Нам бы прочь бежать с земли!
Догадаться мы давно могли!
Нас давно закаты стерегли...

Там, по скату тяжкому сползла,
Разроняв немые купола,
Нежная Андреевская...
Как по ней заплакала земля!
Усыпальницу стеля,
Плещут в плиты площади поля
Сонно-розового вереска.

Ориона крест разъят,
Погнут Северный Венец —
Конец...
Небо рвут, кромсают и кроят,
Некуда — назад...
Сыплются клочки Плеяд,

Но не рушится одна
Колокольня. Сред разрухи гробовой
Грозною кивает головой.
От земли уже отделена,
Зыблется в иных мирах она,
Там, где не переходят времена:
В небеса возносится живой.

Я чувствую, что смерть близка,
Что старости не будет.
Какая тяжкая тоска
Меня ночами будит!
Приходит ангел и стоит
Так долго надо мною:
Огромен рост, и грозен вид,
И крылья за спиною.
Опущен долу тяжкий меч
В его руке огромной:
Он может голову отсечь
Такой вот ночью темной.
Он может... Лунный свет высок,
Нет сна, но что-то снится.
Как круг досчатый эшафот
И как толпа томится!
Он поднимает тяжкий меч...
(А крылья за спиною)
Он хочет серебром истечь
Под бледною луною.
Я перед ним. Я знаю все:
ТАМ ничего не будет.
Лицо зеленое мое,
И имя русское мое,
В два года мир забудет.

1950

На башне без четверти пять.
Отъезд мой назначен на восемь.
Успею ли мысли собрать?

Как ветер осенний несносен!
И дождь моросит целый день,
И тусклое небо нависло...

Мне думать и двигаться лень,
И все перепутались числа.
А память спешит безотчетно
Напомнить и слово и взгляд,
Напомнить и сердца разлад,
И каждый порыв мимолетный.

Но время теперь на счету:
Пора поднимать суету,
Багаж разложить по порядку.

А в книге я вижу закладку —
Читаю: взять в дальний свой путь
Пустой чемодан не забудь.

У И Т И

От всех — навеки, навсегда.
И от всего — навеки тоже.
В окне — холодная звезда,
В углу — солома и рогожа.

Не знать, не помнить ничего,
Ни торжества, ни униженья,
Ни даже счастья своего,
Ни одного стихотворенья.

Пусть только небо и земля,
Четыре вечные стихии.
Необозримые поля,
Воспоминанье о России.

В БУХТЕ КОРАБЛИ

Они со всех концов земли
Пришли и в бухте изумрудной
На якорь стали, корабли,
И в тишине застыли чудной.

За днями дни бегут, летят.
Уж скоро в путь собираться надо.
Закаты алые горят
И веет раннею прохладой.

Словоохотливый народ
Широкоплечие матросы.
Но есть один — вина не пьет,
Не отвечает на вопросы.

Его фрегат, вооружен,
Стоит, к отплытию готовый.
Молчат товарищи, как он,
Косноязычны и суровы.

В толпе на лица их взгляни.
Как будто кто-то их обидел,
Как будто видели они,
Чего никто из нас не видел.

Какая манит их беда,
О чем томит воспоминанье?
Молчит огонь, молчит вода.
И небеса полны молчанья.

АВТОРУ «СВИДАНИЯ ДЖИМА»

Легкий след на гравии дорожки.
В памяти глубокий, тайный след.
Робкая мечта о невозможном
Мальчика в пятнадцать лет.

Над тоскою, над судьбой извечной —
Одинокая твоя звезда
Новым блеском озаряет встречи,
Пережившие года.

Всё, что скрыл от равнодушных взоров,
Всё, чем молодость томила, — вновь:
Музыка, молитва, без которых
Не приходит никогда любовь.

**
*

Памяти матери

О голубой весне бывало,
Волнением с тобой делюсь.
Теперь — смертельная усталость
И высь бесцветная и грусть

Глубокой осени. Но смутно
Твой плеск предчувствую, весна!
Лес тонким холодом окутан.
Безлиственная тишина.

Стрелки бывают всякой масти.
Стрелок из лука очень смел:
Он не боится львиной пасти
Имея лук и пачку стрел.

Из пистолета на дуэли
Дурак стреляет в дурака.
Всегда из благородной цели
Он целит в лоб издалека!

Стрелок-охотник забавляясь
Стреляет в клубе голубей —
Из клетки голубь вырываясь
Летит — попробуй-ка убей!

Но есть еще стрелки иные —
Глаза горят и просят дать
Их руки желтые худые...
А-ну, попробуй отказать.

Пойдет он сгорбившись обратно.
Но нет обратного пути.
Он только что ушел от брата
И больше некуда идти.

**
*

Жертва времени-безвременья,
Под обстрелом неприятеля,
Вглядываюсь в нашу темень я:

Тень журналов, тень читателя,
Эти поиски стихии,
Веры, почвы, дела, нации
(29 лет в России,
Скоро 30 в эмиграции)...

Неужели наша странница,
Наша муза-бесприданница,
В сердце мира не останется,
Жалкой, да, и тем не менее
Честной, как разоблачение?

1

Кто это? старый, сутулый
И вечно полубольной,
Там, в зеркале, за стулом
Двойник придуманный мной.

Влюбляется, в карты играет,
Томно вздыхает весной,
И нагло в окно бросает
Яд, ему купленный мной.

В могилу пора, собака.
Плюю на тебя, плюю,
А если ты будешь плакать,
То я тебя просто убью...

2

Так вот они, поэтами воспетые,
Ненужные, пустые глаза...
Или зовами сердца согретые
Года понеслись, шурша, назад.

И я, в догонку за ними,
Обезумевший старик,
Ловить руками своими
Луны мерцающий блик.

От прошлого ждешь ответа?
Дрожишь от любви не ты ль?
Но вместо лунного света
В ладони разжатой — пыль...

По осеннему бездорожью,
Из-за черных, свинцовых туч,
Жду тебя, как милость Божью,
Ожиданьем меня не мучь.

Сердце ветром злым не томимо
И не жаль деревьев нагих,
Но проходят мимо и мимо
Приближавшиеся шаги.

Ах, я знаю: ты помнить не можешь,
Только смерть всегда права.
На последнее жесткое ложе
Тихо клонится голова...

Он в задыхающихся строфах
Пророчил о Господнем Дне,
О небывалых катастрофах,
О третьей мировой войне.

Он в ночи дикие, глухие
Слова бессвязные шептал,
И страшным именем — Россия,
Грядущий хаос заклинал.

Георгию Иванову

Сумерки... Море... Любовь... Вдохновение...
Лунный пейзаж восхитительно нем...
Только увы: это всё повторение
Старых, избитых, заезженных тем.

Все мы любили, страдали бессонницей,
Пили вино, толковали о зле...
Только с тех пор бронированной конницей
Страшные годы прошли по земле.

Сумерки... Море... Вино... Вдохновение...
Каждый по своему жизнь загубил.
Каждый по своему до отвращения
И ненавидел, и нежно любил.

ТУМАН

Ты — с которым я даже во сне объясняюсь на Вы —
ты относишься к тем, у которых беспочвенны души.
Ты быть-может составлен из тканей подводной травы,
той, что плавала до отделения влаги от суши.

В том пространстве, где зыбью покрыты гнилые ростки,
мне для сердца опорой кажется даже замшенность.
Но, скользя безответно за грани земли и тоски,
ты уходишь сплошной туманностью в опустошенность.

Отстраняя тебя и опять над тобою скорбя,
я — на скудной земле (без дождя не рождающей злака).
Но такая земля откровенно впитает тебя,
если вдруг и тебе над собою захочется плакать.

Догорел над старым парком вечер,
В темноте калитки не найти,
В темном доме зажигали свечи,
В темном доме на большом пути.
А под утро в складках синей шторы
Загорались райские огни,
И как мелкий бисер по узору
Расцветали золотые дни.

Что на свете может быть печальней
(Непреложней ночи и потери)
Старой песни о дороге дальней
По холмам, долинам и лесам?
Никогда не постучаться в двери,
Целый день чужие версты мерить
И чужим молиться небесам.

Нам теперь почти уже не больно
Видеть небо над чужой страной,
Жизнь прошла дорогою окольной,
Страницей нелепой и смешной,

И когда на пыль земную вечер
Тихой тени бросил покрывало,
Не ждала последней милой встречи,
Не звала кого-то горячо,
Пот и слезы тихо утирала
И в тумане месяц увидала
Через левое плечо.

20.4.52

К Р И Т И К А

«О Т Д Ы Х»

(Глава из кн. «Чехов»)

Россия восьмидесятых, начала девяностых годов — это почти сплошная провинция. И на верхах, и в среднем классе, и в интеллигенции. Одинокий Толстой не в счет, в общем-же время Надсона, Апухтина, передвижников, да и весь совершенно особый склад русской жизни, начиная с правительства, через барина до Тульского мужичка — все вроде как за китайской стеной. Прорубал Петр окно в Европу, прорубал, да видно не так легко по настоящему его прорубить.

Чехов сам в Таганроге возрос, в провинциальной Москве зрел, Лейкиным и «Будильникам» отдавал юные писательские годы. Но ему были отпущены дары несравнимые. Вечно в захолустье он сидеть не мог.

Сахалин весьма подавил его. Как всегда в жизнях значительных, всё само собой складывалось так, чтобы получилось цельно. Надо было подышать иным, да и повидать новые края, совсем иные.

Суворин с сыном собирались в марте 91 года за-границу. Чехов был в Петербурге, Суворин пригласил его с собой и решил ехать в Италию и Францию.

Вероятно, из всех троих самым образованным и (относительно) европейцем был самоучка Суворин старший. Чехов о Западе, об Италии и Франции понятия не имел и рос в семье, для которой земля, в сущности, стояла на трех китах. Тем удивительнее видеть, как остро он воспринимал всё в путешествии — возможно, и противоположность с Сибирью и Сахалином тоже роль сыграла.

Письма его из Вены, особенно-же из Венеции, восторженны. Пожалуй, это самые высокие ноты во всей чеховской переписке. Восторженность вовсе ему несвойственна, но тут она есть, простая, искренняя. Ее сразу чувствуешь и радуешься, что живая душа, пусть даже не без наивности, так отзывается.

Вот, например, о Вене: «Церкви громадные, но они не давят своей громадою, а ласкают глаза, потому что кажется, что они сотканы из кружев». «Всё великолепно, и я только вчера и сегодня как следует по-

нял, что архитектура в самом деле искусство». Но возбужденность у него такая, что остановиться он уже не может. И женщины красивы, и лошади превосходны, и кучера фиакров франты и «одних галстухов в окнах миллиарды», и вежливость, предупредительность... «Да вообще всё чертовски изящно» — еще шаг и начнется Гоголь.

Венеция окончательно его восхитила. Остановились они с Сувориным, видимо, у Даниэли или Бауэра — «в лучшем отеле, как дожи» — что обошлось Чехову в копеечку, но отставать от Суворина было нельзя).

В Венеции-же оказались в это время Мережковские, Дмитрий Сергеевич и Зинаида Николаевна. «Мережковский, которого я встретил здесь, с ума сошел от восторга». Но сам Чехов от него не отставал. «Замечательнее Венеции я в своей жизни городов не видел». «Здесь собор Св. Марка — нечто такое, что описать нельзя, дворец дождей и такие здания, по которым я чувствую подобно тому, как по нотам поют, чувствую изумительную красоту и наслаждаюсь».

Дальше идет фраза, которую уж вполне мог-бы написать Гоголь: «А вечер! Боже ты мой Господи! Вечером с непривычки можно умереть». «Здесь в мире красоты, богатства и свободы не трудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться, а когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество» — хорошо, что последних слов не слышал профессор из «Скучной истории», или какой-нибудь другой медикус Московского Университета!

На почве восторга Чехов в одном письме даже занесся, но не по своей вине. Сбила его Зинаида Николаевна Мережковская. Видимо, в юности она так же всё пугала, как и в старости, в Париже.

Ясно видишь как она, ленивая и слегка насмешливая, со своими загадочно-русалочными глазами, покуривая папироску, вяло тянет:

— Да, здесь всё дешево... Мы за квартиру и стол с Дмитрием платим... Дмитрий, сколько мы платим?

— Зи-и-на, восемнад-цать франков!

— Слышите, Чехов... Ну, вот вам. Восемнадцать франков. Разве это дорого?

Возможно, Мережковский разговаривает в это время с Сувориным и не слышит, как она добавляет Чехову, которого считает немножко тюфяком и провинциалом:

— Восемнадцать франков в неделю... совсем недорого.

Чехов поверил, и хотя сам платил вовсе недешево, отписал в таком духе сестре в Москву. Но на другой день пришлось поправлять. «Вчера,

описывая дешевизну венецианской жизни, я немножко хватил через край. Виновата в этом г-жа Мережковская». «Вместо неделю, читай в день».

В Венеции повезло им и насчет погоды — солнечно, чудесно. Дальше пошло хуже, во Флоренции дождь, в Риме тоже неважно и впечатление бледнее.

Флоренция всё-же, несмотря на дождь, тоже понравилась. («Я тоже скучаю по Венеции и Флоренции...» — из позднего письма, уже в России, Суворину).

Чтобы войти в Рим и его почувствовать, надо там жить дольше. Три, четыре дня мало, а после блеска Венеции может даже разочаровать. До Чехова Рим мало дошел, слишком утомил хождением с утра до вечера (...«горят подошвы»). О Риме-то он и обронил фразу, которая может дать неверное представление о том, как он оценивал Италию. («Рим похож в общем на Харьков»). Видимо, и Григорович распространял о нем неправильные сведения в подобном роде — Чехову было это неприятно, в письме к Суворину он почти сердится. На самом деле Италия произвела на него впечатление огромное — русскую традицию, идущую со времен Гоголя и Жуковского, чрез Тургенева до Мережковского и модернистов — эту традицию Чехов, лишенный всякой традиции, всё-таки поддержал. «Очаровательная страна. Если бы я был одиноким художником и имел деньги, то жил бы здесь зимою. Ведь Италия, не говоря уже о природе ее и тепле, единственная страна, где убеждаешься, что искусство есть в самом деле царь всего, а такое убеждение дает бодрость».

* * * *

Франция отозвалась в нем бледнее — это законно для въезжающего в нее из Италии. Но и тут впечатлений много, отдых продолжается.

Станным образом, во Франции Чехов довольно часто упоминает о России — о том русском, что там видел. В Ниццу попал на шестой неделе Великого Поста, в Вербное воскресенье отправился в русскую церковь. Вместо верб видел пальмовые ветви, удивился, что в хоре вместо мальчиков поют дамы, но нашел, что поют хорошо (в этом деле понимал, еще со времен Таганрога и отцовского хора с кузнецами). «Великолепно пели «Херувимскую» № 7 Бортнянского и простое «Отче наш».

В Монте Карло играл в рулетку, о ней пишет в тоне «дедушке на деревню».

В Париж попал всего на несколько дней и, конечно, узнать его хотя

бы приблизительно не мог. Но вот, однако же, пошел опять в русскую церковь — это и был тот самый храм на rue Daug, где отпевали Тургенева, позже встречали императора Николая II-го, еще позже собирались и сейчас собираются бездомные люди эмиграции. Во времена Чехова эмигрантов в Париже было мало, и на Светлую Заутреню в церковь они не ходили. Да тогда и сама церковь называлась «посольской», другой стиль, народу на службах немного, у дам свои стулья, дамы больше посольские, язык больше французский. Чехова удивило здесь, что пели французы. «Церковь в Париже велика, размерами напоминает Митрофановскую, но было тесно и душно. Греки слушают вместе с русскими, да и французов понабилось много».

Не знаю, был-ли он в Лувре. Видел Эйфелеву башню, посетил выставку, побывал и в Салоне. Но нашел, что Левитан выше французских пейзажистов.

В общем же от Парижа и Монте Карло остался у него какой-то мутный осадок.

Но всё это быстротечно, из Парижа уехали прямо домой — Чехов заранее поручил брату Михаилу, недавно получившему место в Алексине, найти дачу на лето — во что бы то ни стало.

Алексин небольшой городок Тульской губернии, на Оке, в сторону Калуги, в чудесной пересеченной местности — жило там тогда семьсот душ, но души эти любовались со своего взгорья и Окой, и большаком с березами за ней, полями и лесочками, всей свежестью и милovidностью средне-русского пейзажа. Эти места любили художники тогдашние — Поленов писал Оку, Левитан гостил здесь у Чехова.

Михаил Павлович усердно искал брату пристанище на лето, но хорошего найти не мог. Пришлось снять небольшой домик у станции и моста.

Туда и переехали Чеховы, всей семьей, старые и молодые, как всегда, жили вместе. Было тесновато, и казалось временами, что уж очень одиноко. Лес, соловьи, недалеко Ока. «Тихо и покойно, а во время дурной погоды будет здесь скучно и грустно». Продолжалось это, однако же, недолго: к Марье Павловне направлялась из Москвы подруга, Лика Мизинова, с Левитаном. На пароходе из Серпухова познакомилась она с молодым человеком в поддевке и высоких сапогах — помещиком Былим-Коловским. Рассказала ему, что едут на дачу к Чеховым, а дачу эту у железнодорожного моста он знал и правильно оценил положение: теснота будет страшная.

Дальше всё произошло в духе того времени: на второй же день к

даче подкатали две тройки, Былим-Колосовский приглашал к себе совсем незнакомых ему людей (Чехова как писателя, возможно, и знал. А вернее делал вид, что знает. Но само звание «писатель» тогда в России ценилось).

Чехов поехал, и конечно, не один, а со всей более молодой частью населения. Оказалось, что в часе езды у Колосовского великолепное имение Богимово, со старинным барским домом, где останавливалась некогда Екатерина проездом в Крым. Всё в огромных размерах: комнаты так велики, что эхо повторяет сказанное в них, гостиная с колоннами, зал с хорами, дивные липовые аллеи, речка, мельница, пруд.

Антон Павлович тотчас снял верхний этаж этого дома и 17-го мая уже из Богимова писал Лике, уехавшей в Москву, восторженное письмо.

Восторгаться, видимо, было чем. Сам Чехов поселился в бывшей гостиной с колоннами и таким огромным диваном, на котором помещалось чуть не десять человек. Окна до полу. Когда ночью гремела гроза, то вся комната вспыхивала в ее свете.

Окружение старины, барства, природы, поэзии — что же лучше для отдыха. Но отдых был здесь более внутренний, чем внешний. Можно думать, что в рамке чудесного дома, парка, прудов, в воздухе благожелания и дружелюбности чувствовал себя Антон Павлович хорошо. Но сейчас же засел за работу. «В лености житие мое иждих», говорил о себе — и как несправедливо говорил! Сколько сделал за недолгую свою жизнь и с каким упорством, вполне чеховским, родовым, трудился всегда, несмотря на неважное здоровье.

В этом Богимове вставал около пяти утра, брат Михаил варил ему кофе в особенном кофейнике, он его пил и засаживался писать — не на столе, а как то ухитрялся на подоконнике. Окно выходило в парк. Дрозды перепархивали, тянуло влагой и благоуханием: где-то скосили лужайку, где-то липы цветут. В цветнике разные левкои, маргаритки, львиные пасти.

До одиннадцати так вот он пишет, по временам заглядывая в парк. Потом обед, краткий сон и опять труд до вечера.

Настроение было хорошее, написал он за богимовское лето очень много.

Это, во-первых, «Бабы». О них он отозвался: «летний, т. е. жиденский» рассказ — ничего «жиденского» в нем нет, это всегдашняя пренебрежительная его манера. Напротив, сгусток горечи, мрака, деревенской беспросветности. Есть отзвук Сахалина в самой драме семейной, кончающейся мышьяком и каторгой для Машеньки, есть глубоко запрятанный

стон о детях (Кузька, сын каторжанки), есть всегдашний священный гнев на фарисеев, есть боль о женской доле, а в развитии художества самого Чехова «Бабы» как бы бутон будущих «Мужиков», «В овраге» — вершин писания его. Сказать про этот рассказ, что он «жиденый» можно только на смех.

Душевно это пока не отдых, всё еще продолжение сахалинской преисподней, от которой даже светлое прикосновение Италии не вполне исцелило — а за спиной недописанный «Сахалин», им тоже приходится заниматься.

Настоящий отдых есть «Дуэль» — июль-август. Что писалась эта «Дуэль» в богимовском доме с эхом в комнатах и колоннами в гостиной, с парком в вековых липах, куда заглядывал он постоянно, разложив листки рукописи на подоконнике, чуть не целый день выводя на бумаге мелкий узор слов — это естественно, так и должно быть. В нижнем этаже, под ним, жил зоолог Вагнер, тоже с семьей. С этим Вагнером шли у него долгие споры — о вырождении, о праве сильного, о подборе — всё это перебралось в «Дуэль», как и сам Вагнер обратился в фон Корена.

Но самое главное: начал и написал он теперь светлую и милостивую повесть, добрую и трогательную, способную действительно целить раны, врачевать и подымать душу. Сахалин тут оказался в жизненной судьбе его, да и художественной, очень важным: после зрелищ бедствий человеческих особенно открылось сердце, да и захотелось мира — моря, солнца, умиления, Кавказа, захолустной и нешумной жизни, где есть — как и везде — люди слабые и порочные, быть может, на границе гибели моральной, но есть и доброта, улыбка. Гибель померещилась только, не пришла. А пришло спасение.

Путешествие его вдоль черноморского побережья (1888 г.) не прошло бесследно. Весь воздух повести, пейзаж, быт, люди, всё с той поездкой связано, кроме только фон-Корена.

Отправляя «Баб» Суворину, он приписал: «Скучно писать из мужицкой жизни. Надо будет за генералов приняться».

Настоящих генералов нет в «Дуэли». Есть военный врач Самойленко, собственно полковник, но ему нравилось, чтоб его называли генералом. Дело, однако, в том, что Самойленко этот, в своей простоте, горячности и доброте до такой степени «заступник» прежней России, что какие бы ни были ее грехи и слабости и неустройства, один такой кипяток заслоняет собой тьму пороков. Он очарователен и когда шумно приготавливает салат для своих столовников, фон-Корена и молодого дьякона, и когда бес-

смысленно кричит, и когда без разбору дает взаймы деньги, и когда заступает за слабых, и когда на минуту обижается на Лаевского, и когда — не читав ни страницы Толстого — смущенно говорит о нём, что это великий писатель, потому что «все писатели пишут из воображения, а он прямо с природы».

Есть и другое лицо в «Дуэли» — не знаю, откуда взял его Чехов — будто и второстепенное, мало причастное к действию, но в решительную минуту как раз весь ход действия поворачивающее — молодой смешливый дьякон. Тут Чехов будто совсем забыл, как сам увлекался Дарвином, как спорил с Сувориным, защищая материализм. Дьякон, «простое сердце» произведения, временно присланный в приморский городок, только и ждущий случая услышать чтонибудь забавное и покатиться со смеху, он-то и оказывается высшим победителем повести — и своими детскими (по чистоте и простодушию) словами и делами сражает умного, но самоуверенного фон-Корена.

Чехов быстро, по многу писал «Дуэль». Воздух ее освежал, даже укреплял его, но к концу он устал, ему стало казаться и длинно, и утомительно, и «напутал» — многое он переделывал, всю вещь переписал, как всегда, в письмах отзывался о ней пренебрежительно, оказалось же, что повесть эта, кроме внутренней значительности, выделяется и постройкою своею: очень хорошо развивается, вся движется — несмотря на философию зоолога — драматизм нарастает и разрешается как громом гроза — дуэлью. «Дуэль» построена не как хроника, а скорее как пьеса, не пьеса «настроения», а с завязкой, подъемом и очистительною развязкой.

На глазах читающего слабый Лаевский и подруга его Надежда Федоровна каждый по своему катятся вниз и вот-вот погибнуть, а ведь в сущности их спасает смешливый дьякон. Смешлив-то он смешлив, но когда фон-Корен стал холодно целиться в Лаевского, он не засмеялся, а заорал из-под куста (был очень любопытен, хотелось посмотреть дуэль, хотя это и не очень подходяще «для духовного лица»).

Дьякон и раньше, в разговорах с фон-Кореном, поддевал его очень простыми словами. А теперь уже не слова, а дела: дьякон просто движением сердца спасает и Лаевского, и самого фон-Корена: один остается жив, а другой, промахнувшись, не становится убийцей. Здесь у дьякона именно слово стало делом: он ведь крикнул «слова» — только слова эти имели силу доброй молнии, т. е. дела.

Чехову, кажется, нелегко дался конец повести — в конце этом есть

художническая опасность (начинают «новую жизнь»... — можно сделать неубедительно). Но он кончил отлично.

Как ни трудно для человека, хорошо знавшего жизнь, искренно поверить в возможность резкой душевной перестройки и убедить в этом читающего, он именно это и сделал. Ничто не режет глаза в заключительной сцене, через три месяца после дуэли, когда фон-Корен направляется к пристани, откуда должен уезжать и заходит по дороге к бывшему врагу проститься. Находит там других Лаевского и Надежду Федоровну, чем те, кого знал раньше и признаёт свою ошибку во всей истории с дуэлью. Дьякон и Самойленко его сопровождают, и опять дьякон оказывается победителем. Уже не хохоча, а восторженно говорит он фон-Корену:

— Николай Васильевич, знайте, что сегодня вы победили величайшего из врагов человеческих — гордость!

Вся внутренняя направленность «Дуэли» глубоко-христианская. Радостно удивляет тут в Чехове оптимизм, совершенно евангельский: «во едином часе» может человеческая душа спастись, повернуть на сто восемьдесят градусов. Радует и то, как убедительно он решил труднейшую артистическую задачу — без малейшей натяжки и неестественности.



«После Илии повеяло холодом. Пахнет осенью. А я люблю российскую осень. Что-то необыкновенно грустное, приветливое и красивое. Взял бы и улетел куда-нибудь вместе с журавлями» — это написано Суворину 29-го июля, а 18-го августа сообщает он, что «Дуэль» кончена. Кончалось и богимовское лето близ Алексина, в воздухе недалекой Оки, лесов и перелесков, полей тульско-калужских. Всё это Чехову очень идет, он всему здесь созвучен. Удачное, полное чувствуешь в его пребывании в Богимове — помещик Былим-Колосовский в своей поддевке и высоких сапогах, с залихватскими тройками и широким размахом оказал литературе нашей услугу несомненную.

Правда, «Сахалин» еще не кончен, но внутренне Чехов уже выходит из него, остается собственно только «послушание» — необходимость довести до конца взятую тяготу. Он ее продолжает и вывозит неконченную рукопись в Москву.

А в Москве осенью, с сентября, начинается у него, как всегда, пестрая, шумная жизнь. Нет того богатства впечатлений, как в Италии и Франции, нет и собранности, внутренней полноты деревенской жизни, так

питавшей его. Конечно, работает, пишет и тут, но это не «Дуэль». «Дуэль» печатается уже в «Новом Времени» и на «Малую Дмитровку, д. Фирганг» идут отклики с разных концов России. «Пишут какие-то незнакомцы. Письма в высшей степени душевные и доброжелательные».

Эти письма — раннее явление той глубокой и прочной «народной любви», которая будет сопровождать его до могилы.

СЕРДЕЧНАЯ ПУСТЫНЯ

СУДЬБА ГОГОЛЯ

Чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришел он в мир.

Еще при жизни образовался «оркестр Гоголя»: имитаторы, копысты и ученики. Образовался Гоголевский трафарет и по окостенелой указке писались повести и рассказы — имена авторов не уцелели. Гоголь дал пример разговорного жаргона: почтмейстерское «этакой» (Повесть о капитане Копейкине). Этот жаргон — подделка под рассказчика не «своего слова» получил большое распространение не только у литературной шпаны, а и среди учеников. На мещанском жаргоне сорвался Достоевский (Честный вор), на мужицком Писемский в прославившей его «Плотничной артели» и в рассказах «Питерщик» и «Леший» с «теперича» и «энтим».

Трафарет всегда бесплоден, а жаргонист всегда фальшив. Природный лад живой речи неизменен, а народная речь непостоянна и словарь народных слов и выражений меняется в зависимости от слуха и памяти, память же выбирает вовсе не характерное, а доступное для подражания.

Из «оркестра» Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский. Ученики знали наизусть своего учителя. И самое значительное слово о учителе принадлежит «оркестру».

Путь Гоголя — дорога странника, очарованного и чарующего: очарованного пустотой призрачного вийного мира, огнем вещей и чарующего своим волшебным вийным словом; дорога окончится тем последним земным мигом, когда в чичиковской немой «сердечной пустыне» прозвучит расковывающее слово и за синим рассеивающим туманом звездного Гоголевского неба откроется белый, самый жаркий пронзительный свет с «преступной» жалостью (из памяти «пекла») и райской незабываемой любовью (Старосветские помышки).

Гоголь покончил с собой в 1852-ом сорока трех лет, родился в 1809-ом. Срок-то какой без развёрстки: что глаза увидели, о том и рассказ. А ни II-ой, ни III-ей части «Мертвых душ» да и не могло быть: какое же Чистилище и какой Рай? — в Чичиковской шкатулке места для них нет, Гоголю было не по глазам.

Через шесть лет после смерти в 1858-м появилась статья Писемского по поводу выхода II-ой части «Мертвых душ». Слова Писемского о судьбе Гоголя и вообще писателя, которого и нынче тычут читателем, советуя писателю полюбить этого благосклонного читателя, что будто бы эта любовь и будет началом взаимного понимания и интереса.

«Немногие, вероятно, из великих писателей так медленно делались любимцами массы публики как Гоголь. Надобно было несколько лет горячему с тонким чутьем критику (Белинскому), проходя слово за словом его произведения растолковать их художественный смысл, надо было несколько даровитых актеров, которые воспроизвели бы гоголевский смех во всём его неотразимом значении; надобно было, наконец, обществу воспитаться его последователями, прежде чем оно в состоянии было понимать значение произведений Гоголя, полюбить их и изучив, разнять на поговорки.

Но прежде чем устоялось общественное мнение, сколько обидного непонимания и невежественных укоров перенес он! «Скучно и непонятно», говорили одни. «Непристойно пошло — Сально и тривиально!» говорили другие, и «общественно социально-безнравственно» решили третьи. Критики и рецензенты повторяли тоже».

М И Ф

Знание, как итог только фактов, не может дать исчерпывающего представления о живом человеке, в протокольном знании нет живой жизни. Только бездоказательное, как вера, источник легенд, оживит исторический документ, перенося его в реальность неосязаемого мира.

Историю человечества — историю человеческого вдохновения, упований можно представить, как зарождение, борьбу и смену мифов: миф о божестве, миф о свободе, миф о любви.

Пушкин не был бы Пушкиным, если бы ограничились историческим материалом о жизни и трудах Пушкина, только легенда о Пушкине, как явление чрезвычайном и «пророческом», созданная Гоголем и подтвержденная Достоевским сделали единственное имя — Пушкин.

Гоголь кругом одинок на своей страннической дороге. Те, кто считались его друзьями, были гораздо ниже и по дару и по глубине зрения, они видели какую-то часть, и никогда всего, а самого существенного так и не поняли.

Пушкин угадал Гоголя: «всё это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился!» Так отозвался Пушкин о Вечерах на хуторе близ Диканьки.

Пять лет знакомства с Пушкиным (с мая 1831 до мая 1836), пять судьбинных лет, и за этот «век» написано или задумано Гоголем всё гоголевское от последних рассказов из «Вечеров» до «Мертвых душ», вся история собственной души Гоголя.

«Обо мне много толковали, разбирая кое какие мои стороны, но главного существа моего не определили!».

Так начинает Гоголь свою легенду о Пушкине, произнося имя Пушкина с гордостью, любовью и восхищением.

«Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собой!» продолжает Гоголь и заканчивает известной легендой, им самим сочиненной, как читал он Пушкину начало «Мертвых душ» и как лицо Пушкина, «охотника до смеха», будто бы становилось всё сумрачнее и стало мрачным: «Боже, как грустна наша Россия!» воскликнул Пушкин голосом тоски.

Пушкинское ничем не оправданное восклицание — да прочтите начало «Мертвых душ», откуда взяты тоске и грустной России? — это Пушкинское восклицание вспоминается Гоголем не из жизни, а из своего сна о Пушкине, о воображаемом Пушкине, без которого нельзя было бы: представить себя жить среди людей — гогочущей и страждущей двуногой твари Божией.

Биографические сведения не говорят ни о каких близких личных отношениях Пушкина, «охотника до смеха», к Гоголю, «заставляющего вас смеяться сквозь слёзы грусти и умиления». (Определение Пушкина по поводу «шутливой трогательной идиллии Старосветских помещиков»). Из того, что известно, скорее можно говорить о сдержанном и даже подозрительном отношении Пушкина к Гоголю. Не забывайте, что с такой любовью описанный Чичиковов вовсе не портрет знакомого, а только душу свою можно так полелеать. Пишется всегда о себе и всё живое — «я», а словесные портреты только черточки.

Гоголь «посвященный» — «рожоный», как говорится о прирожденных ведьмаках и ведьмах, в противоположность получившим волшебное знание в жизни — «ученым», и Пушкин с тех же высот духа, и память их и их встреча разве ограничены пятилетним веком тридцатых годов XIX-го столетия?

Слава о Гоголе, как о выдумщике — сочинить ему, действительно, ничего не стоило, одна будто бы написанная им История Средних веков чего стоит! Всё это верно, но совсем не в том смысле, как это принято: выдумка — ложь.

Источник выдумки, как и всякого мифотворчества исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти сны или вообще небодрственные состояния, одержимость.

Всё творчество Гоголя от Красной свитки до Мертвых душ можно представить, как ряд сновидений с пробуждением во сне же по образцу трехступенного сна (Портрет) или повторенного за Гоголем трехступенного сна Свидригайлова (Преступление и наказание). Гоголь в каждом своем сне воплощается в человека и венец его воплощений: Павел Иванович Чичиков — край человеческого его нечеловеческой природы. А дальше что? Чтобы на это ответить, надо Гоголю проснуться не тут, на земле, а там умереть — уснуть.

ХВОСТИКИ

«Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы несмеявшиеся со времени Фонвизина!».

Такими словами отозвался Пушкин о выходе вторым изданием «Вечеров» или по определению самого Гоголя его «Хвостиков».

«Эти «хвостики» восемь рассказов: Сорочинская ярмарка, Вечер накануне Ивана Купала, Пропавшая грамота, Заколдованное место, Ночь перед Рождеством, Майская ночь, Иван Федорыч Шпонька, Страшная месть. (I ч. 1831 г., II ч., 1832).

«На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой. Чтобы развлекать себя, я придумывал себе всё смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, и кому от этого выйдет какая польза».

Подготавливая новое издание своих сочинений, Гоголь долго не соглашался включить эти блестящие «хвостики»: «Зачем это и кому от этого выйдет какая польза?» И всё таки согласился. Да иначе и не мог: произведения искусства меряются без «зачем» и «пользы», а своей жизненностью и нерушимостью впечатления.

В «Вечерах» не один только «смех», ошеломивший Пушкина, не один этот чарующий жгучий всплеск полной жизни, подвижной подземной вийной силой. «Вечера» введение к задуманной «Божественной комедии» или, как скажет Достоевский, к «Дьяволу водевилю», к Мертвым душам с чарующим адом благодушных и сантиментальных мелких мошенников, с Чистилищем дельцов во главе с генерал-губернатором, а в заключение Рай, сад Старосветских помещиков — оптинские старцы и «люди Божии»: герой Ада

Чичиков, пройдя Чистилище не без помощи своего человека, вы догадываетесь, не спроста попал во II-ую часть Мертвых душ Петр Петрович Петух, Павел Иванович возносится на седьмое небо Василия Радаева и Татьяны Реминовой, «людей Божьих» хлыстовского начала, современников Гоголя.

В «Вечерах» художественное испытание относительности и призрачности познаваемого мира, где «всё мечта, всё обман». В «Вечерах» история «моей души» — память из жизни вечного бессмертного Гоголя. Душа знает больше чем сознание.

Необъяснимая тоска, о которой говорит Гоголь, и есть то состояние всегда разрешающееся творчеством.

«И сказал Бог, — и слова Его изошли от полного сердца, мне слышится голос древней легенды о Господней слезе, взблеснувшей солнцем над миром, — и сказал Бог: создадим человека по образу нашему, по подобию нашему».

В каждом человеке, создании не одного, а многих, живет не один образ и не одно подобие. Творчество, источник которого боль и тоска, «слеза Господня», есть воссоздание этих образов и подобий, неладных друг с другом, спорящих и враждующих. Воссоздание же в художественном произведении не описание кого-то, а непрямая форма исповеди: пишут только о себе — с себя — «всякий не может судить, как по себе» (Достоевский). Гоголевские герои его «натуральных» рассказов: сам Гоголь, чернозем и упоительный день Малороссии.

Отбор литературного матерьяла совершается не на угад, что под руку попало. И что это значит, что на чем-то остановилось мое внимание? Да это встреча и память о прошлом. То же и с воспоминанием из прочитанного: ведь лезет в голову что-то одно, определенное, а всё другое, казалось бы не менее интересное, стерлось. Выбор легенд в Вечерах не случаен — во всех легендах Гоголевская память.

Самое недостоверное исповедь человека. Достоверно только «непрямое» высказывание, где не может быть ни умолчаний по стыдливости, ни рисовки «подымай выше». И самое достоверное в таком высказывании то, что неосознанно, что напархивает из ничего, без основания и беспричинно, а это то самое, что определяется словом «сочиняет».

В необъяснимой тоске над матерьялом — записи сказок, образов, описания одежды, колонка слов, весь этот «фольклор» присылают Гоголю в Петербург его мать и тетка, — держа в памяти напечатанные рассказы на чудесные темы современников, назову О. Ф. Сомова, Гоголь создает «Вечера».

Эти «Вечера» подлинно хвостики — не прямая исповедь и с тем достоверным неосознанным, из которого яснее ясного, что это за человек, балагурия исповедующийся.

Трепетная горячая минута, не отвлекайте, не будите человека. А тут кричат над ухом, да ту же картошку надо варить, хорошо если есть, хуже, когда нет ничего.

Выгнанный из пекла на землю за какое-то доброе дело Гоголь под серебряную песню начал свою волшебную дорогу Красной свиткой, потом Басаврюк, потом Запорожец и наконец Колдун Страшной мести.

«То была не злость, не страх, и не лютая досада. Нет такого слова на свете, которым бы можно было назвать! Его жгло, пекло; ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем, и затопить ее в Черном море. Но не от злобы хотелось ему это сделать, нет, сам он не знал отчего».

Таким топчущим весь свет Конем Гоголя был его смех.

К О Н Е Ц

Не в символах легенды, а и на живой земле Гоголь странник — беспрепятственная дорога.

«Изводящая жгучая боль — она мне бросилась на грудь и нервное раздражение, какого я в жизни никогда не знал, произвело во мне такое, что я не мог ни лежать, ни сидеть, ни стоять», — и единственное средство успокоиться: дорога.

А когда и дорога стала в тягость, а это был знак, что приходит срок, как-то надо кончить этот «скверный анекдот» — странствовать по земле, калеке неперехожей.

На последнем пути по дороге в Оптину пустынь — Гоголь с одним ручным чемоданом, кроме рукописей он всё роздал — встретила девочка с блюдечком земляники.

«Как можно брать со странных людей», взглянув на Гоголя, сказала она на его вопрос «сколько?» и отдала ему землянику.

По вечерней дороге девочка с блюдечком земляники — так и слышишь где-то тут кузнечик стрекочет и пахнет сосной. Да ведь это Россия, русская земля, она подала ему землянику в последний прощальный путь с родной земли.

Засмеяв своим inferнальным смехом и сам не зная, для чего, и свою жалость и ту преступную из памяти «Красной свитки», перешедшую в жалость Левко к утопленнице-панночке, и жалость к «мизерному» человеку, задушенному жабой-страстью к шинели, Акакию Акакиевичу, выжегши смехом и свою любовь единственную, выдержавшую пятилетний «век», любовь Старосветских помещиков, зачаровавший виной силой своего слова мертвую душу мира — ведь «мертвые» души только потом в гоголевском сне обернулись в пушкинское «Боже, как грустна наша Россия»: с сердцем угольно-черным, черствым, пустынным, Гоголь, на последней дороге в канун своего отчаянного подвига-жертвы — Гоголь, хочется думать, закрыл свои распаленные глаза счастливым, найдя расколдовывающее слово, развеявшее перед ним те самые чары мира, за которыми пустыня «мертвые души» и в пустоте вой и свист вийных сил! — В этот страшный канун пропада, потерянности, стыда, ожесточения и отчаяния, не мог он своей чичиковской меркой не спросить себя: «зачем и для кого выйдет какая польза от моей исповеди» — от «хвостиков», в которых всё мое видение не в будущее, а в мое прошедшее.

Но ведь в этом прошлом и страда и жалость, то нескораемое ни на каком огне, что прорывается и светит белым самым жарким и самым пронзительным светом. Вижу и сквозь заклятые волшебные чары и сквозь трагедию Петра и Пидорки, Катерины и её отца-колдуна, сквозь жалость Майской ночи с её необъятным миром, когда и на душе необъятно, и боль, — сквозь боль песни, боль, выбивающуюся в звуке, и боль в синем серебряном тумане.

А эта боль неразрывна со всей сущностью «всего» и мир начался в боли и очищение мира через крестную боль и родится человек в мир из боли и то, что называется «счастьем» — мое горькое счастье! — неуловимое, но вспоминаемое до боли.

Нет, Гоголь не мог отвергнуть Вечеров — историю «моей души» до этой жизни — до 19 марта 1809 г., рождения Гоголя.

Отказавшись от своего несметного богатства слова, Гоголь сам погасил огонь вещей. Подвиг самосожжения ничтожен перед голодной казнью.

ОБ ИЛЛЮЗОРНОСТИ ЭСТЕТИКИ
И О ЖИЗНЕННОЙ ПОЛНОТЕ
ИСКУССТВА

1

Размышления об искусстве приводят к сомнениям относительно искусства. С этих сомнений и начинается настоящее размышление о нем.

Не то, чтобы «Медный Всадник» или «Трицца» Рублева в чем-нибудь обманули нас, но чем больше мы вслушиваемся, всматриваемся в них, тем сильнее убеждают они нас в том, что нас обманывали слова, которые говоря о них мы произносили, и понятия, в рамки которых мы их упрямо пытались заключить. И не только в том дело, что слова и понятия эти приблизительны, не четки или чересчур уж схематичны, но еще и в том, что они в неверном свете представляют и то, к чему мы их в отдельности относили, и то общее, что все эти частные предметы объединяет в себе и роднит между собой. Естественно, поэтому, что сомнения вскоре переходят тут за пределы одной только критики понятий, превращаясь в их отрицание, и в отрицание искусства вообще, т. е. того мыслимого целого, которое обозначается этим словом: не седьмой симфонии и не шартрского собора, а познавательного аппарата, средствами которого мы их мыслили. Искусства отрицать нельзя; можно его не любить или не знать; но по мере того, как узнаешь его, перестаешь мириться с обычными толками о нем и становится всё трудней не отрицать того, что мы к нему почти неизбежно примышляем.

Было бы ошибкой думать, что изменяют нам тут одни лишь слова или словосочетания, которыми мы пользуемся. Однако, и самая эта измена языка ни в какой другой области так настойчиво, так со всех сторон нас не подстерегает. А этого уже достаточно, чтобы насторожить наше внимание и с первых же шагов навести нас на путь отрицаний и сомнений.

Les beaux-arts, the fine arts, изящные искусства — какие непочтенно-состарившиеся, вялые, скучные слова! Огорчают уже самые прилагательные «изящный», «красивый» («красивый жест», «красивая жизнь»), даже «прекрасный» (от «прекрасной погоды» до «прекрасной закуски»). Вероятно поэтому «прекрасное должно быть величаво», хоть и Пушкиным сказано, а зву-

чит как-то выветренно и пусто. Тут не просто снижение от стертости, благодаря которому «добрый человек» съезжился, сплюснулся в пренебрежительное французское «bonhomme»; тут еще и оттенок какой-то фальши, какого-то притворства, оттенок, не улавливаемый в таких отнюдь не новых и совсем не скупо применяемых словах, как «добро», «справедливость», «истина», «свобода». Что то от красивости, красовитости прилипло к самой красоте. Где уж ей спасать мир, если она и сама не убереглась от этих своих назойливых соседей! Пусть искусство и красота — две вещи разные (об этом еще будет речь); но и со словами, более непосредственно относящимися к искусству, дело обстоит не лучше. «Артист» и все производные от него слегка парикмахерствуют и по-русски, и даже по-французски. Малограмотное «эстетично» (вместо «красиво») немногим, в сущности, хуже, чем «ах, как это художественно!». Ведь вполне достойно и просто звучит на нашем языке, лишь «художник» в смысле «живописец»; «художник слова» — это уже павлинье перо на шляпе, а «художественный театр», если б не привычка, надлежало бы признать речением, отчасти тавтологическим, отчасти же рекламным: ведь хвалить ювелирность работы, как раз среди ювелиров и не принято. В словосочетании «художественное творчество» то же самое прилагательное становится сносным (потому что оно тут определение, а не украшающий эпитет); зато оттенок хвастливости ложится здесь на само «творчество», слово, которое и во многих других случаях представляется напыщенным и лживым. А ведь если с ним неблагополучно, то какими же еще словами можно об искусстве говорить?

Только понимаешь на лету французское «création» и сразу склоняется мысль ко французской же «haute couture». Творениям кройки и шитья, как известно, и счета нет, но встречается это выпренное слово и в разных других областях промышленности, вплоть до мыловаренной и лимонадной. Ничто не свидетельствует верней о резком снижении языковой культуры в нынешней России, чем безоглядное применение слов «творчество» и «творческий» к чему угодно — к производству литературного брака или жалких роскошеств в стиле московского метро. Но и на Западе сорными травами заросла газетно-повседневная речь, и нет среди них плевела более заурядного, чем «творчество». Виной тому, правда, во всех европейских языках, не просто невоздержность, не одна словесная инфляция, но и некоторое искушение, проистекающее из самой истории этого слова. Первоначально «творить» значило не больше, чем «делать», и этот смысл еще весьма ясно сквозит в русском языковом обиходе, где «творят чудеса», но где можно и «бед натворить». По гречески этот глагол вполне отвечал английскому «to make» (в отличие от «to do»), а производное от него существительное «поэт» поначалу тоже значило всего лишь «дела-

тель»; так что в детские их годы, в Греции, «поэзия» и «творчество» значили то же самое, и значили не так уж много, подобно тому, как тогда же «искусство» равнялось «умению» или «технике» (смысл, отчасти и теперь оставшийся за ним), а высоким именем «демиург» звался ремесленник, и только. Но времена менялись, слова изменяли смысл — не целиком, а сохраняя кое-что от старого своего смысла — и привело это к тому, что мысль о сотворении мира Творцом невозможно стало отмыслить до конца от самых скромных созданий человека. А если так, то все толки о «творчестве» и не могут не колебаться между снижением искусства на уровень простого деланья, умения и превознесением его (а вслед за ним и любого производства или ремесла) до размеров чего-то превышающего естественную человеческую меру. Самая эта затуманенность границ приводит к тем ошибкам вкуса, к тому нарушению пропорций, к тем неоправданным претензиям, с которыми сталкиваешься, как только подходишь к заколдованной черте, за которой начинается искусство. Глядь, и «творчество» уже расхаживает не иначе, как на ходулях, а «поэзия» обзаводится длинными волосами и широкополой шляпой, или облекается в кисейное платье провинциальной барышни, соскальзывая всё больше к тому, что Флобер называл «la rouaisie». Слова не выдержали. Слова расклеились, облупились. Это что-нибудь да значит. Но тут-то и приходится вспомнить, что дело не в одних словах.

Слова изменяют повсюду и каждое слово — на свой лад; отчего же тут, у заколдованной черты, все они еще и подернулись одинаковым налетом какого-то пустозвонства, какого-то неуместного и суетного щегольства? Не в самой ли черте тут дело? Не в самом ли представлении об искусстве, как о чем-то обособленном, отдельном, как о замкнутом в себе мире, которому отмерены раз навсегда особые слова, особые чувства и мысли, которому присущи особые, нигде более не встречающиеся ценности? Этот, по всеобщему признанию, пленительный, волшебный, наделенный всеми красотами и слегка невамделишный «мир искусства», — он, как загородный парк, куда по воскресеньям горожане отправляются погулять, и как те особые кварталы, откуда вместе с музыкой доносятся по вечерам хмельные возгласы гарнизонных солдат или сошедших на берег матросов. Представление такого рода вполне соответствует установившемуся за последние двести лет фактическому положению вещей, но подлинную природу искусства оно всё же коренным образом искажает, как раз и придавая всем толкам о нем, всем словам, относящимся к нему, тот несносный привкус, о котором только что шла речь. Отчего так испошлились, такую оскомину набили выражения вроде «влюбленность в красоту», «эстетические наслаждения», «поэтические грезы», если не оттого, что за всеми ними и не-

исчислимыми родственными им, какой высокой любовью к искусству тут ни прикрывайся, просвечивает бессмертное хлестаковское «удалимся под сень струй»? И хотя тот, весьма распространенный еще недавно эстетизм, который в том же отношении находится к искусству, как ханжество к религии, немало содействовал окончательной постылости самой этой «сени» и самих «струй», всё же не он один, и не одно увядание слов повинны в той ложной перспективе, в какую попало искусство, с тех пор, как мы должны «удаляться» к нему, когда желаем иметь с ним дело; с тех пор, как мы его держим за чертой.

В известной мере такая выделенность неизбежна, — поскольку мы говорим, а не творим, рассуждаем об искусстве, а не делаем его. Но в том-то и беда, что условие нашей мысли мы приписываем предмету этой мысли, в качестве неотъемлемого его признака. Грекам такая ошибка была чужда, но греческому мышлению, как и греческому языку, чуждо было и самое понятие искусства. Платон, там где он касается этих тем, говорит не об искусстве, а лишь о некоторых видах искусства, и о красоте размышляет не в связи с искусством, а в связи со своей философией любви. Аристотель трактует об искусстве, не отделяя его от техники или ремесла, и мыслит его именно технологически, т. е. предполагая в нем сознательно преследуемую практическую цель, для достижения которой возможно указать в точности отвечающие ей средства. Частичное сочетание доктрин, проистекающих из этих двух, столь несходных между собой источников, намечается впервые у Платона; но лишь гораздо позже, в мышлении итальянского Возрождения (правда, не без влияния нео-платонизма) учение Плотина о красоте склеивается, худо-ли, хорошо-ли, с учением Аристотеля о технике поэтического и риторического мастерства. Отсюда и возникает понятие «изящных искусств», противопоставляемых другим, неизящным или менее изящным, иными словами, менее способным воплощать «идею», или «красоту», или платоновскую идею красоты. Тем самым и художник противопоставляется ремесленнику, трудящемуся лишь для пользы и быстро оказывается возведенным — сперва поэт (по установленному уже в древности образцу), за ним архитектор, скульптор, живописец, музыкант — на пьедестал героя или полубога. При всем том, однако, еще в XVI и в XVII веке, рассуждения об искусстве пребывают в плоскости практических предписаний и остаются рассуждениями о том, каким оно должно быть, лишь очень издали касаясь того, каким оно фактически бывает, и какова выводимая из совокупности всех разностей и изменений, подлинная его суть. Именно в силу нормативности своей рассуждения эти неизменно сохраняют связь с конкретным обликом искусства в данную эпоху. Только Винкельман, только Баумgarten и Кант начинают, с одной стороны, рассматривать конкретные формы, принимаемые искусством,

как нечто, по самой природе своей относительное и изменчивое, а с другой, относить размышления о том, что в нем остается неизменным, к особой дисциплине, отвечающей особому участку разума или сознания и полагающей, таким образом, во главу угла уже не искусство, а восприятие искусства.

