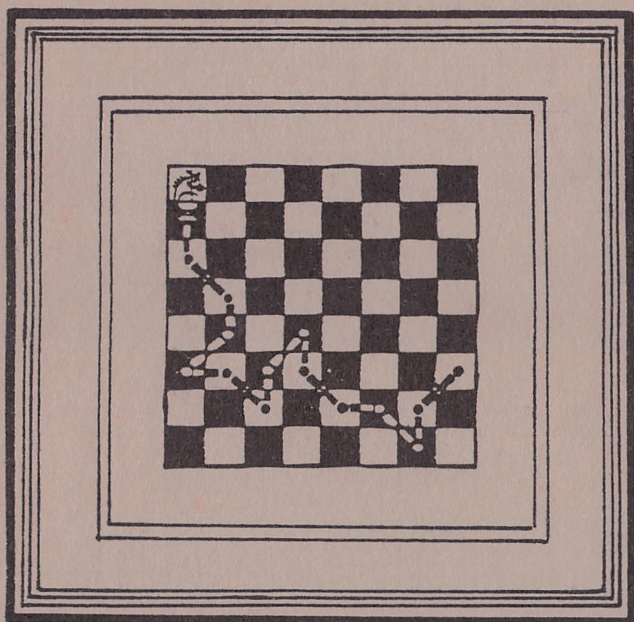


ВИКТОРЪ ШКЛОВСКІЙ
ХОДЪ КОНЯ
СБОРНИКЪ СТАТЕЙ



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
Г Е Л И К О Н Ъ
М О С К В А / Б Е Р Л И Н Ъ
1 9 2 3

ВИКТОРЪ ШКЛОВСКІЙ
ХОДЪ КОНЯ

ВИКТОРЪ ШКЛОВСКІЙ
ХОДЪ КОНЯ

Reprint. Copyright © 1986 by *Antiquary*

All rights reserved

Published by *Antiquary*

ORANGE, Conn. USA – DUSSELDORF, West Germany

ВИКТОРЪ ШКЛОВСКІЙ
ХОДЪ КОНЯ
СБОРНИКЪ СТАТЕЙ