Самое название новой дисциплины, придуманное Баумгартеном, указывает на это решающее для всего дальнейшего перемещение мысли об искусстве из мира, где оно делается, в мир, где оно создается и создается, прежде всего, не музыкантом, живописцем или поэтом, а слушателем, зрителем, читателем. Греческий глагол, с помощью которого изготовлено слово «эстетика», значит чувствовать или воспринимать. Баумгартен и Кант распространили этот смысл также и на обработку чувственных восприятий сознанием, на всё мышление, еще не образующее понятий, и таким образом предначертали путь не только психологической и психо-физиологической эстетике, но и философской или логической, которая в наше время привела, как это всего ярче сказалось у Кроче, к еще более строгому отмежеванию той ступени или области духовной жизни, где живет искусство, от других ее областей и от всех других человеческих интересов и потребностей. Такое отмежевание отнюдь не сводится к простой условности, к разделению труда между возросшим числом философских дисциплин. Обособлению эстетики, с первых же его шагов, отвечает обособление самого искусства. Не одни лишь рассуждения о нем, начиная с Винкельмана, опираются на то, что было создано в прошлом, гораздо больше чем на то, что создается в настоящем, но и само художественное творчество, со второй половины XVIII века, ориентируется не столько на задачи, исходящие из современной ему жизни, сколько на заранее готовые представления об искусстве, внушенные знанием о его прошлом или учетом его теоретических возможностей. Тем самым искусство и отходит за черту, отгораживается стеной, становится искусством из искусства, об искусстве, для искусства. Отсюда и пошли те ретроспективные мечтания, стилизации, примитивизмы, долгая череда которых не закончилась и сейчас, а наряду с ними, лишь на поверхности противопоставляя им, отсюда же возник и культ оригинальности, понимаемой не в исконном смысле слова, не в смысле врожденного, непреднамеренного своеобразия, а в смысле тщательно искомого отличия от всего, что было сделано другими, от всего, что уже вошло в инвентарь художественного прошлого. Автономия искусства не осталась постулатом эстетической теории; она осуществилась на деле и применительно к ней перестроилась вся художественная жизнь. Вопрос только в том, выиграло ли от этого искусство или проиграло.

Теория постепенно освобождалась от тех еще архаических черт, которые были ей присущи в века расцвета европейского искусства. Она довольно бы-

стро отреклась от последних претензий на законодательство. Она перестала считать неотъемлемой своей частью учение о красоте, поскольку не отождествила этого понятия с понятием художественности, тем самым произведя коренное изменение его смысла. Наконец, уже в нашем веке, она согласилась учесть и тот довольно очевидный факт, что учение об эстетическом восприятии может строиться без всякого упоминания о каком бы то ни было художественном произведении, выводом из чего было отделение теории искусства (или согласно немецкому словоупотреблению, науки об искусстве) от обще-эстетической теории. Но как бы теория ни менялась, как бы ни уточняла, ни ограничивала себя одно оставалось неизменным и укреплялось все больше, не в теории только, но и на практике: эстетическая точка зрения на искусство, эстетическое отношение к искусству. От теоретиков оно перешло к художникам, сочетавшись с давно уже усвоенным ими повышенным представлением о самих себе и о своем деле. Это сочетание выделенности искусства с культом его, и прежде всего с культом его прошлого, нашло себе вещественное обнаружение в постройке музеев, начавшейся вскоре после того, как Винкельман указал путь историческому пониманию искусства, а Баумгартен и Кант обосновали эстетическое отношение к нему. Недаром, повсюду в Европе, как только стали строить музеи, естественным показалось избрать для них ту архитектурную форму греческого или греко-римского храма, которая так надолго удержалась за ними и сразу же так ясно подчеркнула культовое их значение. Музей, это храм искусства (и в тоже время истории искусства). В музее искусство окончательно отделяется от неискусства, перестает быть чем бы то ни было, кроме искусства; и как раз такому, осознавшему себя, замкнувшемуся в себе искусству там и воздается приличествующая ему хвала.

Попадая в музей, художественное произведение становится препаратом, нарочито предназначенным для изучения, «наслаждения», поклонения. Оно превращается в эстетический объект. В музее оно оторвано от своих корней, от той естественной связи, как материальной, так и смысловой, в которую некогда, при своем создании, оно включилось. Статуя сиротствует там без своего неба, своей площади, своей архитектуры; рельеф или фреска тоскует по своей стене; картина ни с чем не соседит, кроме других картин, с которыми ей быть может совсем не по душе заводить знакомство. И, что хуже, там алтарный образ лишился алтаря, надгробный памятник разлучен с могилой и вся та религиозная, или пусть только житейская, но всегда живая осмысленность, вне которой ни одно из этих произведений никогда бы не родилось, теперь утрачена ими и, как это уже явствует из нового местопребывания их, объявлена ненужной. Правда, усилием воображения мы во многих случаях можем восстановить эту

осмысленность и укорененность, вернуть Богородице ее собор и частицу той веры, которой он был построен, но ведь это и будет значить, что мы на миг от музея оторвались, сквозь подобие храма узрели храм, что мы вернули эстетическому объекту живую полноту искусства. Однако, усилие это требует сил и уж во всяком случае не само хранилище нам их дает, как и не тот, нашим выбором и памятью составленный невещественный «воображаемый» музей, о котором говорит Андрес Мальро, и который овеществляется принимая облик иллюстрированной книги или собрания фотографий. Да и другие искусства — поэзия, музыка, танец, — тоже ведь обособляются, эстетизируются, отходят за черту, замыкаются в ледяной дом, чьи прозрачные стены, сколько мы сквозь них ни гляди, никогда не научат нас, как нам его разрушить или от него отречься. И даже ненависть к музею, которой нынче хвастуют художники, не дает им выхода из него, а всего лишь побуждает их противопоставить одним эстетическим объектам другие, непохожие на них, но от самого рождения только и предназначенные к тому, чтобы стать экспонатами будущего музея. — Если нам еще дано, странствуя по музеям, воображаемым или нет, освобождаться от того, что они нам внушают, то лишь в той мере, в какой мы сохраняем память о до-музейной полноте искусства, память, от которой тает ледяной дом и которая одна позволяет нам судить об иллюзорности эстетики.

2

В нежилых парадных комнатах расставлены статуи, развешаны картины; там дают концерты, там читают изредка стихи; нам и в голову не придет самим поселиться там; мы только принимаем там гостей и ведем с ними те суетные разговоры, о которых, когда искусство нас и впрямь заденет за живое, вспоминать бывает совестно.

Пусть так, но если эстетика нас к этому привела, то ведь чем то она убедила нас ей поверить. Так легко не удалось бы ей нас обмануть, если бы в ней не заключалось все же и некоторой правды. Не все в ней иллюзия, хоть и вся она становится иллюзорной по мере того, как мы точку зрения, предлагаемую ей, причаемся считать все исчерпывающей безусловной истиной. Эстетическая точка зрения неизбежна, поскольку искусство не только существует, но и осознается как искусство. Проверая и уточняя те акты сознания, которыми мы такой-то предмет причисляем к искусству или отчисляем от него, эстетика делает вполне законное и нужное дело. Превышает она свои полномочия лишь когда склоняет нас считать эти предварительные и проверочные операции окон-

чательными, когда учит нас сводить всё наше познание искусства к такому опознанию его, и всё художественное произведение к его наружному, повернутому к нам слою. Но в этот именно соблазн она нас с самого начала и вводила, как и продолжает вводить со все растущим успехом по сей день. Следуя ее совету, мы всё чаще разыгрываем по отношению к искусству роль распознавателей вина, которые, как известно, отнюдь его не пьют (если б пили, хуже бы распознавали), а ограничиваются тем, что полощат им рот; этого им вполне достаточно, чтобы угадать его название, год, определить его качество и цену. Но разве искусство только для того и существует, чтобы мы его признавали за искусство и умели различать его сорта?

По отношению к психологической эстетике такой вопрос как будто не уместен. Она его отведет, сославшись на самый предмет своего исследования, который, скажет она, ведь как раз и есть воздействие искусства на человека, иными словами те ощущения и чувства, которые он извлекает из художественных произведений. Мы, однако, останемся вправе ее спросить, не принимает ли она предварительных условий и первоначальных стадий этого воздействия за все воздействия в целом, изучает ли она восприятие искусства, как таковое, а не только сопутствующие ему явления. В одной из самых односторонних, но и самых острых книг этого толка, в «Основах эстетики» Огдена и Ричардса, проводится параллель между оценивающим выбором в области искусства и предпочтением, которое мы оказываем чаю сравнительно с кофе, или наоборот, и которое ничего другого не может означать кроме того, что мы выбираем, как более нравящиеся нам, либо вкус одного из этих напитков, либо то психическое состояние, которое он вызывает в нас, либо то и другое вместе. Параллель эта, однако, ошибочна. Она только свидетельствует о склонности психологической эстетики смешивать различные субъективные моменты в восприятии художественных произведений с тем, что определяет нашу оценку этих произведений и даже с самим этим оценочным суждением, которое хоть и не доказуемо, но столь же транссубъективно, как любое, способное быть доказанным или опровергнутым, положение математики или естественных наук. Те психические явления — сегодня одни, а завтра другие — которые я улавливаю в себе, когда слушаю Пассакалью Баха, совсем не то же самое, что оценка, которую я ей даю, исходя из понимания ее музыкального смысла, — точно также, как она остается всё той же Пассакальей, какой бы капризный виртуоз ее не исполнял. Я могу и сегодня и завтра, и до конца моих дней отдавать предпочтение какой-нибудь дешевой музычке, которая тешит мою прихоть, но в другом смысле слова предпочтение мое все же останется отданным Пассакалье: я буду «ставить» ее «выше», я буду твердо знать, что рядом с ней моя музычка — суший

пустячок. Если бы в искусстве вопрос о предпочтении решался так же, как относительно кофе и чая (где это слово имеет не два смысла, а один), то согласно о том, что в нем ценно и важно, не на чем было бы держаться, кроме как на большинстве голосов, а ведь все знают, что при всеобщем равном, прямом и, особенно, тайном голосовании, любимыми писателями большинства читателей оказались бы отнюдь не Гете и не Шекспир. В области музыкального восприятия, как известно, различают тех, кто умеет слушать (listeners) и тех, кто не слушает, а только слышит (hearers); первые проникают вглубь и постигают смысл, вторые, испытывая при этом немало удовольствий, плавают на звуковой поверхности; вопрос о том, кто лучше — Моцарт или Мейербер, решили раз навсегда первые, а не вторые. Другие искусства в этом пункте являют полное сходство с музыкой.

Преходящие и изменчивые психические состояния не могут характеризовать то постоянное, что есть в искусстве или в нашем восприятии искусства. Поскольку сама психологическая эстетика это понимает, она стремится найти такое психическое состояние, которое включало бы в себе все другие, вызываемые искусством или было бы их неизменной составной частью, а значит и служило бы постоянной основой наших оценочных суждений. Ричардс, например, мыслит это состояние, как некое равновесие между противоположными душевными побуждениями, отвечающее тому, находимому в самом искусстве свойству, которое называют гармонией и которое тоже ведь состоит в сочетании противоположностей, в примирении контрастов. Правильности наблюдений восходящих к Аристотелю и частично оправдывающих этот взгляд, оспаривать никто не станет. Спрашивается только, всякое ли искусство гармонично, всегда ли его гармония вызывает у нас гармоническое, а не другое (например, опечаленное собственной дисгармонией) душевное состояние, и не обретается ли психическое равновесие также и чтением полицейских романов или слушанием исполняемой садовым оркестром увертюры «Робеспьер». Однако, всё это второстепенной важности вопросы. Первое, о чем надлежит спросить психологов занимающихся эстетикой, это почему они думают, что та перемена нашего самочувствия, пусть даже всегда однородная, которую вызывает в нас искусство, именно и должна считаться самым существенным его признаком, определяющим ту оценку, которую мы ему даем. Ведь это всё равно, что считать удовлетворение, доставляемое половым актом, исчерпывающей характеристикой любви (или хотя бы самого этого акта), всё равно, что принимать за сущность материнства боль деторождения. Не гораздо ли вернее думать, что положительная реакция, которую мы обнаруживаем в себе слушая музыку, глядя на картину, только предвестие чего-то более важного и совсем иного, что от этой

музыки или картины мы должны и можем получить? Даже если наличие такой реакции и необходимо для всего дальнейшего, дело в дальнейшем, а не в ней. Забывать это, как раз и значит принимать поверхность нашего восприятия за восприятие в целом, отрицать познание искусства и допускать лишь опознание или распознавание его. Психологическая эстетика, как и другая, враждебная ей, подменяет художественное произведение своей собственной вспомогательной конструкцией: эстетическим объектом. Дополнительный же ее грех заключается в том, что она духовное бытие еще и этого объекта подменяет вызываемой им психической реакцией.

Как известно, в философии недавнего прошлого, усилиями Фреге, Гуссерля и других, этот именно грех и был изобличен под названием психологизма; отчего и пресекалась уже укоренившаяся была привычка смешивать предмет мысли с самой мыслью о нем, процесс познания с тем, что познается, истину с нахождением истины. В эстетике, хоть и не все еще в этом убедились, психологизм не более приемлем, чем в логике или этике; но возможно тут кроме того и обратное заблуждение, которое позволительно назвать логицизмом, ибо оно свойственно эстетике, исходящей уже не из психологии, а из логики, и точно также не умеющей во время от этой своей исходной установки отойти. Преимущество этой эстетики в том, что она не задерживается на сопутствующих психологических явлениях, не отвлекается в сторону генезиса эстетических суждений, а обращается непосредственно к ним самим, или, верней, к одному основному суждению, тому, которое говорит: «это — искусство» или «это — не искусство». Такое суждение, сходное с оценочным суждением логики («этот ход мысли верен», «это заключение правильно») тем отличается от мимолетных окрасок восприятия, что оно действительно входит, как существенная составная часть, в тот ответ, которого художественное произведение от нас требует. Точнее выражаясь, оно — предварительное условие этого ответа, не эмоциональное, не душевное условие, как те, что описывают психологи, а духовное и даже в некоторой доле интеллектуальное. Однако, каково бы оно ни было, им еще не исчерпывается ответ, а как раз этого эстетика, искушаемая логицизмом, и не понимает. Из всего, что говорит искусство воспринимающему его сознанию, она только и удерживает вопрос «одобряешь ты меня или не одобряешь?». Поэтому, хоть она и ближе к существу дела, чем психологическая эстетика, конкретными результатами она бедней. Чем же логике и быть, как не учением о верности или неверности суждений и умозаключений? Но эстетика, которая всё сводит к положительной или отрицательной оценке, калечит свой предмет и урезывает собственные

возможности. Эстетикой или квинтэссенцией эстетики она, если угодно, остается; основой теории искусства ее уже считать нельзя.

Всё дальнейшее ее ученье, если отвлечься от критики несовместимых с нею взглядов, собственно и сводится к установлению закона, при соответствии с которым произведение становится положительным эстетическим объектом, то-есть тем, чему мы отвечаем, произнося наше эстетическое «да». Прежде сказали бы, что оно становится носителем особой ценности, называемой совершенством или красотой; однако, совершенству и красоте присущи степени, тогда как истина степеней не знает, и потому эстетика, подражающая логике, предпочитает к таким понятиям не прибегать и ограничивается проведением черты, которая по ее мнению должна отделять искусство от неискусства, как истину от неистины. По той же причине закон, устанавливаемый ею, не содержит никаких конкретных предписаний, подобных правилам и запретам тех времен, которые знали определенный вкус или стиль, а строгой эстетики еще не знали. Закон этот носит чисто отвлеченный логический или логикообразный характер; он гласит: произведение только тогда художественно, когда его форма и содержание неразрывны и точно согласованы друг с другом. Заметим, что верности его, в такой, самой широкой формулировке, никто оспаривать не станет; но независимо от верности или неверности, независимо вообще от содержания закона, само построение его по логическому образцу уже ведет к опасному лжеучению, тому, которое в этике зовется формализмом. Логический закон имеет дело с истиной, а истина, это точно тоже самое, что отсутствие заблуждения или неистины, в то время, как добро не то же самое, что отсутствие зла, красота не то же самое, что отсутствие отрицающего ее начала, скажем, «некрасоты», и никакое произведение искусства нельзя без остатка определить одной его непринадлежностью к неискусству. Формализм или законничество в этике как раз и состоит в замене деланья добра неделаньем зла, а также в непонимании того, что приятие добра — духовный акт совсем другого порядка, чем усмотрение истины. При таком непонимании теряется из виду, что суждение «это — добро» не заключает весь свой смысл в себе, подобно суждению «это верно», а знаменует начало и служит предварительным условием чего то дальнейшего, как раз и существенного для этики, точно также, как суждение «это — подлинное художественное произведение» знаменует начало и служит предварительным условием некоего духовного, не измеряемого временем процесса, который можно называть созерцанием искусства или проникновением в него, но который во всяком случае не совпадает с предварительной его проверкой и оценкой.

Логицизм вредоносен для этики, но еще верней он разрушает теорию искусства, потому что внедряется в самое содержание претендующего ее обосновать эстетического закона. Мы уже сказали, что в широкой его формулировке закон этот представляется бесспорным, но эстетика такой формулировкой как раз и не довольствуется: она предпочитает говорить не о согласованности содержания и формы, а о их совпадении или тождестве. И при этом забывает, что уж если прибегать к этому понятию, речь может идти только о таком тождестве, которое не вполне зачеркивает разность, о тождестве типа «А есть Б», а не «А есть А». Как только абсолютное логико-математическое тождество становится на место относительного — или антиномического — «А есть Б» (а последовательный логицизм ничем другим удовлетвориться и не может), одно из отождествленных понятий упраздняет другое; причем исчезает, разумеется, не форма — исчезает содержание, ибо в искусстве форма дана, тогда как содержание дано только в форме и через форму. Результат получается тот же, что и в теориях ныне нередких, которые отклоняют оба понятия, хоть никакое сколько-нибудь пристальное размышление об искусстве без них и не может обойтись. Форму отклонить нельзя, она тут как тут, мы ее слышим, видим, осязаем; это — содержание неосязуемо, невидимо, неслышимо: когда мы хотим отказаться от обоих, мы отказываемся только от него. И по той же причине, когда мы отождествляем форму и содержание, мы на самом деле ставим знак равенства не между ними, а между формой и произведением искусства в целом. Первое последствие этого — искаженное, «формалистическое» (но уже в другом смысле, чем в этике) представление об искусстве; второе — обеднение теории, потому что самое интересное, богатое, многообещающее, хоть и трудно проницаемое ее понятие не форма, о которой сказано всё или почти всё, что можно о ней сказать, а именно содержание, которое конечно не совпадает с сюжетом, темой, назначением, заданием и которое настоящему анализу почти не подвергалось.

«Эстетика, писал Кроче, знает форму и ничего кроме формы». Отсюда следовало бы сделать вывод, что для понимания искусства недостаточно эстетики. Но Кроче этого вывода не сделал. Он только пояснил, что содержание необходимо, так как без него не было бы и формы, но что оно выпадает из кругозора эстетики, потому что «от качества содержания к качеству формы нет никакого перехода» (или нет никакого соответствия между тем и другим). Однако, слово «качество» тут двусмысленно. Если понимать его в самом общем, нейтральном смысле, то утверждение Кроче неверно: качество выражаемого переживания или изображаемого предмета неизменно окрашивают и форму, в которой переживание выражено или предмет изображен. Если же пони-

мать это слово в смысле «хорошего» или «плохого» качества, то-есть в данном случае художественности или нехудожественности, принадлежности или непринадлежности к искусству, то утверждение Кроче сводится к ничего не говорящей тавтологии (к которой мышление его имеет, надо сказать, большую склонность). Ведь содержание, еще не ставшее формой, тем самым остается вне искусства, а значит никоим образом и не может обладать качеством художественности или нехудожественности. К тому же, из этой самоочевидной истины отнюдь не следует, что оформленное, сочетавшееся с формой содержание куда-то выпадает из искусства. Если же оно выпадает из эстетики, и в частности из эстетики Кроче, то именно потому, что оформление мыслится тут слишком упрощенно, как такое отождествление, при котором одно понятие заменяет другое, или как такое превращение, которое наблюдается в материальном мире, когда кислород, соединяясь с водородом, перестает быть тем, чем он был, и становится водой. Но соотношения формы и содержания в искусстве таким способом мыслить нельзя. Они не взаимозаменяемы, хоть и нераздельны; они соприсутствуют в своем единстве, а не исчезают в нем. Содержание не «снимается» формой ни в каком, хотя бы и гегелевском смысле этого слова; не лишается бытия от сочетания с ней, а обретает новое, преображенное бытие, которого раньше у него не было, как его не было и у формы. Из того, что душа неотделима от тела, еще не следует, что она то же самое, что тело. Богочеловечество не означает замену Бога человеком или человека Богом. Хлеб и вино, становясь телом и кровью, остаются все же хлебом и вином. Тайну воплощения, малого и большого, тайну предложения можно, разумеется, отрицать, да и при всех описаниях, которые мы ей даем, она все же остается тайной; но тайну искусства, тоже неуяснимую до конца и отрицать которую, значит отрицать искусство, во всяком случае невозможно сколько-нибудь точно описать при помощи понятий, составленных по образцу химического соединения или логико-математического тождества.

Оттого, что эстетика этого не понимает, она и вынуждена сосредотачиваться на одной форме, — либо на ощущении формы, либо на суждении о форме. Постоянно подчеркивает она внехудожественность неформленного содержания, но постоянно забывает о точно такой же внехудожественности бессодержательной формы, всякой формы, взятой отдельно, безотносительно к тому, что в нее вложено, что ею сказано. Вследствие этого она и знает «форму и ничего кроме формы», искусства же не знает, потому что не смотрит на него сквозь форму, а смотрит на форму и не видит его за ней.

Художественное произведение не аппарат для вызывания рефлексов и регулирования душевных состояний, но и не задача, ожидающая решения, которым исчерпывается ее смысл. Нет, конечно, сомнения в том, что восприятие искусства в некоторой своей части подведомственно психологии и что само искусство требует от нас суждений, которые мы вправе подвергать логическому анализу. Поэтому эстетика не совсем бесплодна и не сплошь состоит из заблуждений. Иллюзорность ее в том, что она принимает часть за целое. Она показывает нам готовое произведение искусства и приглашает нас сосредоточить внимание на его наружном слое, от восприятия и оценки которого зависит, во-первых наше согласие или несогласие считать данное произведение действительно относящимся к искусству, а во-вторых наше решение отвести ему то или иное место среди других произведений, по сходству или несходству с ними, то-есть, опять-таки с их наружным слоем. Но разве одобрение это все, чего от нас требует искусство, и удовлетворение — всё, что оно нам способно дать? Готовое произведение, правда, именно своей поверхностью и поворачивается к нам, но разве мы не знаем, что к художнику оно повернуто совсем иначе? Не то, чтобы в «психологии творчества» следовало искать того, чего мы не нашли в психологии восприятия художественных произведений; но между тем, что художник создал и тем, что он создавал, разве и в самом деле нет ничего общего? За последнее время нас в этом неоднократно пытались убедить, не теоретики только, но и живописцы и поэты, размышлявшие о своем искусстве, да мы давно знали и без них, что намерение совсем другое дело, чем результат, что исполнение и замысел могут враждовать друг с другом, что творец (с маленькой буквы) сам бывает удивлен своим творением и не зная, как его надо толковать, предоставляет нам истолковывать его, как нам угодно. Однако, речь идет не о толкованиях, не о рассудочной или хотя бы осознанной стороне творчества, не о том, сам ли художник творит или кто то неведомый ему творит вместе с ним и сквозь него, а лишь о том, выражено ли что бы то ни было в художественном произведении или не выражено ровно ничего и его следует считать чем то всего лишь целесообразным, всего лишь обслуживающим наши эстетические нужды и ничего не говорящим нам, кроме того, что оно действительно готово их обслуживать. Тот, кто когда-либо получал от искусства подлинную духовную пищу, никогда с этим вторым решением вопроса не согласится. Он знает: то художественное произведение, которое он не просто «оценил», которое его не просто удовлетворило, а ошачливило, пронзило, приподняло, вознесло, оно что-то говорило ему, оно что-то выражало. А если

так, то не в этом ли понятии выражения надо искать ключа к пониманию художественных произведений и, прежде всего, к дальнейшему выяснению того, как относится их содержание (то, что выражено) к их форме (тому, что выражает)?

Понятие это и в самом деле станет ключевым, если мы позаботимся о том, чтобы нас не обмануло называющее его слово, — лучшее из тех слов, которые нам все же позволяют об искусстве нечто не совсем пустое сказать. Когда мы говорим о «выражении» лица или об улыбке, «выражающей» что-то, например иронию, мы употребляем это существительное и этот глагол в значении очень близком к тому, которое им вполне законно придавать, когда речь заходит об искусстве. Но когда мы говорим, что такая-то формула выражает соотношение таких то величин, мы пользуемся другим (несобственным) значением слова «выражать», которое для разговора об искусстве совершенно непригодно. Строго говоря, формула не выражает, а обозначает, и не выражает она оттого, что между нею и математической мыслью, на которую она указывает, никакой другой связи, кроме внешней, условной, установленной по договору, усмотреть нельзя. Это ясно хотя бы из того, что одна формула может быть заменена другою без всякого изменения обозначаемого ею соотношения величин, тогда как не может быть двух улыбок, выражающих один и тот же оттенок иронии. Не может быть, кроме того и двух оттенков иронии, выраженных одной и той же улыбкой, но тут оттенков улыбки может не хватать, они могут не поспевать за оттенками иронии, которая окажется тогда невыраженной во всей точности своего оттенка. Таким неполным выражением мы постоянно довольствуемся для практических целей: оно замещает полное, оно условно обозначает то, что осталось невыраженным, то, чего быть может и не было надобности выражать. Только непосредственное, непреднамеренное выражение человеческого тела и лица, выражение доступное и животным, не содержит никакой примеси обозначения. К обозначению переходят мимика и жест, как только они становятся языком, точно также, как оно неотъемлемо принадлежит к самому замыслу языка, пользующегося словами. Однако, чистое обозначение достигается лишь в строго-научном, лучше всего в математическом, почти бессловесном языке. Обычная речь, как и мимика, представляет собой трудно распутываемую смесь обозначения с выражением, осознанным или неосознанным, как таковое. И конечно всякому ясно, что искусство выбирает из общего запаса возможностей, как раз противоположные тем, которые были выбраны наукой, что оно тяготеет не к обозначению, а к выражению. Только это вовсе не значит, как часто теперь думают, что язык его должен быть полностью очищен

от всего, что обозначает (как язык науки от всего, что выражает); это значит лишь, что художественное произведение, в своем целом, стремится выразить, а не обозначить и потому строится по образцу выражения, а не обозначения. Искусство интересуется не тем, что можно обозначить (так или иначе), а лишь тем, что подлежит выражению (всегда только одному). Искусство выражает только то, что не обозначимо и что ничем иным, кроме данного художественного произведения, выражено быть не может.

Выражение всем нам знакомо, как составная часть каждодневного нашего опыта. Такая обиходность как раз и делает это понятие плодотворным для теории искусства. Через него, через всем нам очевидное взаимоотношение того, что выражено с тем, что выражает, становится непосредственно понятной (хоть и не рассудочно уяснимой) связь формы и содержания в искусстве, во всяком случае с одной, очень важной ее стороны. Пример приведенный выше показал, что выражаемое возможно мыслить, как еще не выраженное или не вполне выразимое, то-есть, мыслить даже и тогда, когда мы не можем его именовать. В иронии — или радости — гораздо больше оттенков может быть мимически выражено, чем поименовано (даже если речь идет о таком именовании, в котором наряду с обозначением участвует и выражение); но кроме того в ней останутся оттенки, которых никакая мимика передать не в состоянии, которые способно выразить, более сложными приемами, лишь искусство, и которые тем не менее остаются мыслимы, независимо от того, выражены ли они уже или нет. Равным образом и содержание художественного произведения может мыслиться и как оформленное, и как оформляемое, и как неподдающееся оформлению, а форма, как осуществляемая и как вполне или не вполне осуществленная. Тем самым разрывается тот заколдованный круг, который эстетика начертала вокруг искусства, заявив, что форма и содержание в нем совпадают и что в отдельности мыслить их нельзя. Притом нужно заметить, что дело тут не в генезисе произведения, а в его структуре, и не в различении законченных и незаконченных, совершенных и несовершенных произведений, а в том, что в самом законченном, в самом совершенном произведении, даже еще ярче, чем в других, просвечивает его содержание не только как выраженное, но и как выражаемое, как имеющее быть выраженным. «Forma formans per formam formatam translucens» говорит Кольридж, и повидимому как раз об этом, хоть и заимствует у Шейфтсбери платонизирующую терминологию, которая в данном случае лишь запутывает дело. Не формирующая форма (то-есть платоновская идея) просвечивает сквозь оформленную, а бесформенная полнота того, что ищет формы, является нам, еще и в совершенстве этой формы, не только, как

нашедшая ее, но и как вечно ищущая, — подобно жажде, которая и в самом утолении продолжала бы быть жаждой и трепетать от жажды. Если бы не этот трепет выражаемого в выраженном, искусство было бы тем, чем оно представляется эстетике: неподвижным тождеством содержания и формы, в котором содержание фактически сошло на нет, и которое ничего от нас не ждет, кроме свидетельства о том, что оно осуществлено; после чего нам только и остается поблагодарить и попрощаться.

Конечно, понятие выражения известно и эстетике, но она и его склонна толковать по образцу своего понятия формы, как это делает Кроче, который говорит о тождестве «интуиции» (то-есть выражаемого) и выражения, вместо того, чтобы из вполне очевидной антиномической природы именно этого тождества заключить о таком же соотношении содержания и формы. Улыбка матери, склонившейся над младенцем, непосредственно понятна, прозрачна для младенца; улыбка — сама любовь, но вместе с тем она — улыбка, а не любовь. Антиномичность, там, где речь идет о выражении, даже не представляется нам загадочной, так мы к ней привыкли; но таинственной она всё же остается. В ней заключается простейший для нас урок мыслить одновременно нераздельность и неслиянность, тождество и нетождество. Мы уже видели, что без такого мышления, не признаваемого наукой и непредусмотренного классической логикой, в истолковании искусства (как, разумеется, и в самом искусстве) обойтись нельзя. Понятия, применяемые этим мышлением, можно считать не понятиями, а образными выражениями, но ведь и предназначены они для расчленяющего описания, которому не возбраняется быть образным, которое подчас только образным быть и может, а не для уместного лишь в точной науке причинно-следственного или функционального объяснения. Но так как описываемое ими они всё же приближают к нашему пониманию, то и понятиями мы их всё-таки вправе называть. Это относится и к содержанию с формой, и к выражению, и к родственному ему, но еще более образному, поскольку мы его относим к искусству, понятию воплощения, которое как раз к искусству всего удобней бывает применять в виду структурной сложности и организмоподобия художественных произведений. Содержание «содержится» в форме, как душа в теле, а не как вода в стакане (или по учению эстетики, как вода ставшая стеклом, оттого, что ее налили в стакан). Когда мы говорим, что форма воплощает содержание, или что содержание воплощено в форме, мы как раз и мыслим такое их соотношение, при котором содержание сплошь оформлено, повсюду явлено в форме и явлено только в ней, а всё же познается нами, как нечто особое, отдельное, которое мы именно и стремимся познать, когда познаем форму, по-

добно тому, как в телесном образе человека мы ищем душу и как младенец в улыбке матери видит и познает материнскую любовь. Образность, метафоричность этого понятия, когда мы применяем его к искусству, состоит в том, что стихотворение или картина не живы той жизнью, какую знаем мы, живые люди; однако и самая образность эта оправдана, ибо форма художественного произведения, его духовное тело, должна быть духовно живой и животворить ее, как душа животворит тело, именно содержание: отлети оно и форма станет трупом. Если форма — выражение, она не может ничего не выражать. Другими словами, самое понятие выражения, как и воплощения, постулирует ту одушевленность формы, ту наполненность ее содержанием, которая и есть основное ее качество, определяющее художественность художественных произведений. Совершенство их не в мертвом тождестве содержания и формы, при котором форма поглощает содержание, а в прозрачности формы, в ее проникнутости тем, что в ней выражено, что нам через нее сказано. И то, что одни называют удовлетворением, а другие сводят к оценке, есть ни что иное, как достигнутое чувством или разумом убеждение, что прозрачность налицо, что форма полна не сама собой, а тем, что выражено в форме. Как только это убеждение обретено, «эстетический объект» свою роль исполнил, перестал существовать, перестал заслонять от нас жизненную полноту искусства. В нее мы погружаемся, как только перестаем видеть в форме форму, и видим в ней то, для чего она существует, ради чего ее и стоило создавать.

Есть все основания сомневаться в том, чтобы искусство было областью проявления какой-нибудь одной, только в нем находимой ценности. Но если это на минуту допустить, если ценность эту назвать красотой (хоть и трудно поверить, чтобы красота была присуща всякому искусству, и еще трудней чтобы она встречалась в нем одном), то в этом случае восприятие художественных произведений мы будем вправе назвать созерцанием красоты, но отнюдь не получим право это восприятие считать простым ее признанием. Духовные акты признания красоты или усмотрения истины не растяжимы, не разложимы ни на какие части или моменты, тогда как созерцание есть нечто длящееся (хотя бы и вне обычного времени) и притом растущее, не пассивное, как принято думать, а незримо действенное: постепенное, упорное, беспредельное, лишь человеческой немощью ограниченное проникновение вглубь созерцаемого предмета. Такого созерцания именно и требует от нас искусство: но созерцание чего? Не красоты, и не какой-либо другой воплощенной в художественном произведении ценности, по той простой причине, что такая абстрактно называемая ценность там вовсе и не воплощена, а воплощено конкретное, не назы-

ваемое, невыразимое, иначе, как именно в этом выражении, содержание, в которое мы как раз и проникаем всё глубже и хочется сказать, всё шире, потому что не теряя своей конкретности, оно раздвигается, ширится, и если бы созерцание наше не оборвалось, мы знаем, под конец включило бы в себя весь мир. Вся ценность искусства в этом; вся ценность его — выраженность. Но не эту выраженность мы созерцаем, и не процесс выражения, а само выраженное; не ценность искусства, а художественное произведение и то, что выражено в нем. Большая ошибка сводить выраженное к чувству, к эмоции, или к чему-нибудь только моему, смешивать его с его составной частью, стихией чистого лиризма; и еще большая ошибка думать, что выражаться должно нечто и помимо выражения ценное, уже до искусства признанное ценным. Искусство не зеркало добродетели, — с этим давно уже все согласны; но нельзя считать его и зеркалом красоты. Ведь оно вообще не отражает, а выражает, и потому красота, которая в нем, уже не та, какую мы знали вне его пределов и уже не в том смысле можем мы именовать ее красотой. Различение это не чуждо и эстетике. Указание Кроче на отсутствие «перехода» от оценки содержания к оценке формы, как раз и обретает некоторый смысл только для тех, кто смешивает красоту вне искусства с красотой в искусстве или с «красотой» (то-есть художественностью) самого искусства и ставит в зависимость качество картины от качества того, что на ней изображено. С такого рода простодушным заблуждением, как и с родственным ему относительно верности изображения, обеспечивающей будто бы его художественную ценность, эстетика борется вполне успешно; однако, ее собственные заблуждения, именно потому, что они гораздо менее простодушны, оказываются на деле куда вредней. И в конце концов думать, что искусство питает нас той же пищей, что созерцание самой жизни, всё-таки ближе к истине, чем предполагать, что оно не больше нам дает, чем чашка кофе или решение шахматной задачи. То, что выражено, тем самым преобразено; но созерцаем мы не акт преобразования и не орудие его, а сам преобразенный мир — сквозь форму, которая его преобразила.

Младенческие представления о правде и красоте, о воспроизведении действительности словом, кистью или резцом, и о переходе красоты непосредственно из жизни на холст живописца, отпадают сами собой, как только размышление об искусстве становится сильнее искусства; и фотография, еще красноречивей, чем эстетика, обнаружила их несостоятельность. Но они по крайней мере напоминают нам о славных временах, не теории художественного творчества, а его наивной практики. Если бы спросили Рафаэля или Тициана, да и едва ли не всех итальянских художников до и после них, чего они ищут в живописи, они ответили бы: той же самой красоты, какую мы видим в жизни.

Если бы о том же спросили всех современников Рембрандта — или даже его самого — они сказали бы, что ищут правдиво передать то, что видят перед собою. И, конечно, искусство всех этих мастеров совсем не в этом; эстетика будет права, если скажет, что они были обмануты некоей иллюзией. Только верно и то, что иллюзия эта была необходима для их творчества и быть может нужна творчеству вообще, хотя бы тем, что сохраняет чувство сплоченности его с миром и с жизнью человека; тогда, как эстетика разрушает это чувство, а верного представления об искусстве всё же не дает. Художник совсем не обязан знать, что он преображает мир и даже, чем меньше он знает о том, тем для него лучше. Ведь достигает он этого не особым намерением и усилием воли, а в самом выражении, оформлении, делая мир, то-есть какой-либо облик или частицу мира содержанием своего искусства. Воображение — преображающая сила, и всё, что выражено, преображено именно потому, что всё оно прошло сквозь воображение. Это относится не только к изобразительным искусствам, но и ко всем вообще. Не так важно, что именно преобразается, внешний ли мир, который я должен, дабы выразить его, сперва вообразить, хоть я его и вижу вот тут, перед собою; или внутренний мир, который я в звуках, если я музыкант, или в словах, если я поэт, ношу в себе и не перестаю воображать; или, наконец, назначение как в архитектуре и прикладных искусствах, практическая цель, составляющая частицу мира, которой еще нет и которую я воображаю, дабы она была; важно лишь, чтобы преобразование в самом деле осуществилось, чтобы почерпнутое в мире было не обозначено, а выражено, и тем самым оказалось бы содержанием, нераздельным (хоть и неслиянным) с формой, превратилось бы в искусство. И точно также, не в том дело, чтобы непременно менялся до неузнаваемости всякий элемент мира, воображенный и выраженный художником. Свет преобразования подчас переходит в пламя и привычный облик вещей сгорает в нем; но довольно и света, довольно легчайшего сиянья; незачем Дафне становиться лавром: вот она осталась Дафной, а хоть и всё та же, да не та.

Преобразование, в области искусства, есть прежде всего переосмысление и нет надобности себе его представлять по образу овидиевых метаморфоз. Между всем тем, что становится содержанием художественного произведения, чаще всего оставаясь видимым в нем, в качестве его повода, назначения или сюжета, и самим этим содержанием, уже неотъемлемым от формы, могут устанавливаться самые различные степени сходства или несходства, но полной общности, как между истлевшими дровами и заменившими их дымом и золой, тут всё-таки не может быть. Как нет замены содержания формой, так нет и замены содержанием того, из чего оно возникло. Как анти-

номично тождество содержания и формы, так антиномично и преобразование, создающее лишь такое «не то», которое не исключает, а включает в себя прежнее, узнаваемое или неузнаваемое «то». Антиномичность явлена здесь не в бытии, а в становлении, в переходе от одного образа бытия к другому, но она всецело вытекает из того соотношения содержания и формы, которое так неверно толкуется эстетикой. Естественно, что и само понятие содержания, поскольку оно вообще интересует эстетику, истолковывается ею столь же неверно. Понятие это двойственно; недаром в немецком языке ему соответствуют два различных слова: *Inhalt* и *Gehalt*. Только второе из них именуется содержанием, неразрывно связанное с формой; первое отвечает содержанию не соотносительному форме, предшествующему ей (о нем только что шла речь), тому, которое в литературном произведении поддается пересказу «своими словами». *Inhalt* остается чем-то внешним, инвентарным; он не выражен, он только обозначен; то, что выражено, то, что мы созерцаем, это всегда *Gehalt*. Эстетика это учла, но не учла той связи, которая остается между ними. Напрасно она думает, что суть искусства в его «чистоте», в том, чтобы из него возможно тщательней был выметен всякий *Inhalt*. Ведь выражение — не какая-то материальная, количественно определяемая операция (столько-то выражено, столько-то обозначено, такая-то часть *Inhalt*, а такая-то — *Gehalt*); оно — духовный акт, нераздельно относящийся к целому художественного произведения, причем целое это может включать и такие элементы, которые сами по себе не оформлены, не выражены, но становятся таковыми как раз посредством этой связи своей с целым. Выражение в искусстве тем ведь и отличается от выражения вне искусства, что создает сложный духовный организм, вмещающий его, оживленный им, но сплошь из него одного не состоящий. Почти беспримесное выражение встречается в коротких лирических стихотворениях и еще кое-где, но как правило, чем могущественней искусство, тем оно меньше печется о «чистоте», тем беззаботней включает в свою живую плоть — как в «Илиаду» список кораблей — совсем, казалось бы, чужеродные составные части. В отличие от старых правил и запретов, отвечавших тем особым содержаниям, которые надлежало выразить, устанавливаемые эстетикой нормы совершенства беспредметны. Единственное совершенство, единственная ценность искусства — выраженность. И выражено в нем всё, чем живет человек, всё, что открывается ему в мире.

По эстетической прописи, в искусстве важно «как», а не «что». И в известном смысле это не может быть иначе, раз само искусство есть не «что», а сплошное «как». Но одно неотделимо от другого, и способ выражения не был

бы столь важен, если бы выражаемое не было еще важней. Искусство — не особый отрезок мира и не область проявления особой ценности, а особая явленность всего вообще. И если эта явленность ценна, значит ценно то, что явлено. Но почему же выраженное, явленное делается ценным в искусстве, если оно не было ценным до него? На этот вопрос можно дать два ответа. Любовь не спрашивает о ценности того, что любит; она полагает эту ценность, как нечто очевидное, не требующее доказательств; мы можем сказать, если хотим, что любовь ее и создает. Но если не хотим, ничто нам не мешает верить, что любовь только открывает ценность, сокрытую от нас, но врожденную всему, что может стать предметом любви. А искусство? Разве оно не окутало мир любовью? Разве не потому оно ищет выразить всё, что любит всё? Мы верим: оно не творит, оно познает; если же творит, то лишь для того, чтобы познанное высказать. Оттого-то, как ни трудится художник и как ни нужен искусству этот труд, всё же не плоды его труда созерцаем мы, когда всматриваемся или вслушиваемся в искусство, и не замысел, не то, что он хотел сказать, а то, что он выразил быть может сам того не зная, то, на чем, в ответ на его подвиг и заботу отпечатлелся, словно лик на убрусе, нерукотворный образ бытия.

Всё познается по сравнению. За этим ходячим изречением скрывается глубокая истина. Познавать действительно значит — сравнивать. Ведь и Бог только потому непостижим, что Он ни с чем не сравним. Этими соображениями оправдывается и моя попытка уразумения сущности нового фильмового искусства путем его сравнения с древним искусством театра. Как будто-бы, простая задача. Однако, она таит в себе большие трудности. Дело в том, что театр уже давно живет изменой своей сущности, а фильм лишь нащупывает свой подлинный образ. Сопоставлять, потому, приходится уже исчезнувшее искусство с только еще нарождающимся.

РЕЛИГИОЗНЫЕ КОРНИ ТЕАТРА

Корни театра уходят, как известно, в религиозные обряды примитивных народов. Засуха, прогневали богов; надо смягчить их сердца, вымолить прощение. Назначается день богослужения. С утра собираются толпы, звучит музыка. Неожиданно появляется человек в белом, с маскою на лице, жрец и актер одновременно. Начинается танец. Исступление жреца передается толпе верующих. На горизонте собираются тучи, небо темнеет. Боги простили, — благодатью нисходит на землю дождь.

Это, конечно, еще не театр: отсутствуют слово и действие. Но всё же, в описанной церемонии налицо все элементы античной трагедии: религиозный миф, живущая верою в него религиозная община, убежденный в своем жреческом призвании — актер и, главное, — верховная тема трагедии, тема искупления человеком своей вины перед Богом.

Знаменитый русский ученый Ф. Зелинский в высоко-художественных предисловиях к своим мастерским, хотя как ритмически, так и филологически, весьма свободным переводам Софокла, с большою убедительностью вскрыл не только религиозную, но, можно сказать, и храмовую природу античного театра. Играли трагедии Эсхила и Софокла вблизи от алтаря, причем, как актеры, так

и зрители были убеждены в присутствии среди них карающего и милующего Бога.

Хотя в античном театре таились существеннейшие предвосхищения христианской антропологии (учение о грехопадении и вера в воскресенье), средневековая церковь не осилила высокого трагического искусства, а ограничилась мистериями, представлявших собою, в конце концов, лишь иллюстрации и толкования библейских текстов. Возможность христианской трагедии можно, однако, считать доказанной, о чем писали Вячеслав Иванов в своей книге о Достоевском, а также и крупнейший немецкий филолог Рейнгарт в своей известной работе о Софокле.

Первою формою отхода от мифически-религиозного античного театра надо считать метафизически-героический театр Шекспира, французских лжеклассиков и великих немцев — Шиллера, Клейста, Геббеля, Блюхера и др. К метафизически-героическому театру с некоторыми оговорками относится и русская трагедия во главе с «Годуновым» Пушкина и трилогией Алексея Толстого.

Нет спора, что ни Шекспира, религиозность которого так чтит кардинал Ньюман, ни Расина, воспитанника Порт-Руаяля, ни немецких классиков, ни, тем более, Пушкина и А. К. Толстого нельзя считать безрелигиозными людьми. — Тем не менее, читая и смотря их, нельзя не чувствовать, что все они дети выпавшей из христианского мира эпохи; их гениальные творения оправдывают убеждения Шеллинга, что гуманизм разрушил на Западе христианский миф и тем подорвал основу христианского искусства. В отличие от античного театра, метафизически-героический театр нового времени держится не обще-народным религиозным мифом, а метафизическими убеждениями своих авторов. Его корень не в отношении человека к Богу, а в отношении творческой личности героя к своей идее. По сравнению с мифическим театром он глубоко индивидуалистичен. Его темою потому и является оторванность героя от окружающей его среды.

Дальнейшую стадию отклонения театра от своей религиозной природы представляет собою современный театр, порожденный просвещенской антропологией 18-го века, которой человек представляется исключительно посторонним существом. Современный театр объясняет все поступки героя наследственностью, средой, и местом, которое он, в связи с этими факторами, был принужден занять в жизни. Ни Бога, ни Судьбы, ни вообще каких-бы то ни было потусторонних трансцендентных реальностей просвещенская антропология не знает и не признает. Всякое действие человека, вплоть до преступления, она объявляет результатом пересечения энного ряда причинно-следственных

цепей. При таком подходе к человеческой судьбе естественно исчезает не только нравственная ответственность героя за свои поступки, но и само понятие судьбы. Сын убивает мать, в последнем счете, с такою же необходимостью, с какою молния расщепляет старый дуб, у которого судьбы нет.

Сменой религиозно-мифического сознания метафизическим и далее метафизического-науковерческим объясняется, конечно, и то, что начиная с середины XIX века изо всей западно-европейской литературы исчезает трагедия. Несколько авторов-эпигонов, пытались, правда, подняться до трагических высот, но ничего подлинно значительного их попытки не дали. Художественный успех стяжали и более или менее широкое влияние на развитие театра оказали исключительно психологи и социологи, умные и тонкие исследователи, неустанно меняющейся социальной жизни и слагающихся в ней новых отношений между новыми людьми. Написанные этими авторами для театра вещи по своему внутреннему стилю и духу никак не трагедии и даже не драмы в подлинном смысле слова. Это по-просту зрелище (Schauspiele), зачастую диалогизированные рассказы, психологические этюды и даже короткие романы. К таким зрелищам относится почти всё написанное для театра Оскар Уальдом, Ибсеном, Стриндбергом, Гамсуном, молодым Гауптманом, Чеховым, Горьким и многими другими. Наибольший успех выпал, как известно, на долю горьковского «Дна», которое в продолжении двух лет шло в берлинском театре Рейнгардта каждый четвертый день.

Параллельно с изменением репертуара естественно менялись как психология актера, так и техника его игры. Литургические возгласы героя, как и вещания хора не перешли в метафизически-героический театр. Тем не менее актеры этого театра еще чувствовали себя не зарисовщиками, не фотографиями жизни, но судьями ее. В их порой гневном пафосе чувствовались отзвуки гласа Божия. В своем Несчастливцеве Островский комедийно зарисовал тип такого актера. Московский Дом Щепкина долгие другие европейских и русских театров сохранял традицию «Несчастливцевых». Когда молодая М. Н. Ермолова произносила знаменитый монолог в «Овечьем Источнике» Лопе-де-Вега, она, сама того не зная, требовала полного раскрепощения русской общественной жизни. Недаром старые театралы чтили ее как св. Татьяну второго Московского Университета, каковым почитался Малый Театр. Роль Московского Художественного Театра в истории русского сценического искусства определилась, прежде всего, отрицанием метафизически-героического пафоса в стиле актерской игры. Дух пророчества был Станиславским изгнан со сцены. Пушкинский завет пророку, а потому и актеру в древнем смысле слова: «Глаголом жги

сердца людей» — был сдан в архив. Онтология слова была заменена психологией бессловесной паузы. Настроение поставлено выше откровения. Излюбленное эпохой настроение «несказанности» как говорили символисты, привело на сцену сумерки, музыку и трепет догорающей папиросы в нервной руке.

Так, изумительный по совершенству актерской игры и по режиссерскому мастерству театр, следуя, что интересно отметить, по путям Мейнингенцев и Венского Бург-Театра, убил подлинную природу театра.

«Что делать вам в театре полуслова
«И полумаск — герои и цари
«И для меня явление Озерова
«Последний луч трагической зари!
(Мандельштам)

Камерный театр Таирова восстал, как на метафизику Малого, так и на психологию Художественного. Выработанный им тип актера был уже переходом от старого театрального лицедея к обезличенному фильмовому изобразителю, о чем речь еще впереди.

В чем же, однако, сущность нового искусства фильма?

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ОСНОВА ФИЛЬМА

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить когда и в какой обще-культурной обстановке появился на свет Божий фильм. На первый вопрос историки фильма дают весьма расходящиеся ответы. Грегор¹ пишет: «Фильм так же стар, как само человечество», а Бела Балач² считает, что фильму не больше 30-40 лет от роду. Такое расхождение во взглядах специалистов объясняется разным пониманием сущности фильмового искусства. Парадоксальное на первый взгляд мнение Грегора — объясняется тем, что он историю фильма сливает с историей попыток художественного изображения непрерывных движений. Таковые попытки, действительно, очень стары. В древне-египетских гробницах, за 1400 лет до Рождества Христова были найдены изображения постепенно всё ниже и ниже наклоняющихся жниц. При быстром просмотре этих изображений как будто бы получалась картина жатвы. В Александрии, во втором веке до Рождества Христова уже были изобретены довольно сложные,

¹ Joseph Gregor: "Das Zeitalter des Films", 1932.

² Béla Balázs: "Der sichtbare Mensch", 1923, и "Der Geist des Films", 1930.

но конечно, еще очень несовершенные приборы для непрерывного показа моментальных зарисовок. Работа над усовершенствованием таких аппаратов не прерывалась вплоть до изобретения кино-ленты братьев Люмьер в 1895 году. Этим запатентованным изобретением было положено начало современному кинематографу.

Если Бела Балач, не отрицая этих бесспорных фактов, всё же настаивает на том, что фильму никак не больше 50 лет, то, конечно, лишь потому, что держится правильного мнения, что киноискусство, как и всякое другое, живет не послушным отображением действительности, а творческим преобразованием ее, т. е. не фотографией, а тем, что на профессиональном языке зовется «монтажем». При таком понимании фильма ему действительно нельзя дать более 50 лет. Чем же, однако, жило человечество на рубеже 19-го и 20-го веков? Какими духовными верованиями, какой социальной и экономической структурой определялось лицо этого рубежа?

Ответ на этот вопрос не труден. К концу 19-го века в Европе завершается отход всех областей культуры от некогда живого в ней христианско-церковного центра. Верховною ценностью эпохи становится точная наука и основанная на ней техника. Вера в науку приобретает иногда черты страстного науковерия. В начале 20-го века немецкая социал-демократия считала своей «церковью» «союз монистов» («Monistenbund»), а своей библией — «Мировые загадки» Геккеля. Дальнейшими характерными чертами эпохи рубежа были — мощный расцвет капитализма и нарастание масс. Не учитывая всего этого, невозможно определить сущность киноискусства.

Новое явление культуры всегда появляется в облике старых образов. Как первые автомобили были по внешности похожи на коляски, так и первые фильмы представляли собою фотографические снимки более или менее забавных жизненных сценок, а впоследствии заснятые театральные представления. Такие сфотографированные спектакли, к сожалению, и поныне показываются во всех кинематографах и имеют прочный успех у широкой публики. Их притягательная сила заключается в ансамбле известных актерских имен, в легкой, насквозь проэротизированной комедийной фабуле, в пошловатом, но интригующем диалоге и в шикарной обстановочности:

Бесшумно подкрадывающиеся к подъездам отелей или замков автомобили; бальные залы и океанские пляжи, декольте и фраки, пижамы и купальные костюмы; пучеглазые румыны, шмыгающие среди кофейных столиков и завораживающие своими скрипками сердца соблазнительных прелестниц, и демонических преступниц, а в следующей сцене крупные глицериновые слезы из под

стрельчатых ресниц покинутых жен и обманутых девиц. Всё это в бесчисленных вариантах ежевечерне показывается в тысячах кинотеатров и безотказно потребляется публикой.

Не надо говорить, что подобные фильмы к фильмовому искусству ни малейшего отношения не имеют, и не столько в связи со своею духовною убогостью и социально-нравственною вредностью, сколько ввиду игнорирования ими всех специфически-фильмовых форм художественного творчества.

Актер принадлежит не фильму, а театру; театру же принадлежат как занимательная комедийная фабула, так и живой диалог между действующими лицами. Не характерна для фильма, наконец, и фотография, во-первых потому, что фильм может обходиться без нее, а во-вторых потому, что ею пользуются отнюдь не только фильм, но также наука и жизнь. Монтажем же, как специфически-фильмовым средством, фильмы описанного мною типа, почти что не пользуются.

От этих анти-художественных фильмов выгодно отличаются те, что еще не представляя собою полноценного фильмового искусства, всё же являют черты некоторой своеобразной фильмовой художественности. Для них характерно, что они интересуются не только человеком в комнате, но и всем миром в поднебесьи. Можно, пожалуй, сказать, что они не антропологичны как театр, но космологичны, как пейзажная живопись, как музыка. Они пользуются камерой, не только как воспроизводящим действительность фотографическим аппаратом, но и как преображением ее. Ново в них по сравнению с театром и отношение к актеру. Симптоматично, что режиссеры тех художественных фильмов, о которых идет речь, охотно пополняют труппы своих исполнителей рядовыми обывателями (итальянский веризм), детьми, животными, а так же деревьями, облаками, ветрами, лестницами, газовыми фонарями и т. д. В довольно старом фильме «Der Kongress tanzt» ритмам вальса отдаются не только люди, но и озера, лебеди на волнах и прибрежные деревья. Такое, на театре совершенно невозможное расширение актерской семьи неизбежно влечет за собою умаление игры актера профессионала: играя с недоступною для актера простотой и естественностью, дети, животные и березы неизбежно обличают малейшую фальшь в актерской игре. Им это не трудно, т. к. в отличие от взращенного театром актера, они вообще не играют, а просто живут перед камерой своею обыкновенною жизнью. Эти размышления и наблюдения отнюдь не принижают великого актерского искусства как такового, а лишь ставят под вопрос стилистическую цельность, а потому и художественную ценность фильмов, в которых не чувствуется общего знаменателя между творческой игрой актера и

простым бытием спускающейся по черной лестнице кошки или призовой лошади, собирающей по деревням бидоны с молоком.

К этим соображениям прибавляется еще одно, весьма существенное. В театре главную роль спокон веков играло слово. В слове актер раскрывал как свою собственную душевную глубину, так и глубины исполняемых им лиц. Но слову в фильме тесно, фильм живет не словом, а зрительным образом, картиной. Не будет преувеличением сказать, что фильм тем совершеннее, чем сильнее в нем чувствуется «Великий Немой» и чем меньше он требует синхронизации. «Игра» немых животных, городов, пейзажей потому и кажется нам столь правдивой и выразительной, что она соответствует верховному закону фильмового искусства: господству образа над словом. Широкая публика всего этого не замечает, но, конечно, лишь потому, что она еще не чувствует своеобразной художественной души фильма.

Верность моих размышлений подтверждается, наконец и тем, что в отличие от анти-художественного фильма — художественный редко перерабатывает в постановочные сценарии драматические произведения сцены, а заимствует свои сюжеты, главным образом, у эпической литературы, что было бы нетрудно доказать статистикой сюжетов и авторов наиболее значительных художественных фильмов. Но к этой работе не стоит прибегать, т. к. само собою разумеется, что проза повествовательная, рисующая картины природы и человеческой жизни — ближе фотокамере и экрану, чем драматический диалог.

Лишь в качестве иллюстрации того типа фильмового искусства, которое я называю художественным, опишу сравнительно недавно показанный Орхулс'ом прелестный, хотя и не из ряда вон выходящий фильм, в основу которого легли три рассказа Мопасана. — Остановлюсь на средней части фильма, озаглавленной «Le plaisir». Маленький приморский городок. Обветшалые домики, узкие улочки. В одном доме под старыми деревьями, спущенные жалюзи. А внизу к подъезду сбегаются почтенные буржуа. Но на двери надпись: «Закрыто по случаю первого причастия». Надпись вызывает волнение и возмущение: — как же можно закрывать заведение в субботу, в свободный, а потому и самый грехоудобный вечер.

Поезд. Девушки сидят в купэ и рассказывают случайному спутнику о том, как их любят мужья и какие они дарят им подарки. Они счастливы, едут на первое причастие племянницы мадам Телье, их добрейшей хозяйки.

Свисток. Станция. Приезжих радушно встречает родственник мадам Телье. Смейся и толкаясь, они весело рассаживаются в экипаже, запряженном сытой, белой лошадкой. Быстро бегут поля, пригорки, мосты, деревья. Вот и деревня:

родная деревня «сладостной» Франции. На следующее утро, разодетые девицы собираются в церковь. Перед ними попарно шествуют в белых платьицах и темных костюмчиках девочки и мальчики. Раздаются мощные давно не слышанные звуки органа; эти звуки с неожиданной силою трогают душу падших существ. А впрочем — какие они падшие? Ремесло, как ремесло. Работают честно, копят крепко, никакой радости от продажной любви не испытывают и греха в продаже не чувствуют. Так им думается, а всё же грустно. Они горько плачут, а за ними и вся церковь.

После церкви пьют кофе в саду, под деревьями. Как хорошо, как вольно дышится. Но солнце садится, надо спешить домой. Опять высокий экипаж, опять веселая белая лошадка. Веером вращаются вокруг девиц вечеряющие поля. Всё по-старому, только в душе возницы, родственника мадам Телье, проснулась нежная любовь к девушкам. Свисток. Поезд трогается, а он всё стоит и машет шляпой. Из окон поезда ему приветливо улыбаются грешницы, в руках у каждой по большому букету цветов.

Поздно вечером в заведении бал. Сквозь спущенные жалюзи видны веселые, отдохнувшие девушки в жадных объятиях почтенных буржуа и солидных отцов семейств.

«Le plaisir» совсем не театр, но и гораздо больше, чем талантливая иллюстрация рассказа, каковую, например, является дневник сельского кюрэ «Le journal d'un curé de campagne», — фильм, сделанный по роману Бернаноса.

«Le plaisir» это уже путь к подлинному фильмовому искусству. В центре не переживания отдельного человека, требующие для своего выявления глубоких слов, а картины жизни некоего определенного социального коллектива, нарисованные легкой, но не поверхностной рукой. В фильме много прикровенного социологического анализа и в этом его заслуга, но он дан не в словах, а в образах. Потому он и не требует синхронизации. Природа, чуждая театру, играет в «Le plaisir» очень существенную роль. Не только на ее фоне, но и в ее недрах борются друг с другом грех и церковь. Мимоходом отмечено, что грех ближе церкви, чем фарисейская праведность. Всё это отвлеченной мысли быть может и не ясно, но взору, знакомому с азбукою образов, «Le plaisir» дает очень много. Играют хорошие актрисы, но можно было бы обойтись и без них.

Выше было сказано, что художественный, в моем понимании, фильм еще не представляет собою полноценного своезаконного фильмового искусства, так как он с недостаточной полнотою и глубиною раскрывает миропредставление положительных наук.

Характернейшею чертой этого мирозерцания является то, что *мысли-*

мый наукою мир в принципе недоступен *созерцанию*. Один из самых видных гносеологов, проф. Риккерт, парадоксально, но точно формулировал этот факт в словах: «Научное познание мира делает мир неузнаваемым для нас». Дело не только в том, что никто никогда не видал атомов, молекул, электронов, азотонов и т. д. и т. д., но и в том, что несмотря на нашу твердую, научно-обоснованную уверенность, что не солнце (по Птолемею) вертится вокруг земли, но земля (по Копернику) вокруг солнца, мы, стоя на вечерней заре и поныне видим не коперниковский, а птолемеевский закат: земля недвижима под нашими ногами, а солнце движется на запад и падает за горизонт. Все мы так же знаем, что земля шар и что наши южно-американские корреспонденты не стоят рядом с нами на земле, подняв голову в небо, а, собственно говоря, висят на ней, головой вниз. Но когда мы думаем о них, мы не видим их на подобие нашего отражения в воде, а как соседей на всё той же для всех одинаково плоской земле. Живи мы не нашим *миро-созерцанием*, а *миро-познанием*, мы может быть уже давно сошли бы с ума или по меньшей мере пришли бы в отчаянье. Если бы, например, Ромео, вызывающий своей игрою на лютне очаровательную Юлию на балкон — внезапно осознал бы, чем любовь представляется биологам, физиологам, анатомам, специалистам по гормонам и психо-аналитикам, то ему, конечно, ничего не оставалось бы как разбить свою лютню о ближайшее дерево и мгновенно превратившись из Ромео в Гамлета, посоветовать Юлии заточиться в монастырь.

Лишь исходя из таких размышлений можем мы приблизиться к художественной тайне фильма, заключающейся в ему одному доступной возможности живого показа недоступного человеческому глазу мира. Благодаря своей связи с наукой и техникой, фильм с легкостью может показать, как постепенно распускается бутон цветка и как цветочный сок течет сквозь хоботок пчелы. Ему не трудно изобразить нам вращающуюся вокруг солнца землю и показать читающего полученное письмо из Парижа южно-американца вниз головою. Не трудно всё это потому, что в отличие от нашего глаза фото-камера не обязана видеть и мыслить мир в привычных нам формах времени и пространства. В ее распоряжении неисчислимо множество как пространственных, так и временных масштабов. Вопреки всем законам перспективы, ей легко показать, как вырастают удаляющиеся от нас люди и как лошади, на которых сидят мечтающие о прошлом романтики, бешено мчатся хвостом вперед (René Clair — «Les belles de nuit»). Не трудно ей, наконец, разложить человека, как часовой механизм на составные части и добиться неожиданно художественного успеха показом спускающихся с лестницы солдатских сапог («Крейсер Потемкин» — Эйзенштейн). Такая же свобода в обращении царствует в фильме и в отно-

шении ко времени: быстрый прыжок оленя может быть дан в темпах проплывающего сквозь камыши снулого караса и обратно. Если ко всему этому прибавить уже почти не замечаемую нами, ибо часто применяемую технику «наплыва» друг на друга человеческих лиц, как и иных образов мира и, наконец, возможность сновидческого удвоения, утроения и даже удесятерения человеческих тел (Orson Welles — «Citizen Kane»), то можно будет, пожалуй, согласиться с мыслью Сартра, что человек, если не по бытию, то по своей сущности является не Божьим твореньем, а своей собственной импровизацией. Сознающему себя Божьим созданием человеку вряд ли было бы возможно так самовольно перекраивать мир, как того требует прометеевская метафизика подлинно художественного фильма. Лишь при таком углубленном понимании искусства фильма он становится глубочайшим символом нашей эпохи, а потому и антиподом, укорененного в религии античного и христианского театра.

Само собою разумеется, что защищаемый мною образ фильмового искусства (условно и приблизительно его можно назвать — сюрреалистическим) не совместим с началами натурализма и психологизма. Прометеевское преобразование мира требует его освобождения от тяжеловесной трехмерности, от красочной насыщенности, от грузности, косности и всякого иного рабствования земле и законам тяготения. Мир технократической фантазии требует обмена всех корней на крылья. Ибо фильм — это полет картины и образов.

Всё это старые мысли. Всё это хорошо понимали наиболее значительные пионеры кинематографического искусства, о чем весьма интересно повествует René Claire в своей книге «Réflexion Faite». Уже в 20-х годах он приветствовал фильм, в котором «власть земного притяжения» была бы заменена «чувством музыкальной свободы». В тон знаменитому французскому режиссеру звучат и полные негодования слова Cocteau: «Наш фильм в тупике; с самого начала распространилось недоразумение, что будут снимать театральные представления. Со временем фильм действительно стал всё больше превращаться в заснятый театр. Еще несколько успехов в этом направлении и кинематографическое искусство погибнет: сначала пластика, потом краска и, наконец, звук. Эти изобретения доведут фильм до той же ничтожности, что тяготеет над нашим театром».

Еще определеннее звучат слова Fernand Léger: «Я жду в будущем фильм, осуществляемый собственными средствами; до тех пор, пока решающую роль в нем будут играть литература, театр и актер, — он ничего не будет стоить».

Аналогичные мнения мы встречаем у Валери и Бела Балач. Интересно, что все они дружно свидетельствуют о том, что за несколько лет до появления

говорящего фильма никто из передовых теоретиков и режиссеров не сожалел о немоте экрана и не мечтал о говорящей фотографии. Это эстетически весьма проблематичное изобретение навязала фильму победоносная техника, которой мы все поклоняемся, и вероятно и впредь будем поклоняться. Повернуть и это колесо истории, конечно, уже невозможно. Возможно лишь более осторожное сращение технических изобретений с требованиями фильмового искусства, чем оно сейчас практикуется.

Дабы с некоторой наглядностью противопоставить еще не оторвавшийся от театра фильм от самостоятельного фильмового искусства, попытаюсь показать, как одну и ту же тему (возьмем близкую нам тему русской революции) разработал бы работающий главным образом в театре режиссер А и как чувствующий своеобразную метафизику и стилистику фильмового искусства — режиссер Б.

В основу своей работы режиссер А положил бы, надо думать, или заимствованный из литературы или специально для него написанный «съемочный сценарий» с рядом выигрышных ролей, эффектных диалогов, жанровых картин и пейзажей. Так как консервативный режиссер вряд ли стал бы крутить революцию, то в качестве главных действующих лиц в этот сценарий были бы вероятно включены: министр внутренних дел, владеющий черноземным имением в 150 тысяч десятин и дачей в Крыму; стоящий во главе карательной экспедиции полковник, женатый на сбежавшей из монастыря опереточной певице; тайно сочувствующий народу тюремный смотритель с лицом св. Николая Угодника, идейный рабочий интеллигент-марксист, смотрящий на мир не глазами, а честными пролетарскими точками зрения. Не думаю, что набросанный мною съемочный сценарий было бы правильным считать злостною каррикатурой на содержания большинства фильмов и прежде всего фильмов социально-политического содержания. Почти все они живут обобщениями, упрощениями, плакатностью сюжетной трактовки. В этом есть своя закономерность. Фильм не создан для углубленного понимания и справедливого анализа человеческих душ. Это дело великого искусства слова, т. е. театра. Нравственно неприемлемым агитационным плакатом фильм кажется лишь при натуралистически-психологической режиссуре, при использовании же подлинно фильмовых форм творчество плакатное упрощение превращает ложь в стиль, в чем будет легко убедиться, если перейти из ателье режиссера А в ателье режиссера Б и спросить его, в каких формах он представляет себе раскрытие темы русской революции. Думаю, он набросал бы следующий план: в высоких хоромах, за длинным столом, покрытым зеленым сукном, сидят 20 членов Верховного государ-

ственного совета. По доносящимся до зрителей отрывкам речи, по отдельным взволнованным возгласам чувствуется, что государственные мужи растерялись, потеряли, что называется, голову. По зеленому сукну нервно бегают и барабаният пальцы сморщенных, холеных, старческих рук. Фрачные крахмалы украшены широкими муаровыми лентами, военные мундиры сплошь завешаны орденами — звезды и мечи. Голов, конечно, ни у кого нет: ведь правительство потеряло голову. Все слова и возгласы раздаются изнутри офраченных и затянутых в мундиры грудей. Груды звучат, как радио-аппараты. Вот одна из грудей в генеральском мундире начинает всё сильнее дышать, всё выше вздыматься. При словах «как крепкие верой сыны нашей родины и верные слуги Государа Императора», в ней, как в стене распахиваются и мгновенно расширяются ворота. Из них с широко-льющей лихой солдатской песней выезжает взвод кирасиров Ее Величества. Руки на зеленом столе сжимаются в кулаки, кулаки поднимаются кверху; в грудных граммофонах раздается громовое «ура», переходящее в гимн.

Следующая картина: Фабрика. Медленно вращаются громадные маховые колеса, повсюду быстро снуют десятки разнокалиберных поршней, текут, бегут приводные ремни. В стороне от проходящей сквозь три этажа машины стоят несколько степенных рабочих.

Страшный хаос звуков. Шум, стук, свист, звон, скрежет. Но вот они — начинают постепенно организовываться в своеобразную машинно-механическую индустриальную музыку. После оркестровой подготовки те же машины резкими стальными голосами запевают интернационал. Рабочие всё еще боязливо молчат. Наконец, широко распахиваются двери машинного зала, в них густою черною толпой шумно вливаются революционные массы. Один из вождей быстро взбегаёт по узкой металлической лестнице на площадку сверху у парового котла и произносит горячую, революционную речь. Говорит он не своим голосом. Его голос звучит, как многоголосый унисонный хор. Выкрикивает он не свои мысли и страсти, а мысли и страсти многомиллионной пролетарской массы. Его слова зажигают не только сердца, но и камни. Во вдруг распахнувшиеся окна врывается пламя горящих на невской набережной дворцов. Стены фабрики мгновенно рушатся. Машинный стук и пение интернационала заполняют со все нарастающей силой не только фабричное здание, фабричный двор, весь Петербург, а и весь Космос. Видно, как красно-желтые языки революционного пламени взвиваются в небесный свод и покрывают его революционными лозунгами: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Кто не работает, тот не ест». Звезды блекнут и тухнут.

Это, конечно, не инсценировочный сценарий, а только намек на тот стиль, в котором его надо было бы написать, чтобы получился действительный фильм, а не более или менее удачное заснятие театра.

Стиль этот не мною выдуман. Элементы его можно найти как в агитационных постановках Эйзенштейна, так и в нигилистическом экзистенциализме Jean Cocteau. Очень интересным осуществлением того же подлинно фильмового стиля я считаю недостаточно оцененную работу Käutner'a: «Der Apfel ist ab», а также и совершенно очаровательный фильм De Sica: «Miracolo a Milano». Это только несколько примеров, наудачу выхваченных из фильмовой продукции новейшего времени. Я начал свои размышления о театре и фильме с установления того факта, что подлинный театр уже давно отошел в прошлое, а фильм только еще нащупывает свой стилистически-самозаконный образ. Хорошие фильмы всё еще ласточки, не делающие весны. Причины этого явления налицо. Очерченное мною мирозерцание кинематографа, как в его метафизическом, так и в его стилистическом аспекте, мало доступно массам; производство же фильма стоит так баснословно дорого, что собрать нужные деньги с «элиты» невозможно. Отсюда и получается заколдованный круг. Окупить фильм могут только массы, но фильм, нравящийся массам не может быть подлинно художественным фильмом.

В таком положении находится, впрочем, не только фильмовая продукция, но в сущности вся европейско-американская цивилизация. Технический процесс давно обогнал религиозное, нравственное и эстетическое развитие человека; только этим и объясняется, что в результате гениальных работ современных физиков, мы дрожим перед атомными и водородными бомбами, а магией фильмовой технократии пользуемся, как средством ослабления нравственных и социальных устоев общества. Всё это происходит, говоря словами Антона Чехова, оттого: «что человека-то и забыли». Реалистом Чеховым было сказано много подлинно-знаменательных и даже символических слов.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЛИЦЕДЕЙ И ФИЛЬМОВОЙ КОМЕДИАНТ

До чего наше время забыло человека, быть может, ни в чем не сказывается с такою очевидностью, как в глубокой уверенности рядового посетителя кинематографа, что он, как в театре, так и в фильме встречается с актером, сливается с ним во всех его переживаниях, в горестях и радостях. Как-то даже странно, что почти никто не чувствует, что как раз в этом пункте между театром и кинематографом разверзается непроходимая бездна. Театр — это на самом деле живой диалог чувств между актером и зрителем, между сцениче-

ским ансамблем и ансамблем зрительного зала. В фильме же актер со зрителем никогда не встречается. Во время съемки, происходящей, к слову сказать, в условиях почти исключающих всякое духовное сосредоточение — зрителя в ателье нет. Во время же сеанса перед зрителями играет не актер, а его фотография, которая играть не может, так как она не дух, а вещь. Ясно, что и вещи свидетельствуют о породившем их духе. Но опосредствованное свидетельство о духе и непосредственная эманация его — весьма различные вещи. Если бы это было не так, то человек мог бы быть женатым на фотографии любимой женщины. Это отнюдь не каламбур, а хотя и краткое, но весьма точное определение разницы между театром и фильмом. Играющий на сцене актер существенно зависит от чуткости, но и требовательности зрительного зала. Зал может повысить, но так же и снизить его игру. Театр — это встреча дарящих и воспринимающих сердец. Место встречи — рампа. Фильм этой встречи не знает. Фильм это театр с мертвой рампой. Из этого следует, что фильм требует актера совершенно иного типа, чем театр. Тот «актер переживания» над практическим воспитанием и теоретическим постижением которого так долго работал Станиславский, фильму чужд. Стилистика фильма требует не лицедея, в смысле актера действующего, творящего лицо — личность, а скорее комедианта, представляющегося перед публикой кем-либо, разыгрывающего какую-нибудь забавную ситуацию. Для актера первого типа характерно, что играя — он живет, т. е. переживает — как свои собственные — переживания исполняемых им лиц, а для актера второго типа, что он только тем и живет, что играет, представляет, т. е. ставит перед публикой некий образ, с которым сам отнюдь не отождествляется. Такого актера, полемизируя со Станиславским, защищал, как известно, А. Я. Таиров. Он упорно настаивал на том, что для актера-комедианта чувство воплощаемых им лиц всё равно что разноцветные шары для жонглера. Жонглировать этими шарами актер должен уметь, но эмоционально отождествляться с ними, т. е. мрачнеть, когда подбрасывает черный шар и светлеть, ловя розовый, — полная бессмыслица. Спорить о том, каким должен быть актер — совершенно пустое занятие, ибо ясно, что нужны оба типа актера: актер переживания, старинный лицедей — для театра, актер-комедиант, актер конферансье — для фильма.

Главное, что отличает актеров обоих типов друг от друга, это отношение к слову. Актер переживания живет словом. Даже когда он молчит на сцене, он внутренне медитирует над произносимым им словом. В основе его творчества лежит вера в то, что «В начале бе Слово... и Слово бе Бог».

В фильме, как уже было указано, царствует не слово, а зрительный образ. Фильм, в котором Гамлет без сокращения произносил бы все свои монологи,

был бы не фильмом, а стилистически непереносимым заснятым театром. Нечужденность слова для фильма косвенно подтверждается тем, что нас не оскорбляет, когда выразительные лица раскрывают свои чувства в бесконечно-убогих словах. Мы как-то пропускаем мимо ушей фильмовые тексты, понимаем, что их назначение в объяснении сценической ситуации, а не в раскрытии душ. В стилистически-совершенном фильме вложенные в уста действующих лиц слова — должны были бы содержать немного больше того, что содержат обыкновенно пояснительные надписи. Всё же существенное содержание должно было бы раскрываться в образах.

До чего фильмовая манера мыслить вошла в нашу культуру — видно из того, что за последние 20 лет появилось много пьес, которые надо было бы переработать в постановочные сценарии, чтобы оправдать технику их построения. Для примера возьму обошедшую многие европейские сцены пьесу: «Die Ehe des Herrn Mississippi» швейцарца Dürrenmatt'a. На сцену вбегает одетый в кожаный френч человек, преследуемый тремя полицейскими в черных мундирах. Человек становится лицом к стене. Раздаются три выстрела. Попадание неизбежное. Но вот расстрелянный подходит к рампе и заявляет: «Собственно говоря мой расстрел должен был произойти в конце третьего акта, но по некоторым соображениям его перенесли в начало пьесы. Я могу еще играть».

Вторая картина: На сцене только что схоронившая своего мужа молодая вдова. К ней подходит прокурор и объявляет, что у него в кармане ордер, по которому она должна быть арестована за убийство своего мужа. Женщина протестует, но прокурор облегчает ей признание сообщением, что и он убил свою жену по той же причине: «моя покойная жена была любовницей вашего мужа, а ваш муж был любовником моей жены». После этого признания прокурор предлагает неутешной вдовице руку и сердце. Причина такого поступка сознание, что они оба заслужили высшую меру наказания; их брак будет тяжелее тюрьмы.

Сыграть по Станиславскому ни первой ни второй сцены, конечно, нельзя, потому что их нельзя пережить. Но в фильме, не требующем от актера переживаний, а лишь интересного рисунка с занимательной ситуацией, их можно очень увлекательно «подать» публике. К сожалению, большинство фильмовых режиссеров еще не усвоило себе той истины, что фильм тем совершеннее, чем он решительнее отказывается от человеческих переживаний актера и чем больше места предоставляет технократической фантазии фото-камеры. Когда Orson Welles в конце своего знаменитого фильма «Citizen Kane» удесятирившись выходит одновременно из под десяти аркад и сбегает вниз по лестнице, он сам своего телесного размножения никак не переживает, а то, что переживают

зрители, порождается не его актерским сердцем, а вполне бессердечной камерой.

В качестве второго убедительного примера можно указать на старый, в свое время нашумевший фильм: «Der träumende Mund».

Женщина сидит у постели своего тяжело больного мужа, в соседней комнате раздается условленный звонок человека, которого она любит. И вот, она не душевно раздвояется, как было бы в театре, а телесно удвояется на экране. Одна женщина остается в кресле при больном муже, а другая, такая же, встает с кресла и идет к телефону. Актриса Bergner тут не при чем. Раздвоение ее души показано не ею, а фотокамерой.

Это своеобразное отношение фильмового актера с одной стороны к изображаемому им лицу, чувств которого он не переживает, а с другой — к зрителю, с которым он не встречается, ни в чем не раскрывается с такой жуткой силой, как в том, что в фильме наряду с живыми могут играть и постоянно играют покойники.

В Мюнхене недавно показывался фильм «Madame Butterfly» с участием покойной Марии Чеботари. Публика была осведомлена о том, что она, как и ее муж, фильмовой актер — безвременно скончались, что из-за их детей идет какая-то нелепая тяжба — всё это сообщалось в газетах, но это никому не мешало искренне восторгаться пением Чеботари, сочувствовать ее нежной любви, волноваться ее объятиями и поцелуями. И никто не испытывал суеверного страха перед жутким фактом этого фотомонтажного бессмертия. Мне же, быть может оттого, что я близко знал Чеботари, казалось, что посмертный показ ее фильма может как-то тревожить ее загробную жизнь.

ИСТОРИОСОФСКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Покойный П. П. Муратов в одной из своих статей 20-х годов определил фильм, если мне не изменяет память («Современных Записок» у меня под рукой нет), как анти-искусство пост-Европы. Думаю, что такое определение предполагает убеждение, что культура Европы — культура христианская и что всякое искусство по своей природе религиозно.

На первый взгляд такое понимание Европы и искусства как будто бы оправдывает Муратовское понимание фильма. Мы видели, что родившись на вечерней заре христианской культуры, он рос и креп в годы расцвета положительных наук и атеистического науковерия. Своим прометеевским пафосом он насильнически срстил духовную красоту нового искусства с магией и демонизмом современной техники. Он изгнал искусство из монашеских келий, из королев-

ских и меценатских дворцов, из парижских мансард в суету своих полу-фабричных ателье, в шум и гам городских улиц. Как ядом отравив душу искусства жадной славой и жадностью до золота, он бросил его на растерзание мало что понимающих в искусстве масс. Он лишил искусство творческого одиночества и благородной нищеты.

Быть может эта картина несколько односторонняя, хотя за нее говорит радикальная неудача религиозных фильмов, на чем стоит остановиться. «Le journal d'un curé de campagne» не самостоятельное художественное произведение, а фильмовая иллюстрация романа Бернаноса, скорее умаляющая, чем увеличивающая его значительность. В знаменитом фильме «Das Lied von Bernadette» художественно убедительны лишь просвещенская Франция и глаза актрисы, играющей Бернадет, но религиозный центр фильма, — явление Богоматери, — как эстетически, так и религиозно — неприемлемо.

Еще тяжелее смотрится фильм, прославляющий подвиг юной Марии Корретти и в особенности сцена причастия. Невидимо присутствующий у алтаря Христос до души зрителя не доходит, а высунутые языки с облатками на них производят впечатление почти что кощунственного натурализма. Эта неудача религиозных фильмов приобретает особый показательный вес в связи с тем неоспоримо-художественным впечатлением, которое производят как революционно-агитационные фильмы (Пудовкин, Эйзенштейн и др.), так и фильмы нигилистически-экзистенциалистического духа (Jean Cocteau).

Само собою ясно и не подлежит оговоркам, что католическую процессию можно также хорошо снять, как и социалистическую демонстрацию, но это с затронутой мною проблемой не имеет ничего общего, так как фотография религиозной процессии сама по себе также индифферентна к религии, как фотография пролетарской забастовки к социализму. Давно известно, что мирозерцание всякого художественного произведения существенно раскрывается не в том, о чем оно говорит, а в методах и формах самого речения. Подходя к фильму с этой единственно правильной точки зрения, можно сказать, что он действительно представляет собою как бы автопортрет секуляризированной, демонизированной, изменившей своей сущности Европы. И всё же анти-искусством пост-Европы его назвать нельзя. Нельзя потому, что как раз с христианской точки зрения не мыслимо представление об окончательном выпаде некогда христианской культуры из плеромы христианства. Муратовская пост-Европа всё та-же Европа, но впавшая в предельный грех. Грех же — понятие христианское. Если фильм действительно представляет собою авто-портрет нынешней Европы, то он тем самым является признанием и выражением ее радикального

грехопадения, о котором уже много писали философы. (В периодизации истории у Фихте мы встречаемся, например, с понятием «завершенной грешности»: «Vollendete Sündhaftigkeit»).

Не являясь пост-Европой, фильм не является также и анти-искусством. Наоборот, нету искусства, которое с такою же силой выражало бы сложную сущность нашей эпохи: Богооставленность, науковерие, прометеевское самоуправство, импровизация собственного мира, капиталистическая предприимчивость, интернационализм, потакание массам — все эти черты нашей современности находят исключительно полное выражение и даже символическое означивание в лучших созданиях современного фильмового искусства. В этом его смысл и оправдание его бытия.

Ю. ИВАСК

К Л Ю Е В

(1887-1937)

О Клюеве недавно напомнили Б. Филиппов и Р. Менский. Их статьи появились в Новом Журнале (XIX, 1948 г. и XXXII, 1953 г.). Оба знали его лично и сообщили много ценного о его жизни в советские годы: о поэме Погорельщина, которая никогда не была опубликована и вероятно погибла, об аресте в 1933 г., ссылке в Нарым, потом в Томск и о смерти его на сибирском полустанке (дата точно не установлена).

Известно, что он приветствовал октябрьскую революцию сборником стихов Красный Рык. Но очевидно также, что коммунистом он никогда не был. Его Ленин — не исторический образ, а мечтательно-поэтический домьсел, не коммиссар, а игумен:

Есть в Ленине Керженский дух
Игуменский окрик в декретах...

Его лесная олонецкая Русь враждебна не только коммунизму, но всякой городской цивилизации — и советской Москве и императорскому Петербургу.

Если бы Россия не стала октябрьской, а была бы февральской — он бы и ее внутренне не принял. Не мог бы принять.

Клюевская Русь уже давно была при смерти, еще задолго до его рождения! Он защищал заведомо проигранное дело, «пережитки прошлого» или даже скорее воображаемое, выдуманное прошлое в настоящем — допетровскую Русь и фольклорный Китеж в XX в. Если бы не красные победили, и не белые, а зеленые («крестьянская стихия») и к власти пришла бы новая пугачевщина, только тогда, и, конечно, ненадолго — Россия стала бы Русью, а Клюев ее первым певцом. И радости было бы мало!

Я знаю — он жертва большевизма, он в синодике наших мучеников, но клюевские мужики «ржанные, толоконные, пестрядинные, запечные» или керженский игумен — тоже наделали бы бед!

Но это все вопросы исторические, политические и к искусству они имеют только косвенное отношение.

А Клюев прежде всего поэт — не великий, не большой, но настоящий. И хочется мне поговорить именно о его поэзии, его творчестве.

Менский в своей статье наивно уверяет, что «через Клюева к творческим источникам народного мира пришли: Блок, Бальмонт... Пришвин... А. М. Ремизов!» — Стоит ли вообще опровергать такого рода заявления? Ведь Ремизов с самого своего начала был у источников — но не «народного мира», а старокнижного (XVII в.). Пришвин — это интеллигентский очерк, а также этнографические и охотничьи наблюдения. Бальмонт занимался любым фольклором, в том числе мексиканским — и ни в какой народности ничего не смыслил. По Розанову — у него гардероб национальных костюмов, которые он надевал — один за другим, и оставался всё тем-же... Также лже-народен был и заслуженно-забытый Городецкий (о котором также упоминает Менский).

А Блок? Как известно Клюев произвел на него большое впечатление. Но влиял — не Клюев на Блока, а Блок на Клюева: и очень сильно. Почти весь первый клюевский «сборник (Сосен перезвон) звучит по блоковски. При более детальном исследовании можно было найти немало параллельных мест (с циклами Родина и Пузыри земли — вообще с разными стихами, написанными до появления Клюева в литературе).

Для читателей же, знающих Блока — достаточны эти цитаты из книги Сосен перезвон: Темным зовам не верит душа... Сегодня небо, как невеста... Особенно — Я болен сладостным недугом (всё стихотворение целиком — перепев блоковских мотивов).

А вот находим у Клюева — просто шаблон, общее место символизма:

Мы любим только то, чему названья нет...

Блок, под впечатлением встречи с ним и его олонецких рассказов, песен, записывает (в 1911 г.) — «никаких символизмов больше...». Он, видно, не вчитался в Клюева, не захотел найти в нем своё — и его личности поверил больше, чем его поэзии — очень литературной, только отчасти фольклорной. Он давно уже страстно ждал истинно-народного певца, он романтически его предчувствовал — и искал в Клюеве народное, а не свое, блоковское.

Автобиографическая «народность» Клюева, повидимому, несомненна. Он внук гусяра и поводчика медведя, сын николаевского солдата и сказителя былин (Филиппов). Где учился — неизвестно. Вообще — его будущий биограф несомненно натолкнется на факты сенсационного значения... Но был образован, знал немецкий язык и будто бы изучал немецкую философию.

Забавен известный эпизод, рассказанный Г. Ивановым (а не Ходасевичем, как ошибочно указано Филипповым: ведь в «Некрополе» этот рассказ приводится с чужих слов).

Г. Иванов застал Клюева за чтением Гейне в оригинале. Народный певец смутился и сказал «маракую немного по бусурманскому...» Он ведь сам хотел

быть народным преимущественно и подчеркивал свою «простоту» оканьем и нарядом.

По возрасту (р. в 1887 г.) он ближе к акмеистам, футуристам, а по духу — принадлежит к предыдущему поколению (символистов). Словарь — народный, выражения — рядовому читателю непонятные (но не в ранних стихах), а от символизма — сложно-романтическое мировоззрение, «мифотворчество» и «смутные предчувствия».

Для своего времени (10-е г.г.) Клюев — фигура литературно-консервативная и от своих символистских мифов он так никогда и не отказался. Плач по Есенине — плач по мифическом Есенине.

Вообще же в мифотворчестве Клюева — слишком много театральности, особенно в его мифах об октябрьской революции, да и о мужицкой Руси.

От экзотическо-народного языка — пестрит в глазах, а в ушах — шум! К тому же у него много подражательности, много лицемерия и немало безвкусицы.

До настоящего Клюева добраться нелегко.

А есть у него свое лицо и в ранних стихах, когда он подражал Блоку.

Где же — творчество, поэзия скрытого, скрытного Клюева?

В его поэзии — прохладная нежность, ласковость.

Он многим любит, но мало что любит или даже ничего не любит страстно. Он кажется бесполом. Есть в нем что-то рыбе. Но иногда он вспыхивает — как сырые дрова, как костер под морозящим дождем. Это случается, когда он говорит об утаенных своих реальностях — о материнстве, о братстве-сестринстве, и об одиночестве.

О его привязанности к матери (умершей во время I Мировой Войны) упоминает Филиппов и верно угадывает «творческое значение» этого чувства. Он же говорит о его участии в хлыстовских радениях. Здесь много неясного.

Может-быть даже он сам никогда не радел — только романтически мечтал... Но мог быть и настоящим хлыстом.

Хлысты никого в частности, в особенности, не любят — любят весь свой хоровой пляшущий К о р а б л ь (это угадал Розанов).

Полу-духовен, полу-эротичен их совместный пожар — то разгорающееся, то затихающее горение.

У Клюева не только хлыстовские, но и скопческие мотивы. На это кажется никто еще не обращал внимания.

Жизни его не знаю и сужу только по стихам его.

По Розанову (см. сборники Религия и культура, 1901 г. и Апокалиптическая Секта 1914 г.) — скопчество есть логическое завершение хлыстовства. Хлыстовское братство осуществляется преимущественно во время радений, в экстазе (при этом т. н. свальный грех вовсе для них не типичен, обязателен, как многие думают). Хлысты стремятся к духовному, не к плотскому восторгу. И в лучшие минуты они доплясываются до «преображения эроса», сублимируют эротику, а в худшие минуты — впадают в свальный грех. Скопцы же всегда чисто духовны. В лучезарных очах великого скопца Кондратия Селиванова — то солнце духа, то духовное небо, о котором хлысты тщетно мечтают, как о чем то недостижимом!

Как ни судить о скопцах, хлыстах — они «народные таланты», народная элита. По Розанову — они то-же, что для образованного общества — художники, музыканты, поэты! Пусть — заблудшие овцы, но самые лучшие, тонкорунные! И у Клюева, конечно, есть какая то связь с этой народной аристократией духа — если не биографическая, то творческая. Безлюбо-ласковый, прохладно-нежный и скрытный, он влекся ко всяким скр ы т н и к а м и искал вечного блаженства в тайнах скопчества.

Любовь отдам скопца ножу,
Бессмертье ж излучу в напеве.

Или

О, скопчество — венец, золотоглавый град
Где ангелы пятой минут плоти виноград.

Скопец физически бесплоден, но у него ученики-сыновья: ..без..... муж, как отблеск маргарит, стокрылых сыновей и ангелов родит (сборник Долина Единорога). Или родит сына-спасителя — Эммануила, «загуменного христа». Может-быть, он воображал, что именно таким способом «родил» Есенина, на которого, несомненно, оказал огромное влияние. Но, в полную противоположность, своему духовному отцу, Есенин — не скрытник, а «откровеник» — щедрый, слишком щедрый расточитель всех творческих сил и Божьего своего песенного дара.

Вероятно были у Клюева и другие сыновья в духе и по духу, или братья — влечение к которым было не только духовным, скопческим, а и плотским (скорее хлыстовским!). Сдается мне, что по кое-кому он тосковал, как

О лете сынке-голодранце
Тоскует лесной старичок.

Здесь — тлеющий уголек страсти, вожделения.

Есть и другие образы: «светлый отрок — лесное молчанье». Или отрок-ручей, у которого «голубеют воды-очи». Есенин-«отрок вербный».

А тайная тайных Клюева не хлыстовская полу-духовность, а скопческая — пусть ложная, но тотальная духовность и духовный рай — «то-светная сторона», «тутошный мир» (да, загробное для него не тамошнее, а тутошнее!). Оттуда матушка шлет ему вестку, туда он ведет своих братьев и сыновей по духу... В поисках рая скрытник Клюев находит лучшие, настоящие слова. — О рае ведется «горностаевый сказ». О нем «Музыка в струнном шатре томится печалью блаженной». «Тишина-Богоматерь» или «осени, глубокие, как схимы» — в преддверии нездешнего лучшего мира. Молясь о райском покое, «с лучом незабудковым шепчется дед». «Ракиты рыдают о рае».

Клюевский рай этот — очень экзотичен. Это фантастическая, улучшенная воображением Русь Светлояра, Китежа. Но клюевский русский рай всё-таки завораживает и он гораздо убедительнее его пугачевщины или евразийства Белой Индии, Тибета, «где кончается свет Золотой Орды», «где Ангелы варят из радуг дугу».

Этот вот образ его рая-Руси может «соперничать» с цыганским раем Блока (Кармен):

Есть град с восковою стеной,
С палатой из титл и заставок,
Где вдовы Ресницы живут,
С привратницей-Родинкой доброй,
Где коврик моленный расшит
Субботней страстною иглой,
Туда меня кличет Оно
Куличневым сдобным трезвоном
Христом разговеться и всласть
Наслушаться вешних касаток,
Что в сердце слепили гнездо
Из ангельских звонких пушинок...

Сейчас сердце наше — на романтику не отзывается, но всё-таки колет эта субботняя страстная игла и хочется внимать этому чуть дребезжащему напеву. И какая счастливая «находка» вдовы-Ресницы и привратница-Родинка добрая. Это не экзотика, а прежде всего — поэзия. В некоторых лучших вещах самая экзотичность не мешает и иногда даже обостряет чувство соприкосновения с мирами иными (напр. в стихотворении — Заблудилось солнышко в корбах темныхвойных). При всей декоративности есть в них воздух иного бытия.

Мы все теперь очень протрезвели и недоверчивы к любым вещаниям. Но признаём, что Клюев о последних вещах знал не меньше Сологуба, В. Иванова, даже Блока.

Всего же нам ближе не его — хлыстовские ли, скопческие тайные песни о братстве, о рае братьев и матерей, а его песни одиночества, тоже очень скрытого, утаенного. Вся вообще романтика потускнела. Но всё человеческое, «слишком человеческое» — остается: жалобные всхлипы, даже визгливые выкрики. Внятен его срывающийся голос: когда он не ворожит, не за-вораживает, а только жалуется, плачется!

Ты будешь нищею монашкой
Стоять на паперти в углу.
И, может-быть, пройду я мимо,
Такой же нищий и худой...

Эти удивительные стихи — из первого сборника (Сосен перезвон). Вообще же их много у него — лирических вариантов тоски, грусти, кручины, нытья.

Погрусти мой друг еще немножко
У земного тусклого оконца.

А вот и Русь — не фантастически-пестрая, а только убогая — очень реальная, очень лирическая:

Плач дитяти через поле и реку,
Петушинный крик, как боль, за вёрсты...

Не многие отзываются на эти томительно-скрипучие, едко-жалобные песни одинокого Клюева. Кажется, только Адамович иногда напоминает о них.

Славу же он «заработал» декоративной экзотикой и политикой — сперва похвалой Октябрю, потом хулой на Октябрь. Кое-кому также импонировало евразийство его восточных мотивов. Всё это не Клюев, а только клюевщина (об этом много верного в Некрополе Ходасевича).

Гораздо глубже, творчески значительнее почти никем незамеченные сектантские мифы Клюева (о братстве, о рае). Здесь он колдун, учившийся колдовать у олонецких скрытников и еще более у декадентов.

Наконец, есть еще Клюев — нищий лирник, поэт одиночества — чуждый ворожбы и столь присущего ему лицемерия, и, поэтому, наиболее убедительный.

Еще несколько слов о технике клюевского стихотворства. Ритмы его мало

оригинальны. Это всё те-же трехсложники, хорен, те-же дактилические рифмы, введенные Некрасовым для его народных стихов и стихов о народе. Но Некрасов скорее всего воспринят им через Блока — и от последнего ямбы, стяженные размеры. Яркая звукопись (эвфония) — от декадентов. Словарь? — Может-быть, отчасти местный, олонецкий. Этого вопроса лингвисты еще не исследовали. Смелая его метафоричность — очень своеобразна (напр., те же вдовы-ресницы и привратница-родинка). Своеобразна также нервная живописная нелогичность изложения. Вот последние стихи Белой Индии:

Нам к бору незримо посух-любовь,
Да смертная свечка, что пахарь в перстах
Держал пред кончиной, — в ней сладостный страх
Низринуться в смоль, в адамантовый гул...
Я первенец Киса, свирельный Саул,
Искал пегоухих отцовских ослиц
И царство нашел многоценней златниц:
Оно за печуркой, под рябым горшком,
Столетия мерит хрустальным сверчком.

Девять строк, одна за другой, без типографских «пролетов», и в них уместились три картины — деревенское предсмертье (5 строк), Ключев-Саул (3 строки), печурка, горшок, сверчок (2 строки). У всех старых символистов было больше логики, их романтическая задняя мысль, их декадентский умысел — очевиднее: не только у Брюсова, расчетливого неврастеника или философствующего безумца Белого, но и у поэтов, «создававших настроение», как Сологуб, Блок. Стихотворение начало распадаться на внешне-бессвязные фрагменты — впервые, вероятно, у Анненского, потом, совсем иначе, у каждого по своему — у Кузмина, у Мандельштама. Распад и у Хлебникова, у Пастернака... Отрывочность удачно нарушает монотонию ключевских ритмов, особенно длинных трехсложников. Если бы его картины не распались на фрагменты, то от чтения его стихов клонило бы ко сну. Но быстрая смена образов, не крепко связанных — затрудняет чтение, мешает читателю спать!

Стихотворство Ключева — интересно и заслуживает исследования. Поэзия же его в наши дни скорее отталкивает своей романтикой, но всё-таки заражает: это потому, что Ключев настоящий поэт, лирик. Здесь начинается область неуловимого. Нельзя доказать, что тот или другой поэт — настоящий поэт. Это можно только утверждать. Или же это можно (с большим или меньшим успехом) — показать.

О Л Ж И

Две с половиной тысячи лет занимается человечество исследованием правды. Без конца и в ста вариантах ставится вопрос: «что такое правда?», и лучшие умы всех времен и народов ответили на него таким потоком мыслей и теорий, что в данный момент на обозрение накопившейся мудрости не хватит человеческой жизни. Не удивительно, что правда стоит в центре внимания философской теории: правда есть позитивная ценность и цель сознательных усилий всего человечества, поэтому на нее с необходимостью направлен рефлектор критической мысли.

В противоположность этому, в области, которая нам кажется очень близкой или соседней, за тысячу лет не было создано ничего подобного теории правды или теории познания: не существует теории неправды, или лжи. Очевидно, ложь не ищет дневного света и совсем не заинтересована в том, чтобы обращать на себя внимание. Ложь потому и называется ложью, что носит маску и избегает быть узнаваемой. И так становится возможным, что явление, которое так же старо, как мир человеческих отношений, и, может быть, еще старше, — ложь, которая родилась с Евой в раю, если верить Библии, и приняла даже участие в творении мира, если верить учению гностиков, — эта ложь две с лишним тысячи лет составляет предмет своеобразного философского табу. В этом одном можно видеть проявление небывалого могущества лжи. Вместе того, чтобы быть объектом исследования, ложь сама потихоньку отравляет источники мысли. Вместо того, чтобы во всей своей наготе явиться на суд человеческой совести, — ложь облачается в великоленные одеяния риторики. Ложь отсутствует в списке тем философских трактатов, о ней не пишут, и всё-таки она находится во многих писаниях. С младенческих лет человек начинает лгать; для этого ему совсем не надо знать, что такое ложь, — это одно из основных проявлений человеческой природы. Но человек отступает перед систематическим исследованием лжи. Знание, накапливаясь, приглашает заинтересоваться собою, но ложь, сгущаясь в сознании, как бы закрывает человеку глаза, чтобы он не смотрел, и уста, чтобы он не выдал ее. Правда домогается похвал, рекламы, описаний и теоретической разработки. Ложь скромно остается на заднем плане, в тени, не беспокоит ученых и не выступает от своего имени.

Дважды в истории мысли заходила речь о путях неправды. В обоих случаях за нее брались ревнители логики, нетерпеливые люди, которым важно было поскорее вымести ложь метлой своего анализа. Аристотель объявил войну софистическим извращениям, псевдо-доказательствам, подобию истины. Бэкон в «Новом Органоне» дал классификацию опасностей, подстерегающих научного исследователя, в учении об «идолах»: *idola tribus, specus, fori et theatri*, предрассудки племенные и индивидуальные, речи и шаблоны принятых теорий... Несомненно, было много других опытов в том же роде. Но они не возбудили в свое время интереса и были забыты.

Дело в том, что разоблачение псевдорациональной мысли само по себе недостаточно, чтобы уловить существо лжи. «Теория лжи» — не глава из логики. Пока логическая мысль занята только собой и собственной чистотой, мы просто не доходим до существа проблемы. Ложь и нелогичность — разные вещи. Напрасно также надеяться, что где-то на границе логики и теории познания, как следствие или как обратная сторона формального анализа «истины», само собой выяснится, что такое неправда. Формальные определения мало пригодны, когда дело касается процессов *жизни*, — а ложь есть нечто живое и конкретное. Как трусость не есть простое отсутствие храбрости; как зло не есть простое отсутствие добра; как безобразие не есть простое отсутствие красоты, — так нельзя видеть и в явлениях лжи простого отсутствия правды и чистого отрицания. И, может быть, не из анализа правды надо исходить, чтобы понять грозную силу лжи, а наоборот: следует изучать ложь, чтобы лучше оценить пути правды.

Проблема о лжи возникла только в наши дни вместе с развитием гуманистической культуры, потому что ложь, собственно, относится целиком к области самопознания человека. В научной лаборатории и в природе ложь не занимает места. До тех пор, пока мысль человека направлена на тайны природы, — лжи нет, есть только ошибки. Естествоиспытатель не лжет, он только ошибается, а потому стремится избегать ошибки, но не заинтересован в анализе лжи. До тех пор, пока мысль человека вращается в религиозной сфере — она видит не ложь, а *грех*, подлежащий искоренению, а не исследованию. Дьявол — «отец лжи» — не есть объект научного исследования. И только для нас, современников чудовищного расцвета лжи, ее анализ превращается в необходимую часть самопознания эпохи. С тех пор, как *Человек* стал ближе и интереснее для человеческой мысли, чем Бог и Природа, — мы созрели для исследования лжи. Ницше, который спросил: «чем, собственно, правда лучше лжи?», первый перенес проблему лжи в область философии культуры. Для нас, людей XX столетия, ложь есть сила, которая очевидно проявляется в об-

щественных отношениях, сила страшная (или благодетельная, как думают другие), сила, действующая так активно и ошутимо, что мы уже более не можем игнорировать ее существование, как это делали люди античности или прямолинейного средневековья. Мы больше не можем презрительно поворачиваться к ней спиной или пренебрегать ею, в то время, когда она не пренебрегает нами, когда всё наше существование охвачено клещами лжи. Наше время недаром поставило проблему существования, проблему страха, проблему не-бытия и лжи. Не следует видеть в этом упадок мысли или симптом декаданса. Киркегор, Хайдеггер, Сартр только пристальнее пригляделись к жизни, как она есть, со всеми ее ширмами, запертыми входами, условностями и самообманом. Ущербна не их философия, как думают иные; ущербен самый корень человеческого существования. Ущерб не в эпохе, которая дала так много поразительных открытий и непревзойденную интенсивность жизни; надо смотреть глубже. Недостаточно отвергать ложь — надо ее понять. Недостаточно понять ложь — надо ее возненавидеть. Ложь существует вечно. Но есть эпохи, когда она выходит из берегов и грозит затопить всё. Мы живем в такую эпоху, и для нас нет более возможности «не замечать» лжи, как это делали наши предки.

О П Р Е Д Е Л Е Н И Е Л Ж И

Как океан объемлет шар земной,
Так наша жизнь кругом объята снами.
Тютчев

Как океан окружает сушу, так мир дневного сознания, мир предметной мысли и наглядной реальности окружен облаками фантазии, призраками и химерами, мечтами и снами.

Это — основное разграничение: против мира действительности — мир воображения. Возьмем его за исходный пункт, не углубляясь в трудности, которые это различие представляет для философа. Для обыкновенного смертного нет ничего проще антитезы: реальность и сон. Точнее: реальность и сны. Потому что мир, в котором мы живем, встречаемся и действуем, — единый объективный мир, но сны не складываются в единое целое, и тютчевский образ не точен: за «звучными волнами», которыми «стихия бьет о берег свой», но стоит равноценный или превосходящий действительность мир ночной. Нет дуалима двух миров. Но есть дуализм реальной предметной мысли и игры человеческой фантазии.

Продолжим сравнение: как отходят в далекое плавание корабли и возвращаются с богатым грузом далеких стран, так непрерывно уходит челове-

ская мысль в бесконечность творческого воображения и приносит оттуда драгоценный груз образов поэзии, научных гипотез, философских конструкций, сказок и легенд, без которых действительность не полна, и не до конца реальна реальность. Но часто приносит она с собой отравленный груз заблуждений, ошибок и лжи.

Первое онтологическое условие возможности лжи находится в антитезе иллюзии и действительности. Сон не есть действительность; но он имеет место в действительности, соучаствует в ней. Сон не лжет, до тех пор, пока мы не опознаем его, как сон. Не лжет иллюзия, как таковая. Сновидения не сопровождаются сознанием их нереальности, но они и не выдают себя за действительность: они возникают в связи сознания и природных процессов безотчетно. Природа не лжет никогда: она есть то, что она есть.

Там, где мы принимаем сон за действительность, или действительность за сон, возникает *ошибка*: расхождение с действительностью. Однако, нельзя сказать о человеке, принимающем плоды своего воображения за реальность, — или реальность за плоды воображения, — что он лжет: он только заблуждается. Заблуждение нельзя смешивать с ложью. Ложь есть сознательное или бессознательное стремление ввести в заблуждение. Надо прибавить: деятельное стремление, поступок. Одно желание солгать еще не делает человека лжецом, пока оно не выразилось в поступке, в акте лжи. Когда стремление ввести в заблуждение другого (или самого себя) увенчивается успехом, оно дает в результате *обман*.

Три названные понятия складываются в один логический ряд: заблуждение — ложь — обман. Не могло бы быть заблуждения, если бы не было объективной разницы между реальным и воображаемым. Ложь была бы невозможна, если бы не существовало заблуждения, — и обман невозможен без предшествующей лжи. Здесь цепь логических условий, иначе говоря — условий возможности. Чтобы возможность превратилась в реальность, необходимы добывочные условия: причины и акты воли.

Существует ложь очевидная: она никого не обманывает. Как можно ошибаться без желания солгать кому-нибудь, так можно лгать без желания обмануть, без расчета на успех лжи: ложь для забавы, искусство для искусства. И однако верно, что каждая иллюзия есть потенция ошибки, ошибка — потенция лжи, ложь — потенция обмана. Идя дальше, мы можем сказать: обман — потенция несчастья, беды и ада на земле. Чем больше в жизни людей лжи и обмана, тем они несчастнее.

Заблуждение, ложь и обман — суть акты, состояния или действия человека. От них надо отличать то, что относится к *объективной характеристике*

суждения. $2 \times 2 = 5$ — не ошибка, а абсурд. «Париж — столица Германии» — не ложь, а неверное суждение. Допустим, что это суждение никого не обмануло, что никто, воспользовавшись им, не солгал, и что никто никогда серьезно не думал, что Париж столица Германии. Это не мешает данному суждению объективно быть верным или неверным: выражать истину или не выражать ее. Мы видим, что противоположность истины не есть ложь: противоположность истины есть логическая невозможность. Логически невозможно, чтобы «дважды два» было «пять», и логически невозможно, чтобы Париж лежал в Германии, пока мы исходим из наличных исторических данных.

Отсюда вытекает кажущийся парадокс: можно лгать правдой, и распространять правду с помощью иллюзий. Для примера возьмем известный еврейский анекдот: два коммивояжера встречаются в поезде. — «Куда ты едешь?» — «В Бердичев». — «Как тебе не стыдно так лгать! Ведь ты мне говоришь, что едешь в Бердичев, чтобы я подумал, что ты едешь в другой город. А я знаю, что ты в самом деле едешь в Бердичев! Бессовестный лгун!».

В этом анекдоте показано, что бывает правда, которая лжет. Можно ввести в заблуждение другого человека, сказав ему правду, если мы знаем, что он поймет ее наоборот или даст ей ложное толкование. Бывает правда, которую люди пользуются в целях лжи: это искусство отлично знакомо демагогам и агитаторам, режиссерам общественного мнения, знающим, что абсолютная ложь менее пригодна для их целей, чем полуправда. Допустим, что снимается пропагандный советский фильм об угнетении негров в Америке или о жизни в советских лагерях принудительного труда. При желании можно так составить кадры фильмов, что они дадут ложный образ. Каждый отдельный кадр в этих фильмах может быть правдив, а сумма даст ложь. Ложь будет в подборе кадров, несмотря на фотографическую точность отдельных сцен. Следует отличать объективную правильность суждения (его «истинность») от его *сигнальной* ценности, отличать *Wahrheitswert* от *Mitteilungswert*, т. е. объективную правильность суждения как такового (в примере с фильмом — аутентичность отдельных заснятых сцен), от того значения, которое оно получит, когда дойдет по адресу. К сущности лжи относится стремление быть сообщением, сигналом, намерением. Во лжи есть специфическая направленность — *intentio*, которой суждение само по себе не имеет. Слово и формулы, понятия и образы не лгут. Лгут только люди, которые ими пользуются в своих интересах, как средством введения в заблуждение. Ложь можно было бы назвать социальным явлением, если бы мы не знали о существовании самообмана, в основе которого лежит внутренний разлад личности.

Из этой относительной независимости передаваемого значения от абстрактной правильности (*Wahrheitswert*) содержания суждения вытекает и второе следствие: можно передавать истинное знание с помощью сознательной деформации или неточной передачи фактов. В этом случае важны не факты, а то значение, которое им придано, и конечный эффект сообщения. Говоря языком парадокса: есть не только правда, которая лжет, но и ложь, сообщающая правду. Есть правда сказок, правда легенд и мифов, которая в истории человечества долго была важнее, чем научная истина. Ученые спорят о том, существовал ли Христос, существовали ли патриархи Библии, историческое ли лицо Самсон. Спор этот не интересен, так как спустя тысячи лет живое содержание и религиозная правда христианства или Библии уже не зависят от фактической истинности предания, которой мы не можем установить, а сводятся к тому, во что хотело верить человечество, и во что ему необходимо было верить. Конечно, всегда есть такая мера противоречия действительности, которая обесценивает легенду, убивает миф. Люди, восклицающие подобно Тертуллиану: «*credo, quia absurdum*», тоже связаны известными границами «абсурдности». Но если только действительность уж слишком явно не противоречит легенде, — мы не только не ищем педантичной точности в передаче фактов, но и не интересуемся ею вообще. Важно не то, что было и как было на самом деле, а то, что значит наш «вариант события» для верующего и борющегося человека. И здесь — наш трагический спор с теми, кто лжет правдой и полуправдой. Если припереть их к стенке, если сказать им, как Гитлеру или советским агитаторам: «вы солгали, вы извратили действительность, вы обманули свои массы», то они сошлутся на то, что в этой лжи был особый смысл: это была ложь во имя правды, как они ее понимают. Гитлер лгал со спокойной совестью во имя своего идеала, который был для него высшей объективной «правдой». Его, как мы знаем, не переубедила даже катастрофа Германии, и он умер нераскаянный, убежденный в своей правоте до конца. Анализ лжи, в конечном счете, опирается в вопросы веры, и то, что есть «правда жизни» в каждой лжи и неполная мера истины в каждом — даже самом честном — нашем усилии познать правду о себе и других, делает ее, эту ложь, трагическим явлением.

Парадоксальная диалектика лжи-правды, рассматриваемая нами, нашла свое классическое выражение в пушкинском:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Эти строки заслуживают комментария. Неточные в выражении, они очень ясны по смыслу. Истина никогда не бывает «низкой» — эта моральная характери-

стика может относиться только к содержанию отдельных «истин», а не к истинности того, что нам передается. Никогда никого не «возвышает» обман. Само это противоположение неточно. Противоположность истины — не обман, а неверное (логически-негодное) суждение, противоположность обмана — правильная и добросовестная информация. Поэтическая формула Пушкина, поэтому, с логической точки зрения никуда не годится, но мысль, которую он хотел передать, ясна: верность «прозаическим» фактам не обязательна, когда можно их претворить в прекрасный и облагораживающий человека миф. В такой форме эта мысль правильна, но мы также видим и ее границы. В тексте Пушкина речь идет о наполеоновской легенде, о культе героя. В действительности Наполеон не совершил великодушного поступка, который ему приписывает легенда, но поэт нетерпеливо отмахивается от педантической поправки:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Если бы Пушкин боролся с наполеоновской тиранией, он был бы, конечно, заинтересован в фактической точности. Но Наполеон для него — дело прошлое, только легенда, и он хочет, чтобы она была прекрасна. Воспоминание о Наполеоне не связывается у него с политической действительностью, и потому «*licentia poetica*» входит в свои права. Есть, однако, предел в каждой идеализации прошлого и настоящего, и есть граница, где «романтическое» пренебрежение к эмпирике переходит в ложь, в ту явную ложь, о которой, наверное, не думал Пушкин. Антисемитская мифология Штрайхера или фальшивые версии советских «историков» — образцы обмана, нужного тем, кто им пользуется, и их «возвышающего», однако, недопустимого, унижительного и преступного в своем существе.

Если средством лжи может быть любое «сообщение», независимо от содержания в нем истины, то нельзя не коснуться основного и часто наиболее удобного и легкого средства техники лжи: *молчания*. Слова людей включают в себя умолчание и информируют не только сказанным, но и недосказанным. Молчание, как средство сообщения, иногда более красноречиво и многозначительно, чем всё, что может сказать человек. Умолчание, как средство утайки и извращения правды, примешиваясь ко всему, присутствует во всех высказываниях. Надо различать между естественной границей речи — фрагментарностью того, что мы передаем словом, образом и жестом — и намеренным (а если не намеренным, то, во всяком случае, подсознательно допускаемым) выключением того, о чем мы считаем нужным умолчать. Умолчание имеет свои мотивы, и не всегда можно оправдать эти мотивы. Мало сказать, что это — *тоже* форма лжи. Нет,

здесь одна из *основных* форм лжи. Когда мы подчеркиваем негативные черты явления, скрывая положительные, или наоборот, — то здесь истина сказанного и неправда недосказанного подают друг другу руки — и становится очевидным, как глубоко уходят корни лжи в природу человека, ибо то, о чем умалчивает каждый из нас, по необходимости во много раз превышает то, что он в состоянии передать другому. Отсюда уже только один шаг до намеренного укрывания, служащего определенным интересам. Здесь мы подходим к вопросу о психологическом основании лжи.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЛЖИ

Х и т р о с т ь

Отдельность человеческого существования есть факт, лежащий в основе всех социальных связей и коллективных форм жизни. Социальное общение происходит между индивидуумами, которые отделены и укрыты один от другого. В тот момент, когда два человека разговаривают между собой, они оба *затаены* и, в основе, невидимы один для другого. Никакое сближение не в состоянии преодолеть эту отдельность человеческого существования. Естественная укрытость переходит в укрывание, а каждое укрывание или затаивание есть акт хитрости.

Хитрость, таким образом, неразрывно связана с первичной затаенностью человеческого существования. В своем развитии она принимает черты намеренного расчета. Человек хитрит, потому что это ему выгодно и полезно. Ложь облегчает достижение цели непрямым путем: это мы и называем хитростью. Человек хитрый — это тот, который сам прячется и что-то прячет. Что же он прячет? Прежде всего, свой расчет. Этот расчет укрывается не только от других, но и от самого себя, если воспитание и деликатность не позволяют открытого цинизма. Потом прячется действительное положение дел, и вместо него преподносится другому то, во что выгодно, чтобы другой верил.

Всё вокруг нас — затаено, недоступно и замаскировано. Остроты этого тезиса не надо смягчать; смягчение было бы в данном случае ложью. Говоря о природе и вещах, мы различаем их видимость от их укромого смысла или содержания; различаем «явления» и «сущность», «глубину» и «поверхность». И, однако, поверхность или видимость объективного мира не *обманывает* нас (если мы сами не хотим обмануться). Нет хитрости в природе, нет расчета и обмана, потому что нет сознания, и поэтому внеположность объектов не пере-

ходит в их укрытость. Мы наделяем природу человеческими чертами, говоря о «Tücke des Objekts»; но в действительности мир, полный скрытых опасностей, не повинен в предательстве: западни расставляет только человек. Мы говорим о «гетерономии целей», словно это уловка природы: когда мы преследуем свои цели, любим и ненавидим, то оказывается, что всё это нужно природе или объективному процессу развития для их особых целей, о которых мы ничего не знаем. Песнь соловья или полет ласточки за море, где она часто гибнет, нужны для сохранения рода. Это «гетерономия целей», но не хитрость: индивид, выполняя свои задачи, участвует в историческом процессе, превышающем его разумение. Хитрость животных родилась в уме человека. «Рейнеке-Лис», бесшумно подкрадывающийся к курятнику, служит человеку прообразом хитрости. Другой пример мнимой хитрости в природе — это явление «мимикрии». Но хотя мы и подражаем природе, одевая солдат в защитный цвет, разница здесь очевидна. То, что в природе является действительным приспособлением к жизненным условиям, в человеке становится хитрой уловкой. Целесообразное изменение в природе не равнозначно лжи по расчету: эта последняя является привилегией человека. Только в человеке «мимикрия» или звериное «подкрадывание» превращаются в притворство и ложь: ибо только в человеке они становятся орудием сознания, различающего правду от неправды. Можно сказать, что природа изменяется, но не притворяется; а зверь, смотря по обстоятельствам, ведет себя различно, но в каждом случае в его поведении выражается его *действительная* природа. Тогда как хитрость человека означает подмен действительного бытия тем, что заведомо недействительно и нереально, но может показаться таким другому. Когда Иаков вырвал благословление у умирающего и слепого Исаака, он употребил хитрость: спрятал свои руки под шкуру козленка. — «Руки — руки Исава, а голос — голос Иакова», сказал обманутый Исаак. Здесь первый корень лжи в природе человека: хитрость, как готовность через кажущееся самоотрицание, через возбуждение в другом иллюзии, добиться для себя реального выигрыша.

Т р у с о с т ь

Трусость есть страх, как мотив поведения. Хитрость связана с более или менее сознательным расчетом, т. е. представляет собой рациональный фактор. В трусости же проявляется иррациональное начало. Страх либо разрывает контакт с внешней опасностью, либо — если мы не можем бежать — заставляет нас скрываться и лгать. В той мере, в какой ложь является порождением

страха, она часто бывает необдуманна, иногда нелепа, наивна до гротеска или неправдоподобности, но она отражает позицию человека в мире, полном угроз и опасностей. Когда обвиняемый на суде неловко изворачивается, или солдат на фронте симулирует горячку, — это может быть смешно. Когда женщина, приговоренная к смерти, объявляет себя беременной, чтобы выиграть два дня отсрочки, пока выяснится ложь, это менее смешно. В обоих случаях мотив лжи — страх. Если в условиях террора 99% населения голосуют на выборах за любой правительственный список, или если человек в неприятельском окружении не имеет мужества сказать вслух, что он думает, — то ложь в этих случаях не вытекает из хитрости: это защитная, иногда почти инстинктивная реакция. Человек хитрый с помощью лжи добивается своих позитивных целей. С помощью трусливой лжи человек парирует внешнюю опасность. Когда трусость проникает в самое существо человека, он теряет внутреннюю устойчивость до того, что можно предсказать его очередную ложь, если известны силы давления, которым он подвергается. Хитрость лежит в основе лжи агрессоров, трусость — в основе оппортунистической лжи. Гитлер и Сталин, подписывая германо-советский пакт в августе 1939 года, оба лгали — по хитрому расчету, тогда как Чемберлен и Даладьё в Мюнхене лгали из страха перед немедленной войной. Ложь апологетов коммунизма в странах Запада вытекает из хитрого расчета, массовая ложь в странах диктатуры — из страха. Отметим, что трусость и трусость не обязательно ведут ко лжи. Трусость может принять бесстыдно-откровенную форму бегства от опасности у лишенных чувства собственного достоинства людей, а хитрость выразиться в далеко идущем, но явном расчете на автоматизм животной природы и в создании таких условий, когда рыба идет на удочку, а публика валом валит на фильмы с участием новой звезды. Реклама может оперировать ложью, но это не обязательно: хитрость рекламного трюка может выразиться в сенсационной подаче *действительных* достоинств товара, в суггестивном «зазывании», которое не тождественно с обманом. Верно, однако, что в каждой лжи проявляется либо хитрость, либо трусость, либо то и другое вместе. Есть хитрость, требующая значительного мужества (как в примере с Троянским конем). Но очевидно, что постоянное оперирование ложью приводит труса к хитрости, а хитреца к трусости, и в конкретных случаях трудно решить, что является основным. Хитрый расчет и страх перед правдой неразрывно сочетаются в практике монопольной прессы в Советском Союзе, которая в своей методической лжи не может сослаться даже на то, что составляет оправдание бульварной прессы на Западе: на то, что правда, при всех ее партийных извращениях, доступна для людей, которые ее ищут и которые могут ее найти в прессе других партий.

С л а б о с т ь

Сравнимая хитрость и трусость — сознательный расчет и страх, — мы находим в них нечто общее: слабость и недостаточность человеческих ресурсов. Сильный человек не боится и не хитрит. Ему некого бояться, и он доверяет своей силе. Как следствие, он не лжет в том положении, в котором принужден лгать слабый. Ложь — всегда следствие слабости и несвободы.

Роковая необходимость лжи в том, что оба эти понятия, сила и слабость, относительны. В определенных условиях — мы объективно сильны, а в других так же объективно слабы. Сила человека превращается в слабость, когда из ситуации, над которой он господствует, он переходит в ситуацию, которая над ним господствует. Тогда, чтобы справиться с препятствием, он прибегает ко лжи.

Материальная необходимость заставляет нас лгать только в том случае, если мы слабы духом. Человек силен духом, если сохраняет внутреннюю устойчивость и решимость, и если внешняя ситуация не заставляет его настолько потеряться, чтобы утратить свободу действий. В материальном мире силы и возможности человека всегда очень ограничены. Античный герой начинает с веры в свой титанизм; но этот титанизм терпит крушение. Современный человек привел в движение чудовищные механизмы, разложил атом и создал новые элементы: он сильнее своих предков, но и для него есть граница, где сила превращается в слабость: он не может совладать с исторической ситуацией, которую сам вызвал к бытию, и в жизни его не меньше страха и материальной зависимости, чем в жизни пещерных обитателей.

Решающее значение имеет не эта материальная слабость, а сила духа. Назначение морального или религиозного воспитания — выработать в нас ту силу и независимость духа, которая делает ложь излишней. Все исторические системы религиозного воспитания шли по этому пути: подчеркивали физическую слабость, выделяли страх, концентрировали его и увековечивали, как «страх божий», доводили до максимума, с тем, чтобы в определенный момент переломить его и побороть изнутри идеей богоизбранности, богочеловечности или союза с Божеством. Но никогда ни религиозное ни моральное воспитание не было в состоянии до конца восторжествовать над ложью, и причиной было то, что человек никогда не переставал чувствовать себя слабым, не только внешне, но и внутренне. Здесь можно формулировать принципы: *ложь — абсолютно не моральна*. Всегда и во всем ложь — проявление человеческой слабости. Человек слаб, следовательно — не морален и следовательно лжет. Человек, который мирится со своей слабостью, будет лгать с роковой необходимостью

стью. Общество, не придающее значения моменту внешней и внутренней силы, неизбежно приходит к необходимости лгать и унижаться перед чужой силой. Это положение универсально; быть может, нигде оно не выразилось с такой остротой, как в истории еврейского народа в изгнании — печальном примере соединенного действия слабости, страха и оппортунизма хитрецов. Сильному человеку, человеку, не знающему страха, не надо лгать: он идет к цели прямой дорогой. Абсолютное бесстрашие приводит к абсолютной прямоте. Д. Грунер бросает в лицо своим судьям: «Не признаю за вами право судить меня — суд ваш лишен всякого законного основания, власть, которая вас назначила, нелегальна, ее основание в силе штыка и терроре, вопреки воли населения, вопреки основным правам человека и международному праву...». Здесь видно, что такое сила духа: Грунер в материально безвыходном положении сохраняет инициативу действий. Накануне казни, в письме к своему командиру, он пишет: «В такие часы не лгут — и я клянусь, что если бы мог начать жить сначала, я бы выбрал ту же дорогу, которой шел до сих пор...»

Итак, последнее основание лжи есть слабость *позиции* человека или того социального целого, к которому он принадлежит. И если кто-нибудь говорит: «надо лгать, потому что мы слабы, поэтому мы боимся, и поэтому мы должны хитрить», то на это можно ответить, что есть разница между реальной, статистически уловимой слабостью человека и слабостью его внутренней, духовной позиции. Объективно мы все слабы в определенных условиях. Но от нас зависит создать такие условия, в которых наша *позиция* будет сильной: в этом искусство политика и воспитателя, и в этом также последняя мудрость учителя веры и свободы — не на словах, а на деле создать условия, когда сможет проявиться сила свободного духа, и ложь перестанет быть нужна нам.

Печатаемый выше текст — начальные главы опыта Ю. Б. Марголина, автора известной книги — Путешествие в страну ЗЭ-КА. Редакция надеется печатать продолжение в следующих №№ нашего издания.

П Р О З А

К Н Я Ж Н А М Э Р И

Их всегда было четверо, трое мужчин и одна женщина, и раз в два-три дня они приходили в одно и то же кафе, недалеко от скакового поля, садились за столик, заказывали красное вино и начинали играть в карты. Потому, что все они были очень бедно одеты и потому, что каждый из них давно перестал заботиться о своей наружности, было трудно определить их возраст. Но все они принадлежали приблизительно к одному поколению и каждому из них было конечно за пятьдесят. Женщина, которая их сопровождала, — или которую они сопровождали, — была всегда в одном и том же черном, лоснящемся платье, худая и темнолицая: было очевидно, что ей пришлось пройти в своей жизни через множество разрушительных испытаний. У нее был хриловатый, низкий голос и особенное выражение какой-то запоздавшей дерзости в глазах, которая теперь казалась явно неуместной. Один из мужчин, человек с черно-седой щетиной на лице, всегда приблизительно одинаковой, так что получалось странное впечатление — можно было подумать, что он никогда не брился, но в силу удивительной игры природы, его щетина не делалась ни длиннее, ни короче, как у покойника — был одет, казалось раз-навсегда, в очень запачканный серый дождевик — зимой, весной и летом. Шляпы, приобретенной вероятно одновременно со всем остальным, он никогда не снимал. Против женщины сидел человек в кепке, рыжем пиджаке и черных штанах; он был единственным из четверых, чье прошлое было легко определить по раздавленному носу и расплюсненным ушам, по тому, что он был широк в плечах и его движения сохранили до сих пор, несмотря на годы, тяжеловатую точность. И, наконец, последний был невысокий человек с дергающимися щеками и особенным выражением лица, тревожным и незначительным в то же время. Он отличался от других тем, что у него было несколько костюмов и два пальто. Но так как все эти костюмы и оба пальто были давно и безнадежно изношены в одинаковой степени, то явное его пристрастие к переодеванию было в сущности совершенно напрасной тратой времени.

В начале вечера они все были молчаливы. Мне пришлось — в силу целого ряда случайностей — неоднократно встречать их в этом маленьком кафе, возле скакового поля, и первое время всё получалось так, что я уходил оттуда вскоре после того, как они там появлялись. Я их, однако, запомнил сразу же, с той ненужной и автоматической точностью, от которой мне было так трудно избавиться и которая перегружала мою память множеством совершенно лишних вещей. Несколько позже, когда мне приходилось оставаться в этом кафе до ночи, я слышал их разговор за игрой и мало по малу составил себе приблизительное представление о том, что определяло сложную систему их отношений между собой. Как это ни казалось — в одинаковой степени — печально и оскорбительно, эту женщину с каждым из ее спутников связывало то, что они называли любовью. Насколько я понял, в центре этих — в конце-концов эмоциональных — движений находились женщина и человек в дождевике и шляпе. Двое других, бывший боксер и четвертый спутник, казалось, проводили время в постоянном ожидании счастливого случая, который позволит им занять место ее избранника со щетиной. Было трудно сказать, на что именно они рассчитывали: на скоропостижную смерть их счастливого соперника, на случайный припадок слабости их героини, на ту степень опьянения, когда становится возможным то, о чем в трезвом виде остается только бесплодно мечтать. Так или иначе, но на этой почве между ними никогда не было никаких недоразумений.

Самым удивительным мне показалось то, что человек со щетиной и шляпой, которую он не снимал ни при каких обстоятельствах, пользовался и со стороны женщины и со стороны ее спутников, несомненным уважением, причина которого мне долго была непонятна. Только значительно позже я узнал, отчего это происходило — из короткого разговора, поводом для которого послужили соображения, относившиеся к только что конченной игре в карты. Это был первый спор между ними, который я услышал. И тогда же я заметил, что человек со щетиной, в отличие от своих партнеров, говорил по-французски неправильно и с сильным русским акцентом. Защищая его от нападок бывшего боксера и худенького мужчины с прыгающими щеками, темнелица женщина сказала своим хрипловатым голосом, что они оба ему в подметки не годятся и что они должны понимать его бесспорное превосходство. Никто из них против этого не возражал и было очевидно, что они с этим были согласны. Только человек с тревожным и незначительным лицом ответил, что конечно он всё понимает, но ведь он тоже не первый встречный

— как он выразился. — Не забывай, что я артист — сказал он. Я думаю, что он должен был тотчас же пожалеть о своих словах, так как женщина не дала ему продолжать. — Артист? — сказала она с необыкновенным презрением в голосе. — Артист? Она была настолько возмущена, что перешла на «вы». — Вы артист? В каких пьесах вы играли? В каких театрах? Когда? — Я играл... — сказал он чрезвычайно неуверенным голосом. Было очевидно, что катастрофический для него исход этого спора был предreshен. — Вы играли двадцать пять лет тому назад — сказала она — и вас выгнали из театра потому, что у вас не было таланта, *monsieur*. Мне показалось, что лицо боксера побледнело, когда он услышал это слово — *monsieur*. Худой человек умолк, но женщина продолжала говорить всё в том же презрительном тоне. Она, во-первых, отрицала, что человек со щетиной играл не так, как нужно, — в чем его обвиняли его партнеры. Во-вторых, по ее словам, если даже допустить, что он играл действительно не совсем так, как следовало, то они, боксер и худой человек, не должны были забывать, что соглашаясь сесть с ними за стол, он оказывает им честь и они должны это ценить. Никто ей не возражал и спор прекратился.

Два слова, «*monsieur*» и «*honnneur*», могли показаться удивительными в устах этой женщины. Но я знал, что идеи иерархического предпочтения сохраняли свою силу почти во всех кругах человеческого общества и среди несчастных, обездоленных людей, на том отрезке их жизни, который отделял их от смерти на улице или в тюремной больнице, понятие о чести или социальном преимуществе упорно продолжало существовать, несмотря на то, что, казалось, давно потеряло какой бы то ни было смысл. Мне хотелось понять, чем объясняется это загадочное и несомненно иллюзорное превосходство человека со щетиной над его партнерами, настолько бесспорное, что они против этого не возражали. Я обратился за справками к гарсону. Он сообщил мне о них всё, что знал. Человека со щетиной звали почему-то женским именем — Мария. Бывшего боксера звали Марсель, худощавого человека — Пьер. Имя женщины было Мадлэн. Худощавый человек действительно в свое время был актером, но очень недолго. Марсель действительно был боксером и когда гарсон назвал мне его фамилию, я вспомнил отчеты об его матчах, лет пятнадцать, двадцать тому назад, которые я нашел однажды, роюсь в архивах спортивного журнала. Мадлэн в свое время была портнихой. Преждевременный конец карьеры каждого из них объяснялся, по словам гарсона, одним и тем же: пристрастием к азартным играм и

красному вину. О человеке с женским именем гарсон сказал вещь, которая мне показалась явно неправдоподобной: мужчина, по имени Мария, был известным русским писателем.

Я их увидел еще раз, через несколько дней после этого разговора с гарсоном. Был вечер зимнего, холодного дня. На дворе шел мелкий снег, сквозь легкий туман мутно светили уличные фонари. Не знаю почему, всё в тот вечер доходило до меня сквозь эту мутную призрачность снега, фонарей, зимних пустынных улиц. Я шел пешком из одного конца города в другой и, как это уже неоднократно со мной бывало, потерял точное представление о том, где я нахожусь и когда это происходит. Это могло быть где угодно, — в Лондоне или в Амстердаме, — эта перспектива зимней улицы, фонари, мутное освещение витрин, беззвучное движение сквозь снег и холод, неверность того, что было вчера, неизвестность того, что будет завтра, ускользающее сознание своего собственного существования, и все преследовавшие меня в тот вечер чьи-то чужие и далекие воспоминания о Петербурге и эти магические слова — «Ночь, улица, фонарь, аптека», — весь тот исчезнувший мир, которого я никогда не знал, но который неоднократно возникал в моем воображении с такой силой, какой не было у других воспоминаний о том, что действительно происходило со мной за эти долгие годы, наполненные спокойным отчаянием и ожиданием чего-то, чему быть может никогда не было суждено случиться.

И именно в этот вечер я опять увидел их в том же кафе, где они бывали и куда я вошел машинально, даже не думая, зачем я это делаю. Они сидели, как всегда за столом и играли, как всегда в карты. Но, вероятно от того, что я находился в особенном, необычном расположении духа, они мне все показались не такими, какими казались всегда. И несмотря на то, что угол кафе, где они сидели, был освещен не больше и не меньше, чем каждый вечер, мне показалось, что они возникают в почти рембрандтовских сумерках, из неопределимого прошлого. Я подумал о том, что в них всех были какие-то элементы вечности: с тех пор, как существовали люди, во всех странах и во все времена, существовало и то, что определяло жизнь каждого из них, вино, карты и нищета; и их профессии — портниха, актер, боксер или гладиатор, и наконец писатель. И вдруг мне показалось, что я совершенно отчетливо услышал чей-то далекий голос, который сказал по-французски эту фразу:

— Mais ils ne sont sortis de l'éternité que pour s'y perdre de nouveau.



Я перестал бывать в этом квартале Парижа и в этом кафе, и только случайно вернулся туда почти через два года после того, как последний раз видел там этих людей. Их там не было. На следующий раз, через несколько дней тоже. Наконец, однажды, когда я снова туда пришел, я увидел Марию. Но он был один. Он сидел за тем же столиком, где раньше они сидели вчетвером, перед стаканом красного вина и неподвижными глазами смотрел прямо перед собой. Его, казалось, ничто не могло изменить — та же щетина, та же шляпа, тот же дождевик. И тот же акцент, — я в этом убедился через несколько минут, когда возникло недоразумение между ним и гарсоном, который не хотел больше верить ему в кредит и грозил вызвать полицейского. Я подумал, что судьба дает мне удобный предлог для знакомства, заплатил за его вино и предложил ему выпить еще, на что он немедленно согласился. Я сел против него, заказал себе кофе и спросил по-русски:

— Простите, пожалуйста, что стало с вашими спутниками?

— А? — сказал он. — Вы их знали?

— Да, я неоднократно вас видел здесь всех вместе, это было года два тому назад.

— Да, да, — сказал он. — Это было хорошее время. С тех пор многое изменилось. Они оба умерли — и Марсель и Пьер. Пьер как-то вернулся домой немного выпивши и забыл закрыть газ в кухне. Марсель умер скоропостижно, на улице — сердце. Мадлэн сейчас в больнице, вот уже третий месяц. Почему вас всё это интересует?

Потом он наконец заговорил о литературе и тогда стало очевидно, что это действительно было главное в его жизни. Он не сказал мне, что именно он пишет теперь, и только упомянул о том, что он сотрудник одного из самых распространенных русских журналов и что ему приходится много работать за ничтожную плату. Зато он говорил о другом, о своих прежних произведениях и их печальной судьбе. Он страдал, как мне показалось, особенной формой мании преследования, впрочем довольно распространенной: он был жертвой зависти, интриг и безмолвного литературного заговора, в котором участвовали самые разные люди. Одни из них завидовали его таланту, другие боялись его конкуренции и поэтому, как он сказал, его нигде не печатали. По его словам он печатался в прежнее время, в России, где у него был большой успех. По одному этому наивному выражению «большой успех», можно было судить

о его простодушии, как по остальным его высказываниям — о его неспорченности, против которой оказались бессильны жестокие внешние обстоятельства его жизни и множество других, не менее неблагоприятных вещей. Даже тех, кто делал всё, чтобы не дать ему возможности печататься здесь, за границей, он не склонен был очень обвинять. — Вы знаете, — сказал он мне, — эти люди держатся за свои места в редакциях, это понятно. Другие, помоложе, эти самые модернисты, они из кожи лезут вон, чтобы выдумать что-нибудь необыкновенное. А я художник. Я пишу о том, что вижу, больше ничего. И это и есть настоящая литература.

Через некоторое время я снова встретил его в том же кафе, опять одного. Он никогда не бывал по-настоящему пьян; но с таким же правом можно было сказать, что он никогда не был трезв; он неизменно находился в промежуточном состоянии, похожем на какой-то, ускользающий от точного определения, переходной момент алкогольной эволюции. Он был близок к опьянению, но не пьян и в этом было нечто вроде почти математической недостижимости, как в теореме о пределах, вписанных и описанных многоугольников. В тот раз он вынул из кармана рукопись, напечатанную на машинке и дал мне ее, чтобы я ее прочел.

Это был довольно короткий роман — и я читал его с чувством тягостной неловкости. Он был написан от первого лица и его героиней была женщина. Несмотря на дурной вкус, с которым это было сделано, на невероятное количество многоточий и восклицательных знаков, на явную, нищенскую бедность языка, было очевидно, что выполнению этой книги предшествовало огромное и мучительное усилие воображения. Каждое физическое и душевное состояние героини было описано во всех подробностях. Это было неправдоподобно, но было сделано с необыкновенным богатством деталей и с явной любовью к этому сюжету, который не стоил и десятка строк. Конечно, героиня была очень красивой женщиной, никто никогда не мог оценить ее редкого душевного очарования и она кончала самоубийством. Роман назывался «Жизнь Антонины Гальской».

В тот день, — это было начало февраля, — когда он передал мне свою рукопись, я видел его последний раз в моей жизни. Когда я вернулся в это кафе, примерно через месяц, гарсон сказал мне, что он умер в больнице от болезни печени. Гарсон передал мне записку на разграфленной в клетку бумаге, такой же самой, на какой был напечатан его

роман. В этой записке, написанной по-французски с орфографическими ошибками, меня просили придти в это же кафэ, тогда-то, в таком-то часу. Записка была подписана Мадлэн.

Свидание было на следующий день. Мадлэн пришла, в своем черном платье, такая же худая и темнлицая, как всегда. Но мутные ее глаза были печальны и в них оставалось больше того запоздалого выражения дерзости, которое поразило меня, когда я увидел ее первый раз. Она говорила мало и с усилием. Она сказала мне, что он умер, что он был известным русским писателем, что на его имя продолжают приходить письма от читательниц. Она просила меня пойти с ней и взять его рукописи. Он ей сказал перед смертью, что их надо передать именно мне, потому что я был единственным человеком, который его по-настоящему понял и оценил. Мадлэн не могла захватить их с собой, так как с утра ушла в город и не успела побывать дома. Я пошел с ней.

Мы долго поднимались по узкой каменной лестнице, мимо темных дверей с давно облупившейся краской. Над нами и под нами, в неподвижном холодном воздухе, на разных этажах, слоями стояли запахи кухни, белья, капусты, лука, золы, плыла далекая струя оскорбительно-одуряющих духов: повидимому, некоторое время тому назад наверх прошла какая-то проститутка и ее одеколонный след пересекал эту вертикальную последовательность удушливых прослоек. На самом верху лестницы, на последней ее площадке, Мадлэн отворила дверь, которая вероятно никогда не запиралась, и мы вошли в комнату, точно похожую на те, описания которых в бульварных романах мне всегда казались преувеличенными. В ней был земляной пол, две кровати из ржавого железа, разбитое зеркало, выщербленный таз для умывания, две табуретки, гвозди, вбитые в стену вместо вешалок и маленький узкий стол, на котором стояла керосиновая лампа с жестяным рефлектором.

— Мы прожили с ним здесь вместе много лет — сказала Мадлэн. — Иногда к нам приходили друзья, Пьер и Марсель. Они оба умерли, так же, как и он. И всё это случилось так быстро, *monsieur*, так быстро.

Я слушал ее отрывистые слова — и меня вдруг поразила необыкновенная выразительность ее низкого и хриплого голоса. И мне показалось, — это было нечто вроде слуховой галлюцинации, — что именно этот голос произнес ту фразу, которой никогда никто не говорил, и которую слышал только я:

— *Mais ils ne sont sortis de l'éternité que pour s'y perdre de nouveau.*

Я взял сверток рукописей. Мадлэн сказала:

— Благодарю вас, *monsieur*. Он мне сказал, что вы к нему хорошо относились. Если я могу вам быть полезной, рассчитывайте на меня.

— Если я могу быть вам полезной... В этом было какое-то странное смещение понятий, настолько неестественное и почти что жуткое, что мне на минуту стало не по себе. Я поблагодарил Мадлэн и пожал на прощание ее жесткую руку.

— Он сотрудничал в русском журнале «Парижская неделя» — сказала она, — я не могу вам дать номера этого журнала, я оставила их себе на память.

Я сказал, что я понимаю ее и ушел.

* * * *

Я стал разбирать эти рукописи в тот же вечер. Я был один в своей квартире и после того, как я побывал в комнате Мадлэн, я испытывал тягостное ощущение напрасного стыда за всё, что меня окружало и на что я до сих пор никогда не обращал внимания: обои, ковры, вешалки, диван, кресла, ванна, книги на полках. Первая же статья, которую я начал читать, меня удивила. Она называлась «Женщина в сорок лет» и начиналась так:

«Время бежит незаметно. Жизнь тклет свою пряжу. Казалось, только вчера вам было двадцать лет. Сегодня вам может быть тридцать два года. Еще немного и вот уже приближаются фатальные сорок лет. Но не надо отчаиваться. Если вы юны и стройны, то только ваше лицо может выдать ваш возраст, поэтому надо обратить все внимание на макияж».

Дальше шли подробные советы — как следует пудриться, каким должен быть крем для лица и так далее. «Будьте осторожны в выборе красок. Контрасты, — избегайте контрастов! Сглаживайте дефекты. Употребляйте палевые тона для век. Одно яркое пятно на вашем лице — рот. Он придает лицу мягкость». «Воздерживайтесь от крепких спиртных напитков». «Если вы будете всегда в ровном настроении, с ясной душой, вы долго еще на радость тем, кого вы любите, будете юны не только душой, но и туловищем».

Статья была подписана: «Княжна Мэри». Я стал читать дальше — всё было приблизительно то же самое. «Культурные нации давно поняли, что массаж лица не только не мешает, а наоборот, способствует культуре духа. Об этом писали еще римляне». «Для массажа подбородка — давите сильнее. Не бойтесь, это безопасно, так как там, у вас кость». «Избегайте слишком сильно пудрить нос: от этого он увеличивается в размере».

«В светском разговоре необходимо показать скромный, культурный блеск. Цитируйте стихи. Но не те, которые все знают наизусть. Цитируйте, например, такие стихотворения, как то, которое напечатано в одном из предыдущих номеров нашего журнала:

«Грациозна и смугла,
Вся и счастье и измена,
Улыбаясь прошла
Кадиксанская морена».

Потом шли описания туалетов. «Очень элегантен, хотя несколько строг ансамбль из черного креп-де-шина. Зеленые листья инкрустированы возле талии и по всему манто труа кар». «Вечером носят светлые тона: цикламен, гелиотроп, лиловый». «Платье шемизье классического фасона».

И всюду одна и та же подпись: «Княжна Мэри».

Я отложил рукописи в сторону. В тот вечер я ощутил с необыкновенной отчетливостью, которой потом, позже, не могли восстановить никакие усилия моего воображения, всю призрачность этой человеческой жизни. Всё, что казалось чем то печально неопровержимым и непоправимым в существовании этого человека, всё это были неважные, в конце концов, подробности. Всё: и жестокая нищета, и одутловатое от вина, небритое лицо, и дряблое мужское тело, и порванный дождевик, и брюки с бахромой, и дурные запахи и плохое знание французского языка, и невежественность, и полная невозможность присутствовать когда бы то ни было на каком бы то ни было «светском приеме», где надо цитировать стихи и показывать скромный, культурный блеск, — всё это было совершенно несущественно. Потому что, когда этот человек оставался один, в том мире, который был для него единственной реальностью, с ним происходило чудесное и торжественное превращение. Всё приходило в движение: смещались мускулы, сбегались линии, звучали стихи и мелодии,

вспыхивали электрические люстры, в воздухе плыли классические и строгие ансамбли из черного креп де-шина, раздавался безупречный французский выговор: вечерний прием у британского посла в Париже, на Rue du Fg. St. Honoré. И если бы у моего бедного знакомого, судьба которого так внезапно пересекла мою жизнь, хватило сил на последнее творческое усилие, то на серой простыне больничной койки, вместо окостеневшего трупа старого нищего, лежало бы юное тело княжны Мэри — во всём своем торжестве над невозможностью, временем и смертью.

ЗАПИСКИ СОВРЕМЕННОКА

1

У меня было много собак; всех не запомнишь, к сожалению; но эта моя первая — американская. Звали кобелька, по ошибке — из мира растительного: Лопух. Я купил его на юге за три доллара; щенком, он походил на немецкую овчарку и цена казалась сходной. Вскоре, однако, выяснилось, что о чистоте расы не может быть и речи: помесь разных северных, трудовых пород. Рыжий, длиношерстый, нескладный, средних размеров, с могучей грудью. Было много негритянского в его черной морде и зеленых, простодушных, не в меру серьезных, детских — с гневной искрой — глазах.

Так и жили мы с ним, в центре Нью-Йорка — удовольствие небольшое для пса. Нью-Йорк большой город: почти десять миллионов людей и столько же машин. Американец, после восьми часов работы, может, конечно, пойти в бар, выпить дюжину пива или в кинематограф, а собаке — некуда податься. Выведешь его по Бродвею, ни деревца, ни травки — на каждую чугунную тумбу задирает ножку (известно, кобелек).

Ну, разумеется, ошейник купил, ремешек, записал в собачий участок, как полагается. В начале мнилось: хлопотливо будет и трудно. Ну как тут за псом уследить, когда сил не хватает европейским друзьям вежливо ответить на письма... Но привыкли. И забот уже не так много, оказывается, а радость, действительно, нелицеприятная. Походя научился он некоторым штучкам: и сядет и ляжет и залает, когда велишь. На трех языках понимает отдельные слова и даже фразы.

— Shall I take Lorough down? — скажешь вслух, вопросительно: — shall I? Shall I?

Весь насторожится. Подойдет, смотрит тяжело, в упор. Тогда протянешь: «yes, yees, — или: — leash, get your laesh»... Он облизнется, протрусит к своему ремню на дверной ручке и принесет.

Поведешь его, он потянет рьяно (как ломовая лошадь), потом оглянется: «ну, чего отстаешь, в самом деле»... И загарцует на одном месте: пружинисто, нарядно. А глаза серьезные, правдивые, детские, лукавые и гневные. Смотрит как я нажимаю кнопку лифта, доверчиво ждет. Бежит вперед, озабоченно

принюхиваясь, изредка гордо поднимая голову и оглядываясь: поспеваешь? И нет у него в мыслях: может я плохо одет или безнадежно болен... У других автомобили, дома, деньги. Есть же разница в ценности человека и при демократическом строе: одни слабее, другие сильнее, одни умные, другие глупые. Для него я хорош, вполне. Трогательно; ну, совсем ребенок. Мне, конечно, лестно.

Возьмешь Лопуха за морду, он сразу зарычит, оскалит зубы — и если ритмически сжимать в это время его челюсти, то при выдохе из горла собаки вырывается отрывистое: «да, да, да, да». (Чуточку шепелявое, барское: дза, дза). Ей Богу, правда.

Обниму его мягкую, дикую голову, поглажу — Лопух жалобно и капризно застонет, почти захрюкает; а я всё приговариваю на разные лады: пой, пой, пой... то высоким, тоненьким голоском, то обыкновенным, своим, то протяжным, низким. А он в тон мне стонет, поет: то альтом, то густым баском. Очень забавно получалось. В награду, шепну ему в самое ухо: Shall I take Lorough down? Yes, yes... Он насторожится, соображая, потом облизнется и залает: зовет, зовет глазами, честными, ограниченными. Одна у него радость: вниз, побегать — лучше еды.

Так жили, помогая друг другу. Пока меня не дернуло — пошутить с Лопухом. А был он, как я уже объяснял, прост и гибкостью ума не отличался. Однажды, после обычной, сакраментальной фразы: «yes, yes, get your leash», когда Лопух уже стоял у двери с ремешком, доверчивый и терпеливый, меня вдруг дернуло, — такая острая мысль зародилась, — дай покажу простофиле и другие возможности бытия. Разделся, снял башмаки и снова улегся с книгой. Лопух недоуменно постоял у двери, подошел ко мне, смотрит напряженно, в упор, молчит, но видно ошеломлен, ничего не понимает. Забился в угол, лег, тяжело вздохнув, как теленок, и не отводит от меня глаз. Вот с тех пор это началось. Точно радость пропала. Зову, он ждет, смотрит внимательно, отчужденно; выведу его: бежит, задирает ногу на каждую травку, потом вернется и снова к себе в угол! Иногда, ночью, я просыпался, чувствуя рядом его взгляд, точно дотрагивается до меня — старается что-то разгадать, распутать. Понимаю: тяжело ему, не может осилить, связать концы с концами.

Я уже не рад, что пошутил; старался всячески восстановить мир и доверие, да не удавалось; даже сердиться начал. В самом деле, подумаешь, трагедия, собаку обманул. Не может примириться. Деликатность какая, если хочешь жить на этой земле, надо приспособливаться. В этом торжество разумных существ и передовых рас. Нынче детей гноят в концлагерях и то ли еще будет! Ведь какое время!

Тут я считал бы полезным дать краткую характеристику данной эпохи. Ведь может случиться, что все памятники и документы великой цивилизации погибнут и, вдруг, по игре чудесных сил, отдаленные потомки откопают только эту рукопись — желательно оставить им некоторые указания относительно нашей жизни и умонастроений.

Разумеется, это нарушит стройность литературного замысла, но разве можно считаться еще с канонами изящной словесности... Достаточно вообразить себе мрак, который ждет наших прямых и косвенных наследников! И тут — о чудо, — их первый законодатель или жрец расшифрует эти древние строки и найдет не только психологические положения и лирические вставки, но и общественно-социальный, религиозный, исторический и тому подобные материалы. Даже основной герой моего повествования, — пес, — возможно привлечет их особое внимание. Чудится, чудится: отдаленное будущее принадлежит овчаркам и пастухам.

Итак, укоризненные взгляды Лопуха, его вздохи, минуты задумчивости, почти столбняка — всё это создавало обстановку ложно-классической драмы. А там откликнулась физиология: он перестал есть и по настоящему заболел. Сыпь какая-то, выделения из глаз.

Собачья лавка, где я покупал конину, мне давала бесплатные советы и дорогие лекарства; даже раз, мы с Лопухом сходили к ветеринару. Не помогло. Худой и чахлый лежал он круглые сутки под столом, брезгливо отвернувшись к стене — от света, от людей, от жизни.

Иногда, когда время и силы позволяли, я пробовал его кормить из рук — по чайной ложке. Лопух с трудом поворачивал голову и в глазах у него была такая тупая, гневная тоска, что я не выдерживал и отходил.

И раз, ночью, меня разбудили его стоны, короткие, глубокие, зовущие.

— Лопух, Лопух, — откликнулся я, лицемерно (о как хотелось спать).

Он стоял в непривычной для себя позе: у самой стены, голова повернута в мою сторону... В темноте трудно было разобрать чего он хочет.

Вы знаете это состояние: из сладкого забвения, — сна без грез, — когда вас тормозят, воскрешают к так называемой жизни... О, как хочется назад: нырнуть, раствориться. Совесть подсовывает любое оправдание. Так и я: «чего там, в самом деле, у него есть вода, да и поднялся на ноги, значит ему лучше»... и отдался снова сладостному плену небытия.

А это он околевал, Лопух, и звал меня, надо полагать, в свою последнюю минуту. Как винить меня. Я работал, жил без толку и явно недосыпал.

Утром, на полу: странное, незнакомое тело — солнечный зайчик тонул в рыжей шерсти. Это был Лопух: застывший, страшный и чужой. Он так по-

худел, что в первую минуту я его пышный хвост принял за тело, а всё остальное — за придаток, хвост. Лежал посреди комнаты, окончательно холодный и недосыгаемый... Мне горько было вспомнить нашу дружбу, редкие прогулки, общие мытарства.

В Нью-Йорке, труп собаки не выбросишь просто на улицу. Город хотя грязный, но имеющий на редкость много правил относительно гигиены. (Плюнуть в собее — 50 долларов; и, ничего, плюют: иногда даже совсем невзрачные люди).

Соседи объяснили: если заплатить работникам мусорного транспорта — они увезут падаль в своей машине. Но была суббота и пришлось бы ждать до понедельника.

Хранить труп Лопуха два дня в своей квартире мне казалось невозможным; к тому же, мысль о моем псе, совершающем свое последнее путешествие на горе мусора, тоже оскорбляла. Он так любил автомобиль: за город, под чалхое дерево, на травку. (Как редко нам удавалось это осуществлять).

По совету торговца кониной, я позвонил в собаچه погребальное бюро: учреждение полу-филантропическое. К полудню, у моих дверей постучался одетый в серое джентельмэн — в серых перчатках, в сером цилиндре.

Похороны первого разряда — 28 долларов; самые дешевые — 17. Он был вежлив, серьезен и снисходителен; Лопуха называл — «покойник».

Пса уложили в крашенный ящик, — первого разряда, — и, вместе со мною, в большой машине, повезли загород.

В небольшом, но очень высоком зале, — подобие капеллы, — нас усадили на парты; говорю «нас», потому что, кроме меня, там оказалось еще человек семь: достойные, приличные господа и даже одна дама в трауре.

Орган заиграл нечто бахо-образное и играл, по моему, слишком долго. «Это необходимо, — объяснил мне мэтр церемонии: — Чтобы успеть почистить собаку и привести ее в надлежащий вид».

Орган смолк и дама в трауре продекламировала стихи или гимн или псалом. Затем вынесли гроб с Лопухом и поставили на возвышеньи, по середке храма. Глава церемонии произнес взволнованное слово: о дружбе, о любви и верности. Сослался на изречение апостола: вся тварь земная страдает и ждет избавления. (В этом духе что-то). О собаках отозвался очень лестно: спутники первых патриархов — Авраама, Исака и Иакова. Рождение Христа приветствовали — пастухи, ягнята и овчарки.

Опять время медитации: тишина, вздохи. Наконец, нам предложили стать вокруг гроба Лопуха. В крышке гроба было оконце из стекла или пластмассы. Я не узнал своего пса. Его вымыли, намастили; зубы известково-белые, язык

и десны ярко красные, разрез глаз удлинен стрелками темного карандаша. Признаться, к этому времени я уже сильно устал и многое мне начинало просто мерещиться. (Так, в какую-то минуту, я увидел: дама в трауре на полу — бьется в судорогах).

Затем, красивый старик с густой благообразной бородой, взшел на трибуну и прочитал, насколько я мог сообразить, отрывок из произведения Сигизмунда Фрейда.

Отдаленный читатель, знай: несмотря на свою громкую славу, Фрейд отнюдь не легендарная личность! Он действительно существовал в наше время: многие его лично помнят.

Меня часто поражало роковое легкомыслие, с которым древние авторы забывали упомянуть имена некоторых величайших деятелей эпохи или героев того народа, историю коего они излагали. Тупость, зависть, лень?

Сколько пролито горьких слез, желчи, крови, от того что Плутарх в своих «Жизнеописаниях» не уделяет места Христу, Павлу или Петру. А Иосиф Флавий даже соблазнил многих почтенных мужей на подлог. Есть какой-то сладострастный мазохизм в человеке, заставляющий его отрицать историческую подлинность лучших, достойнейших своих братьев. Гомер, Шекспир? Мифы, мифы. Недавно, один француз доказывал, что Наполеон Бонапарт вымысел и басня.

Среди моих друзей имеется ограниченное число людей, прославившихся значительно в разных областях. Опасаюсь, что в недалеком будущем их жизнь тоже превратится в источник легенд. А между тем, я их знал: пил с ними чай и вино. Отрицать их реальное существование унижительно и вредно, как всякая ложь. Вот почему я считаю долгом здесь имена некоторых — запечатлеть в веках. Но так как всех отметить я не могу, а возбуждать зависть тоже не желательно, то я скрою их прозвища в следующей фразе:

— Заведомо Пиджак Откупорил Калач Всуе Бдяше...

Авгуры и ученые последующих веков бесспорно расшифруют эту надпись.

Позвольте, скажет взыскательный критик, всё это быть может и правильно, но при чем тут вы и рассказ о Лопухе? Уж не издеваетесь ли вы над читателем? Искусство имеет свои законы. Шекспир, Бах, Пушкин...

И он конечно прав, мой современник. Но от себя спрошу: должна же отличаться изящная словесность, скажем, Возрождения от литературы, уничтожения, ледников, катакомб...

Я даже думаю в последующих своих произведениях, кстати и некстати, вводить описания простейших сельскохозяйственных орудий, музыкальных

инструментов и давать указания, относительно разведения огня и смешения красок. Может случиться, что наш близкий потомок, выползая, слегка ошарашенный, из пещеры, забудет секрет серной спички, гашенной извести, запаха сирени, наконец, самое таинство дружбы и любви. Многие себе представляют гибель старого мира в связи с извержением вулкана или атомной бомбой, (что конечно вероятно). Но еще опаснее другой вариант: постепенное уничтожение таинственного в человеке без видимой, внешней, последней катастрофы. Есть одиночество в пустыне, среди песков, где реки внезапно ушли глубоко под землю и жизнь давно заглохла; но есть и другое одиночество: в большом шумном, многомиллионном городе. Тот же глас вопиющего в пустыне. Только еще страшнее.

Орган опять сыграл какую-то баховщину. Мы на руках вынесли гроб с подрумяненным Лопухом — (я в паре с дамой в трауре) — на маленькое кладбище за оградой и опустили его в Нью-Йоркскую землю. Спели еще один гимн, — и вот комки глины ударили о деревянную крышку.

Затем меня поставили у ворот и все присутствующие, выходя, жали мою руку и говорили нежные слова. Я заплатил 32 доллара, получив взамен некое подобие медали из пласт-массы. И на том же черном лимузине меня подвезли до ближайшей станции подземной дороги, где я уже был вполне предоставлен собственной участи. А судьба у меня особенная: я ишу беглого друга.

2

Мне тогда минул 11-ый год. И хотя с тех пор прошло двадцать с лишним лет, впечатление оставленное этим происшествием не только не ослабело, но наоборот, повидимому, всё возрастает.

Моя мать, как я уже говорил, умерла, сравнительно, рано и отец, не то с горя, не то по другим соображениям, запил горькую и, оставив меня на произвол судьбы, исчез, пропал без вести. Предполагалось, что он закончил свою буйную жизнь в портовом кабаке или в тюрьме. Впоследствии обнаружилось, что эти догадки не соответствовали истине. Бесчинствуя и слоняясь по свету, отец, однако, умудрился, в конце концов, осесть в Соединенных Штатах, где честно и добросовестно трудился, обзавелся некоторым достатком, большой семьей; а впоследствии, он и меня выписал в Новый Свет. Но тогда мы этого всего еще не могли знать и я считался вдвойне горемычной сиротой. Приютили меня добрые люди, которых я величал — «тетя, дядя».

Для этого имелись известные основания, хотя мне они казались спорными... Моя матушка происходила из старинного рода трактирщиков, довольно известного в наших краях — вблизи Кольмара. В книгах Мэри родного городка имелась запись 16-го века, свидетельствующая, что уже тогда ее предки содержали кабаки и платили исправно налоги. Дело это досталось по наследству брату матери, то-есть моему родному дяде; когда он преставился, пивная перешла к его жене, которая вскоре опять вышла замуж. Вот у этой то богобоязненной четы я нашел приют, оставшись вдвойне обиженным сиротой.

Мне было 11 лет. По утрам я ездил на велосипеде в школу, у самого Рейна; а после обеда помогал на кухне или прислуживал в трактире, разнося пиво, кирш, рислинг, дымящиеся блюда с эльзасскими сосисками и квашеною капустой. Отлично помню: все яства, напитки, кислый дух от бочек и капусты, грубые голоса крестьян и ремесленников, их запах, их одежда, — вся моя жизнь, без мамы — вызывали тогда у меня чувство тоски и отвращения.

Я забирался далеко в погреб и плакал; за стеной журчала наша речка, приток Рейна; она протекала под навесом, идущего от сарая, так что даже зимою было удобно полоскать белье: комфорт времен Возрождения. В одиночестве, в тишине, я плакал; потом ел наши эльзасские орехи или грыз ногти. Но долго мне не позволяли уединяться: я слышал голоса... и со всех ног мчался наверх, чувствуя себя виноватым и незащищенным. Ибо мои благодетели сумели внушить мне чувство уважения и даже страха.

Обслуживать в пивной мне даже нравилось, особенно в базарные дни, когда городок посещало множество незнакомых и чужих торговцев. Большинство из них, если не все, заворачивали в дядин погребок, выпить рюмку знаменитого кирша, пропущенного на малине или съесть порцию сосисок; часто, приезжих, сопровождали жены и празднично одетые дети; на последних я глазел с нежной завистью. И резво мчался исполнять заказы, боясь рассердить таких важных гостей. А когда требуемых напитков или закусок у нас не оказывалось, дядя шел к их столику, вежливо кланялся и объяснялся, а я чувствовал себя огорченным и пристыженным.

Помню один из таких ярмарочных дней, осенью, после благополучного сбора урожая. Уже к четырем часам дня я совершенно сбился с ног: даже мне, в виде исключения, приходилось считать деньги и относить сдачу. Еще не было темно, а в воздухе, однако, ощущалась та холодная, стальная, неподвижная грусть, которая предшествует осенней ночи; над башнями, немецкой готики, храма, из желтого кирпича, застыла синяя полоска неба с безжалостным кружевом облаков. В детстве меня особенно привлекало небо и я мог подолгу следить за этим медленным переливанием, перекачиванием, — словно

из бочки в бочку, — дня в ночь, света в тьму, тепла в холод, чувствуя вдвойне свое одиночество и упрямое желание, приложиться к другой жизни, где нет сумерек и осени. Вот тогда я, к своему удивлению, заметил, одетого в полную форму, стражника: он пересек площадь и не ответив на мое приветствие, застучал по каменным ступеням.

Обычно, по молчаливому соглашению с дядей, он, в ярмарочные дни, не показывался в трактире, не желая мешать торговле. Но на этот раз, перетянутый ремнями, позвякивая и поскрипывая, стражник важно прошел к стойке и перегнулся к дядиному уху; они шептались с минуту, потом выпили по кружке пива и, кликнув тетю, все вместе удалились в заднюю комнатку. Оттуда, из за тонкой переборки, я слышал их, ставшие неузнаваемыми, голоса:

«Но как это может быть?».

«Да, да, вот именно».

«Мертвец убежал сегодня утром. По нашим сведениям он скрывается здесь».

Ужас объял меня. Оцепененье; и в то же время сверкающая, сияющая радость, словно лезвие ножа, полоснула душу. На минуту я ослеп, оглох, онемел. Только помню свое тяжелое, — словно в холостую, — дыхание. И снова, голоса, но теперь я их распознавал:

Дядя: — Ну да, беглый мертвец. Это не наша вина. Тебе нечего бояться. Придет начальство с бумагами, его увезут и всё будет по прежнему.

Тетя: — Но кто бы это мог быть?

Стражник: — Скоро узнаем. Только без шума, пожалуйста.

Меня позвали к столу и, странно, я поспешно и охотно побежал на зов. Через минуту дядя с тетей и стражником появились в общей зале; они строго и недоумевающе оглядывали присутствующих, словно выбирая — кто из гостей посмел оказаться беглым мертвецом.

С тех пор прошло, без малого, четверть века; я вырос и знаю уже, что мертвые не убегают, их не ловят жандармы... Однако, чувство страха и какого то дикого веселья, объявшего меня тогда, не рассеялось: оно живо еще по сей день и даже, пожалуй, всё крепнет, растет.

Тщетно я пытался, впоследствии, осмысленным образом разрешить загадку. Быть может местное наименование преступников или, еще лучше, больных: возле нас, в горах Вогез, покрытых сосновым лесом, много санаторий для туберкулезных и несколько сумасшедших домов. Вероятно это условное прозвище для таких беглецов?

Впрочем, после войны я съездил на родину, но ничего положительного добиться не удалось. Танки генерала Паттона дважды проутюжили наш горо-

док: ни родных, ни знакомых я там больше не нашел и никто не мог разрешить моего недоумения.

Итак, дядя, тетя и жандарм, а вслед за ними и я, напряженно оглядывали присутствующих, мысленно решая — кто здесь является беглым мертвецом. Помню особенную растерянность... Шла бы речь о воре, о дураке, о богаче, о славном актере или знаменитом общественном деятеле, мы бы знали, (в особенности — старшие), кого куда зачислить: «нет, этот не подходит и тот, вряд ли»... Но мертвец? для меня любой из этих посетителей мог вдруг обернуться покойником и, скрежеща зубами, броситься стремглав к виднеющейся вдали высокой, старинной кладбищенской оgrade. Этот бледен, как давно обескровленный, другой красен, словно его кожа уже отпала и открылось сокровенное мясо. Один дряхл и стар, а у другого странный, неподвижный, затуманенный взгляд и напрасно он силится отвлечь от себя подозрение: шумно глохнет из своей кружки и высоко поднимая карты, шлепает ими по дубовому столу.

Ошеломленный, я всё метался по пивной, — где находился, как я думал, мертвец, — приносил бутылки, убирал пустую посуду; у меня звенело в ушах, я не всё замечал что творилось кругом и ужас, как огромный шар, плыл над моей головой, не отставая. Не знаю сколько прошло времени, в какую то минуту я заметил что уже зажгли свет. Потом появился этот господин с рыжей бородкой и в черном котелке, которого дядя и стражник величали начальником. Они, торопясь, распили бутылку старого рислинга и удалились в чулан, где долго шептались и читали разные бумаги.

Я спустился в погреб за второй бутылкой рислинга, когда раздался вдруг безумный, нечеловеческий вопль, словно прободенной, тупым копьём, твари. Всё мое существо было потрясено этим обнаженным, предельным, — от естества к естеству, — криком. Я бросился назад в общую комнату и увидел, как дядя, жандарм и начальник боролись на полу с огромным детиной, стараясь его связать шнуром... Тот самый, отмеченный мною гость, что выпивал одним духом свою кружку пива и лихо шлепал козырями по столу. У него было худое, бледное лицо с темными, выпуклыми глазами и с пустым, — беззубым, — красным, обнаженным зевом; длинные, льняные волосы придавали ему вид шута или искусно загримированного манекена. Зрелище трех людей, борющихся с одним и, главное, окаменевшая, предательская, молчаливая толпа свидетелей, отхлынувших, — с готовностью, — в другую часть залы, так на меня подействовали, что я, не задумываясь, испутив подобный же рев, прободенного животного, кинулся вперед, расталкивая, тормоша нападающих.

От неожиданности, от моего звериного визга, они отступили и Мертвец

мигом отпрянул в угол: обняв меня одной своей волосатой, жилистой рукой, в другой держа, угрожающе поднятый, пустой графин... Он издавал гневные и нечленораздельные звуки, всё теснее и крепче прижимая мою голову к горячей, костистой и вздувающейся грудной клетке.

Тут я невольно рассмотрел его глаза; особенность их выражения объяснялась тем, что зрачки были совершенно, до отказа, расширены, — точно он силился разобрать в наступающей темноте очертания каких то неясных и пугающих предметов.

Я продолжал истушенно вопить и от действия этого крика или, пожалуй, из боязни, чтобы меня не изувечили в драке, нападающие совершенно отошли и даже жестами и словами старались успокоить Мертвеца, утихомирить его.

Как мне уже довелось объяснить, я впервые вскрикнул и ринулся в гущу драки, потому что вид одинокого, всеми оставленного, повергнутого существа был для меня невыносим. Я хотел ему помочь, не учитывая законов жизни и действительного соотношения сил. Но очутившись в его цепких, чудовищных лапах, я испугался и мое настроение, соответствующе, изменилось: теперь я жаждал только одного, — избавиться, освободиться от этого опасного соседства... Однако, всё продолжал кричать, в той же ноте и с тем же отчаянием, даже удвоенным, потому что бессознательно постигал: окружающие не поймут происшедшей во мне перемены, не догадаются о ней, не поверят.

Я начал изнемогать и понемногу совсем стих, обессиленный, прижимаясь к необъятной груди Мертвеца, — так как это было единственное и самое легкое что мне еще оставалось делать.

А в Мертвеце, вскоре, тоже стала заметна перемена; когда я опять поднял голову, меня поразил его тихий, даже покорный, вид, а в особенности — взгляд. Зрачки сьезились и глаза оказались светло-голубого цвета; из них медленно текли, почти такого же, голубого, оттенка, слезы: крупные и густые. Вдруг он склонился ко мне и беззвучно прикоснулся к моему лбу — влажными, горячими губами; потом вздохнул и осторожно отстранив меня, шагнул вперед, к стойке.

— Ну хорошо, вяжите меня, добрые люди! — сказал он ласково.

Смутно помню ответные голоса и даже ропот толпы... как его вели, крепко держа за локти, как тяжело застучал по мостовой закрытый фургон. И сразу всё стало тихо и опустошенно. Словно самое значительное в моей жизни уже свершилось.

Тетя нежно меня раздевала, дала пирожок и собственноручно вымыла — с ног до головы; сам дядя молча смотрел, как она мылила мою спину, сокрушенно вздыхал и почесывал подбородок. Трактир давно опустел, дядя уже

запер дом на ночные замки и меня уложили в постель. Из своего чулана я долго слышал резкие и невнятные голоса старой четы.

Вот и всё. Больше об этом мне не пришлось услышать. Дни мелькали быстро, в труде и заботах, приближалась зима. На все мои осторожные вопросы, дядя с тетей, неуклонно, отвечали суровым окриком и отсылали меня, давая сложные и хлопотливые поручения. А вскоре пришло письмо от, — почти воскресшего, — отца. И я уехал. В Америке я стал профессором. Преподаю гимнастику в колледже. Приличное жалование, летние каникулы. Я давно уже взрослый... Надеваю очки, когда читаю газету; был женат, неудачно развелся, служил во флоте и воевал. Конечно, я знаю: мертвые не убегают и не играют в карты. Но что поделаешь: всё чаще и упорнее мысль возвращается к этому загадочному событию.

Порою, в людном месте, — ресторан, театр, автобус, — словно электрический ток, остро, пронизывает меня... С чувством ужаса и мучительного, радостного любопытства, я забываю свой взгляд на комнибудь из окружающих; это состояние столбняка длится не долго, но всё же достаточно, чтобы породить недоразумения, а изредка споры и драки. (Я не люблю смотреть в зеркало и бриться для меня мука). Часто, во сне, я испытываю беспричинный, темный страх, память о котором меня никогда не оставляет вполне; я просыпаюсь, слыша собственный, но звучащий как чужой, вопль, будто прободенной, твари. А самое главное обнаружилось недавно: я совершенно потерял интерес к тому что обычно именуется радостями жизни, — успех, деньги, женщины. И хотя свои прямые обязанности я выполняю еще попрежнему удовлетворительно, однако, на собраниях педагогического совета, при составлении рапортов, ведомств и отчетов, в пору экзаменов, всем ясно, что я несколько отошел в сторону и усумнился в целесообразности нашей деятельности.

«Представьте себе существо, которое вдруг услышало гул непрерывного трения нашей планеты, несущейся в пространстве...

«Или вибрации световых волн, излучаемых космосом...

«Все эти сигналы и содрогания не выдумка, они действительно существуют, но прямое общение с ними мешало бы нормальной жизни и отправлению обычных функций».

Наш директор, человек незлой и неглупый, шармер и циник. Перед разлукою мы с ним откровенно и дружески беседовали.

— Нервы явно потрепаны войною. Используйте отпуск для восстановления сил и всё образуется.

Но я то знаю... Конечно всё будет отлично. И чудесно; только немного страшно.

1. БАТУРИН

В разных местах России сохранилось немало довольно замечательных, но забытых всеми памятников старины. Один из них много лет назад настолько поразил меня своей красотой, а также состоянием своего плачевного упадка, что, несмотря на давность времени, вижу его перед собой и сейчас с какой-то странной ясностью. Это — дворец в Батурине.

Развалины Батуринского дворца, — лишь мимолетный эпизод разнообразных впечатлений гражданской войны, — явились для меня впоследствии тем фокусом, в котором не сразу, а лишь несколько лет спустя, начал преломляться в виде тяжелого, мучительного сна целый ряд непривлекательных картин, свидетелем или даже участником которых пришлось мне тогда быть.

Батурин, — страница когда-то яркой, но позабытой теперь главы из истории Украины и ее гетманства, — основан был в 1575 году при короле Стефане Батории и в честь него назван «Баториным». С тех пор закрепилось за этим местом пребывание запорожских гетманов, и отсюда Мазепа поднял свое восстание против Петра. Но шведы были разбиты, восстание на Украине подавлено, и имя Мазепы предано анафеме с амвона всех русских церквей. Батурин осиротел, и лишь много лет спустя достался он Меньшикову, звезда которого вскоре после этого закатилась. Имущества Меньшикова были отобраны, а сам он сослан в Березов. Батурин остался снова без владельцев.

Когда при Екатерине Великой упразднили гетманство, то последнему гетману Малороссии, брату фаворита Елизаветы Петровны, Кириллу Разумовскому дали в утешение чин генерал-фельдмаршала, много имений и в том числе Батурин, перешедший к нему в потомственное владение.

Тут начался расцвет Батурина. Был составлен проект об учреждении в нем университета для высшего образования малороссиян. Заки-

пела строительная деятельность, открылись школы, строились мосты, воздвигнут был прекрасный храм, и специально для строения города Батурина был выписан архитектор Ринальди.

Но апофеозом этой кипучей работы был дворец, который стареющий вельможа решил себе построить близ Батурина. Автором планов дворца был известный Чарльс Камерон, некогда любимый зодчий Екатерины Великой.

Дворец этот должен был отразить в себе весь блеск Екатерининской эпохи, богатство и знатность своего хозяина, его выдающееся положение в стране и, если не окончательно затмить, то не уступить в своем архитектурном размахе и величии лучшему, что только могли создать знаменитые зодчие того времени Камерон, Кваренги, Ринальди, Баженов, Старов и вся могучая плеяда строительного таланта, оставившая по себе в России памятники неизъяснимой красоты.

Сто лет спустя, когда пробудился в культурном слое русского общества интерес к нашей старине, открыли в глуши Черниговской губернии этот заброшенный и забытый всеми дворец. Но это был не дворец, а руины.

Со смертью Кирилла Разумовского в 1803 году не совсем законченное внутри здание это осталось брошенным на произвол судьбы. Батуринские крестьяне постепенно растащили паркеты, разобрали крышу, начали копать глину из-под фундамента и в конце концов по кирпичам стали растаскивать само здание.

Батуринский дворец превратился в громадную каменоломню.

В этом печальном состоянии мне и пришлось увидеть развалины дворца осенью 1919 года, когда во время гражданской войны я попал туда с частями конного корпуса Добровольческой Армии. К Батурину мы пришли из Бахмача и заняли местечко в начале сентября без боя, хотя была перестрелка и даже было выпущено несколько артиллерийских снарядов. Большевики быстро отступили, а мы, оставив, селение Батурин слева от себя, сразу двинулись к заросшему кустами и деревьями крутому берегу реки, чтобы выбрать подходящий наблюдательный пункт. Нашли мы его без труда, так как вблизи оказалось место, лучше которого нельзя было и желать. Оттуда во все стороны, особенно в направлении неприятеля, открывалась панорама на огромное, казалось бы, бесконечное пространство.

Там, на левом берегу реки Сейма, верстах в двадцати пяти от слияния ее с Десной, на крутом обрыве, вышиной около ста футов, стоит

сказочная по красоте своей колоннада, а позади ее развалины здания, редкого по своему величию и архитектурному замыслу. Смотришь, и не верится, что перед глазами уголок Черниговской губернии, а не руины античного мира — Рима или Греции. Стояли они тогда, как укор прошлого, как обветренный непогодой остов умершего быта дворянских усадеб. Жуткий, но и прекрасный в своем разрушении, Батурицкий дворец захватил мое воображение тайной своего величия и упадка, смерти без погребения.

Что-то загадочное и страшное есть в открытых глазах покойника. Такая же загадка смерти была в зияющих темной пустотой окнах, дверях, проходах и трещинах этого чудного здания.

Как призрак, осталось оно в чужом мире на страже чего-то навсегда ушедшего, и как призрак начали мне мерещиться эти развалины много лет спустя во сне.

Во сне, когда всплывают порой отрывки прошлого, о которых наяву не думаешь, стали прорываться наружу воспоминания о разных тягостных эпизодах гражданской войны. Это были случаи, сильно врезавшиеся мне в память, и, несмотря на искреннее желание позабыть их, они начали впоследствии складываться в своеобразный по своему узору сон.

Сон этот не случайное явление. Он повторяется у меня вот уже много лет. Сохраняя в основе всё ту же тему, но с различными вариантами в подробностях, он по странным причинам всегда происходит на фоне развалин Батурицкого дворца, хотя Батурин к эпизодам сна никогда в действительности никакого отношения не имел.

2. ОТРЫВКИ ПРОШЛОГО

Среди добровольцев нашего эскадрона было несколько очень незаурядных людей: три инженера-путейца, инженер-технолог, доктор медицины и приват-доцент Харьковского университета, специалист по химии. Остальная часть вольноопределяющихся состояла из студентов, гимназистов, кадет, — честной и хорошей молодежи.

Вся эта группа составляла взвод, который солдаты прозвали «университетским».

Университетский взвод имел одну небольшую привилегию по сравнению с другими: на стоянках ему всегда отводили отдельное по-

мещение, что помогало изолироваться от посторонних элементов и неизбежной в походной жизни площадной брани и сквернословия. Зато университетскому взводу обычно давали поручения опасные или неприятные, которые предпочитали не доверять простым солдатам.

Старшее поколение добровольцев попало к нам после освобождения Харькова от красных, летом 1919 года. Насмотревшись на массовые расстрелы, они бросили свою профессию и поступили в армию, чтобы бороться с озверелым хамством.

Инженеры были люди степенные, возрастом свыше сорока лет, никогда раньше не соприкасавшиеся с военной службой. Об езде верхом, не говоря уже о конном строе, они не имели ни малейшего понятия. Но выдержка и терпение помогли им превозмочь трудности строевой жизни, и через месяц после своего поступления в армию они уже не выделялись среди других своей карикатурностью.

Этого нельзя было сказать о химике.

Человек тучный, тридцати пяти лет, огромного роста, с высоким тенорком и добродушием, которое чувствовалось в каждом его слове и каждом движении, он, несмотря на все усилия, так никогда и не превратился в мало-мальски сносного солдата.

В жизни привлекало его лишь два явления: химия и природа. И ту и другую он понимал тонко и, говоря о них, становился красноречив и даже поэтичен. Вообще же был молчалив, очень рассеян и, отвечая на вопросы, которые не слишком его интересовали, обычно прерывал мысль свою где-то по середине и с добродушной улыбкой, делая широкий жест рукой, закруглял неоконченную фразу словами: «Ну, вы понимаете, что я хочу сказать». Но догадаться, о чем именно идет речь, было порой очень трудно.

Все его любили, а солдаты, хотя и считали его юродивым, относились к нему с большим уважением.

Раз только видел я его сердитым, но это была чрезвычайно сильная вспышка гнева: какой-то солдат обидел или, вернее сказать, хотел обидеть деревенскую девушку, и она с распущенными волосами бежала от него с плачем. В одно мгновение солдат этот очутился в медвежьих лапах химика. Схватив солдата за ворот рубашки, он поднял его на воздух, тряс и, задыхаясь от злобы, тонким голосом визжал: «Я тебе покажу, негодяй! Это, мерзавец, тебе не красная армия!!..». И задушил бы он свою жертву, если бы несколько человек не вцепились в мощную фигуру его с уговорами «не пачкать своих рук».

К верховой езде привыкнуть химику было трудно. Страдая гемо-
роем, он никогда не сидел на седле своем прямо, а всегда ерзал то впра-
во, то влево; и вот в один прекрасный день седло под тяжестью седока
медленно потянулось за ним в сторону, а затем быстро начало сколь-
зить со спины к животу лошади.

Длинные ноги химика, как ножницы, сперва открылись, а потом за-
крылись в воздухе, и он грузно шлепнулся спиной на землю. Spина
была в синяках, но он, поправив седло и затянув потуже подпругу,
взгромоздился обратно на своего рослого коня и, виновато улыбаясь,
продолжал путь как ни в чем не бывало.

Одновременно с химиком поступил к нам вольноопределяющимся
доктор медицины, по профессии психиатр. По характеру своему и тем-
пераменту это был совершенно другого типа человек, чем его новые
коллеги по военной службе. Моложе инженеров лет на десять, он от-
лично ездил верхом, хорошо умел обращаться с оружием и стрелять
в цель.

Он был врачом в Петрограде и пережил там глубокую драму: его
и его жену, женщину 25-ти лет, одновременно арестовали летом 1918 го-
да. На его глазах ее изнасиловали и убили. Он потом бежал и скры-
вался в Харькове. После этих переживаний и грубого садизма в боль-
шевицкой тюрьме он решил беспощадно искоренять большевизм не
медициной, а винтовкой. С пленными красноармейцами доктор всегда
обращался человечно. Но раз, когда в одном из уездных городов Чер-
ниговской губернии нам удалось захватить целиком весь состав Чека,
во главе с председателем, он попросил разрешения взять на себя до-
прос и ликвидацию этого человека. Просьба была удовлетворена.

Я никогда не узнал подробностей этого допроса. Но через полтора
часа доктор вернулся обратно, на вид спокойный; лишь в выражении
глаз заметно было, что эпизод этот, быть может, утолив жажду мести,
до боли всколыхнул в памяти весь ужас убийства жены и невозмож-
ности тогда ее защитить.

Нервный по природе, но с большой силой воли, он настолько умел
контролировать свои порывы, что всегда держал себя ровно с окру-
жающими, хотя, зная его ближе, можно было понять, каких усилий
иногда ему это стоило. Он больше, чем другие из старших, имел влия-
ние на молодежь. Мы понимали мрак его душевного состояния, и нас
привлекало в нем самообладание, всегда вежливая, но замкнутая отда-

ленность, наружный блеск, большая эрудиция и умением прекрасно говорить.

Было у нас также несколько солдат-добровольцев, уроженцев северной Таврии, сыновей зажиточных крестьян.

Редко впоследствии приходилось мне слышать такие чудные голоса в хоре, как у этих тавричан. Грустные, полные прелести малороссийские напевы преображали по вечерам этих ражих детин в мечтателей-артистов. Весь облик их менялся, а выражение лиц отражало глубокую, нежную любовь к чему-то далекому, навсегда ушедшему.

Был конец октября. Мы уже три недели стояли в одном из городов северной Украины и ждали распоряжения двигаться вперед, дальше, вглубь России. Это был апогей нашего успеха. Расстояние между нами и Москвой, во много раз меньшее, чем то, что мы прошли за лето, — казалось нам пустяками. Мы не подозревали тогда, что через несколько дней начнется отход, великое отступление, которое в итоге завершится Новороссийском, Крымом и полным разгромом Белого движения.

Всё же чувствовалось постепенное нарастание более нервной атмосферы: красные, катившиеся летом назад, начали проявлять теперь инициативу, стойко сопротивлялись и нащупывали слабые пункты нашего фронта, чтобы перейти в наступление.

Стоянка в городе была беспокойной. Нам постоянно приходилось, делая крупные переходы, симулировать присутствие войск в местах, на самом деле совершенно незащищенных.

В одном из таких столкновений мы захватили 80 красноармейцев в плен.

Обычно пленных отправляли в тыл для сортировки. Что с ними происходило дальше, я не знаю; слышал лишь и читал впоследствии, что некоторые из белых частей пополняли значительный процент своих потерь бывшими пленными, которые дрались не хуже, а может быть, лучше многих других, зная, что пощады у красных им не будет.

Но в данном случае командир нашего эскадрона по собственной инициативе решил, ввиду общей обстановки, не рисковать пересылкой пленных в тыл, а ликвидировать их на месте. Выполнить это распоряжение было приказано нашему взводу.

Известие об этом ошеломило нас, как бомба, разорвавшаяся над головой. Мы поступили добровольцами в армию, чтобы бороться с большевизмом. Но убивать безоружных людей только за то, что они были мобилизованы красными, — казалось нам возмутительной несправедливостью.

В четыре часа пополудню выстроили наш взвод пешим строем, без лошадей, перед городской тюрьмой, где находились пленные. Тюрьма выходила на широкую немощеную улицу на окраине города. Строений кругом было мало, больше пустыри. День был холодный, серый и пасмурный.

Пленных из тюрьмы выводили пачками по четыре человека. Каждая новая группа становилась в затылок предыдущей, пока, наконец, один за другим не образовалось двадцать рядов.

Взвод наш состоял лишь из двадцати человек, и нас, с винтовками наперевес, расположили тонкой цепочкой по обе стороны пленных, по десять человек с каждой стороны.

Тронулись в путь. Командир эскадрона шел спереди; шествие завершал вахмистр, старый кадровый солдат. Он один был верхом.

— Куда нас ведут? — Я оглянулся и увидел рослого, широкоплечего парня, лет двадцати пяти, белобрысого, в веснушках, с серыми испуганными глазами, глубоко сидевшими в скуластом лице. Вся фигура его выражала тревожный вопрос, на который ответить я не мог. Что мог я ему сказать?

Шли долго по окраине города, минуя людные улицы, по направлению к старому, заброшенному кладбищу. Оно поросло полынью. Новое было по другую сторону города. При входе стоял ветхий досчатый сарай. С левой стороны кладбища и в конце его густой стеной росли кусты; с правой был глубокий ров, а позади него тянулась на какие-нибудь полверсты осенняя пахоть, покрытая большими, неровными комьями земли. Дальше начинался лес.

Пленных загнали в сарай и оставили десять человек из нашего взвода с вахмистром их сторожить. Среди этих десяти был доктор. Остальные десять с командиром эскадрона отправились вперед. Шагов двести от сарая на кладбище была небольшая ложбина. Там нас остановили и туда, снова пачками по четыре человека, стали приводить пленных.

Привели первую очередь. В затылок им поставили трех солдат тавричан и химика.

Но что-то странное происходило с химиком. Лицо его горело, как в лихорадке, глаза смотрели стеклянным, невидящим взглядом куда-то в пространство, и сам он похож был на осужденного, которому только что прочли смертный приговор. Раздалась команда. Зажмурив глаза, химик машинально вскинул ружье. Руки его дрожали, и, сам не зная, что делает, он выстрелил, куда попало, в воздух.

Трое из четырех пленных, как подкошенные, свалились головой вперед, лицом вниз в ложбину. Но четвертый стоял. Стоял, сам не веря себе, что жив. Минуту спустя, он медленно, в недоумении повернул голову назад. Это был тот рослый, широкоплечий парень, который по дороге спросил «Куда нас ведут?» Но лицо его выражало теперь не только тревожный вопрос, в нем была надежда, была вера в чудо, которое в последний момент спасет его.

Химик медленно открыл глаза и вдруг увидел перед собой стоящим человека, в которого за миг лишь до этого стрелял в упор. Лицо химика перекошилось, он пошатнулся, винтовка выпала из рук, и грузно во весь свой рост он навзничь рухнул в глубоком обмороке.

Когда химик очнулся, то человек, смотревший на него с такой надеждой, лежал уже мертвый рядом с тремя своими товарищами. Его прикончил командир эскадрона. И так одна за другой чередовалась группа пленных. Их ставили лицом к ложбине и сзади в упор, лишь одним выстрелом из винтовки в затылок приканчивали по четыре зараз.

Говорят, что перед казнью у человека вдруг и на одно мгновение встает перед глазами вся его прошлая жизнь. Быть может, и у этих несчастных мелькнула мысль о том, что им близко и дорого. Но наружность их не отразила этого. Видно было лишь усталое, даже тупое безразличие и полное принятие судьбы. Без проблеска протеста, борьбы или просьбы о пощаде, молча, как под гипнозом, шли они к месту казни и молча один за другим умирали.

Кроме одного. Он был в последней группе.

Исполнив долг караульщика, старый вахмистр сопровождал четырех оставшихся пленных к месту расстрела.

Там в ложбине, беспорядочно раскинувшись друг на друге, вышалаась уродливая груда кровавых тел.

Последняя очередь пленных уже подходила к ложбине, как вдруг один из них громко, пронзительно вскрикнул и бросился вправо ко рву.

Перескочив через него, он с быстротой травленного зверя понесся по пахоти в направлении к лесу.

Произошло замешательство. Вахмистр выхватил револьвер, выстрелил раз, другой, но не попал. Та же неудача постигла командира эскадрона. Тогда бегом и запыхавшись вахмистр пустился обратно к сараю, где привязана была его лошадь.

Она легко взяла препятствие и, оставив ров позади, уже шла галопом по пахоти, но крупные комья подмерзшей накануне земли мешали ей быстро передвигаться. Лошадь то и дело спотыкалась; а человек во весь свой дух несся и несся вперед, быстро сокращая расстояние между собой и лесом. Но вот лошадь стала нагонять человека. Еще одно мгновение, она собьет его с ног и затопчет. Сабля всадника взвилась в воздухе, чтоб его рубить. Участь беглеца была решена. Но быстрым прыжком в сторону он увернулся из-под передних копыт скачущего коня. Удар сабли, всей силой остря пришелся в плечо и грудь лошади. Она упала, а всадник через голову ее перелетел кубарем вперед.

Тут безоружный бросился на вооруженного. Готовилась отчаянная схватка на смерть, на убой. Но вахмистр успел вскочить, и в момент, когда беглец силой прыжка готов был сбить врага своего с ног, вахмистр в упор из револьвера, на лету прикончил его.

Тело беглеца осталось лежать на осенней пахоти, совсем близко от опушки леса, сулившего ему жизнь и спасение.

Это был единственный из восьмидесяти осужденных, который дерзнул не покориться судьбе.

Было совсем темно, когда вернулись мы в дом, отведенный для постоя нашего взвода. Подали ужин, но никто до еды не дотронулся.

В полном молчании, избегая глазами друг друга, стыдясь самих себя, сидели мы в большой комнате, когда-то гостиной богатого купца-сахарозаводчика. Один из инженеров встал, прошелся по комнате, нервно пожал плечами, молча развел руками и, остановившись у окна, начал свирепо барабанить пальцами по стеклу. Химик сидел согнувшись, с опущенной головой, закрыв лоб и глаза своими большими ладонями. Он вдруг громко всхлипнул.

«Господа, так дальше нельзя, иначе мы все с ума сойдем», прервал молчание доктор. Он был бледен и с трудом сдерживал свое волнение. «Лучше говорить, высказаться, чем таить это проклятие в себе».

Расхаживая взад и вперед по комнате, он говорил медленно, как бы сам с собой:

«Пока я стоял у этого подлого сарая на кладбище, в ожидании, чтоб перещелкали всех военнопленных, — передумал я много кой-о чём. Вот о чём я думал:

С незапамятных времен люди всех стран и народов всегда стремились оставить по себе память после смерти. Кресты, могильные плиты, саркофаги, курганы, пирамиды, — всё это указывает на желание не уйти бесследно из мира, а сохранить с ним какую-то связь.

Сегодня без суда и следствия было уничтожено восемьдесят человек, виновных лишь в том, что они были в армии неприятеля. Имена их не известны. Кто они и откуда родом, — никто из нас никогда не узнает. Трупы их брошены без погребения, как свидетельство, что человек в двадцатом веке христианской эры окончательно озверел. Кто-то и где-то эти трупы зароет, но не из скорбного желания сохранить о них «вечную память», а для того, чтоб разлагаясь они не превратились в источник смрада и заразы.

Не время сейчас рассуждать о дисциплине, об обязанностях солдата выполнять распоряжения начальства. Что с того, что не солдат подсуден закону людей за массовое истребление себе подобных, а выше него стоящий человек, давший ему это приказание?

Факт в том, что сегодня было совершено отвратительное преступление, в котором вольно или невольно все мы принимали участие. Не суд людей страшен, а высший суд, от которого внутри себя мы уйти не сможем, и, как ни странно это может показаться на первый взгляд, но эти неизвестные пленные, перебитые, как скот на бойне, и брошенные под открытым небом, — не покинули мир бесследно: — в душе у нас память о них мучительно сохранится, как укор совести — до гроба».

Доктор молчать не мог. На следующий день в виде морального протеста он подал прошение о переводе в другую часть.

Однако, перейти в другую часть ему не пришлось. В тот же день он был тяжело ранен. Его в телеге отправили в тыл, в ближайший гос-

питаль верст за двадцать. Телегу по дороге захватили большевики. Когда через сутки мы заняли обратно деревню, где это произошло, то нашли там изуродованный труп доктора.

Крестьяне, видевшие убийство, сообщили, что, несмотря на ужасные пытки и издевательства, он умирал гордо, не проронив ни слова.

3. С О Н

Осень. Прохладная, ясная, звездная ночь; небо безоблачно; полнолуние, и я в шинели, с ружьем через плечо еду верхом один с передовых позиций в штаб конной бригады с донесением. Дорога идет лесом. Ехать надо далеко в тыл по местности, только что занятой у большевиков. Кругом тишина, и слышен лишь шелест ветвей, да копыта лошади равномерно стучат по сухой и твердой дороге.

У меня нет чувства страха, но всё же неуютно ехать ночью одному по незнакомому лесу: неприятель, стараясь с нами порвать связь, отступил так быстро, что отдельные красноармейцы или даже банды их могли случайно остаться позади, за жидкой цепочкой нашего фронта. Возможно, что теперь они прячутся в окрестностях.

Дорога постепенно выходит из леса. Она пересекает широкую, ровную долину, лишь издали окаймленную деревьями. Легкий туман стелется над этим открытым пространством. Впереди заросший кустами овраг, а через него мост, один из русских соломенных мостов, скрипучих и дырявых. Из соломы торчат прутья плетня, шаткой основы этой неприхотливой постройки.

Лошадь насторожила уши и боязливо косится на мост, на темные в нем дыры и еще на что-то, что мне не видно и не известно. Дойдя до середины моста, она вдруг останавливается.

Одновременно, как тень, вырастает из-под моста фигура высокого человека. Он преграждает дорогу. Я сильно ударяю лошадь, и она, с испуга, став сперва на дыбы, как стрела, затем несется мимо него полным ходом.

Но поздно, — человек вскидывает винтовку и стреляет мне вслед. Пуля свистит мимо уха. Промазал. Но вот второй выстрел. Лошадь грузно падает, а я, с ногой, застрявшей в стремени, дугой лечу вслед за ней на землю.

Через мгновение человек всем своим весом уже сидит у меня на груди. Его широкоплечая фигура заслоняет луну, и я не могу рассмотреть лицо. Но вижу глаза: они узкие, пронизывающие и злые. Он сдирает с меня оружие, крепко затягивает ремнем за спиной мои руки. Выдернув ногу мою из-под лошади, которая в предсмертных судорогах хрипит, — он молча указывает идти перед собой.

«Наверно выстрелит мне в затылок...»

Но человек, ничего не говоря, ведет меня перед собой и лишь толчком ружья в спину, как рулем, направляет мой путь. Идем долго, в полном молчании по какой-то лесной тропинке. Это молчание и неизвестность мучительнее неизбежного конца.

Высокие деревья так близко растут друг от друга, что становится совсем темно, почти ничего не видно. Но вот лес начинает редеть, и вдали на открытом холме вырисовываются постепенно контуры большого здания. Оно стоит совершенно одиноко. Кругом пустота, ни построек, нет даже деревьев.

Что-то странно знакомое в очертаниях этого громадного строения. Где-то раньше видел я эти высокие колонны, сломанные портики, трещины в стенах и черные отверстия, вместо окон и дверей. Батурин... но как он изменился! Развалины скорее похожи на римский Колизей, чем на то, что когда-то я видел в Черниговской губернии.

Они стали во много раз больше и шире, а внутри, вместо стен, разделявших комнаты, — пространство, размером в большую городскую площадь. Оно завалено битым кирпичом. Местами, где сваленные камни образуют беспорядочную груду, растет репейник и бурьян. Крыши нет, и свет луны падает на противоположный от меня конец развалин. Там смутно видны очертания людей. Вожатый прикладом ружья толкает меня к ним.

Иду и вдруг почти наступаю на лежащего человека. Но человек этот мертвец! Тело лежит на спине. Оно раздето догола. Лицо искажено темными подтеками от побоев. Мука последнего страдания застыла на нем. Глаза покойника широко открыты и жутко смотрят в пространство. Живот вспорот штыком или саблей, внутренности частью валяются снаружи, и какие-то отвратительные ночные насекомые тучей копошатся кругом. Всматриваюсь в изуродованные черты и узнаю: я видел их точь такими много лет назад, когда на сутки заняли мы обратно деревню, где накануне большевики замучили доктора.

Но удар прикладом в спину опять толкает меня вперед. Там человек 60 или 80. Они все лежат, и лежат они странно, в одной беспорядочной куче, друг на друге, лицом вниз, с раскинутыми руками и простреленной сзади головой. У каждого из них лишь одна запекшаяся кровью рана в затылке.

Боже, неужели опять!..... На мгновение встает перед глазами снова, не знаю в который раз, весь ужас истребления пленных!

С отчаянием и щемящей тоской стараюсь не смотреть на них. Гляжу вверх. Небо ночное ясно.

Но что-то страшное происходит рядом со мной. Как тень, проскользнула мимо фигура того, кто меня вел. Он уже впереди, без ружья, спиной ко мне и ищет что-то в уродливой куче кровавых трупов. Ищет и не может найти, и вот он медленно поворачивает голову.

Отчетливо вижу лицо: широкие скулы, веснушки, глубоко сидящие глаза.

За головой поворачивается ко мне вся рослая, широкоплечая фигура.

Медленно, очень медленно начинает он двигаться прямо на меня. Каждый шаг его гулом раздается в ушах. Все предметы дикими зигзагами скачут перед глазами. И вдруг стены развалин, дрогнув, как под напором волн, с шумом рушатся на землю.

А он, с торжеством наступившего часа расплаты, во всю ширину раскрыв свои объятия, стоит вплотную передо мной.

Сердце едва бьется, трудно дышать, и не могу оторваться от глаз его. Они с ненавистью пронизывают меня насквозь холодом потустороннего мира.

ВОСПОМИНАНИЯ, ПИСЬМА, МАТЕРИАЛЫ

МЕЛОЧИ О ГОРЬКОМ

1

Что бы сегодня ни говорили о Горьком, как о выходе из низших социальных слоев России, как о пролетарском гении (которому, впрочем, ненавистный царский режим не помешал развиваться и достичь славы), что бы ни говорили о врожденной простоте Горького, о его пролетарской скромности, о внешности революционного агитатора и о марксистских убеждениях, — Горький, в частной жизни, был человек не лишенный своеобразной изысканности и отнюдь не чуждался людей совершенно иного социального круга. Джентльмен и обладатель больших духовных качеств, он в годы революции сумел подняться над классовыми предрассудками и спасти жизнь, а порой и достояние многим представителям русской аристократии.

В эпоху, когда утверждалось его литературное имя, Горький, всегда одетый в черное, носил косоворотку тонкого сукна, подпоясанную узким ремешком, суконные шаровары, высокие сапоги и романтическую широкополую шляпу. Этот «демократический» образ Горького известен всему миру и способствовал «легенде Горького». Однако, если Лев Толстой, граф, превращался, несмотря на свое происхождение, в подлинного крестьянина, Горький пролетарий, не одевался, ни по рабочему, ни по мужицки, а носил декоративный костюм собственного изобретения. Этот ложно-русский костюм, тем не менее, быстро вошел в моду среди литературной богемы и революционной молодежи и удержался там даже тогда, когда сам Горький от него отрекся, сохранив от прежнего своего облика лишь знаменитые усы. Высокий и худой, он сутулился уже в те годы и косоворотка свисала с его слишком горизонтальных плеч, как с вешалки. При ходьбе он так тесно переставлял ноги, что голенищи терлись друг о друга с легким шуршанием.

2

Мне было 11 лет, когда я впервые увидел Горького. Он жил тогда на «Мызе Лентула» в Куоккала, в Финляндии. Мыза была постоянно переполнена голосистым и разношерстным народом: родственники, свойственники, друзья

и совершенно неизвестные посетители, приехавшие в Куоккала провести день подле гостеприимного писателя и «засиживавшиеся» там на неделю, на месяц.

Горький работал обычно по утрам, и в эти часы он был невидим. После шумного завтрака, во время которого я никогда не встречал менее пятнадцати или двадцати человек за столом, Горький спускался в сад. Любимый детьми и подростками, он затевал для них всевозможные игры, и его веселая изобретательность была неисчерпаема. Мы играли в казаков и разбойников, носились в огромном заброшенном еловом парке, «резались» в лапту у сарайной стены. Но этим играм Горький предпочитал костюмированные развлечения. Он рядился в краснокожего, в пирата, в колдуна, в лешего, переодевался в женское платье, выворачивал пиджак наизнанку, прицеплял к костюму пестрые деревянные ложки, вилки, еловые ветки, рисовал жонжной пробкой эспаньолку на подбородке или покрывал лицо ацтекской татуировкой, втыкал в свою трубку брусничный пучок или букетик лесной земляники, и, прекрасный комедиант, изобретал забавнейшие гримасы. Горький наряжался и гримасничал с юношеским задором, заражая им не только детей, но и взрослых: писателей, художников, журналистов, политических деятелей, всю массу гостей и назвавшихся: велосипедного чемпиона, полярного исследователя, эстрадного куплетиста, либерального банкира, чопорного князя, профессора химии, циркового клоуна, попа-растригу, уличного нищего, гуськом гонящихся вдоль комнат и корридоров Мызы... Если бы удалось собрать все любительские снимки, сделанные в такие моменты с Горького, можно было бы составить богатый и единственный в своем роде том.

К вечеру, когда спадала жара, Горький приступал к своей излюбленной игре — в городки. Он бил размашисто и сильно, разбрасывая чушки с завидной ловкостью и почти всегда выходил победителем. Его партнерами часто бывали Леонид Андреев, Александр Куприн, Скиталец и Иван Рукавишников.

Веселость и юмор, общительность и склонность к широкому укладу жизни сохранились в Горьком навсегда.

3

Два-три раза в неделю, по ночам, на Мызе Лентула устраивались фейерверки. К забору сходились дачники и местные крестьяне финны.

Однажды вечером (это было в 1904 году), когда уже стемнело, Горький вышел на лужайку и вырвал из земли уже заготовленные ракеты.

— Сегодня фейерверка не будет: умер Чехов, — произнес Горький и вдруг по его лицу пробежала судорога, и он поспешно скрылся в свою комнату.

Горький часто не мог сдержать своих слез. В воспоминаниях юности он утверждал, что плакал лишь в тех случаях, когда оскорблялось его самолюбие. Так было, вероятно, только в юности. Я видел Горького плачущим четыре раза: впервые, при вести о смерти Чехова; потом, все еще в Куоккала, в театральном дачном кинематографе, когда, по ходу мелодрамы, собачка стрелочника, заметившая, что его маленький сынишка уснул на рельсах, с лаем и рискуя своей жизнью помчалась навстречу поезду.

— Я очень выгодный зритель, — извинялся Горький при выходе из кинематографического барака.

В третий раз я слышал всхлипывания Горького в Смольном Институте на одном из первых съездов Советов в момент, когда запели Интернационал. В последний раз — в Петербурге, на Финляндском вокзале, когда, в 1921 году, Горький уезжал за-границу. Я был в числе немногочисленных провожатых. Начальник станции шепнул Горькому, что машинист и кочегар хотели бы с ним познакомиться.

— Очень счастлив, очень счастлив, — забормотал Горький, пожимая черные руки рабочих, и зарыдал.

4

В годы первой революции, годы Гапона, Хрусталева-Носаря и Трепова, мы, подростки, увлеклись романтикой подполья и революционной борьбы. За полудетское революционное озорство я был уволен из гимназии и не без гордости рассказал об этом Горькому.

— Молодчага! — одобрил он, — так ты, пожалуй, скоро и в университет попадешь.

Я с огорчением заметил, что в университет не попаду, потому что мне выдали «волчий паспорт», запрещающий поступление в казенные учебные заведения. Рассмеявшись, Горький пояснил, что имеет в виду не тот университет, в котором читают лекции, а тот, в котором устраивают одиночные камеры и прибавил:

— Этот будет почище!

Заглавие его будущей книги было произнесено¹.

¹ «Мои университеты».

Одновременно с увлечением революционной борьбой и может быть еще искреннее, мы увлекались «французской борьбой», процветавшей на цирковых аренах. Горький охотно бывал судьей наших состязаний и непременно наделял их участников особыми кличками. Мне, постоянному финскому жителю, было присвоено прозвище «Гроза Финляндии». В одно из таких состязаний мой противник, черноволосый и смуглый гимназист, «Альфонс XIV — Испания», сжал мое горло и принялся меня душить. Я с удовольствием лег бы на обе лопатки, но лечь оказалось так же трудно, как и вырваться. Не в силах даже крикнуть, я приготовился к смерти и потерял сознание. Очнувшись в руках Горького, я услышал:

— Гроза Финляндии, встряхнись!

И, обратившись к Альфонсу XIV — Испания, Горький заявил тоном судь:

— Здесь, Ваше Величество, французская борьба, а не бой быков: приканчивать противника не обязательно.

Наш герой, «чемпион мира» Иван Поддубный, приезжал на Мызу Лентула. За обедом, съев три бифштекса, он решил пофилософствовать:

— В России, — он сказал, — есть три знаменитости: я, Горький и Вяльцева.

Горький отозвался с полной серьезностью:

— Я положительно смущен: гости начинают лстыть хозяину.

Вынужденный покинуть Россию, Горький вскоре уехал на Капри. Здесь обрываются мои ранние воспоминания о Горьком. В 1911 году я уехал в Париж и вернулся в Россию лишь в 14. Была война. В литературно-художественной среде произошел распад. Большинство приняло оборонческую точку зрения. Леонид Андреев основал и редактировал патриотический журнал «Отечество». Горький написал Андрееву негодующее письмо, и их многолетняя дружба дала незалечимую трещину...

Я встретился с Горьким уже в предреволюционные месяцы. Он был в Петербурге, переименованном в Петроград.

Внешне Горький сильно изменился. Он не носил теперь ни черной косоворотки, ни смазных сапог, одевался в пиджачный костюм. Длинные, спадавшие на лоб и на уши, волосы были коротко подстрижены ежиком. Сходство Горького с русским мастеровым стало разительным, если бы не его глаза, слишком пронизательные и в то же время, смотрящие вглубь самого себя. На заводах и на фабриках, среди почтальонов и трамвайных кондукторов — скуластые, широконосые, с нависшими ржавыми усами и прической ежом, двойники Горького встречались повсюду.

8

Редакционная комната. Спор об иллюстрациях к книгам. Горький просматривает список художников и решает:

— Лучше самый отъявленный футуризм, чем коммерческий натурализм.

Принадлежа к реалистической школе, Горький внимательно прислушивался и присматривался к формальному искательству молодых. Среди писателей старшего поколения он был первым, кто признал и оценил талант Маяковского. Отчетливо помню вечер в подвале «Бродячей Собаки» на Михайловской площади. Поздней ночью Маяковский поднялся на эстраду под привычное улюлюканье, так называемых «фармацевтов», прочел отрывки из «Войны и Мира» и два-три лирических стихотворения. Последовал хохот. Нахмутив брови, Горький поднялся со стула и медленно и твердо произнес:

— Глумиться здесь не над чем. Это очень серьезно. В этом что-то есть. Да! В этом есть что-то большое. Даже если это большое касается только формы.

В официальной карьере Маяковского суждение Горького сыграло решающую роль.

9

Октябрьская революция. Обширная квартира Горького на Кронверкском проспекте полна народом. Горький, как всегда, сохраняет внешне спокойный вид, но, за улыбками и остротами, проскальзывает возбуждение. Люди вокруг него — самых разнообразных категорий: большевистские «вожди», рабочие, товарищи по искусству, сомневающиеся интеллигенты, запуганные аристократы... Горький слушает, спорит, ободряет, переходит от заседания к заседанию, ездит в Смольный.

В эту эпоху Горький сам был полон сомнений. Жестокость, сопровождавшая переворот, глубоко его потрясла. Бомбардировка Кремля подняла в Горьком бурю противоречивых чувств. Пробоины, причиненные собору Василия Блаженного, он ощутил, как рану в собственном теле. В эти трагические дни («Десять дней, потрясшие мир», по Джону Риду) он был далеко не один, среди большевиков, в таком состоянии. Я видел Анатолия Луначарского, только что назначенного Народным Комиссаром Просвещения, дошедшим до истерики и пославшим в партию отказ от какой-либо политической деятельности. Ленин с трудом отговорил его от этого решения...

Комитет «Союза Деятелей Искусства», основанного еще при Временном Правительстве и возглавлявшегося Горьким, назначил в его квартире встречу с представителями новой власти. Но утром этого дня Горький заболел и его температура поднялась до 39°. Забывав к нему в полдень, я предложил отсрочить заседание. Горький не согласился:

— Веселее будет лежать!

Горького лихорадило, лицо его потемнело. Он кашлял, сводя брови и закрывая глаза. Ему нужен был отдых, никакого «веселья» он не предвидел. Но его личные потребности тотчас отступали на последний план, когда дело касалось искусства, науки, книги: культуру Горький любил до самозабвения. Когда, по окончании заседания «власти» уехали, Горький сказал, протягивая в пространство сухую, гипсово-белую руку:

— Начинается грандиозный опыт. Одному чорту известно, во что это выльется. Будем посмотреть! Будущее всегда интереснее пройденного. Только вот что: прошлое необходимо охранять, как величайшую драгоценность, так как в природе ничто не повторяется... Да... А теперь, мне надо глотать микстуру, иначе доктор нарвет мне уши...

Вскоре Горький основал «Комиссию по Охране Памятников Искусства и Старинных». Его заслуги в борьбе с разрушительной инерцией революции неопределимы.

10

В период «военного коммунизма» и великих материальных лишений, Горький создал также «Комитет по Улучшению Быта Ученых» — КУБУ. Это учреждение, боровшееся с нищетой, помещалось на *Миллионной* улице. Научным деятелям, приходившим туда в лохмотьях, в рваных ботинках, с рогожными мешками и детскими салазками, выдавался недельный паек: столько-то унций конины, столько-то крупы, соли, сахара, табака, суррогатов жира и плитка шо-

колада. Как-то, в разговоре с Горьким, я посмеялся над этой плиткой. Горький задумчиво произнес:

— Все люди — немного дети. И в седобородом ученом сидит ребенок. Революция их сильно обидела. Нужно им дать по шоколадке, это многих примирит с действительностью и внутренне поддержит. Вообще КУБУ следовало бы переименовать в КПБИ — Комитет Поддержания Бодрости среди Интеллигентов.

11

В одном из рабочих клубов, после лекции Горького, кто-то спросил его, на чем основана расовая вражда и как можно с ней бороться? Горький ответил:

— Расовая вражда, товарищи, нехорошая вещь. Вот, скажем, чернокожий ненавидит белого, а белый — черного. Запах, что-ли у них неподходящий. Негры пахнут кислятиной, а белые — вообще дрянью. Вот и кидаются друг на друга. Одним словом — вонючая вражда.

И прибавил в заключение:

— Если люди станут лучше мыться, расовая вражда исчезнет сама собой.

12

1920 год. Эпоха, эра бесконечных голодных очередей, «хвостов», перед пустыми продовольственными распределителями, эпическая эра гнилой, промерзшей падали, заплесневелых хлебных корок и несъедобных суррогатов. Французы, пережившие четырехлетнюю нацистскую оккупацию, привыкли говорить об этих годах, как о годах голода и тяжелых нехваток. Я тоже провел это время в Париже: немного меньшее количество одних продуктов, несколько худшее качество других, поддельное, но всё же ароматное кофе, чуть сокращенная электрическая энергия, чуть сокращенное пользование газом. Никто не умирал на обледенелых тротуарах от голода, никто не рвал на части палых лошадей, никто не ел ни собак, ни кошек, ни крыс.

В многокомнатной и удобнейшей квартире Горького не было ни в чем недостатка: друг Ленина и завсегдашней Смольного, Горький принадлежал к категории «любимых товарищей», основоположников нового привилегированного, имущего класса. «Любимые товарищи» жили зажиточно. Они жили даже лучше, чем в дореволюционное время: Григорий Зиновьев, приехавший из эмиграции худым, как жердь, так откормился и ожирел в голодные годы революции, что был прозван «ромовой бабой».

Комнаты Горького и его рабочий кабинет заставлены изваяниями Будды, китайским лаком, масками, китайской цветной скульптурой: Горький собирал их со страстью. Он берет в руки бронзовую антилопу, любовно гладит ее скользящие, тонкие ноги, щелкает пальцем по животу:

— Ловкачи, эти косоглазые! Если желтая опасность заключается в их искусстве, я бы раскрыл настежь все двери.

Любопытная подробность: в богатейшей библиотеке этого «марксиста», на полках которой теснились книги по всем отраслям человеческой культуры, я не нашел (а я разыскивал прилежно) ни одного тома произведений Карла Маркса. Маркса Горький именовал «Карлушой», а Ленина — «дворянчиком». Последнее, впрочем, соответствовало действительности.

13

Зимой того же года я ездил в один из южных городов, только что занятых красными. Будучи в Петербурге членом совета «Дома Искусства», тоже организованного и председательствуемого Горьким, я получил «командировку» за его подписью. Приехав из нищего Петербурга, я был поражен неожиданным доисторическим видением: необозримые рынки, горы всевозможных хлебов и сдоб, масла, сыров, окороков, рыбы, дичи, малороссийского сала; бочки соленья и маринада; крынки молока, горшки сметаны, варенца и простокваши; гирлянды колбас; обилие и разнообразие изготовленных блюд, холодных и еще дымящихся; распряженные повозки, заваленные мешками, корзинками, боченками и бидонами; лошади и волы, лениво жующие сытный корм; людская толчея, крики, смех... По всей видимости, «принцип социалистической рационализации» еще не успел распространиться в этой, едва «освобожденной от гнета капитализма» области. Я был заморожен и не мог оторвать глаз от представшего зрелища.

Официальным мотивом моей командировки являлся доклад, который мне поручено было сделать по вопросам искусства. В качестве «товарища из центра» я был принят в местном отделении Комиссариата по просвещению и, на другой день, по городу были расклеены соответствующие афиши. Но сразу же по приезде я почувствовал, что мое путешествие послужит также моему «продснабжению», и я предпринял без отлагательств необходимые шаги. Подпись Горького произвела в Комиссариате по продовольствию магическое впечатление, и мне был оказан горячий и почтительный прием в «Департаменте круп и мучных продуктов», в «Отделе жировых веществ», в «Консервной секции», в «Подкомиссии по копчению», разбросанных по разным частям города

и уже приступивших к конфискации продуктов и к социализации труда. Мне стало ясным, что я оказался в положении Хлестакова, но у меня не хватало мужества отказаться от выгод такого недоразумения. Гоголевский символ подтвердил свою живучесть.

«Упаковать для тов. Горького два пуда пшеничной муки».

«Приготовить немедленно для тов. Горького лично 20 фунтов копченой свинины».

«По особому распоряжению Комиссара по Продовольствию незамедлительно упаковать для тов. Горького 20 банок консервированной осетрины и 10 банок налимьей печенки, а также 15 ф. шоколада Миньон. Срочно...» и т. д.

Дня через три предстоял мой доклад. Но, получив упакованные питательные богатства и коллективное письмо на имя Горького, «любимого (хоть, может быть и никогда не читанного) товарища», я понял, что каждый лишний час моего пребывания в волшебном городе может оказаться роковым для моего невольного предприятия. Незаметно, оглядываясь направо и налево, я доставил багаж на вокзал и, предъявив чудодейственный «мандат», тут же выправил внеочередной пропуск на поезд. Доклад «товарища из центра» остался непрочитанным. Раз пять в пути «заградительные продовольственные отряды» подозрительно косились на мои тюки, и каждый раз подпись Горького выручала меня из затруднений.

Добравшись до Петербурга, я передал Горькому коллективное письмо с приложением нескольких драгоценных банок, и рассказал ему мою непредвиденную одиссею. Мы долго смеялись. Происходило это у Горького за обедом, как всегда обильном и оптимистическом. Помню, как проглотив кусок тушеного зайца, Горький, смеясь, заметил:

— Для своего последнего упокоения зайчишка выбрал место незарядное!

14

Четыре года спустя я провел три дня возле Горького в Сорренто. Белая вилла стояла у самого края обрыва, над морем, ослепительно-голубым и чудесно-прозрачным. Лазоревый воздух был настолько вкусен, что его хотелось не только вдыхать, но пить, глотать, жевать. На Горьком — васильковая рубаха с открытым воротом, белые коломянковые штаны и сандалии на босу ногу. Он попржнему приветлив, шутив и весел.

Мы бродили по саду, вытягивались на складных парусиновых креслах и, вкушая долче фарниенте, болтали о Пиранделло, о белых парусах на гори-

зонте, о Волге, о Микель-Анджело... О фашистских чернорубашечниках Горький сказал:

— Единственное исключение в человеческой породе: этих я не могу полюбить черненькими.

Мы поднимались ночами на плоскую крышу виллы, покрытую шуршащим гравием. Сияли огромные южные звезды. Горький говорил:

— Ночи здесь легкие, прекрасные, крылатые ночи. Звезды — маяки, через них повсюду видать. Нигде в другом месте нет такой понятной небесной карты. Вон за той, за круглой планеткой — Америка, а вот там, за зеленым ковшом Большой Медведицы — наша Россия, Москва, Нижний, Касимов. Это очень практично: крупная экономия для путешественника. Ляжьте навзничь на гравий, следите за звездами: так можно путешествовать до утра...

Над Везувием росло багрово-дымное облако в форме буквы Т. О Везувии Горький сказал:

— Хорошая горка: с характером.

И вдруг, переменяв тему:

— Скажите, у вас осталось еще что-нибудь от вашего тогдашнего «чудесного улова»?

15

В те же дни приехал из России в Сорренто художник Петр Кончаловский, и я привел его к Горькому, которому он сразу понравился: Горький особенно любил людей полнокровных, жизнерадостных, здоровых. Мы беспрерывно смеялись: Горький — глухим, прокуренным смехом, Кончаловский — запорожским хохотом, сотрясавшим его плечи. Горький ребячился, строил гримасы, как когда-то в Куоккала.

После завтрака, оставив Горького отдыхать, мы с Кончаловским отправились на прогулку. Только что приехавши из СССР, мы находились еще в периоде шелушения: обувь берлинская, шляпы римские, костюмчики московские, старенькие, совсем не по моде. Получив зарядку веселья (грустные в Италии не уживаются), мы горланили, хохотали, радуясь морю, солнцу, парусам, чайкам, гудению жуков, лиловому Везувию, розовым очертаниям Капри. В траттории (по нашему — трактир) мы пили веселое вино, кусали персики и матовые бусины винограда.

— Догадайтесь, — беззаботно закричал Кончаловский хозяину траттории (по нашему — трактирщику), — догадайтесь, из какой мы страны?

Коричневый итальянец почесал под мышками, за ухом, прикинул что-то в своем веселом мозгу и ответил:

— Я думаю, — из Австралии.

— Странно! — удивился Кончаловский.

— *Perchè — strano?* — возразил «тратирщик».

В общем, русский язык и итальянский — одно и то же.

16

Характерной чертой Горького-писателя была его застенчивость и скромность в отношении к собственному творчеству. В одном из писем к Ромэну Роллану Горький признавался:

«Я думаю, что моя книга мне не удалась. Она хаотична, лишена внутренней гармонии, сделана с очевидной небрежностью и без должного уважения к стилю. Если бы мне пришлось написать критику на Горького, она была бы наиболее злой и наиболее беспощадной. Поверьте мне, что я отнюдь не принадлежу к поклонникам Горького».

Особенно стыдился Горький, иногда до красноты, своих попыток создать что-либо шутовское, легкое, юмористическое. В обыденной жизни любивший шутку и балагурство, он с чрезвычайной опаской и робостью прибегал к ним в писаниях. Всё же, одну такую пьесу Горький написал: «Работяга Словотёков» сатира на советского болтуна, строящего молниеносную карьеру на своем хвастливом красноречии. Ставивший пьесу режиссер не раз просил Горького приехать на репетицию, но, стеснявшийся своего комического произведения, Горький в театре так и не появился. Пьеса эта впрочем, продержалась в репертуаре недолго: многие герои того времени узнавали в ней собственный портрет.

Помню также, как Горький читал мне крохотную свою сказку для детей «Самовар», волнуясь, как новичек.

— Пристали издатели, черти лиловые: напиши, да напиши! Не моего ума это дело, я человек тяжелый...

«Черти лиловые» было любимым ругательством Горького.

К «Самовару», по просьбе Горького, я сделал рисунки, и сказка вышла в Петербурге в 1921 году.

Горький-художник отличался полным отсутствием профессиональной ревности, весьма свойственной, к сожалению, художественной среде. Величайшей для него радостью бывало найти, поддержать и выдвинуть новое литературное дарование. Такое искательство являлось для Горького почти навязчивой идеей, иногда приводившей к самым неожиданным результатам. Как-то, еще в Куоккала, до первой войны, объявился в окружении Горького молодой, вихрастый, одетый по-горьковски и нагловатый парень, прочитавший Горькому несколько отрывков своего произведения. Горький неожиданно поверил в его дарование, приласкал его и даже предложил совместно выступить на вечере, устроенном Горьким в местном театрике в пользу какого-то социал-демократического предприятия. В антракте, улучшив минуту, вихрастый парень забрал из кассы театра всю выручку и скрылся. Больше никогда никто его не встречал — ни в жизни, ни в литературе.

Искательство молодых талантов, забота о поддержке нового поколения писателей не покидали Горького до его последних дней, причем он никогда не пытался прививать им свои литературные вкусы и взгляды: он всегда стремился помочь им выявить их собственную индивидуальность. Больше, чем кто-либо другой он сделал для группы «Серрапионовых Братьев» (Лев Лунц, Константин Федин, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Никитин) и для других «попутчиков»: Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Исаак Бабель. Очень любил Горький Евгения Замятина, Виктора Шкловского, Юрия Олешу и Валентина Катаева.

Были, однако, писатели, вызывавшие в Горьком обратные чувства. Об Илье Эренбурге Горький выразился так:

— Пенкосниматель и убежденный... (здесь Горький прибавил такой эпитет, который воспроизвести в печати невозможно: Горький любил выражаться круто и отчетливо).

Горький об «ударниках» в искусстве:

— Советскому Союзу нужны писатели-ударники. Однако, в искусстве «ударность» заключается не в «темпах», а в тщательной выработке качества. «Ударным» произведением искусства следует считать не то, которое быстро и к сроку сработано, а то, которое глубоко обдуманно и крепко слажено, и пусть оно писалось хоть двадцать лет! Быстрота, немедленность рефлекса нужны,

чтобы закричать «ура» или ударить в морду. Но чтобы вбить в человеческий мозг познание, необходимы, кроме таланта, время, терпение, любовь к труду и мастерство.

19

Был ли Горький членом коммунистической партии? Если и был, то лишь в самые последние годы своей жизни. Впрочем, и в этом я не уверен.

— Я — около-партийный, — любил говорить Горький.

И это было правдой. Он блуждал вокруг партии, то справа от ее прямой, то слева, то отставая, то заходя вперед. В политике, как и в личной жизни, он оставался артистом. Обязательная, дисциплинарная зависимость от какой-либо доктрины, догмы, была для него неприемлема. Идею подчиненность он считал оскорблением для человека. Он прожил неровную, напряженную и сложную творческую жизнь. Прямую линию он заставлял всё время вибрировать, как струну. Своими постоянными отклонениями и амплитудой своих колебаний он стремился сделать прямую линию более певучей, более человеческой.

Его искусство было тоже неровно. Он создал «Детство», книгу, которую по праву можно назвать гениальной, но он же написал безвкусного «Буревестника». К сожалению, (такова обычная судьба искусства!), лучшие вещи Горького далеко не так популярны, как слабейшие.

Меня всегда поражало, что при его бурном душевном складе, почерк Горького был на редкость ровен, разборчив и каллиграфичен.

— Ничего странного, — признался мне Горький, — это просто из уважения к человеку, который будет читать.

20

Тайна смерти Горького, настигшей его в СССР в 1936 году, остается еще неразгаданной. Тем более после недавних разоблачений по поводу несуществующих «преступных заговоров» докторов.

Горький был и остается большим писателем, большим человеком, большой и великодушной душой. Вот почему следует забыть поношение, нанесенное ему Всеволодом Ивановым, который, желая выразить степень своего преклонения перед ушедшим писателем, напечатал (несомненно, против своего сердца) во «Встречах с Горьким»:

«Россия дала ему всю силу своей любви, как она дает ее сегодня Сталину».

I

ТЯЖЕЛАЯ ЛИРА

И герб свой мы знали: крестик с расширенными концами, а под ним охотничий рог. Сначала был просто крестик, но один наш предок спас на охоте жизнь какому-то польскому королю и за это получил в свой герб охотничий рог. Старший брат папин, дядя Карл, говорил нам:

— Наши предки не были королями, но они были поважнее: они сами выбирали королей.

В. В. Вересаев (Smidowicz), *Воспоминания*. Сочинения, том 4, Москва. Огиз, 1948, стр. 51.

Этот первый очерк, который я решил посвятить В. Ф. Ходасевичу, будет носить чисто личный характер. Должен поэтому сразу же предупредить читателя, принося вместе с тем мои извинения, что именно в виду этого личного подхода к моей теме, а также в связи с специфическим содержанием фактов из жизни Владислава Фелициановича Ходасевича, которые я собираюсь привести, мне, к сожалению, придется много говорить также и о себе — этого требует задача, которую я себе поставил, потому автобиографического обширного вступления мне избежать никак не удастся, оно необходимо для моего рассказа.

* * *

До первой мировой войны, до русской революции и до моего переселения в Польшу, пока я жил в России — в Москве и в имении моего отца в Смоленской губернии — фамилия Ходасевич связывалась в моем воображении только с известным адвокатом М. Ф. Ходасевичем. Хотя и читал я тогда русских символистов — «модернистов и декадентов», а некоторых писателей и поэтов того времени даже знал лично, и во всяком случае иных из них встречал в доме моих родителей или у знакомых — упомяну Гольцева, Рачинского, Бердяева, Бунина, Брюсова, В. Иванова, Волошина — русской литературой я тогда специально не занимался и особенно ею в ту пору не интересовался.

Прекрасная Медведниковская гимназия дала мне хорошее знание классической русской литературы — у нас были учителя, которые многих из нас увлекали, а кроме того, пятерки за сочинения по русской литературе фактически решали вопрос о золотой медали: остальные отметки нам «подгоняли», считая, что сочинение по русской литературе является наилучшим критерием оценки наших способностей. Словом, в гимназии я усердно изучал русскую литературу, но это увлечение — у многих из нас — перешло в увлечение вообще литературой и, в конце концов, сосредоточилось на интересе к западно-европейской литературе.

Таким образом я поступил на историко-филологический факультет, выбрав романо-германскую филологию, как свою специальность. Эта специальность меня всецело поглощала в мои университетские годы — и позже. В 1915 году я был «оставлен» при Московском университете «для подготовки к профессорскому званию», при кафедре романо-германской филологии, по предложению моего главного учителя, известного историка западно-европейской литературы проф. М. Н. Розанова. Курсы и семинары по русской словесности у отличного знатока древней русской письменности проф. М. Н. Сперанского и у прив.-доц. С. Шамбинаго — я брал только потому, что это были курсы обязательные. Моя единственная семинарская работа у М. Н. Сперанского касалась романтики кн. В. Ф. Одоевского, который тогда был в моде, в связи с докторской диссертацией (я присутствовал на публичной защите) П. Н. Сакулина. Исключение составлял — в смысле живого и независимого, так сказать, моего к нему интереса — Пушкин, которого я, впрочем, стал изучать с особенным пристрастием уже после окончания университета — в 1915-1918 годы, но этот интерес возник в связи с особыми обстоятельствами — обстоятельствами военными: я согласился преподавать русскую, западно-европейскую и польскую литературы в польских средних школах и на высших курсах (учрежденных общественными организациями, во главе которых стоял мой отец), для детей беженцев — лучше сказать, изгнанников — из Польши и вообще для польской молодежи: это были в огромном большинстве жертвы ужасной меры, применяемой тогда русским генеральным штабом в Польше при отступлении — «омертвление полосы края».

Словом, за ходом развития русской современной литературы я тогда не следил и мои сведения в этой области носили случайный характер. Я, конечно, знал главных современных поэтов, изредка бывал на их публичных выступлениях, но настоящего интереса к этой литературе у меня не было. Мое знакомство с В. Я. Брюсовым, о котором хочу здесь при случае рассказать, является в этом смысле показательным примером.

В то время — в начале войны — я писал свое кандидатское сочинение на тему «А. де Виньи, поэт-мыслитель». К этому великому французскому поэту я очень глубоко привязался и стал постепенно составлять себе собственную коллекцию книг о нем. Но получать книги из Франции было трудно, особенно в начале войны: в лучшем случае приходилось ждать месяцами посылок из Парижа. Потом это наладилось.

У нас, кроме Смоленского имения было еще другое, в тогдашней Виленской губернии, куда я любил ездить и там заниматься. Война изменила характер этих поездок — там я чувствовал ее естественно гораздо сильнее. Проходили военные отряды, появлялись огромные толпы беженцев, а в нашем чудесном парке, над большим озером, вечером, когда небо светилось красным закатом, который казался мне зловещим заревом пожара Западной Европы, я слышал отдаленный гул орудийной пальбы, который в угрюмой тишине приближавшейся ночи доносился до нас — верно с границы Восточной Пруссии.

В одну из моих поездок в Борткушки — так называлось поместье моего отца, я на возвратном пути в Москву остановился в Вильно и обедал в известном виленском ресторане гостиницы George'a, которую русские называли Георгиевской. Сидя за столом и разглядывая обедавшую публику в надежде встретить кого-нибудь из знакомых или соседей по усадьбе, я внезапно увидел Брюсова. Я лично не был с ним знаком тогда, но, конечно, знал его лицо по фотографиям, знал я тоже и то, что отец мой часто встречался с ним в Литературно-Художественном Кружке. В это время Брюсов был военным корреспондентом *Русских Ведомостей* в Польше — он написал тогда несколько полонифильских статей, а также напечатал два-три стихотворения на польские темы. Одно из них — я это прекрасно помню, но здесь в Америке мне нигде не удалось его найти — было посвящено моему отцу.

Я помнил, что Брюсов был не только талантливым поэтом, большим мастером поэтического искусства, но также (как и Бальмонт м. пр.) литературным критиком, написавшим, уже в довоенные годы, ряд ценных исследований в области Пушкинской поэзии и в области западно-европейской литературы. Среди последних, кажется в 1913 году, появилась в *Истории западной литературы* (изд. О-ва «Мир») очень дельная его работа об А. де Виньи. О Брюсове, как литературном исследователе, часто нам — студентам говорил М. Н. Розанов, — помню, как сравнивая Брюсова с Бальмонтом в этом смысле, М. Н. Розанов подчеркивал факт, что Брюсов получил университетское образование, которого «типичный диллетант Бальмонт» не получил, и что это сказывалось в общем подходе Брюсова к литературным

проблемам, «в этом подходе чувствуется научная подготовка и дисциплина», говорил нам М. Н. Розанов.

И вот, когда я увидел Брюсова за столиком у George'a, мне вдруг пришла в голову мысль поговорить с ним об А. де Виньи и разузнать, нет ли у него, в его частной библиотеке, тех книг о моем излюбленном французском поэте, которые я тщетно разыскивал и которые могли у него оказаться в связи с его собственным интересом к нему.

Я решил послать через прислуживавшего лакея свою визитную карточку Брюсову, на которой я написал несколько слов (упомянув имя моего отца) с просьбой указать мне время, когда я мог бы его навестить. С некоторой боязнью ждал я ответа. Лакей вернулся и сказал, что мой «адресат» приглашает меня к своему столику.

В. Я. принял меня чрезвычайно любезно, сразу же предложив мне пообедать с ним. Но так как ему в это время уже принесли его главное блюдо и убрали опорожненную чашечку водки и закуски (во время войны в ресторанах подавали водку «секретно» в кофейных чашках), я отказался, сказав, что не хочу его слишком задерживать и что могу подождать со своим обедом. «Это м. б. и лучше, ответил он, так как я действительно должен торопиться, ибо сейчас же после обеда я уезжаю обратно в Варшаву — потому я Вам и предложил повидаться со мной теперь за обедом». Я помню, что В. Я. ел толстый кровавый бифштекс, усердно посыпывая его перцем и солью и попивая красное вино, от которого и я не отказывался по настоянию В. Я. Мы быстро перешли к интересовавшему меня делу и В. Я. мне дал записку к своей жене, написав ей несколько слов с просьбой показать мне его библиотеку и дать мне книги, которые мне окажутся нужны. От этой первой встречи у меня осталось очень приятное воспоминание, не лишённое чувства гордости: я был польщен тем, что Брюсов сразу пригласил меня к своему столу, что я просидел с ним целый час и что он так любезно предоставил мне право пользоваться всей своей библиотекой. Конечно, я этим обязан был моему отцу. В Москве я позвонил И. М. Брюсовой и узнал, что она уже получила извещение от мужа о моем предстоящем посещении. Через несколько дней я отправился на Мещанскую, с естественным любопытством разглядывал, как оказалось, скромную квартиру поэта, приятно беседовал с его женой — простой, обыкновенной женщиной, не «декадентской гетерой», и получил первую порцию интересовавших меня книг. Потом я еще несколько раз был на Мещанской в отсутствие В. Я. и раза два после его возвращения в Москву; мы продолжали наши рассуждения об А. де Виньи и французском романтизме.

Итак, я был определенно погружен в романской стихии: встреча с Брюсовым произошла на западных основах — свел меня с ним А. де Виньи. Да и сам Брюсов был западником! Этим вероятно объясняется то, что имя В. Ф. Ходасевича в то время мне ничего не говорило, я просто не знал о его существовании. Я не знал даже того, что В. Ф. Ходасевич перевел *Иридиона* Красинского! Но в то время я не интересовался русскими откликами на польскую литературу; уже лет десять спустя мне пришлось часто жалеть о том, что я такое недостаточное внимание оказывал русской культуре во время моего пребывания в России. Судьба ведь в конце концов сделала из меня историка именно русской литературы! Задачи этого историка оказались бы гораздо более легкими, не раз менее для него сложными, если бы он в свое время — в юности и в молодости — запаса разными сведениями, которые потом оказалось необходимым восполнять при помощи усиленной работы и в условиях, конечно, гораздо более трудных, чем те, которые давала ему жизнь в сердце России — в Москве. Но это была естественная — в семье моего отца и матери воспитанная — самозащита перед легкой и потому с нашей точки зрения опасной возможностью обрусения. Бесконечное русское добродушие, широкое московское гостеприимство — самого разнообразного рода, вида и смысла — было мягкой, но большой и настойчивой силой. Эта сила — чаруя — захватывала. Поэтому-то отец меня и выслал после окончания московской Медведниковской гимназии на один год в Краковский Университет, чтобы я там окупился, перед поступлением в Московский Университет, в свободную стихию польской культуры. Отец зорко следил за тем, чтобы воспитать меня как поляка. Будучи сам глубоким польским патриотом, он и меня хотел видеть таким же. Вражды к России в нем не было; он боролся против порабощения Польши, но был искренним другом либеральной России — таким он и меня сделал. В его глазах свободный поляк, друг свободной России, был ценнее поляка обрусевшего — ценнее не только для Польши, но и для России. Он думал о будущем и меня к нему готовил.

Когда я теперь смотрю на этот период своей жизни с далекого нынешнего расстояния, я прихожу к выводу, что всё же моя романская филология и мой сохраняемый и сохраненный «полонизм» пригодились мне в моей работе над изучением русской литературы: проблемы Россия и Запад, а в частности Россия и Польша, великие и «продуктивные» в научном смысле проблемы — когда их изучаешь, яснее видишь, что такое Россия и что такое Запад. А так сложилось, что именно эти проблемы стали основной темой моей историко-литературной работы.

Словом, возвращаясь к главному предмету настоящего очерка, повторяю,

что в мои московские годы я знал только о существовании М. Ф. Ходасевича. Почему знал я о нем? Почему имя его было мне знакомо? Просто потому, что он изредка бывал противником моего отца в уголовных процессах, и я в связи с этим иногда слышал о нем от отца, от матери, которая всегда с любовным и «действенным» вниманием следил за общественной, политической и юридической деятельностью моего отца, сплошь и рядом принимая в ней личное участие, и, наконец, от помощников моего отца. Запомнился мне почему-то следующий незначительный случай. Шел в Москве какой-то громкий уголовный процесс. К сожалению, не могу восстановить в памяти фамилии обвиняемых: мужа или жены, привлеченных к ответственности за совершение убийства из ревности. Драма произошла в московской купеческой семье — газеты печатали отчеты судебного разбирательства и, конечно, речи защитников, гражданских истцов и прокурора. Зала суда наполнялась каждый день многочисленной публикой, которую привлекали также имена выступавших ораторов. В этом процессе М. Ф. Ходасевич был противником моего отца. Помню, как отец вернулся домой из суда после окончания процесса вместе с группой своих помощников, из которых некоторые участвовали в нем вместе с отцом, а некоторые просто присутствовали и слушали, посещая суд, как своего рода семинар и лекции.

И вот, как часто у нас в таких случаях бывало, — за ужином или просто за стаканом рейнского вина, которое отец сам любил и которым радостно угощал своих сотрудников, особенно, когда он бывал в хорошем расположении духа после усиленной и длительной, но успешной работы с ними или после выигранного трудного судебного дела, разрешая им и себе заслуженный приятный отдых — начались рассказы о только что законченном процессе и обмен впечатлениями. Все восхищались основной речью отца и его репликами, в которых он, между прочим, как природный импровизатор, всегда был особенно силен. Говорили также — с некоторой иронией — о «манерной утонченности» «эстетизирующего» Ходасевича, противопоставляя ей «естественность и непринужденность» характеризовавших речь отца; предпочитали «серьезную логику» его аргументации «изысканной витиеватости» Ходасевича. Однако, среди помощников моего отца был один молодой поляк, который не вполне разделял эти оценки. Это был В. Федорович, очень красивый молодой человек, пользовавшийся большим успехом у женщин, известный нам всем также своими литературными и художественными пристрастиями. Он был сыном почтенного витебского адвоката любителя старины, которому принадлежало очень ценное и известное в Витебске собрание старого польского оружия и польских монет. Его сын, попав к моему отцу в помощники,

сразу стал моим «старшим другом» и моим чичероне в области европейского модернизма. Его имя связывается в моей памяти с моими увлечениями Оскаром Уайльдом, Бодлером, Верленом, Шницлером, Ибсеном, Кнутом Гамсуном, Шибышевским, Гауптманом и другими. Федоровичу нравился М. Ф. Ходасевич, нравился он ему именно своим «эстетизмом», своими «литературными тонкостями», он видел в нем какое-то сходство со знаменитым Андреевским. Следует прибавить, что отец мой особенно строго, даже сурово, относился как раз к Федоровичу и преследовал его «изнеженность» и «декадентство», м. пр. опасаясь его влияния на меня. В Федоровиче, при всей его привязанности к моему отцу и уважении, всегда чувствовалось присутствие элемента оппозиции и критики — это было часто встречающееся сопротивление ученика подавляющей силе личности учителя. И вот, когда все мы слушали восторженные отзывы о «победе» моего отца над М. Ф. Ходасевичем, Федорович изредка ронял замечания несколько иного характера, справедливо подчеркивая положительные качества судебной тактики и ораторского искусства Ходасевича. Отец мой, конечно, в этом ему нисколько не мешал — отец был всегда в высшей степени корректным, скажу, великодушным противником. Мы стали расходиться. Федорович, обратившись к некоторым из нас, тихим голосом заметил: «Когда мы уходили из суда, я услышал, как Ходасевич кому-то сказал: 'кричать еще не значит говорить убедительно'». Вот эти колкие слова по адресу моего отца, сказанные очевидно в минуту раздражения после проигранной битвы, связались в моей памяти — навсегда — с М. Ф. Ходасевичем.

Но сохранилось у меня и другое воспоминание о М. Ф. Ходасевиче. Отец мой часто брал меня с собой на всякие вернисажи и выставки картин «Передвижников», «Мира Искусства», «Союза Русских Художников». И вот там я нередко видел М. Ф. Ходасевича, который обычно появлялся со своей дочерью, очень эффектной, привлекательной девушкой. Она стала впоследствии известной художницей.

Эта пара — элегантно одетый, представительный, еще моложавый, с изящно подстриженной бородкой отец, рядом с высокой, тонкой, красивой — мне почему-то кажется — в лиловом платье, выглядывавшем из открытого каракулевого пальто — как-то меня манившей дочерью, — до сих пор медленно проходит в моей памяти перед портретами и картинами Серова, Жуковского, Юона, Богаевского, Крымова, Пастернака... останавливаясь и обмениваясь впечатлениями перед ними. В этой паре было что-то, что меня привлекало и подстрекало мое любопытство, и часто я больше заглядывался на них, чем на картины.

Отец мой только издали здоровался с ними. Его отношения с М. Ф. Ходасевичем были, я уверен, вполне хорошие, но далекие и потому он мне никогда никаких подробностей личного характера о нем не передавал — из профессионального ряда знакомых в разговорах, в которых отец мой о нем упоминал — М. Ф. Ходасевич никогда не вышел.

* * *

Прошли с тех пор многие и разные годы — тяжелые, радостные, трудные годы, часто мучительные и скорбные. События поразили Россию — не только ее, пали другие две империи, соучастницы в разделах Польши. Те же события вернули Польше во всяком случае самое ценное из ее утраченного исторического достояния: свободу национального развития и политическую независимость.

Пробыв целый год в большевистской Москве, где мой отец весной 1918 года стал первым дипломатическим представителем нарождавшегося Польского Государства, мы переселились в Варшаву. О материальных потерях и их размерах лучше не говорить. После двукратной добровольческой службы (в 1918-1919 и летом и осенью 1920 года) в польской армии, после двухлетней службы в Министерстве Иностранных Дел — я решил вернуться к научной работе и снова начать академическую карьеру. В Польше для этого первым обязательным условием было получение докторской степени. Написав докторскую диссертацию о религиозном пессимизме А. де Виньи, которая появилась в печати в 1923 году, и сдав докторский экзамен по романской филологии в начале лета 1922 года в Ягеллонском университете (в Кракове), я, под влиянием и следуя советам моих краковских друзей-профессоров, которые, учитывая мою близость с Россией, видели во мне так сказать судьбою подготовленного кандидата на кафедру истории русской литературы, — бросил романскую филологию и перешел к изучению русской литературы. Я сразу взялся за Пушкина и вскоре — через два-три года и позже — начали появляться в печати мои работы о Пушкине. Уже после того, как вышло (в 1924 году) мое критическое польское издание *Евгения Онегина* (с подробным комментарием и с обширной монографией) я начал писать и печатать этюды о Пушкине, которые вошли впоследствии (в 1926 г.) в мою книгу *Aleksander Puszkín*. Эта книга (в качестве приложения к другим моим исследованиям в области русской литературы) стала моей «габилитационной» диссертацией, после защиты которой в университете им. Стефана Батория в Вильно (председателем моей комиссии был знаменитый польский славист проф. М. Здоховский), я

получил звание приват-доцента по истории Русской Литературы этого университета. Несколько месяцев спустя мне была формально предложена кафедра славянских языков и литератур в Брюссельском университете, которую я занимал с 1926 до 1928 года; в 1928 году Краковский университет мне предоставил кафедру Истории Русской Литературы. С 1933 года я стал совмещать преподавание в Кракове и в Брюсселе, и вот, в эти годы, начиная с 1923 года я не только ежегодно, но по несколько раз в год бывал в Париже, где я встречался со многими русскими друзьями моего отца, а также и со многими русскими учеными, журналистами и писателями, с которыми я сблизился на почве своей «руссологии». Однако, в эти мои первые «научные парижские годы» я с В. Ф. Ходасевичем лично не столкнулся — что теперь мне кажется очень странным. Во время работы, связанной с подготовкой моей книги *Aleksander Puszkín* я естественно познакомился со статьями В. Ф. Ходасевича — прежде всего, конечно, с его *Этюдами о Пушкине* и с его блестящим *Поэтическим хозяйством Пушкина*, которое печаталось в отрывках в разных русских журналах. Чтение этой замечательной работы меня сразу и чрезвычайно увлекло. Я тогда уже знал, что В. Ф. Ходасевич был выдающимся поэтом, но заинтересовал он меня всё-таки только как пушкинист — пушкинист особенно высокого качества. *Поэтическое хозяйство* до такой степени меня захватило, что я решил «прибавить» к нему свои собственные этюды — связанные с ним и — по своему — развивающие некоторые специальные темы работы В. Ф. Ходасевича. В. Ф. Ходасевич занимается в своем *Хозяйстве* «автореминисценциями» и «автоплагиатами» Пушкина и их ролью в его поэзии. Я же выбрал для себя несколько иную задачу: я занялся «реминисценциями» и написал ряд заметок, в которых я веду отчасти полемику по вопросу об «автореминисценциях», а в связи с этим полемика эта касается «биографизации» некоторых литературных тем, которая выступает у Ходасевича, отчасти же привожу к выводам Ходасевича дополнения — в которых стараюсь открыть «первоисточники» отмеченных Ходасевичем «автореминисценций». Иными словами «автореминисценциям» Ходасевича я противопоставил «реминисценции». Моя основная задача состояла в том, чтобы показать, что нередко первоначальная поэтическая формула, которой вариации и повторения Ходасевич прослеживал в поэзии Пушкина, возникла из чтения, а не как плод независимого творчества. Замечательная память поэта в точности сохраняла каждое поэтическое изречение, которое когда-либо и почему-либо привлекло и остановило его внимание. Я нашел для целого ряда случаев — не пушкинские источники. Ходасевича интересовала «поэтическая экономия», характеризовавшая (он это блестяще доказал) работу Пушкина; Ходасевич про-

сто составил инвентарь «кладовой» поэта и показал, как рассудительно и осторожно — без всякого легкомысленного мотовства, поэт пользовался запасами своей «кладовой» для нужд своей «кухни». Ходасевича не занимал вопрос о том, были-ли эти «продукты» домашнего изготовления или же они иногда заключали «чужие примеси», а в некоторых случаях вообще были «привозным товаром». Я же решил привести литературную традицию и изучить именно вопрос о происхождении этих поэтических «запасов», попробовал «отцедить» «иностранные примеси». Как оказалось, мне, как будто, удалось приклеить к иным «банкам» и «горшкам» описанной Ходасевичем «кладовой» Пушкина ярлычки с надписью: «заключает примесь made in...» Словом, в моем педантизме я походил немного на Ивана Ивановича Перерепенка с его дынями. В некоторых же случаях Ходасевич строил свои выводы на спекуляциях биографо-текстологических и объяснял — очень тонко — иные произведения Пушкина при помощи биографического аппарата. Я же противопоставлял биографическим интерпретациям Ходасевича чисто литературные ассоциации. Несколько раз я просто подражал Ходасевичу: я попробовал добавить кое что к его «поэтическому хозяйству». Это была собственно не полемика вовсе, а дружеская профессиональная беседа между двумя почитателями Пушкина, которые, не зная друг друга, сошлись именно на этой, исключительно на этой почве. В этом тоне она началась и — продолжалась, ибо много лет спустя я опять к подобным темам вернулся — к вопросу об автореминисценциях и реминисценциях, напечатав в 1939 году два-три очерка смежного характера и связанные с В. Ф. Ходасевичем. В. Ф. Ходасевич, со своей стороны, несколько лет спустя приветствовал меня рядом рецензий, посвященных моим основным пушкинским работам. Когда в 1925 году впервые появились мои «коррефераты» и когда в 1926 г. они вошли, с некоторыми дополнениями в мою книгу *Aleksander Puszkín* я всё еще лично В. Ф. Ходасевича не знал. Между тем около того же самого времени произошел случай — довольно любопытный, который опять меня, так сказать, толкнул к В. Ф. Ходасевичу. Свою книгу о Пушкине я закончил в 1925 году. Осенью 1925 г. она пошла в печать (для своей виленской «габилитации» в 1926 г. я представил ее в корректурных гранках, т. к. печатание книги тогда еще не закончилось) и только поздней осенью появилась она в продаже. Кроме ряда других работ, книга заключала также обширный этюд под заглавием «Поэзия брака и домашнего очага». В марте 1925 года я отправился в Брюссель, чтобы ознакомиться с тамошним университетом (брюссельскую кафедру мне начали предлагать уже с 1925 г., а я во всяком случае не хотел принять этого предложения до «габилитации»). По дороге я остановился в Берлине на несколько часов, чтобы повидаться с

корифеем польской славистики, проф. А. Брюкнером, которого я уже знал хорошо и который удостаивал меня своим вниманием. Брюкнер спросил меня, что я делаю, что готовлю в печать. Когда я изложил ему содержание моей новой книги, он воскликнул: «Поэзия брака и домашнего очага»? Ведь Ходасевич выпустил год тому назад, приблизительно, (Брюкнер всегда всё знал и всё читал!) статью под заглавием 'Амур и Гименей', в которой он занимается, повидимому, той же темой — читали ли вы эту статью?». Это был удар для меня — я этой статьи не знал и даже о ней не слышал; она появилась в *Русском Современнике* в 1924 году, — был ли этот журнал мне недоступен в Польше в то время, или же я просто проглядел статью — сейчас не помню. Из Брюсселя я поехал в Париж и там прочел «Амура и Гименей». Конечно, сходная тема сделала то, что мы оба во многих случаях использовали тот же материал биографический и литературный; работы наши всё же отличались друг от друга — я написал обширнее и подробнее. В виду того, однако, что статья Ходасевича появилась раньше, я прибавил в своей книге примечание, в котором объяснил происшедшее совпадение. И всё-таки я и тогда не встретился в Париже с В. Ф. Ходасевичем.

Не могу вспомнить, когда точно произошла наша первая встреча и по какому конкретному поводу. Вероятнее всего, привели к этой встрече блестящие рецензии моих работ, которые В. Ф. Ходасевич напечатал в *Возрождении* и в лондонской *Slavonic Review*. Весь мой архив погиб, потому я не в состоянии восстановить даты начала нашей переписки. Когда появилась моя монография о *Медном всаднике* вместе с прекрасным переводом поэмы на польский язык Юлиана Тувима (в 1931 г.), Ходасевич написал ряд статей об этом издании — в *Возрождении* (10 марта 1932 г.), в *Slavonic and East European Review* (Лондон, 1933) и в *Wiadomości Literackie* (Варшава, 1934), а в 1937 г. в *Возрождении* он рецензировал мою юбилейную небольшую книжку *Puszkini 1837-1937*. В своих статьях о *Медном всаднике* В. Ф. Ходасевич высказался против перенесения русского ямба в польский перевод. Тут он показал хорошее знание польской поэтической традиции — Ходасевич отлично разбирался в основных законах польского стихосложения, т. е. понимал, почему ямба вообще, а в частности мужские рифмы ямбического стиха не могли свободно развиваться в польской поэзии. Такую же точку зрения я сам защищал в своей монографии о *Евгении Онегине*, в связи с изданным мною переводом Л. Бельмонта. То же самое доказывал в своей прекрасной рецензии моего издания *Медного всадника* исключительный знаток этих проблем, мой покойный друг К. Заводзинский. В свое время я старался убедить Тувима отказаться от ямба, но мне это не удалось. Тувим в целом блестяще перевел

Медного всадника ямбом, это правда, хотя в его перевод и вкрались некоторые ошибки. Но, в случае *Медного всадника* дело было несколько проще, чем в случае *Евгения Онегина*. Почему? Польский язык характеризуется постоянным ударением на предпоследнем слоге, поэтому на место мужской рифмы может быть поставлено только односложное слово. Это — большое ограничение, не говоря уже о том, что вообще постоянное ударение стесняет присущую русскому ямбу свободу и гибкость, — свободу чередований и пропусков метрических ударений, устраняя тем самым широкие возможности «игривой борьбы» поэта с метром, которые характеризуют русскую поэзию. Кроме того, в поиске за односложными словами поэты и переводчики неизменно вводят личные местоимения, менее употребительные в польском языке чем в русском, благодаря присутствию в нем личных глагольных окончаний прошедшего времени. По этой причине, ямб в польской поэзии употребляется редко и только в коротких произведениях, в которых его роль оказывается значительной именно потому, что он «резко обособляет стихотворную речь от тока прозы», как верно писал Заводзинский. Не следует забывать и того, что *Медный всадник* и *Евгений Онегин* написаны языком в своей общей массе (исключение составляет конечно «Вступление» в *М. В.* и ряд лирических отступлений в *Е. О.*) близким разговорному, близким языку прозы. Уже Мицкевич подчеркивал «чарующую простоту» и «редкую гибкость и совершенство стиля» пушкинского «Романа в стихах». Польский поэт говорит о том «как из тона оды поэма сходит на эпиграмму и, поднимаясь опять, неощутительно переходит в отрывок рассказанный с важностью почти эпической». Это прекрасное определение можно отлично отнести и к *Медному всаднику*. Стремление Пушкина к «так еще непонятой нам» «прелести нагой простоты» здесь отчетливо сказалось и оно нисколько не противоречило формуле поэта о «дьявольской разнице» между прозой и стихами, ибо главным его заветом было ограждение «благородной простоты» «поэтического слога» от «напыщенности». Как раз эта *простота* уничтожается польским ямбом. Ходасевич — поэт обладавший исключительно тонким художественным чутьем сразу же заметил в переводе Тувима «натянутость» и утрату пушкинской непринужденности. Ямб — мера в польской поэзии необычная, тогда как в русской, особенно в Пушкинские времена — самая популярная и обыкновенная. «Четырехстопный ямб мне надоел: — им пишет всякий...». В *Медном всаднике*, как я сказал уже, дело обстояло немного проще, т. к. это небольшая поэма. Такой отличный мастер польского стиха, как Тувим, победил природные трудности. И всё же его перевод чарует особенно тех, кто знает русский язык и оригинальный текст произведения. В случае *Евгения Онегина* дело

обстоит еще иначе. В этом произведении более 5000 стихов, со строфой, в которой восемь мужских рифм на шесть женских. Для польского уха такое количество мужских рифм — почти невыносимо, не говоря уже о затруднительности их подбора и о том, что, повторяю, этот необычный размер, выступая на первый план, как некий чуждый, неестественный фактор, задерживает процесс нормального эстетического восприятия произведения; а для русского читателя это размер т. ск. незаметный. Тувима не убедили ни Ходасевич, ни Заводзинский, ни я — он теперь, в коммунистической Польше, переводит *Евгения Онегина* по своему, т. е. с сохранением Пушкинского четырехстопного ямба и структуры онегинской строфы. Судя по фрагментам, которые я случайно читал, перевод не очень удачный.

Словом, Ходасевич, Заводзинский и я сошлись — без всяких совещаний — на тех же принципах оценки роли стихотворной традиции. Как будто именно эти рецензии Ходасевича на *Медного всадника* послужили поводом к нашей первой встрече. И всё же она как то странно откладывалась. Вероятно в 1932 или в 1933 году я написал ему, чтобы поблагодарить за оказанное мне внимание и похвальные отзывы. Повидимому тогда же я предложил ему сотрудничество в одном из лучших польских толстых журналов, в Краковском ежемесячнике *Przegląd Współczesny*, с которым я был близок. В январе и октябре 1933 года появились в этом журнале (нами переведенные с русского текста) две статьи В. Ф. Ходасевича: «Современная русская литература» — часть первая была посвящена советской литературе, вторая — литературе эмиграции. В апреле 1934 г. появился в том же журнале его прекрасный очерк «Иван Бунин». И мы всё таки всё еще только переписывались!

Думаю, что эта первая личная встреча, которой я никогда не забуду, произошла после 1934 года, т. е. после смерти моего отца, так как мы говорили о моем отце, как уже об умершем, это я хорошо помню. Это произошло, повидимому, весной 1935 г., когда я читал свои лекции о Толстом и Польше в Сорбонне, а также в Русском Академическом Союзе и Русской Академической Группе (кажется, это был единственный случай, когда В. А. Маклакову, который председательствовал на этом собрании, удалось объединить эти два русских учреждения). Очевидно, рассчитывая на более длительное пребывание в Париже, я написал В. Ф., предлагая личную встречу.

* * *

Должен сделать еще одно, последнее, отступление. До этой первой, забываемой встречи, я прочел *Жизнь Державина*. Лето я в те годы, до смерти моего отца, обычно проводил в нашем имении Бортушки, которого значи-

тельная часть, вместе с усадьбой (на самой Литовской границе) после 1920 года оказалась в Польше, в Виленском Воеводстве. Часто, как когда-то раньше, я работал и писал там, захватывая с собой из Кракова книги для научных занятий и просто для чтения. Обычно мои друзья — особенно литературные друзья — меня там навещали, а некоторые из них, пользуясь широким гостеприимством моего отца, подолгу жили у нас и тоже работали: писали. Чаше других бывал у нас Заводзинский: ротмистр-литератор, бывший студент по романо-германской филологии Петербургского университета, а потом легионер Пилсудского, выдающийся специалист, как я уже упоминал, в области науки о стихе, теории литературы-поэтики, польской и русской поэзии (уже тогда известный автор отличных этюдов о Боратынском, Тютчеве и о новых русских поэтах). Он делил свои «досуги» в Борткушках только между двумя занятиями: верховой ездой и литературой — ездил верхом, читал и писал. И вот в одно из своих пребывания в Борткушках он нашел у меня *Жизнь Державина*, которой я сам еще не успел прочесть. Заводзинский взял ее вечером и на следующий же день за утренним завтраком заявил мне, что это «чудо», что это «гениальная biographie romanesque», что «никто и никогда так проникновенно о Державине не писал, что никто так хорошо, как Ходасевич, эпохи Державина не знает — только разве Гуковский», что кроме всех этих качеств, характеризующих это замечательное историко-литературное произведение, оно отличается еще тем, что это «исключительно интересный, занимательный, увлекательно написанный роман». Немедля я сам взялся за чтение этой книги и тоже пришел в восторг.

* * *

Обменявшись письмами, мы с В. Ф. Ходасевичем условились, что по приезде в Париж я ему позвоню, чтобы сговориться относительно дня, времени и места свидания. Когда я приехал в Париж и позвонил, мы решили встретиться утром, до lunch'a, в Café des Deux-Magots (Place St. Germain des Prés); в то время я обычно останавливался в Париже в этих краях, и потому В. Ф. любезно предложил место встречи поближе к моему отелю. Так как мы не знали друг друга в лицо, В. Ф. предупредил, что будет ждать меня за столиком с номером *Возрождения* в руках.

Я без труда его нашел и распознал — и немного смутился: я увидел, прямо решаюсь сказать, очень некрасивого человека, но очень хорошо одетого, в отлично скроенном пиджаке — явно вышедшем из рук первоклассного портного. Для эмигранта-литератора это было редкостью.

Как только мы уселись, меня огорошил новый сюрприз. Сразу же после обмена первыми любезностями, В. Ф. с улыбкой, прямо глядя мне в глаза, заявил: «Вы, конечно, не можете знать того, что вы человек, которого я с детства ненавидел, — т. е. у меня сейчас нет к вам, как вы догадываетесь, никакого подобного чувства, но в детстве и даже в юности я вас жестоко *ненавидел*».

Я был ошеломлен, ничего не понимал, не знал шутит ли он, или говорит серьезно, во всяком случае я был поражен таким странным началом нашего знакомства. «За что?» — спросил я — «ведь я вас совсем не знал...»

«Я вам сейчас всё объясню», — продолжал В. Ф. И вот тут он мне рассказал историю этой «ненависти». Это была повесть о его семье, о происхождении этой семьи.

«Моя мать была польская еврейка, мой отец поляк и оба католики, — начал он. — Моя мать была сиротой, рано потеряв свою мать, и ее приютила — это происходило в польских восточных окраинах («кресах») — семья кн. Радзивиллов, так как она была дочерью еврея, с которым Радзивиллы были в дружбе. Радзивиллы крестили и воспитали ее. Таким образом она выросла в польской культурной, патриотической традиции и в католической религии. В тех краях появился мой отец, он тогда был молодым, начинающим художником. Он влюбился в мою мать и они повенчались. Вероятно, с помощью тех же Радзивиллов, которые дали матери приданное, мой отец отправился в Петербург, в Академию Художеств. Но там ему не повезло и он, разочаровавшись в своих талантах художника, решил заняться фотографией, которая в то время — это были 60-70-ые годы — становилась модной профессией и доходным предприятием. Почему-то и каким-то образом мои родители перебрались в Тулу, там обосновались и мой отец открыл в Туле свою студию».

Тут я перебил В. Ф. (В то время я уже много занимался Толстым и писал о нем, и мне запомнилось, что Толстой где-то упоминал о том, что снимался у фотографа Ходасевича).

«Так это у вашего отца снимался Толстой?» — спросил я.

«Да, у него... Нас было несколько детей, старший брат Михаил — московский адвокат...» Тут я заметил, что я помнил М. Ф. Ходасевича. (Слушал я с возрастающим любопытством). — «Все мы были католиками по крещению, за исключением Михаила. Как это произошло и почему? Сейчас вам расскажу. Мой брат Михаил родился в Туле. Случилось так, что родился он до такой степени слабым, что местная акушерка, русская, сразу же заявила моей матери, что ребенок так плох, что и нескольких часов не проживет, и потому нужно скорее крестить, говорила она, — «не умирать же ему некрещеным». Ксенд-

за в Туле не было в то время и акушерка уговорила мою мать послать за православным священником: 'все равно умрет младенец, так что вам за разница, будет ли он католиком или православным — важно, чтобы не умер без Бога!' Уговорила. Не легко было моей матери. И вот так-то крестил его тульский поп и так-то стал он в семье исключением. Долго, до гимназии, никто из нас этого его особенного состояния не знал. Родители переехали в Москву. Скажу вам, что мать моя была не только ревностной католичкой, но женщиной, глубоко преданной польской национальной и культурной традиции. Она нам всем — старшим детям и мне — постоянно давала читать польские книги, говорила с нами по-польски, заставляла заучивать польские католические молитвы. А мы «русели» всё более и более, погружаясь в 'русское море'. Москва, школы, товарищи, чтение, театр, словом, вся русская стихия, окружавшая нас — захватывала нас постепенно, неуклонно и неотразимо — и, наконец, нас совсем покорила и нами вполне овладела. Все мы стали русскими и — в то время — равнодушными католиками. Теперь я могу объяснить вам мою ненависть к вам. Вы меня не знали, вы верно даже не знали о моем существовании. Но мы то все постоянно о вашей семье и о вас лично слыхали — от матери. Не мне напоминать вам о роли вашего отца, как поляка в Москве — она ведь началась рано, когда ваш отец был еще очень молод. Он тогда уже был хорошо известен во всей польской колонии своей патриотической деятельностью. И вот мать наша, плача над нашим обрусением, над тем, что мы совсем ушли от Польши и католичества постоянно ставила нам, особенно мне, как младшему в семье — именно вас в пример: 'вы вот совсем обрусели и говорить даже по-польски забыли, в костел не ходите, хоть давала я вам и книги, и молитвам учила, всё ни к чему; а вот смотрите, Ледницкий, мальчик такой же, как ты, Владя, каждое воскресенье в костеле с матерью, и как хорошо он по-польски говорит, а растет ведь он, как и вы все, в Москве!..' Эти неизменные укоры, эти каждый день повторявшиеся напоминания о вас, как о примерном польском мальчике, заставили меня, как я вам уже сказал, вас возненавидеть. Но, как видите, ненависть прошла, а влечение к Польше, к ее литературе и культуре, как-то всё же сохранилось. Я переводил польских поэтов — Красинского, всегда интересовался Мицкевичем и Словацким, которого Бальмонт так «по бальмонтовски» переводил; говорить я не могу, но читаю свободно и — люблю польский великий, а главное — изящный, богатый историческим опытом, аристократический польский язык».

Мы перешли на другие темы и решили встречаться. Во всяком случае, через несколько дней я обедал (очень вкусно) у В. Ф. и его жены Ольги Борисовны, и с тех пор, всякий раз, когда я бывал в Париже, я с ним виделся и мы

часто переписывались. Беседы наши были для меня особенно интересны, часто увлекательны. Говорили мы, конечно, главным образом, о литературе — один Пушкин давал нам обоим неистощимые темы для рассуждений: мы продолжали заниматься его «поэтическим хозяйством». В. Ф. жаловался на свое положение в Париже, на недостаточность своих литературных заработков. Помнится, что незадолго до последней войны я старался уговорить П. Н. Милюкова, чтобы он согласился печатать статьи и рецензии В. Ф., не принуждая его к уходу из *Возрождения*. К сожалению, мне это не удалось. Впрочем, В. Ф. не любил писать регулярно, поэтому его материальная стесненность была результатом не низких гонораров (на *Возрождение* он никогда в этом смысле не жаловался), а того, что сам В. Ф. писал только порывами, когда приходило желание или же когда он не чувствовал себя усталым, а это редко бывало.

Когда мы окончательно и вполне сблизились и действительно подружились, В. Ф. мне как-то сказал следующее: «Я вам рассказал мою историю и историю моей семьи. Братья и сестры всегда были равнодушны к своей 'польскости' и к католицизму, они всё это потеряли просто, раз навсегда и потеряли безболезненно. А я другое дело: не странно ли, что именно я, русский поэт и писатель, влекусь душой к католической Польше? Знаете, Вацлав Александрович, у меня есть одно затаенное и очень горячее желание. Я непременно хочу увидеть перед смертью Польшу, особенно Краков, хочу посмотреть на ваши прекрасные краковские соборы и побывать в них». Это должно было и могло легко устроиться. В 1930 году я основал в Кракове «Польское общество для изучения Восточной Европы и Ближнего Востока». Первым его председателем был президент Польской Академии Наук, знаменитый ученый (языковед) Ян М. Розвадовский, а членами правления профессора Краковского университета и члены Академии. Общество имело свои собственные средства (мне удалось получить постоянную субсидию от Министерства Иностранных Дел), благодаря которым мы могли издавать ученые труды (в течение 10 лет вышло 20 томов, среди них ряд книг, посвященных Пушкину и вообще русской литературе) и устраивать лекции, приглашая заграничных ученых. Из русских (мы оплачивали поездки и платили гонорары) у нас читали Н. С. Трубецкой, Н. С. Арсеньев, П. Н. Савицкий, мы печатали Мережковского, А. Л. Погодина, С. Гессена, Н. С. Арсеньева, В. Фишера, Д. В. Философова, А. Бема, П. Н. Савицкого, М. Зызыкина, М. Горлина, Е. М. Двойченко-Маркову, С. Ю. Кулаковского и других. После смерти Розвадовского (в 1935 г.) я стал председателем Правления, но и до этого, как основатель Общества и непререкаемый его секретарь, я имел полную свободу действий. О приглашении В. Ф. в Краков вопрос был быстро решен. В Кракове — и не

только — его уже знали в польских литературных и научных кругах по его статьям; словом, в 1939 году, осенью, В. Ф. должен был к нам приехать с лекциями о русской поэзии — всё было условлено и необходимые для этого средства под рукой, никаких затруднений с визой не могло быть: я был в постоянном контакте с Министерством Иностранных Дел. В марте-апреле 1939 г. я был в Париже и виделся с В. Ф.. Как раз тогда должны были появиться в Кракове два больших пушкинских тома (коллективный труд под моей редакцией) и я надеялся, что В. Ф. о них напишет.

Я застал его в мрачном и угнетенном состоянии. Прежде всего, оказалось, что врачи открыли какие-то опасные, угрожающие симптомы — помню, что когда я к нему приехал, он сразу же отправился на консилиум, который должен был решить возможно ли будет избежать операции. А кроме того, В. Ф. предвидел войну и угрюмо смотрел в будущее. «Не удастся мне побывать в Кракове — или смерть, или война помешают...» — настойчиво повторял В. Ф. Я утешал его — без особой надежды на то, что «война не помешает». Мы расстались — после нескольких еще свиданий — расстались грустно. Писать В. Ф. рецензии как-то не хотелось: «Надоела мне вся эта современная наука... Вот, знаете, в детстве, — говорил он мне, — у меня была какая-то странная и глупая привычка. Я брал сантиметр и всё, что ни попало, мерил. Подойду к столу — мерю, подойду к коммоду — мерю, к окну — мерю... А зачем я это делал и что мне говорили эти цифры — я не умел объяснить, когда, смеясь надо мной, меня спрашивала мать... Точно так и они теперь с Пушкиным поступают: всё мерят да мерят, измеряют и измеряют, считают и подсчитывают — а какой смысл в этих измерениях и подсчетах сам черт не разберет...»

Все, кто были близки с В. Ф. знают, что он мог быть резок и пристрастен в своих суждениях о людях и в оценке творчества своих товарищей по перу. *Некрополь* является хорошим этого свидетельством. Но В. Ф. — таково мое убеждение — никогда не извращал фактов, он их, может быть, окрашивал по своему, но он их не придумывал. Он часто, наряду с некоторой озлобленностью, которая его характеризовала, проявлял живой, неподдельный восторг перед теми, кого он считал истинными поэтами — а суд его о поэзии был всегда высокий, строгий и неподкупный, суд судьи, который сам был большим мастером поэтического ремесла. Часто с глубоким интересом, увлечением и восхищением я слушал его рассказы о героях *Некрополя* — до появления этой книги; слышал я от него многое такое, что в этой книге не появилось, ибо даже она не могла бы этого «выдержать». Он мог быть несправедлив к Мережковскому, к Брюсову, он мог говорить с мужеством горькую правду о Белом, со спокойной объективностью о Горьком, но, с другой стороны, как

искренно, например, ценил он Блока и Бунина, не говоря о тех поэтах, о которых ему не приходилось писать личных воспоминаний, о которых он писал или как исследователь их поэтического искусства, или как биограф-историк: Пушкин и Державин прекрасные примеры.

* * *

Польское происхождение В. Ф., несколько осложнившее его личное отношение к России, не нашло явного выражения в его поэзии, за исключением трех только стихотворений, в которых можно найти намеки на эту тему*. Я привожу их здесь, чтобы достойно заключить мои воспоминания о большом русском поэте, писателе и критике, которого взяла у Польши Россия, не отняв его, однако, у его «исторической» родины полностью, как я старался это показать в своем очерке с правдивостью, к которой обязывает настоящая, верная и нелицемерная дружба, так странно и в то же время так значительно родившаяся: из «ненависти» — и — из равнодушия незнания, перешедшего так быстро в восхищение. И уж, конечно, никакими сравнительными оценками я тут не руководствовался — я просто с возможной полностью и с беспристрастием изложил известные мне факты, исключительно доверяясь своей памяти, которая их любовно сохранила.

И вот теперь мне хочется — в конце моего очерка — подтвердить эти факты поэзией. Настоящая поэзия — всегда правда. Я сказал выше, что привожу три стихотворения Ходасевича, чтобы *достойно* заключить свой очерк: эти три стихотворения — одни из лучших строк поэта, если не наилучшие. И тем не менее, как будто никто до сих пор не обратил внимания на их затаенный смысл — да и мне самому он только недавно, уже здесь в Америке внезапно стал ясен.

Первое из них, самое позднее, приведу целиком, написано оно в 1922 году.

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна.

Она не знала сказок и не пела,
За то всегда хранила для меня
В заветном сундуке, обитом жестью белой,
То пряник вяземский, то мятного коня.

* К сожалению, я не знаю двух первых книг стихов В. Ходасевича: *Молодость* и *Счастливый домик* — в здешней библиотеке их нет.

Она меня молитвам не учила,
Но отдала мне безраздельно всё:
И материнство горькое свое,
И просто всё, что досталось ей было.

Лишь раз, когда ушел я из окна,
Но встал живой (здесь только этот день я!)
Грошевую свечу за чудное спасенье
У Иверской поставил свечу.

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами тебе.
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном счастье, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

И пред твоими слабыми сынами
Еще порой гордиться я могу.
Что сей язык, завещанный реками,
Любовней и ревнивей берегу...

Года бегут. Прогнать не надо,
Минувшее в душе пережжено,
Но тайная жизнь еще отрада,
Что есть и мне переживаешь одно:

Там, где на сердце, съездившем червями,
Любовь ко мне нетверхо застыла.
Спит рядом с шарогами, холмскими гостями
Елена Кузина, кормилица моя.

Думается, что после всего, что тут было мною рассказано, читатель сам, без моего «чтения» поймет значение пятого, шестого и седьмого четверостиший. Возможно ли прочесть, не замечавшись, заявление поэта о «мучительном праве» «любить и проклинать» «громкую державу», которое этот католик «высосал» из груди «тульской крестьянки»? А как понять гордость его пред «слабыми сынами», выросшую из сознания, что он «любовней и ревнивей» бережет их «волшебный язык»?

Не менее значительны следующие стихи из знаменитой «Обезьяны»:

...Глубокой дремоты сладчайшие преданья
Тот нищий здесь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мирилось — над сетью и волн морских,

Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни...

Это стихотворение написано в 1919 году, когда уже шла русско-польская война. «Незапамятные дни» — во время писания этого стихотворения — были, конечно, уже далеко в прошлом; и вот именно из этого далекого прошлого, из дали «незапамятных дней» «ворвался в уши» поэта звук «музыки органной». Какая же это музыка? — Орган католического костела — «Глубокой древности сладчайшие преданья» внезапно ожили в сердце поэта.

А вот третье стихотворение, самое раннее из трех, написанное в 1917 году — в году, когда свободная Россия провозгласила независимость Польши.

ЗОЛОТО

Иди, вот уже золото кладем в уста твои,
уже мак и мед кладем тебе в руки. *Salve*
aeternum.

Красинский.

В рот — золото, а в руки — мак и мед,
Последние дары твоих земных забот.

Но пусть не буду я, как римлянин, сожжен:
Хочу в земле вкусить утробный сон,

Хочу весенним злаком прорасти,
Кружась по древнему, по звездному пути.

В могильном сумраке истлеют мак и мед,
Провалится монета в мертвый рот...

Но через много, много темных лет
Пришлец неведомый откроет мой скелет,

И в черном черепе, что заступом разбит,
Тяжелая монета загремит, —

И золото сверкнет среди костей,
Как солнце малое, как след души моей.

Эпиграф взят из Красинского (в сборниках Ходасевича только два эпиграфа, этот, и другой, из Данте). Замечательно то, что взят он из *Иридиона* (которого Ходасевич перевел), из наиболее страстно патриотического и вместе с тем высоко идеалистического, в смысле национальной этики, произведения великого польского поэта. Иридион — грек, сын эллина и варварки-германки, посвятивший всю свою жизнь, всё и вся для мести Риму Цезарей за поражение своей родины Греции. В конце своего подвига ему открывается высшая правда: не месть, а любовь строит жизнь. Ходасевич взял свое

мотто из сцены погребения Эльсиной, сестры Иридиона, которую последний тоже обрек, принеся и ее также в жертву своей идее: он расторг ее любовь к Александру Северу и заставил стать, как орудие мести, наложницей Гелиогабала. Но эта «жертва страдания многих и позора отцов» отказалась от мести и — отказалась от жизни. Хор плакальщиц поет над ее телом: «Уже золото кладем тебе в уста, чтобы ты могла откупиться у Стиксова перевозчика. Уже мак и мед кладем тебе в руки, чтобы ты могла усыпить Цербера...».

Эти три стихотворения объяснили мне, как глубоко понимал поэт жертвенную сущность своего высокого служения избранной им — по воле судеб — русской Музе, которую он так горячо, беспредельно полюбил. Я почувствовал в этих стихотворениях словно молчаливую и всё же запечатленную в сокровенных словах тоску по утраченным «молитвам» («она меня молитвам не учила» — молитвам напрасно учила мать), «по глубокой древности сладчайшим преданиям», «по музыке органной» — тоску, которая зарылась на дне этого преданного России, затерявшего в ней, но нашедшего в ней приют польского сердца.

И кажется мне, что вот теперь, когда моего далекого русского друга уже давно нет, когда прошло уж «много, много темных лет», я стал тем «неведомым пришлецом», которому было суждено «открыть» среди «исплевших мака и меда» — «золото», «золото», которое «сверкнет» «как солнце малое, как след души моей» и «загремит» под «заступом», — «тяжелое золото» его «тяжелой лиры»*.

Берклей 7-17 марта 1953 г.

* Н. Н. Берберова в своем очаровательном очерке «Памяти Ходасевича», напечатанном в *Современных Записках* (т. LXIX, стр. 256-261) в год смерти поэта приводит (цитируя по памяти) следующий недописанный отрывок:

Я родился в Москве; я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладонки с землей родимой
Мне мой отец не завещал.
России пасынок, о Польше
Не знаю сам, кто Польше я?
Но восемь томиков — не больше, —
И в них вся родина моя.

Н. Н. Берберова в своем очерке тоже подчеркивает любовь В. Ф. к Мицкевичу и Словацкому, «особенно к первому, который был, как он говорил, 'не хуже Пушкина'». К этим двум польским поэтам, как я уже сказал выше, следует прибавить также Красинского, которого В. Ф. переводил: «восемь томиков» верно заключали любимые произведения именно этих трех поэтов. Слова: «я дыма над польской кровлей не видал» могли быть связаны в мысли поэта с Грибоедовским «дымом», а м. б., и

это кажется мне более верной догадкой — с польским гимном 1863 года «С дымом пожаров». Н. Н. Берберова говорит, что отец В. Ф. был польским дворянином «бегавшим 'до лясу' в 1833 году, во время польского восстания». Дата 1833 конечно опечатка: польские повстанцы «бегали до лясу» именно в 1863 году. Думаю, что хронология семьи Ходасевичей подтверждает мою поправку. Отец поэта не мог участвовать ни в восстании 1830-31 годов, ни в повстанческих вспышках 1833 года — он в те годы был для этого слишком молод, если даже предположить, что он родился до этого времени. Н. Н. Берберова утверждает и верно она права, что когда В. Ф. Ходасевич родился «обоим родителям было уже под пятьдесят», а это произошло в 1886 году. Замечу наконец, что я прочел очерк Н. Н. Берберовой после того, как моя статья была написана — я намеренно не пользовался никакой «литературой предмета», чтобы не нарушать и не исправлять своих воспоминаний. Исключение составляет одна только подробность биографического характера, на которую обратил мое внимание Р. Н. Гринберг. Следуя его совету, я решил ее проверить у Н. Н. Берберовой и у сестры В. Ф. — Е. Ф. Нидермиллер; приношу им обоим свою глубокую благодарность за любезно предоставленные мне сведения.
10 июня 1953 г.

Р. С. Н. Н. Берберова указала мне также прелестное стихотворение «Дактили», которое В. Ф. посвятил памяти своего отца — и матери. Этого стихотворения я не знал. Я тем более благодарен Н. Н. Берберовой за ее любезное указание, что стихотворение это с поразительной (для меня!) точностью подтверждает весь мой рассказ. Привожу здесь только самые значительные и важные для меня строки:

Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливыцы.
Там, где груши стоят подле зеленой межи,
Там где Вилия в Неман лазурные воды уносит,
В бедной, в бедной семье встретил он счастье свое.
В детстве я видел в комодке фату и туфельки мамы.
Мама! Молитва, любовь, верность и смерть — это ты!
Был мой отец шестипалым. Как маленький лишний мизинец
Прятать он ловко умел в левой зажатой руке,
Так в душе навсегда затаил незаметно, подспудно,
Память о прошлом своем...

(Ср. *Современные Записки*, Париж 1928, т. XXXV, стр. 197-198).

Строки о Вилии и Немане, о «лазурных водах» Вилии, о «грушах подле зеленой межи» являются сознательной и намеренно включенной «реминисценцией» из Мицкевича: Из *Пана Тадеуша* (чудесное описание полей и лугов раскинутых на берегах «лазурного» Немана: «А всё опоясано точно лентой — зеленой межей, на ней здесь и там тихие груши сидят...») и из знаменитой «Песни» о Вилии и Немане в *Конраде Валленроде* («У Вилии — ручьев наших родительницы — Дно золотистое и лазурный лик...»).

Санта Барбара, 19. VIII. 53.

ПАРИЖСКИЕ ДНИ ГОГОЛЯ

(Из цикла «Русские во Франции»)

В ноябре 1836 г. в доме № 12, на углу Rue Vivienne и Place de la Bourse, появился новый квартирант: Гоголь, поселившийся с приятелем своим по Нержинской гимназии А. С. Данилевским, вместе с которым он и выехал за границу из Санкт-Петербурга. Сначала Гоголь думал было жить в гостинице, но зябкому вообще, да к тому же непривычному к теплу от каминов, ему было холодно, а потому он был крайне обрадован, когда «двоюродный брат», как он любовно называл дорогого ему Данилевского, предложил ему поселиться вместе с ним, благо в квартире были печки. Он немедленно собрался и переехал к приятелю.

В Париж Гоголь прибыл из Веве, где тогда лечились виноградным соком и где Гоголь, живя в загородном доме, думал в тиши и одиночестве иметь возможность «заняться делом», как он писал Жуковскому. Но холода и ветры «выгнали» его оттуда. Страдая сильно от ипохондрии, он думал проехаться по Италии, чтобы развлечься, но настойчивые письма Данилевского, находившегося уже в Париже, заставили Гоголя переменить свое решение и отправиться во французскую столицу, несмотря на то, что он раньше туда «вовсе не располагал ехать».

По приезде, однако, впечатление, произведенное городом на Гоголя, оказалось много лучше его предположений, как он и поспешил сообщить Жуковскому: «Париж не так дурен, писал он, как я воображал: одного сада Тюильри и Елисейских Полей достаточно на весь день ходьбы». Движение, прогулки стали органической потребностью Гоголя: «я нечувствительно делаю препорядочный моцион, что для меня теперь необходимо, продолжал он свое письмо. Бог простер здесь надо мною свое покровительство и сделал чудо: указал мне теплую квартиру на солнце и с печкой, и я блаженствую, снова весел».

В таких условиях работа, наконец, зашпорилась. Работал Гоголь тогда над первыми главами «Мертвых душ», да так усердно, что Данилевский даже избегал заходить к нему в комнату. Гоголь и сам писал радостно Жуковскому: «Мертвые» текут живо, свежее и бодрее, чем в Веве, и мне совершенно

кажется, как будто я в России: передо мною всё наше, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы, словом, вся православная Русь. Мне даже смешно, как подумаю, что я пишу «М. Д.» в Париже». Так снова оправдывалось не раз сделанное Гоголем заявление, что «стоит только ему выехать за границу, чтобы возратить деятельность и силы, которые боялся уже потерять».

Жизнь в Париже пришлось, видимо, по душе Гоголю. «В Париже столько всего, писал он матери, что не знаешь, с какой стороны приняться. Жить в нем можно, как хотите, и дорого, и дешево». Он побывал в Jardin des Plantes, где собраны, как он выражался, все разные растения со всего света. «Слоны, верблюды, страусы и обезьяны, восторгался Гоголь, ходят там, как у себя дома. Кедровые деревья там такие толстые, как только в сказке говорится». Бывал он часто и в Версале. «Дворец, сады, парки без всякого сравнения великолепнее нашего Царского Села», делился он своими впечатлениями с матерью в одном из своих душевных писем к ней из Парижа.

Не упуская случая повидать всё, возбуждавшее его любопытство, — «я всё осмотрел уже, что есть замечательного», писал Гоголь, — он особенно охотно посвящал свои досуги театральной жизни. «Итальянская опера здесь чудная, сообщал Гоголь товарищу своему по Нежинской гимназии, Н. Я. Прокоповичу, — поэту и преподавателю русского языка в кадетском корпусе, — Гризи, Тамбурины, Рубини, Лаблаш — это четверня, что даже странно, что они собрались вместе». Следил Гоголь и за драматическими спектаклями: «Я был недавно, писал он тому же Прокоповичу, в Théâtre Français, где торжествовали день рождения Мольера. Давали его пьесы: «Тартюф» и «Мнимый больной». По окончании пьесы поднялся занавес: явился бюст Мольера. В этом было что-то трогательное». Видел он в трех пьесах известную мадемуазель Марс. «Ей 60 лет, писал Гоголь, в одной пьесе она играла 18-летнюю девицу. Голос ее до сих пор гармонический и, зажмуривши глаза, можно вообразить живо пред собою 18-летнюю. Всё просто, живо, ни одной фальшивой или искусственной ноты... Актеров много, очень много хороших», изливал Гоголь свои восторги перед приятелем, вообще, пораженный благоустройством театров: «от первого до последнего слова слышно и видно всем», — отмечал он.

Другая заслуженная артистка Жорж удивила его еще больше, чем Марс. «Ей 67 лет, — поражался Гоголь. — Игра ее очень монотонна, часто напыщенна, играет она в театре Porte St. Martin, где зрители шумят больше, нежели на всех других театрах. Всякий почти раз в партере происходит какая-нибудь комедия или даже водевиль, если у зрителей хорош голос. Тогда акте-

ры делаются зрителями: сначала слушают, а потом уходят со сцены, занавес опускается, музыка начинает играть и пьесу начинают снова».

Не меньше восторгали Гоголя и балеты. «Ставятся, писал он, с такой роскошью, как в сказках... Тальони — воздух! Воздушнее еще ничего не бывало на сцене». В одном из писем к матери он так подводил итоги: «Весь Париж наполнен музыкантами, певцами, живописцами, артистами и художниками всех родов». Ходил он, конечно, в галерею Лувра, и не раз, да так, что «всё на силу мог выдти», как он забавно признавался матери. Не удивительно, что все эти впечатления несколько позднее, в одном из писем его с дороги к оставшемуся в Париже Данилевскому, вызвали у Гоголя восторженные и искренние слова: «Как я завидовал тебе сегодня в этом солнце великолепия, в Париже!»

* * * * *

Вокруг Гоголя, думавшего провести зиму 1836-37 г.г. в Париже, образовался, как это было до того и в Санкт-Петербурге, небольшой кружок друзей-нежинцев, с которыми он чувствовал себя, как дома: «Предо мною — чужбина, вокруг меня — чужбина, но в сердце моем — Русь, одна только прекрасная Русь», — не раз говорил он приятелям: Прокоповичу, «обожавшему» его, Пащенко, Симоновскому, Данилевскому... Часто виделся он с Мицкевичем, добывавшимся кафедры в Collège de France, с польским писателем Богданом Залесским. Любил Гоголь сживать за чайным столом. Данилевский закуривал сигару, а Гоголь тогда, стоя за его спиной, глядел на письма, которые им приносил портье.

Правда, не всегда Гоголь бывал так хорошо настроен. Он сильно страдал от своих геморроидальных запоров, причем в продолжение всего дня чувствовал, «что на мозг как будто бы надвинулся кольяк, который препятствует думать и туманит мысли». Ему мало помогли воды в Баден-Бадене, где он проделал курс за несколько месяцев до приезда в Париж. «Легкость в карманах и тяжесть в желудке», принужден он был констатировать в результате неудавшегося лечения. Сладостен вообще, он пристрастился к компотам, которыми его потчевала находившаяся там Варв. Ник. Репнина, которую Гоголь, любитель всяких прозвищ, называл поэтому: «главнокомандующим всех компотов». Он и позднее как-то писал Данилевскому об очень важном открытии: «Удивительное производят действие на желудок хорошие сушеные фиги. Нужно их есть на ночь и под утро на свежий желудок... чудо! Потом легко, можно сказать, подмасливает дорогу...»

В Париже он, увы, об этом простом и действительном средстве еще не знал, а потому страдал очень. Он и поэту Языкову жаловался на свои беды и рассказывал о своей казавшейся тому мнимой болезни. «В нем-де, говаривал Гоголь, находятся зародыши всех возможных болезней». Он ссылся при этом на какое-то особое устройство головы своей и неестественное положение желудка. Его будто бы осматривали и ощупывали в Париже знаменитые врачи и нашли, что «желудок его вверх ногами». Лечился Гоголь в Париже у доктора Маржолена, очень усердно и исправно принимал прописанные им *pillules stomachiques*, как и другие *pillules indiennes*. Он, и уехав из Парижа, долго еще заказывал их, беспокоясь, когда цвет их оказывался блее обыкновения и когда на вкус они скорее напоминали ему магнезию, не сказываясь обычным привкусом «перчиковки», как он выражался.

День Гоголя, как и день героя его заключающего много автобиографических подробностей очерка «Рим», начинался с кофе и утреннего завтрака, о которых Гоголь так писал: «В девять часов утра, схватившись с постели, он уже был в великолепном кафе, с модными фресками за стеклом, с потолком, облитым золотом, с листами длинных журналов и газет, с благородным припешником, проходившим мимо посетителей, держа великолепный серебряный кофейник в руке. Там пил он с сибаритским наслаждением свой жирный кофе из громадной чашки, нежась на эластическом, упругом диване». Гоголь очень любил пить кофе, и друзьям, опасавшимся, что он злоупотребляет этим напитком, он, посоветовавшись нарочно в Берлине с врачом Шенлейном, установившим у Гоголя, между прочим, поражение нервов в желудочной области, прямо заявлял: «кофе для меня даже здорово».

Об этих своих хождениях по кафе в Париже Гоголь впоследствии не раз вспоминал с любовью в письмах к оставшемуся там Данилевскому. «Мысль моя еще не вся оторвалась от Монмартра и Бульвара «des Italiens», пояснял он, говоря о Филиппе, гарсоне из облюбованного им кафе. «Забавный слуга!» — вспоминал он о нем и о большом кофейнике, с которым он появлялся. Гоголя занимали всякие вести из Парижа, о которых писал его друг. «Взоры мои, отвечал он на его письмо, были поражены множеством новооткрывшихся кафе, которых имена увидели день начертанными твоей рукой». «Adieu, восклицал он дальше, великолепнейший кофе в необъятных чашках!»

Но вернемся к времяпрепровождению Гоголя, который, как и его герои, закончив питье кофе, «в один миг переселялся вновь на улицу и делался, подобно всем, зевакою во всех отношениях... Он звал перед лавками, где краснел в зелени огромный морской рак, где воздымалась набитая трюфелями индейка с лаконической надписью «300 fr.». Он «зевал и на широких бульварах,

где среди города стояли деревья в рост шестизэтажных домов». Гоголь любил бродить по улицам, — «все освещены газом», писал он матери, — среди толпы, останавливаясь около ларьков торговцев, у которых он часто покупал без всякой надобности разные мелочи и безделушки. Любил он глядеть в витрины магазинов. «Хоть напиши, по крайней мере, напоминал он позднее из Рима Данилевскому, какие теперь халаты выставлены в Passage Colbert или в Орлеанской галерее». «Эти улицы-галереи, — отмечал Гоголь, — освещены сверху стеклами. Полы в них мраморные и так хороши, что можно танцевать — и здоров ли тот dindon, который некогда нас совершенно оболванил в Rue Vivienne. На Rue des Petits Champs он нашел краски «на меду, кружками», которые как раз помещались в его ящике и о присылке которых с оказией он также просил Данилевского. Бродил Гоголь и в Пале Руаяль, где нашел у букинистов понравившееся ему издание Шекспира.

С особым интересом отмечал Гоголь в своем письме к матери в феврале 1837 г. связанное с карнавалом веселье в столице. «Теперь, писал он, в Париже самое шумное время: карнавал, балы за балами, спектакли великолепные. В последний день карнавала было такое множество народа, какого я еще не видывал. Все бульвары, проходящие с одного конца до другого, весь Париж были завалены народом, целые экипажи были наполнены масками. Маски разных наций и костюмов перебегали беспрестанно по улицам».

Единственно досаждала ему «совершенно политическая сфера» Парижа, тогда как он, по его выражению, «всегда бежал от политики». Действительно, Франция вынашивала тогда новую конституцию да к тому же была очень занята испанскими делами в связи со смертью короля Фердинанда. «Здесь всё в политике, писал Гоголь Прокоповичу, в каждом переулочке библиотека с журналами. Остановишься на улице чистить сапоги, тебе суют в руки журнал, в нужнике дают журнал!»

Конечно, это не мешало Гоголю любоваться жизнью города, как он и продолжал отмечать, повествуя о жизни героя отрывка «Рим». «Он зевал перед светлыми, легкими продавщицами, которые только что вступили в свою весну и которыми были наполнены все парижские магазины... Он глядел, как заманчиво шегольские тонкие руки, блистая, заворачивали бумажки конфет, меж тем как глаза светло и пристально вперялись на проходящих... Он зевал и перед книжной лавкой... он зевал и перед машиной, которая одна занимала весь магазин и ходила за зеркальным стеклом, катая огромный вал, растирающий шеколад...»

«Назевавшись вдоволь и досыта, писал Гоголь по собственному опыту о своем герое, взбирался он к ресторану...». Вопрос об еде причинял и Гоголю

и вместе с ним Данилевскому, которого он немало донимал своей мнительностью и вечными жалобами на свой желудок, много забот. Постепенно по тому значению, которое в его жизни занимал надлежащий выбор ресторана, эти заведения стали именоваться в обиходе Гоголя «храмами», в которых прислуживали «жрецы». Эта терминология в дальнейшем не раз вызывала цензурные недоразумения с перепиской Гоголя, т. к. не в меру ретивые чиновники, не догадываясь, что речь шла о предприятиях трактирного промысла, находили «неуважительными» указания писателя на духоту, а то и зловоние в «храмах».

Кончив обедать, Гоголь часто игрывал с Данилевским на биллиарде. Он об этом позднее часто и охотно вспоминал, указывая, например, из Рима, что игра с другими «как-то не клеится: ни с кем не хочется, как только с тобой», писал он своему задушевному приятелю и добавлял: «если бы был богат, то желал бы — чего бы я желал?... чтобы сразиться с тобою иногда в биллиард...» А не то друзья, «пообедав, спешили в театр, недоумевая только, который выбрать». Попасть в театр не всегда было легко, т. к. часто перед входом стоял длинный хвост и приходилось выжидать очереди. Можно было покупать более близкое место в ней, ибо многие занимали места в продвигавшемся гуськом хвосте, чтобы их продавать. При этом часто происходили самые неожиданные сценки, ссоры и брань, тешившие Гоголя, бывшего большим охотником до таких недоразумений, которые он потом живо и образно представлял в лицах своим знакомым.

* * * * *

Среди находившихся в Париже знакомых особо близкой была Гоголю проводившая там зиму Александра Осиповна Смирнова, урожденная Россет, дочь французского эмигранта, бывшая фрейлина Высочайшего двора, красавица, «придворных витязей гроза», как о ней говорил Пушкин, наряду с Жуковским, Лермонтовым, Вяземским и другими, воспевавший ее. Когда она в 1832 г. вышла замуж за богатого камер-юнкера Смирнова, в их доме в Санкт-Петербурге собирался цвет столицы. После тяжелых родов она уехала лечиться за границу, где и прожила три года. Она была подвержена приступам черной тоски и сокрушалась, не любя мужа, сознанием, что продала себя, по ее выражению, «за шесть тысяч душ».

С Гоголем она была давно знакома, но теперь в Париже сблизилась дружески. Он на правах коротко знакомого стал бывать у нее частым гостем. Понемногу влияние Гоголя на склонную к мистицизму Смирнову перероди-

лось в своего рода духовное руководство, которому она благоговейно отдалась и которое Гоголь продолжал в своей переписке с нею, когда перемещения и путешествия их разъединяли. В Париже разговоры их касались большую часть Малороссии. Вспомнили они «бурьян, высокий камыш, аистов, галушки, вареники и серенький дым, вылетающий из деревянных труб и стелющийся по голубому небу». Смирнова говаривала, что она даже пела тогда Гоголю разные малороссийские песни.

Гоголь больше слушал, но как-то, воодушевившись, описал вечер, «когда солнце садится, табуны несутся с поля к водопою, подымая копытами пыль, а за ними скачут пастухи с развевающимися чубами и пугами (нагайками) в руках». Говорил он живо, увлекаясь, с любовью. Иногда представлял он случаи из жизни на улицах Парижа, в роде сенок при покупке «права на хвост» перед театрами, а не то и просто придумывал что-либо смешное. Так, например, он рассказывал ей, что будто бы в выдуманную им бытность его в Лиссабоне, когда он пожаловался в трактире, что поданная котлетка совсем холодная, прислужник хладнокровно пощупал котлету рукой и объявил затем, что она достаточно тепла. В другой раз он заставил Смирнову смеяться, рассказывая, как он в купе дилижанса, чтобы избежать знакомства с надоедливym соседом, уверил его, что он вовсе не писатель Гоголь, а смиренный простачек Гогель.

Начав, по его выражению, «собачиться» по-французски еще в Женеве, Гоголь вместе с Данилевским брал уроки в Париже у, видимо, очень славного и услужливого юноши Ноэля, о котором Гоголь позднее не раз вспоминал с нежностью. «В твоём письме, писал он, например, Данилевскому, в 1839 г., мне было приятно выглянувшее имя Ноэля: оно мне напомнило вечерние чаи». И в другой раз: «...Если бы был Ноэль, он славно исполнил бы комиссию...» Гоголь ходил к нему иногда в его квартиру, на самом верху дома в Латинском квартале. Результаты этих занятий были настолько заметны, что Карамзин, бывший в это время в Париже, счел нужным сообщить о них своей жене. «Третьего дня, писал он ей 11 февраля 1837 г., я обедал у Смирновых с княгиней Трубецкой, Соллогубом и Гоголем. Гоголь сделал успехи на французском языке и довольно хорошо его понимает, чтобы прилежно следовать за театрами, о которых он хорошо толкует».

Размеренная жизнь Гоголя была неожиданно потрясена пришедшим известием о смерти Пушкина. «Никакой вести нельзя было получить хуже из России, писал он Плетневу 16-го марта 1837 г. — уже из Рима, куда он спешно переехал. Всё наслаждение моей жизни, всё мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним... Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал

его перед собою... Боже, нынешний труд, внушенный им, его создание... я не в силах продолжать его... Невыразимая тоска!».

Видевший Гоголя Карамзин писал тогда своей жене: «Трогательно и жалко смотреть, как на этого человека действовало известие о смерти Пушкина. Он совсем с тех пор не свой. Бросил то, что писал, и с тоской думает о возвращении в Петербург, который опустел для него». Вспоминая позднее об этих днях, Данилевский рассказывал, что Гоголь ему и А. И. Тургеневу говорил в Париже под свежим впечатлением от роковой вести: «Вы знаете, как я люблю мою мать! Если бы я потерял мать, и тогда я не был бы так подавлен и удручен, как теперь: Пушкин умер!» Он впал в тяжчайшую хандру. К тому же стояла отчаянная погода: сырость и слякоть. Как обычно, Гоголь надеялся найти облегчение в путешествии. Недолго думая, он быстро собрался и направился в Рим. Пробыв в дороге три недели, он прибыл туда 14/26 марта 1837 г.

Решив окончательно оставаться в Риме, Гоголь отсюда писал тщетно звавшему его в Россию Погодину: «Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего?.. Должны быть сильные причины, когда они заставили меня решиться. Или ты думаешь, мне ничего, что мои друзья, что вы отделены от меня горами? Или я не люблю нашей неизмеримой, нашей родной русской земли? Я живу в чужой земле, вижу прекрасные небеса, мир, богатый и искусством, и человеком. Но разве мое перо принялось описывать предметы, могущие поразить всякого? Ни одной строки не мог посвятить я чуждому. Наш бедный, наш неяркий мир, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я небесам лучшим, приветливее глядевшим на меня...»

* * * * *

Потекли месяцы и годы. Письма Данилевского постоянно напоминали Гоголю о Париже, куда он настойчиво звал его, да и Гоголь не раз говорил о нем в своих ответных письмах. Рассказывая о своем житье-бытье в Риме, он ссылался на свои парижские обыкновения: «Пью чай, сделанный у себя дома, совершенно на манер того, какой мы пивали в кафе «Anglais», с маслом и прочими атрибутами», а не то благодарил за приветы от Филиппа, гарсона, прислуживавшего им обычно в Париже, и Клотильды, квартирной прислуги, на любовные шашни с которой Данилевского Гоголь игриво намекал, говоря: «тем более, что оно очень близко, только через кухню...» Больше того, когда Данилевский забывал писать о Париже, Гоголь требовал от него этих подробностей. «Я должен знать, писал он, самую скуку, которую ты чувствуешь, да-

же ничтожность и мелкость беспроисшествий твоей парижской жизни, стало быть, и обед, и завтрак, и несварение желудка, и итальянскую оперу».

Беспреданно разъезжая по Европе, Гоголь осенью того же года успел заехать ненадолго к Данилевскому, а затем и в следующем году провел с ним несколько дней и проводил его — Данилевский ехал в Россию — до Брюсселя, откуда вернулся в Италию, где обосновался более или менее постоянно. Гоголь теперь не расставался с заветными тетрадками, в которые заносил все новые главы «Мертвых душ». Здоровье его, однако, не становилось лучше. «Несносная болезнь, жаловался он Погодину. Она меня сушит. Она мне говорит о себе каждую минуту и мешает мне заниматься». Поэтому в конце 1839 г., тем более, что были и неотложные семейные денежные дела, он решил все же вернуться временно в Россию.

* * * * *

Несмотря на горячий прием, оказанный ему на родине друзьями, и их восторг от первых глав «Мертвых душ», которые Гоголь им читал, он не выдержал долго в России и уже в мае снова отправился за границу. Правда, он опять вернулся в конце 1841 г. на полгода на родину, но и здесь не нашел покоя. «Вы знаете, старался он в письме к М. П. Боткиной пояснить свои судорожные переживания, какую глупую роль играет моя странная фигура в нашем родном омуте. С того времени, как только ступила моя нога на родную землю, мне кажется, будто я очутился на чужбине... Меня томит и душит всё и самый воздух...» Гоголю казалось, как всегда, что облегчение ему принесет лишь дорога, «хоть в Камчатку! Мне бы дорога теперь, да дорога в дождь, слякоть, через леса, через степи, на край света!» — писал он и Погодину. Выехав снова из Москвы 22-го мая 1842 г., Гоголь за один следующий год побывал, если назвать только более крупные остановки его, в Берлине, Дрездене, Праге, Гастейне, Мюнхене, Венеции, Флоренции, Риме, Болонье, Мантуе, Вероне, Инсбруке и Штутгарте, прежде чем попасть осенью 1843 г. в Ниццу.

Здесь он снова повстречал Смирнову, нежившуюся на солнечных берегах Средиземного моря, а также сблизился с проживавшей там семьей Виельгорских. Они, как и гр. А. П. Толстой, ставший позднее обер-прокурором Св. Синода, звали потом, пересхав в Париж, не раз туда и Гоголя. Гр. Виельгорской, настаивавшей на его приезде, Гоголь писал «что вы меня заманиваете Парижем, Рашелью, магазинами и прочей дрянью...». Этими неожиданными для графини словами отвечал он на соблазнительные строки ее письма: «Толстой

показал мне назначенную для вас квартиру. Прекрасна, комната на Rue de la Paix на солнце, с печкой и особенным выходом в коридор. Если бы искусное перо могло описать вам и голос Марто, и игру Рашель, шум, пестроту на бульварах, великолепные магазины, наполненные всеми произведениями роскоши, промышленности и просвещения, у вас бы ушки на макушке, вы бы сейчас согласились на наше всенижайшее прошение».

Старая графиня Луиза Карловна, с которой у Гоголя установились особенно хорошие отношения после совместного пребывания в Ницце, не могла, не зная произошедшей в ее корреспонденте перемены, правильно учесть ее. Характер Гоголя значительно изменился за последние 2-3 года. Перенеся в Риме еще в 1840 г. малярию в очень тяжелой форме, он с тех пор, по свидетельству находившегося при нем за всё время болезни и самоотверженно за ним ухаживавшего журналиста-славянофила В. А. Панова, постоянно был в состоянии совершенно болезненной мнительности и чувствовал себя «несчастнейшим человеком, даже делаясь странным». Он становился всё более нелюдимым; уже, конечно, никак не могла увлечь его в этих условиях та сутолока, о которой с таким красноречием повествовала Луиза Карловна. Не зная, однако, куда направить шаги свои, Гоголь, в конце концов, решил проехаться в Париж, «единственно затем, что там находились, как он пояснял, люди, близкие его душе, да, кстати, еще чтобы сделать куда-нибудь дорогу». Уговаривал его проехать и Жуковский, который по этому поводу писал Смирновой: «Я сам его послал туда, ибо у него начали колобродить нервы и сам Копп (немецкий профессор, лечивший Гоголя) прописал ему Париж, как спасительное средство...»

Прибыв в Париж в конце января 1845 г., Гоголь остановился у гр. Толстого, проживавшего в отеле «Вестминстер» на Rue de la Paix. Вел он себя за всё время пребывания в Париже настоящим отшельником, «совершенным монастырем», по его собственному выражению. С Толстым у него происходили беседы об общих с ним недугах, их лечении, а также по разным религиозным вопросам, которые были дороги и Толстому, носившему, как известно, под платьем вериги. Кроме Толстого, видел он одних почти Виельгорских, да и то оказалось, как отметил Гоголь, что они «погрузились в парижский свет, который исследуют любопытно», что для Гоголя в его состоянии духа было, конечно, мало подходящим и никак не могло помочь, как он того, видимо, ожидал, «разогнать его временную хандру».

Не находя того душевного покоя и равновесия, которые ему были так необходимы, Гоголь 22 января 1845 г. писал Жуковскому из Парижа: «Я во Франкфурте совсем не соскучился, но выехал единственно потому, чтоб пре-

ломить болезненное и лихорадочное состояние, которого продолжительности опасался... Дорога мне сделала добро, но в Париже я как-то расклеился. Время идет бестолково и никак не устраивается...»

Единственной отрадой для Гоголя было посещение церкви: он не пропустил почти ни одной обедни. Парижа он на сей раз вовсе не видел. Сначала стояли морозы, о которых его, правда, предупреждала гр. Виельгорская. «Зима вдруг, писала она, воцарилась весьма неожиданно. Морозы — жестокие для Парижа: тут 10 градусов». Это было, конечно, совершенно необычно для Парижа, где, как отмечал Гоголь в первый свой приезд, «зимы совсем нет, один или два раза было по градусу морозу. Здешние жители в летних сюртуках ходят всю зиму...» Теперь «время стояло гнуснейшее, жаловался Гоголь, мгла и совершенное отсутствие воздуха».

Когда затем после внезапных холодов так же внезапно снова наступили более теплые дни, Гоголь, не вытерпев в неприветливом на сей раз Париже и полутора месяца, направился во Франкфурт, где попал снова в зимнюю обстановку. «Повсюду снег, писал он отсюда: после Парижа, где теплые дожди, мглистая слякоть и черная земля остается обнаженной от снега, это видеть как-то странно».

Это были последние впечатления Гоголя от Парижа, оставившие тот или иной след в его письмах. Год спустя он как-то писал гр. Толстому из Рима: «Думаю двинуться, располагая зацепить Франции и Парижа, чтобы взглянуть на вас». Действительно, проезжавший в 1846 г. через Париж Анненков сообщал в одном из своих писем на родину: «Я случайно узнал о прибытии сюда Николая Васильевича, остановившегося у гр. Толстого». Анненков указывал дальше, что Гоголь «постарел, но приобрел особого вида красоту», т. е. лицо Гоголя стало, как он находил, «лицом философа».

Был недолго в Париже Гоголь и в следующем году, о чем повествовал в своем письме к сестрам из Парижа 9-го июня 1847 г. познакомившийся с Гоголем за год до того в Остенде В. А. Муханов. «Отсюда, писал он, в воскресенье уехал Гоголь, который провел здесь неделю в одной гостинице с нами. Мы почти каждый день обедали с ним у Толстых. Здоровье его совершенно поправилось, он всё время был весел, разговорчив и бодр, одним словом — другой человек, а не тот, которого мы встретили прошлым летом». Гоголем тогда уже всецело владели думы о близившемся к осуществлению путешествии в Иерусалим.

К АНДРЕЮ БЕЛОМУ

Печатаемое ниже письмо Сергея Михайловича Соловьева к Б. Н. Бугаеву было найдено среди бумаг Белого, в Берлине, после его отъезда в Советский Союз в 1922-м году.

Сергей Михайлович (род. в 1885 г.) был сын Михаила Сергеевича, педагога и переводчика (о котором см. в поэме Белого «Первое свидание») и племянник Владимира Соловьева, философа. О Серееже много раз и с большими подробностями рассказано Белым в его воспоминаниях о Блоке и в его переписке с ним. Дружба Белого и С. М. началась рано, когда оба были гимназистами, и продолжалась всю жизнь. Они были женаты на двух сестрах Тургеневых.

Подававший большие надежды в детстве и ранней юности, С. М. Соловьев их не оправдал, и остался в истории русской поэзии лишь посредственным поэтом, но близость его с его дядей, В. С. Соловьевым (в детстве), с А. А. Блоком, его троюродным братом (в юности) и со всеми выдающимися русскими поэта-

ми первой четверти XX века, делает его имя и всё, что с ним связано, ценным.

Одно время С. М. Соловьев был близок к католицизму, затем стал священником. Белый писал о нем между прочим:

Перелгать свои святыни
Уже с четырнадцати лет
Умея в звучные латыни,
Он — вот: провидец и поэт,
Ключарь небес, матерый мистик,
Голубоглазый гимназистик.

(«Первое Свидание»)

Во время пребывания Андрея Белого за границей, он изредка переписывался с друзьями в Москве. Письмо С. М. Соловьева не только имеет личный интерес, но иллюстрирует интенсивную духовную жизнь, продолжавшуюся в кругах московских литераторов, в первые годы после революции.

С. М. Соловьев умер в 1941 году.

Оригинал письма — в архиве Р. Н. Гринберга. Мы сохраняем орфографию подлинника.

Ред.

19 Декабря 1922, Москва.

Милый Боря,

Письмо твое очень было мне близко. В том, что ты говоришь о «законе» звучали подлинные ноты Павла. И мои переживания очень аналогичны твоим. Но я продолжаю верить, что кроме Павла есть и Петр, и мне кажется, что у тебя всегда была неверная оценка Петра, как начала внешнего, камня фундаментального, но не живоносного. Между тем вспомни слова: «Блажен ты, Симон, сын

Ионин... ибо не плоть и кровь открыли тебе это, а отец мой, сущий на небесах». Все молчали, молчал Иоанн, и один Петр сказал: Ты — Христос»¹. Здесь начало католицизма. И пусть в нем много вековых грехов, много демонической жути, но ведь это волшебный лес с чудовищами, в глубине которого таится чаша с божественной кровью. Я отвергнут и католиками, и православными, но всё с большой бодростью чувствую, что иду по правильному, хотя очень опасному

и скользкому пути. Эту зиму мне много легче, чем прошлую, и предрождественское время наполняет меня особой радостью. Чем больше живу, тем больше понимаю Рождество, а в юности понимал только Пасху. Справляю сейчас юбилей тех дней, когда мы с тобой в страшный мороз в Сергиевом Посаде различали грядущий ужас. Многие ко мне возвращаются из самой ранней юности, из повановских лет². Все как-то по Баратынски заострилось. Не переносю окончательно людей чувствительных и нелогических и только в классической форме и диалектике нахожу пищу для ума. Между прочим (это тебе будет близко) чувствую глубокое отталкивание от Бердяева³. И это взаимно. Когда мне было особенно трудно, он, конечно, предал меня, и повторилась вечная моя история с московским религиозно-философским обществом. Но, что тебе не близко, очень тянусь к Дим. Серг.⁴ и, кажется, опять стал на него похож. Очень уж во мне говорит золотая, познавательная тишина Леонарда⁵. Вернулся к филологии. Перевожу Сенеку⁶, разбираю с учениками Фукидида⁷. Пишу том биографии Владимира Сергеевича⁸, и общение с ним очень меня укрепляет. Только теперь он стал мне ясен до конца.

О С. Н. ничего не знаю. Повидимому с Вольфью нет сообщения. Через неделю уезжаю в Балашов, а летом мечтаю проехать в Крым, чтобы окончательно поправить мое здоровье. Т. от меня прячется, как будто боится разговоров со мной и насильственно идет по нелепому пути, на котором не найдено ничего кроме страданий. Ах, какими негодями она окружена! Они играют на всех скверных нотах ее души и пытаются заглушить все хорошие. Если она не воскреснет и не вернется ко мне, она превратится в мелкого, пошлого и несчастного человека. Я думаю, ты теперь не

обидишься, если я скажу тебе, что Т. несравненно лучше А. и Н., она мягче, добрее, проще и в ней нет манихейства⁹. Она, с наивностью четырнадцатилетней девочки воображает, что Балашовская пошлятина ее «путь и жизнь», а я... кажется, соблазн. В этом ее постарались убедить, отрезав от всех людей, не допуская свиданий со мной, отрезав даже от балашовского общества, где все меня любят и где я в каждом доме встречаю ласку и постель и обед... кроме того дома, где живут мои дети, которые меня обожают. Но довольно, в письме не передашь всего клубка подлости, эгоизма и грубости, которым окружена моя семья, и где Т. является какой-то сомнамбулой, с вынутой волей... Одним словом «злые вихри».

Пишу очень много стихов, но выступать перед публикой в роли поэта считаю унижительным. Обнажать свою душу, хотя бы в форме стихов, перед Ройзманами, Кусиковыми¹⁰ и пр.— это свыше моих сил. Кстати: что ты носишься с Есениным? По моему, это отвратительный мальчишка. Его последние письма к Мариенгофу, напечатанные с подписью: «твой Сергун» — верх хулиганства. Я с удовольствием читал твою брошюру «Рифмы ученого варварства», но нельзя же побивать Иванова¹¹ Есениным! Дионисический старец скоро пожалует в Москву и несомненно еще наделает гадостей и станет первым лицом при Луначарском. Брюсов очень жалок. Про него хочется сказать «лежачего не бьют». Я последнее время пользуюсь успехом у теософских дам, старых и некрасивых. Кажется, они считают, что мое призвание произвести синтез Блавацкой¹² и православия. Но на это много охотников, я не из их числа. Обнимаю тебя, дорогой друг. Завтра Николин день. Мозгоно и звездно. Сегодня услышал на

улице запах сигары, и понял, что мне надо пожить в Европе года 3, 4. Но пока мои дети в Балашеве, я прикован к России.

Твой *Сергей Соловьев*

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Павел, Петр, Иоанн, — апостолы.
- 2 Поливановских лет — годы, когда оба поэта учились в гимназии Поливанова.
- 3 Бердяев — Н. А., философ. Умер в эмиграции в 1948 году.
- 4 Дим. Серг. — Мережковский. Умер в эмиграции в 1941 году.

5 Леонардо — Да Винчи.

6 Сенека — римский философ.

7 Фукидид — греческий историк.

8 Влад. Серг. — В. С. Соловьев.

9 Манихейство — религиозно-философское учение, основанное на дуализме, по которому зло никогда не сливается с добром.

10 Ройзман, Кусиков — поэты имажинисты.

11 Иванов — Вяч. Ив., умер в эмиграции в 1949 году.

12 Блаватская — теософка, имевшая большое влияние, главным образом, на западных писателей начала XX века.

ОТЗЫВЫ И ЗАМЕТКИ

А. А. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР. В защиту права (статьи и речи). Изд-во имени Чехова. Нью-Йорк, 1952. Стр. 267.

Из трех отделов, на которые распадается книга Гольденвейзера, два представляют значительный принципиальный интерес для русского читателя. Первый из них озаглавлен «Русские классики и право»; в него входят статьи о Толстом, Достоевском и Пушкине. Автор ставит себе задачей определить отношение к закону, суду и праву каждого из трех корифеев русской литературы. Если сам он, по скромной своей сдержанности, избегает обобщений, то он как бы вызывает на них читателя. В самом деле, эти великие имена не служат ли символом русской мысли, русской культуры вообще? А если так, то в том, что Пушкин, Достоевский и Толстой думали о праве, не содержится ли ответ на вопрос об отношении к праву русского народного сознания в целом? Важность этого вопроса очевидна, а исследован он до сих пор мало. Между тем, есть основное, глубоко идущее несоответствие между западным и русским восприятием права. Взять хотя бы тот изумительный факт, что вплоть до начала XIX-го века русская история не сохранила имени ни одного образованного юриста. Тогда как начиная с XII-го столетия в университетах Западной Европы юридическая мысль переживает блестящий расцвет, допетровская Россия проходит мимо принципов права, как мимо ненужной ей элемента гражданской жизни. Законодательные памятники московской Руси — Судебники, Уложение царя Алексея Михайловича — в беспомощной

своей казуистичности свидетельствуют о полном отсутствии упорядоченного юридического мышления.

Объяснить такое положение вещей можно прежде всего тем, что, в отличие от Западной Европы, Россия не испытала непосредственного влияния римского права, а воздействие его через Византию было едва ощутимо. Более глубокое объяснение — но кто различит здесь между причиной и следствием? — состоит в известной аморфности русской культуры — не только в отсутствии форм, но и прямо отталкивании от них. Эта особенность русского мировосприятия отмечалась уже не раз, не только западными наблюдателями, но и русскими мыслителями. «Русские менее законники, чем западные люди», говорит Бердяев («Русская идея»), «для них содержание важнее формы». Решительнее выражается В. В. Вейдле: «Он (русский народ) относится с подозрительностью ко всякой форме, усматривая в ней одновременно и аффектацию и желание нечто утаить»... («La Russie absente et présente»).

В конце XVIII века намечается сближение с западной юридической мыслью. Кафедры юридических наук учреждаются при университетах, возникает класс легистов и, наконец, судебная реформа Александра II насаждает в России правовые начала, освященные на Западе вековой традицией. Однако, народное сознание не так легко поддается перевоспитанию. Исконное противодействие всему, что связано с формой, оказывается живучим. И то недоверие к отвлеченной правовой норме, к суду, к юри-

стам, которое на протяжении своей жизни обнаруживал Толстой, не есть ли отражение народного сознания, всегда предпочитавшего правду-совесть — ее отражению в законе и ее защите при помощи судебного аппарата? Гольденвейзер рассматривает поочередно отношение Толстого к наказанию, к суду, к науке права и к самой идее права и приходит к неоспоримому выводу, что, по убеждению Толстого, «будучи по своей сущности началом ложным и греховным, право разрабатывает всех тех, кто с ним соприкасается». Нельзя считать такой взгляд на право, какой-то аномалией, каким-то капризом гения. Нет сомнения, что Толстой отразил тут существенный аспект русского народного сознания.

В сущности, не очень далек от позиции Толстого и Достоевский. Правда, его консерватизм диктовал ему уважение к закону. По истолкованию Гольденвейзера, Достоевский всецело на стороне государственной власти, поскольку она изобличает и клеймит преступника, но не решается следовать за нею, когда роль судьи кончилась и в действие вступает карательный аппарат, потому что автор «Записок из мертвого дома» по опыту знает, что существующая пенитенциарная система ненужно жестока и нецелесообразна. Аргументация Гольденвейзера не лишена убедительности, но не подлежит сомнению, что и отношение Достоевского к приговору суда не есть простое одобрение формального закона. Правильнее было бы, думается, предположить, что и в «Преступлении и наказании» и в «Братьях Карамазовых» суд — лишь символ высшего правосудия, творимого совестью преступника, так что и у Достоевского верховенство права не получает истинного признания. И скорее всего не-конформизм его в вопросе о наказании вызван убеждением не только в негодности карательной си-

стемы, но и в коренном противоречии между трансцендентной природой преступления и имманентным характером наказания.

Если верно, что в вопросах права и закона воззрения Толстого и Достоевского показательны для установки русского народного сознания, то как понять и оценить позицию Пушкина? С полным основанием Гольденвейзер видит в нем сторонника идеи естественного права (усвоенной еще в Лицее под влиянием Кунцины), т. е. идеи западной, связанной с представлением о сфере незбылемых прав, присущих личности и охраняемых законом, — начала, чуждого русскому сознанию. Сперва Пушкин воспринимает это учение в его революционном аспекте, но, как правильно отмечает Гольденвейзер, с растущей зрелостью он, не поступаясь своим идеалом свободы, все более снискается уважением к принципу государственности и к закону, как ее опоре. Что произошло бы, если бы русское общество за ним последовало? Этого, однако, не случилось. По меткому слову Адамовича, «Пушкин в русской литературе царствует, но не управляет»: Россия пошла за Достоевским и Толстым — с правом и законом ей оказалось не совсем по пути. О том, какие это имело последствия для всего хода русской истории, здесь не место говорить, но книга Гольденвейзера дает повод вновь эту проблему продумать, и за это надо быть ему благодарным.

Не менее актуальна — но уже в ином плане — вторая часть книги. Под несколько широким заглавием «Право, государственность и собственность», с пояснительным подзаголовком «Социальная теория права», автор пытается дать ответ на вопрос, стоящий в центре современной политической жизни: обладает ли человек личными («субъектив-

ными) правами в отношении общества и государства или же, напротив, вся совокупность принадлежащих ему прав есть ничто иное, как производное его причастности к обществу и государству, т. е. в сущности сводится к комплексу социальных обязанностей? Не приходится говорить о том, какое значение имеет то или иное решение этого вопроса: одно дело если «права человека», торжественно провозглашаемые в конституциях и декларациях, признаются реальностью, с которой нельзя не считаться, другое — если они не более, как фикция или химера. Примыкая к нашедшей в свое время теории французского юриста Леона Дюги (1859-1928), Гольденвейзер отрицает существование субъективных прав. «Основной факт общественной жизни, — сотрудничество», говорит он, «а сотрудничество может нормироваться только согласованием обязанностей сотрудников, но не разграничением их прав». Опровергая и индивидуалистическую и социалистическую теории права, поскольку и та и другая «исходят из представления о прирожденных правах человеческой личности и видят задачу общества в охране и осуществлении этих индивидуальных прав», Гольденвейзер полагает, что истинная основа современного общества есть исполнение социальных обязанностей, а защита прав — только средство; иначе говоря, «личностям должна быть гарантирована возможность исполнять свои социальные обязанности». Оправдание такого взгляда Гольденвейзер усматривает в самой структуре современного государства, которое, даже если оно не претендует, как авторитарные режимы, на всемогущество, вынуждено все же силою вещей вмешиваться в жизнь индивида, причем вмешательство это, вследствие непрерывного усложнения хозяйственных от-

ношений, захватывает все новые области.

Философски обосновать права личности невозможно, не обращаясь к метафизическим построениям. Гольденвейзер их избегает, и его подход к проблеме взаимоотношений между личностью и обществом можно назвать реалистическим. В этой плоскости ему ничего нельзя было бы возразить, если бы приводимым им неоспоримым фактам нельзя было противопоставить другой факт, столь же несомненный: присутствие в нашем правосознании уверенности, что личность обладает известными неотъемлемыми правами. Это сознание — фундамент, на котором покоится европейско-христианская культура, и зачеркнуть его никак нельзя. Если в современных конституциях торжественно гарантируются права личности, то именно потому, что это вполне соответствует правосознанию и законодателям и народов. Пусть, как справедливо замечает Гольденвейзер, эти заявления иногда остаются мертвой буквой даже в демократических государствах. Отсюда еще не следует, что над автономией личности надо раз навсегда поставить крест.

Таково основное возражение, которое можно выдвинуть против конструкции Гольденвейзера (как и против теорий Дюги). Оно ничуть не умаляет ценности его соображений об устроющей роли современного государства и о неизбежности его вмешательства в жизнь отдельного человека вплоть до ограничения, казалось бы, самого бесспорного из его прав — права собственности. Не подлежит сомнению, что даже в идеальной демократии примат субъективных прав ведет к неустрашимым антиномиям. И все же опасность этих противоречий меньше той, какую таит в себе огульный отказ от признания истинных

прав личности и замена их социальными обязанностями.

В третьей части книги, посвященной преимущественно воспоминаниям, автор проявляет талант мемуариста, памятный тем, кто читал в «Архиве революции» его очерки киевской жизни в смутные годы 1917-1921. Я не имею возможности остановиться на этих главах, но думаю, что и сказанного выше достаточно, чтобы очевиден был интерес, который представляет книга Гольденвейзера, написанная с подкупающей честностью слова и мысли, с предельной простотой и ясностью.

М. Кантор.

СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ, «*На пути земном*». Издательство «Рифма», Париж, 1953.

Новая книга стихов Сергея Маковского «На пути земном» — шестая в общем списке «того же автора» и четвертая из выпущенных им за последние годы — говорю о книгах последних лет потому, что среди них находится сборник «Круг и тень», вышедший в том-же издательстве «Рифма», содержащий стихотворения, наиболее характерные для творчества С. Маковского последнего периода.

Поэзия не терпит сравнений и не подлежит времени.

Всякие разговоры о «старых и новых школах», или о «новой и старой поэзии» условны и поверхностны — поэзия есть или ее нет — и только.

Поэзия — это слух, встревоженность, настороженность.

Моя вселенная не здесь,
А в сердце, сокровенно где-то,
Далеко от земного света...
Смотрю на небо, жду ответа
И настораживаюсь весь...

(«Круг и тень»).

Бывают поэты, дающие свое самое

главное в молодости, а потом только повторяющие себя, другие поэты развиваются медленно и находят полное выражение своей теме уже в зрелые годы.

С. Маковский, мне кажется, принадлежит к последнему типу.

Его творческая линия, от первоначальной обращенности преимущественно ко внешнему миру, направлена теперь в глубь. Вспомним, например, его более раннюю поэму «Нагарэль» из книги «Год в усадьбе» — историю любви моряка, своей формальной удачей и яркостью изложения многим памятную.

Но затем поэзия С. Маковского всё больше и больше уходит во внутрь, — к основе жизни, любви и бессмертия.

Не может быть, чтоб этот мир
трехмерный,
Куда-то уносящийся в веках,
Мир святости, любви — и тьмы
и скверны
И красоты божественно-неверной,
Чтоб этот мир был только прах...
(«Круг и тень»).

Основные мотивы «Круга и тени» присутствуют в первой части новой книги С. Маковского, хотя она не разделена автором на отделы.

В цикле из шести стихотворений, под общим заголовком «Весной», проникнутым одновременно и земным солнечным светом и предчувствием скрытого инобытия, тема о душе сливается с темой о природе:

Я вышел на крыльцо. Туманным раем
Цветущая раскинулась земля.
Фруктовые деревья пахнут маем.
Синеет бор вдали. Луга, поля...
Как утро это нежно-непорочно,
Каким спокойствием напоено!
И небо... Небо так лазурно, точно
Любовью к миру светится оно.
Откуда-ж вечная моя забота?
О чём, землей обласканный, грущу?

сонажей книги могли бы быть поставлены как эпитафия. Это отвращение физическое. От вони, похотливости, болезненности и уродства господствующих в мире. И с этой точки зрения книга Яновского очевидно выпадает из той линии русской литературы, в которой автор, должно быть, ее мыслит. Там было много «кошмарного», но, мне кажется, никогда не было голого отвращения. Отсюда вытекает то, что все «планы», обрешетаемые и выполняемые героями Яновского, по существу никак не относятся к сути дела, т. е. не моральное, а «физическое» зло, одно по настоящему убедительно в повествовании... Книга Яновского несомненно «симптом». Сила отвращения, ею испускаемая, пугает. Автор барахтается с ужасом и почти в истерике в своем зловонном мире и карикатура «спасения» только подчеркивает его отчаяние. Но, может быть, то, как раз, что никакого «просветления» или «разрешения» автор нам не навязывает, и заключает в себе ценность романа. Кроме отвращения, у Яновского убедительна только жалость... А отвращение и жалость могут лучше и вернее стать «материей» искусства, чем готовые религиозные схемы, преподносимые под видом литературы. «Портативное Бессмертие» — остается «только литературой». Но в этом я вижу его положительное значение — и для религии и для литературы.

А. Ш—н.

НИНА ФЕДОРОВА. «Семья». Издат. имени Чехова.

Книга Н. Федоровой «Семья» непохожа ни на одну из книг, написанных о жизни эмигрантов. Место, которое она заняла, не было до нее занято никакой другой книгой. Не было даже приближения к тому, что в ней рассказано.

Н. Федоровой удалось по форме, внешне очень простой, языком иногда почти репортажа, дать то, что другим, куда более литературно-изощренным, не удастся никак. До сих пор, на эту тему были: розовая вода с патокой, «ура-патриотизм», иногда со слезой и водочкой, или цинизм и грубость. Не помогал ни пафос, — в одном случае, ни словесное искусство — в другом. Всё это давно всем надоело, никто никому и ничему больше не верит. Писавшие об эмиграции что-то проглядели, о чем-то не подумали. Понадобились другие глаза, внимание художника к другому. Авторский взор обратился на этот раз не к тому, что теперь принято, модно, но что вызывает недоумение, а иногда скептическую и пренебрежительную усмешку. В самом деле, можно ли теперь говорить и писать об обыкновенных человеческих чувствах, теперь, когда в общественных отношениях «человек человеку» если не «волк», то уж «бренно» во всяком случае — формула, найденная в русской литературной практике лет сорок тому назад, и, которой очень многое, если не оправдано, то облегчено. А в необщественных — извращение, до виртуозности ратифицированное.

И вот, оказывается, существует — и об этом можно написать без надрыва, истерички и слащавости — человеческая отзывчивость, вера в добро, правду, в милость Божью. Но где же всё это найти, если вокруг только ложь, зло, только игра в религию? Н. Федорова увидела и рассказала о Бабушке, о том тихом свете, в котором та живет, который через нее светит и другим, к которому тянутся, сознательно и бессознательно. В нем — едином на потребу — все, кто соприкасается с Бабушкой: мать, дочь, ученые (русский и китаец), юноша, мальчик, одинокая русская девушка,

фантастические и живописные женщины: (русская гадалка, англичанка-пьяница и широкая натура, вторая англичанка — карикатура и трагедия) и даже гротеск — Васятка Булат, бывший поручик, подметающий мостовую, за которого думал его деньщик — Иван. Этот калейдоскоп всё время перемещается, принимает различные формы, но всё это освещено и согрето забытым человеческим сердцем, о котором напомнила Н. Федорова.

Книга написана о дальневосточной русской эмиграции (дело происходит в Тяньцзине,) и вышла в свет в 1940 году на английском языке. Всё это еще более отличает ее. Едва ли в Европе она могла

появиться. У европейских эмигрантских писателей больше связей с классической русской литературой и современной французской. У Н. Федоровой всё очень свое, и английские черты руссифицированы. Нет у Н. Федоровой и потуг на оригинальность. Оригинальное в «Семье» оригинально само по себе. Любителям изысканных и акробатических форм; «скверных», с легкой руки Достоевского, «анекдотов», с разлезаящимися под новобранными стульями, книга не представит интереса. Но для тех, кому нужно что-то знать о жизни и человеческой душе, она — не потерянное время.

В. Емельянов

«Если меня спросят, почему я его люблю — я чувствую, что не смогу этого выразить словом, до того в нашем союзе было нечто необъяснимое, загадочное и роковое. Мы искали друг друга и, до нашей встречи, по наслышке, мы полюбили друг друга с такой силой, что это может показаться удивительным. Я думаю, что наша дружба была нам дарована Небом. Когда же мы встретились, и, услышав наши имена, наконец, познакомились — мы расцеловались. И с тех пор, мы очутились в плену друг у друга; каждый увлек другого; между нами не было тайн; кажется, не существовало никогда на свете двух человек более близких.

Мы любили друг друга, потому что это был — он, потому что это был — я».

Я вольно перевел отрывок из XXVIII-й главы первой книги *Essais*, «Опытов», «скептика Монтаня», как мимоходом назвал Пушкин *Michel de Montaigne*, французского писателя XVI века, никогда не перестававшего в течение всех 400 лет глубочайшим образом влиять на мысль Запада. Этот отрывок, кажется, одно из самых патетических мест мировой литературы.

XXVIII глава, названная *Montaigne* «De l'amitié», «О дружбе», посвящена им его современнику, поэту и публицисту, именно этому, как сказано выше, «самому близкому другу» *Etienne de La Boétie*.

La Boétie родился в семье вице губернатора Перигора, в *Sarlat*, на юго-запад-

ной стороне Франции, 1-го ноября 1530 года. Он был на 3 года старше *Montaigne*. Начальное образование *La Boétie* получил от своего дяди, священника, подготовившего племянника на Юридический факультет в Тулузе, который он и окончил с отличием в 1553 году. Там, молодым студентом, *Etienne* увлекся классическими авторами — перевел *Ксенофонта*, «серьезного и, среди греков, первого историка», и сам стал писать стихи по-латыни, и около 1548-го года, т. е. в самом начале университетской жизни, когда ему было всего 18 лет, написал своё поразительное и бессмертное «Рассуждение о добровольном рабстве или против — Одного». «*Discours sur la Servitude volontaire ou Contr'un*».

405 лет тому назад, 18-летний юноша написал вдохновенный памфлет против Тирана и Рабства. Он его написал с таким жаром, и волнением, и убеждением, что в 1953-м году, в наши дни, каждое слово этого «Рассуждения», особенно для русского слуха, звучит уж очень разительно.

Диктатура ОДНОГО — феноменальная загадка в истории человечества — задумывается *La Boétie* в своих рассуждениях. На самом деле, немислимо понятие в жизни народов, почему так часто такое огромное число людей, деревень, городов, наконец, целых наций, лишаются своих свобод и угнетаются одним человеком, существом, нередко, жалким, бессильным и трусливым. И любой народ, очутившийся в рабстве, сам виноват в своей отчаянной судьбе; он зака-

балил себя по своей воле, ибо у Тирана, оказывается, нет никакой другой власти, кроме той, какая ему была дарована этим же народом. Не трусость держит людей в повиновении у Тирана. Двое, трое, десяток людей могут бояться одного, если он силен, но не миллионы, не десятки миллионов. И если это не страх, говорит автор, то это особый чудовищно-низкий порок, без имени, который переживается народом в дни его большой слабости. Свободу можно вернуть, если перестать служить Тирану. La Voëtie не призывает к восстанию, не зовет к убийству Тирана, а советует, как 400 лет после него Махатма Ганди, оказывать ему пассивное сопротивление.

За короткую свою жизнь La Voëtie был судьей, литературным критиком, цензором, небезуспешным посредником между католиками и протестантами в их тогдашних, бесконечных, кровавых распрях и, будучи сам набожным католиком, сумел просьбой и хлопотами добиться послабления в отношении гугенотов, а также добиться прав для их церковного богослужения. В заботах он находился постоянно и в разъездах тоже, и весной 1563-го года заразился в дороге дизентерией, от которой и умер, на руках Montaigne, в августе того же года. За 4 дня до смерти, лежа в чужом доме, где его окончательно свалила болезнь, в Germignac около Бордо, он написал завещание и в нем отказал всё

свое литературное наследство, рукописи и книги Montaigne, который оставил нам рассказ о последних днях Etienne в проникновенном письме к своему родному отцу. Читая это письмо, непременно вспомнишь «Ночи на вилле», Гоголя, где рассказывается о конце молодого Иосифа М. Вьельгорского в 1839 году, на вилле Волконской, в Риме. Редко еще когда Гоголь писал такими нежными и любовными штрихами.

О превратной судьбе рукописи «Рассуждения», можно написать отдельную ученую работу, до того эта судьба зависела от политических перемен в истории Франции; в той же XXVIII главе Montaigne, говоря, 17 лет спустя после смерти друга, о достоинствах этого памфлета неожиданно для читателя, но без колебания, твердо решает не печатать его, чтобы лишить возможности участников религиозно-гражданских войн, в частности гугенотов, пользоваться им. В XVII веке этот памфлет читался из под полы; известно, с каким трудом сам кардинал Richelieu его «доставал», и только в первой четверти XVIII века, благодаря издателю Coste, в Женеве, «Рассуждения» стали доступны всем. С тех пор, наша книга печаталась на французском и итальянском языках в 1789, 1835, 1845 и 1863 гг. — знаменательные даты канунов великих европейских освободительных восстаний.

Впрочем, о русских переводах мы не слышали.

ЭРГЕ

Первый сборник наших *Опытов* вышел из типографии бр. Раузенев 15-го мая с. г.

Это было нью-иоркской весной, когда в России прекратился Сталин.

А уже 24-го того же месяца, появился первый отзыв о нас в «Новом Русском Слове» (№ 15.002), за подписью Г. Я. Аронсона, обозревателя, а не литературного критика, как автор статьи сам себя отрекомендовал сотрудникам и друзьям *Опытов*, собравшимся на следующий же день на гостеприимной квартире нашего издателя М. С. Цетлиной, чтобы отпраздновать выход № 1. Нежданно, статья по тону вышла сердитой и немного брюзжащей. В тоне не было приветия. Сам поэт и журналист, г. Аронсон, годами, казалось, принимавший судьбы и дела эмигрантской словесности близко к сердцу, здесь выступал против нового литературного начинания. Раздражение (может быть, торопливость) помешало ему найти правильные слова. О многом он сказал неверно, другое проглядел, третье замолчал. Но газета такая вещь, что утром ее читаешь с жадностью, а к вечеру, полинявшую, бросаешь в корзину. И если через несколько дней, отдельное какое-нибудь место из статьи почти невозможно вспомнить, то взамен этого еще долго звучит в ушах оттенок речи, в которой статья писалась.

«Плеханов однажды мне сказал: 'Сначала налепим на него бубновый туз, а потом разберемся'. А я считаю, что на всех, кто хочет колебать марксизм, нужно лепить бубновый туз, даже не разбираясь», — говорит Ленин Н. Валентинову на странице 253-ей удивительных воспоминаний последнего — «Встречи с Лениным» — (изд. имени Чехова 1953 г.).

Оттенок речи г. Аронсона, к сожалению, вызывает в памяти именно эту пронзительную страницу Валентинова, хотя, разумеется, в нашем случае марксизм совершенно не при чем.

Ленинский «бубновый туз» создал стиль целой эпохи, правда, злодейской, и этот «туз» продолжает всё еще соблазнять любителей словесных состязаний.

На упомянутом собрании В. С. Варшавский и В. С. Яновский, оба — «горячие и в правде черти», по выражению Державина, говорили присутствующему г. Аронсону, что ему не дана оценка литературы, потому что в ней он добро-

совестно ищет одно бытописание, удовлетворяющее его социологическую любознательность, и, как глухой, не слышит музыки. Примером служила по-смертная проза Поплавского, к которому, по словам г. Аронсона, «вряд ли есть необходимость возвращаться».

С нами находился М. М. Карпович, многолетний редактор здешнего «Нового Журнала», сразу заявивший, что «он готов обеими руками подписаться под письмом редакции», которым открывается № 1 *Опытов*; затем он дружески заметил, что критико-библиографический отдел сборника грешит неумеренным импрессионизмом, тогда как не мешало бы иногда писать более объективно и разборчиво о книгах и о понятиях.

С нами были и совсем недавние эмигранты — поэты, писатели. Их присутствие было приятно редакции *Опытов*; на них возлагается немалая надежда новым журналом; ему нужны их таланты, энергия. В большинстве они оказались на стороне *Опытов*; только несколько голосов прозвучали скептически. Но разве удивительно, что на фоне 35-летней советской казенной муштры эти *Опыты* могут показаться ненужными?

Вообще на вечере (собралось около 50 человек), царили и воодушевление, и остроумие, и, что называется, интерес с пристрастием к новому изданию, и становилось как-то весело оттого, что настоящая свежая тяга врывалась, наконец, в литературные дела. И вопреки Талейрану, зарекомендованному остро слову, что «если мы начнем себя объяснять, мы перестанем слышать и понимать друг друга» (*Si nous nous expliquons nous cesserons de nous entendre*) — всё было отлично понято, и место каждого участника прений было отчетливо видно в старом русском споре, что такое искусство, что такое жизнь, и где искать место литературы в искусстве и в жизни. Плодотворный, нужный и неисчерпаемый спор, — что и говорить!

Те из нас, кто особенно нуждаются в человеческом обществе, понимают, что их ответственность перед искусством, пожалуй, ни чуть не меньше, чем перед самой жизнью.

И наши пререкания между собой, в сущности, только о мере, о дозах, о том, сколько места и достаточно ли места отводится жизни в искусстве. Русская традиция, утверждая, что жизнь огромнее искусства, давно старалась расширить старые, европейские каноны эстетики, и ей это, частично, удалось. Здесь не место об этом говорить подробно, но кто не заметил, что на Западе понятие талантливого художника и талантливого человека, искусства и жизни, перепутались, в последнее время, как-то очень по-русски.

Мы должны, во что бы то ни стало, продолжать наши споры и единственно, чего мы не принимаем — это апатии, безразличия, голого отрицания, срыва.

Летом, мы прочли две сочувственные статьи о № 1: одну в парижской «Русской Мысли» от 3-го июля, за подписью З. О. Ил'а, а другую в мюнхенской газете от 28-го июля «За Свободу», подписанную инициалами И. В. И еще в местном «Новом Русском Слове» появился очередной отчет о зарубежных журналах Ю. Терапиано. В нем наш сотрудник тепло отметил своевременность возникновения нового литературного периодического издания.

Наша книга медленно проникала к читателю в разных странах. Любая книга американского издания с трудом покупается «русской заграницей». Скоро стали приходиться письма. Многие знают, какое большое значение современный человек придает своим письмам. Было ли еще когда-нибудь такое богатое цветение писем в истории людей? Димитрию Фалернскому, этому первому теоретику эпистолы, и не мечталось, что наступят наши времена, когда из всех видов прозы — письмо-монолог займет первейшее место по страсти, непосредственности и вниманию, которое оно возбуждает.

Мы получили всего только одно немотивированное письмо от некоего отрицателя — американского профессора русского происхождения из какого-то глухого университетского угла: он нас предупреждал еще до выхода, что не станет читать *Опытов*.

В кипе полученных писем нету двух совершенно похожих. Противоречия, — и слава Богу, — самые крайние. Выражения также различны, как и температуры писавших. Имеются очень подробные и разборчивые, имеются и чисто импрессионистические послания. Скажем, что вкус Европы выбирал в № по-своему, вкус Америки по-своему. *De gustibus est disputandum* — о вкусах только и спорят.

На внешности журнала сошлось больше народу, понятно, чем на содержании. Но были такие, которые осуждали и внешность, как излишнюю роскошь, в которой, собственно, говорили они, литература не нуждается.

Несколько человек обратили, как-то особенно, внимание на следующие строчки 2-го абзаца Письма редакции на стр. 3-ей № 1:

Дальше мы им писали, что навсегда останемся врагами не только русского большевизма и других явных тоталитарных систем, но и тех родственных идей и взглядов, довольно распространенных, хотя и не столь очевидных в демократическом климате, которые всё же направлены на планомерное уничтожение человеческой индивидуальности — единственного источника творческих сил.

Эти строчки — самые откровенно-политические и, кажется, вообще единственные злободневные всего сборника; не удивительно, что они обращают на себя внимание читателя. Чувствительность у эмиграции на злобу дня необыкновенно повышенная: холодная война в ее среде ни на минуту не прекращается. За каждое слово — давно пора — требуют автора к ответу, и мы рады ответить. Ведь недаром всё-таки раскрылось на наших глазах, что бесчисленные доктрины и панацеи, сложнейшие планы и то, что вообще называлось в старину «словесье», провозглашенные столькими поколениями, в таком изобилии, и с такой эмфазой на благо людей, обернулись самым гибельным образом против человека; ведь недаром речи самых отъявленных вождей, прекрасных ораторов, вышли, когда прошел шум и жизнь их проверила, без мыслей, пустыми, а действия страшно роковыми.

Нам думается, что значение наших смут и невнятицы в том, что нынешний человек безутешно разочаровался в своих силах — наступило крушение, после долгого и сладкого обольщения, что он может, если отважится, решить, вроде теоремы, быстро, легко, и здраво все трудности жизни на земле.

И поэтому нас спрашивали: «Скажите, кого это вы имеете в виду, кто эти, в вашей и нашей среде, у которых идеи и взгляды родственны большевикам? Социалисты? Солидаристы? Кто?».

«Необходимо успокоить умы» — советовал один уважаемый наш друг.

На эти вопросы мы ответим сначала тоже вопросом: разве те, кто спрашивают никогда не видели вокруг себя, в свободных условиях демократии, людей похожих, как две капли воды, на большевиков или других фашистов? Разве вы не встречали людей, несмотря на фикции, мечтающих завладеть Россией и устроить на свой фасон всё то же рабство, под другим и выдуманном именем? Вы не встречали тоталитарных прожектёров?

И мы не умеем ответить на это иначе, как: если вы в этом заподозриваете социалистов, тем хуже социалистам, а если солидаристов, значит, вам, опять-таки, видней. Смотрите попристальнее и вы узнаете содержание наших слов.

Мы думали, писали и повторяем, что мы против того, чтобы государство владело рабами; мы за то, чтобы государство служило свободным гражданам и чтобы, наконец, оно стало и в России их вольным созданием и ради них одних.

Р. Г.

Не так давно мы обратились к некоторым американским и европейским писателям с вопросами:

Считаете ли вы, что русская классическая дореволюционная литература принесла с собой нечто новое, незнакомое Западному миру?

Если считаете, представляется ли вам воздействие таких писателей как Толстой и Достоевский благотворным или, наоборот, разрушительным?

Мы получили ряд ответов из разных стран. Однако, место нам позволяет напечатать только 2 ответа: — один от европейца, другой от американца. Остальные сообщения мы полагаем печатать в будущих сборниках.

Европеец это — Albert Camus (род. в 1913 г.), прославленный французский писатель; был участником Резистанса в Сев. Африке, откуда он родом. А. Camus — автор большого числа повестей, театральных пьес, философских и политико-этических этюдов: *L'Etranger, La Peste, Caligula, Les Justes, Le Mythe de Sisyphe* и др., вскоре после войны редактировал парижскую газету *Combat*; в настоящее время редактирует (изд. Gallimard в Париже) сборники «*Espoir*», Надежда, программа которых дать возможность широкой публике разобраться в спорах и противоречиях современности.

Его ответы следующие:

- 1) *La littérature russe d'avant la révolution a révélé aux lecteurs occidentaux un nouvel univers de sensibilité. Son influence sur nous tous, écrivains d'Occident, est incalculable.*
- 2) *Loin d'être néfastes, Tolstoi et Dostoïevski nous ont donné ce que la Russie avait de plus grand et de meilleur. Dans l'Occident entier, personne aujourd'hui ne peut se comparer à eux*.*

Американец это — Peter Viereck (род. в Нью Йорке, в 1916 г.). Поэт и историк, он участвовал в 40-х годах в африканской и итальянской кампаниях.

Слава к нему пришла сравнительно рано, когда Peter, сын известного нацистского лидера в Америке, порвав с отцом, восстал против наци-фашизма и напечатал книгу *Metapolitics: From the Romantics to Hitler*.

В 1949 г. он получает премию Пулицера за стихи — *Terror and Decorum*;

* Перевод:

- 1) Русская литература до революции открыла Западному читателю совершенно новое восприятие мира. Влияние этой литературы на всех нас, писателей Западной Европы, неизмеримо.
- 2) Ни влияние Толстого, ни Достоевского не были разрушительными — они нам дали самое лучшее и великое, что имела Россия. В наше время, на Западе, никто с ними сравниться не может.

в следующем году выходит его 2-ая книга стихов: *Strike through the Masks*. Одновременно он пишет *Conservatism Revisited*, где автор смело становится на защиту консерватизма во имя общечеловеческих ценностей против варварства тоталитаристов, а в своей последней книге *Shame and Glory of Intellectuals*, Viereck продолжает развивать ту же защиту, доказывая первенство этики над экономикой. В настоящее время Peter Viereck преподает Историю в Mount Holyoke College. Кстати, он знаток русского языка и литературы, и женат на русской. Вот его ответы:

The answer is "yes" to question one. Russian literature added a whole new dimension—a fourth dimension, as it were—to the picture of men, as portrayed in western letters. Without the psychological insights of Dostoevski, in particular, without the depths of his "underground man" and the spiritual heights of his "idiot" and his "Alyosha", western thought would be a poorer thing, and the insights of our great 20th-century psychologists of literature (Mann, Joyce etc.) would have been unthinkable. Therefore, the answer to question two is: "beneficial", even though these Russian writers were often severely critical of the west. Western liberty is only enhanced by criticism, by free discussion; not criticism but censorship and thought control are its enemies. Therefore, Russian criticisms of the west have only strengthened it in the long run, just as western criticisms of the Russian culture cannot but redound to its ultimate good.

The two questions assume too deep a split between Russia and the west, a split against which I must protest; the split is too often exaggerated (though undoubtedly it in part exists). I would prefer to say: there is no split between the west and the oppressed Russian people, both being united in a common love for liberty. The split is between the Russian government (first tsarist, then the even more despotic Bolsheviks) and the west; this reflects the split between the Russian government (tsarist or Bolshevik) and its own people. The day when the Soviet terror can no longer keep the west and the Russian people apart, that day of anti-communist liberation will see the restoration of peace and liberty in all Europe and the flowering of a profound new spiritual culture in which Russia and the rest of the west unite in loving reconciliation.*

*Перевод:

На первый вопрос — ответ утвердительный. Русская литература прибавила совершенно новое измерение, — как бы четвертое, — для изображения человека, как он показан в Западной литературе. Без психологического прозрения Достоевского, в частности, без глубины его «человека из подполья», и духовных вершин его «Идиота» и «Алёши» — Западная мысль была бы беднее, а откровения психологов в литературе

(Мани, Джойс и др.), были бы просто немислимы. Поэтому, ответ на второй вопрос — «благоговорно», несмотря на то, что русские писатели очень часто выступали суровыми критиками Запада. Критика и свободная дискуссия значительно способствуют развитию свобод на Западе; не критика, а цензура и контроль свободной мысли — враги наших свобод. Вследствие этого, русская критика Запада в течение времени укрепила Запад, совершенно так же, как критика Запада русской культуры, в конечном счете, послужит ей на пользу.

Оба вопроса предполагают слишком глубокий раскол между Россией и Западом — против чего я возражаю; этот раскол во многом преувеличен (хотя он несомненно частично и существует). Я бы сказал так: между Западом и порабощенным русским народом нет расхождения, т. к. оба объединены общей любовью к свободе. Налицо разрыв между русским правительством (сначала это было царское, после, еще более деспотическое, большевистское) и Западом; этот разрыв является прямым отражением борьбы русского правительства (царского или большевистского) с его народом. В тот день, когда советский террор не сможет больше разъединять русский народ с Западом, в этот день освобождения от большевизма восстановится мир и свобода во всей Европе и новый расцвет духовной культуры сплавит в дружеском единении Россию с Западом.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЕ ДЛЯ ОТЗЫВА

- M. Slonim* — *Modern Russian Literature from Chekhov to the Present*. Oxford University Press. 1953.
Harvard Slavic Studies — edited by Horace G. Lunt. Harvard University Press. Cambridge. 1953.
Alexander Sergeevich Pushkin — Evgenij Onegin. A novel in verse. The Russian text edited with introduction and commentary by Dmitry Cizevsky — Harvard University Press. Cambridge. 1953.
Through the Glass of Soviet Literature — Views of Russian society, edited by Ernest J. Simmons, Columbia University Press, New York, 1953.

От Издательства имени Чехова

- М. Бок* — Воспоминания о моем отце П. А. Столыпине. 352 стр.
Н. Валентинов — Встречи с Лениным. 384 стр.
Е. Гагарин — Возвращение корнета. 296 стр.
Гайто Газданов — Ночные дороги. 256 стр.
«*Неизданный Гумилев*» — под ред. Г. П. Струве. 240 стр.
А. И. Деникин — Путь русского офицера. 384 стр.
Ю. Б. Марголин — Путешествие в страну Зе-ка. 416 стр.

Важнейшие опечатки № 1 Опытов

Стр.	Строчка	Напечатано	Надо
41	4	уж	уже
68	30	Барбезан	Бардезан
194	4	взор	вздор
203	13	Гистаска	Гистаспа
205	21	обоих	них

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стихи:

<i>В. Ходасевича</i> : Неизданное стихотворение	5
<i>Г. Адамовича, О. Анстей, Н. Берберовой, А. Горской, В. Злобина, О. Можайской, Ю. Одарченко, Н. Оцуа, В. Пастухова, К. Померанцева, Н. Присмановой, Е. Шуваловой</i>	6

Критика:

<i>Б. Зайцев</i> : Отдых (глава из книги «Чехов»)	25
<i>А. Ремизов</i> : Огонь Вещей: Судьба Гоголя	34
<i>В. Вейдле</i> : Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства. . . .	41
<i>Ф. Степун</i> : Кино и театр	63
<i>Ю. Иваск</i> : Ключев	81
<i>Ю. Марголин</i> : О лжи	88

Проза:

<i>Г. Газданов</i> : Княжна Мэри	103
<i>В. Яновский</i> : Записки современника	113
<i>Д. Лехович</i> : Расстрел	124

Воспоминания, письма, материалы:

<i>Ю. Анненков</i> : Мелочи о Горьком	139
<i>В. Ледницкий</i> : Воспоминания и литературные заметки	152
<i>А. Шик</i> : Парижские дни Гоголя	175
Письмо <i>С. М. Соловьева</i> к <i>Андрею Белому</i>	186

Отзывы и заметки:

<i>М. Кантор</i> : <i>А. А. Гольденвейзер</i> : В защиту права, <i>Ю. Терапиано</i> : Сергей Маковский: «На пути земном», <i>А. Ш—н</i> : <i>В. Яновский</i> : «Портативное Бес-смертие», <i>В. Емельянов</i> : <i>Нина Федорова</i> : «Семья»	191
<i>Эрге</i> : <i>Nota bene</i>	198
<i>Р. Г.</i> : О нашем № 1	200
Ответы на анкету от гг. <i>Albert Camus</i> (Париж) и <i>Peter Viereck</i> (Нью-Йорк)	204

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Chekhov Publishing House of the East European Fund, Inc.
New York, N. Y., U.S.A.

ПРЕДЛАГАЕТ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ;

	Цены в долл.
<i>А. Ахматова</i> — Избранные стихотворения. 272 стр.	2.25
<i>М. А. Алданов</i> — Живи как хочешь. Роман в двух томах. Том I. 384 стр. ...	2.75
Том II. 304 стр. ...	2.75
<i>А. А. Боголепов</i> — Русская лирика от Жуковского до Бунина. (Избранные стихотворения). 416 стр.	2.75
<i>И. А. Бунин</i> — Жизнь Арсеньева. Роман. Первое полное издание. 388 стр. ...	2.75
<i>И. А. Бунин</i> — Том I: Весной, в Иудее; Роза Иерихона. 240 стр.	2.00
Том II: Митина любовь; Солнечный удар. 244 стр.	2.00
<i>Н. Федорова</i> — Семья. 352 стр.	2.75
<i>Е. А. Гагарин</i> — Возвращение корнета. Поездка на святки. 296 стр.	2.50
<i>Гайто Газданов</i> — Ночные дороги. 256 стр.	2.00
<i>Роман Гуль</i> — Конь рыжий. Повесть. 288 стр.	2.00
«Неизданный Гумилев» — Под редакцией проф. Г. Струве. 240 стр.	2.25
<i>Георгий Иванов</i> — Петербургские зимы. 256 стр.	2.00
<i>И. Ильф и Е. Петров</i> — Двенадцать стульев. 384 стр.	2.75
<i>Н. Лесков</i> — Соборяне. Хроника. 400 стр.	2.75
<i>С. Максимов</i> — Тайга. Сборник рассказов. 208 стр.	1.75
<i>С. Максимов</i> — Голубое молчание. 240 стр.	2.00
<i>В. В. Набоков</i> — Дар. Роман. 416 стр.	3.00
<i>Б. Пантелеймонов</i> — Последняя книга. Рассказы. 256 стр.	2.00
<i>А. Ремизов</i> — В розовом блеске. 416 стр.	3.00
<i>П. Романов</i> — Товарищ Кисляков. 368 стр.	2.50
<i>Марк Слоним</i> — Три любви Достоевского. 320 стр.	2.50
<i>Н. Тэффи</i> — Земная радуга. Сборник рассказов из жизни русской эмиграции. 285 стр.	2.00
<i>Ю. Терапиано</i> — Встречи. 208 стр.	1.75
<i>Александра Толстая</i> — Отец. Жизнь Льва Толстого. Том I. 416 стр.	2.75
Том II. 416 стр.	2.75
<i>А. В. Тыркова-Вильямс</i> — На путях к свободе. Воспоминания. 432 стр.	3.00
<i>ф. И. Тютчев</i> — Избранные стихотворения. Предисловие В. В. Тютчева. 272 стр.	2.00
<i>Владимир Вейдле</i> — Вечерний день. 224 стр.	2.00
<i>В. С. Яновский</i> — Портативное бессмертие. 272 стр.	2.50
<i>Борис Зайцев</i> — Древо жизни. 208 стр.	1.75
<i>Михаил Зоценко</i> — Повести и рассказы. 428 стр.	2.75

Все книги Издательства имени Чехова можно получить

в русских книжных магазинах.

Книготорговцам обычная скидка.

В следующих №№: *Лев Шестов* — О бл. Августине, главы из неизданной книги *Sole Fide*; *Эд. Вильсон* — Заметки о Толстом; *Г. Адамович* — Комментарии; *о. А. Шмеман* — Византия; *М. Гофман* — Проблема сумасшествия в творчестве Пушкина; *Дм. Кленовский* — Муки «малые»; *Е. Извольская* — о Цветаевой; *Ю. Анненков* — о Есенине; *п р о з а* — *В. Набокова*, *Б. Темиряева*, *И. Бабеля*, *Н. Берберовой*, *Н. Федоровой*, *Е. Клебановой*, *В. Варшавского* и другое.

Цена одной книги с пересылкой 2 дол. 50 ц., трех №№ 6 дол.

Нумерованные экземпляры № 1 и № 2 продаются по 5 дол.

Подписную плату чеком или почтовым переводом просим направлять
на адрес издательства:

„EXPERIMENTS“ 112 West 72nd Street, New York 23, N. Y.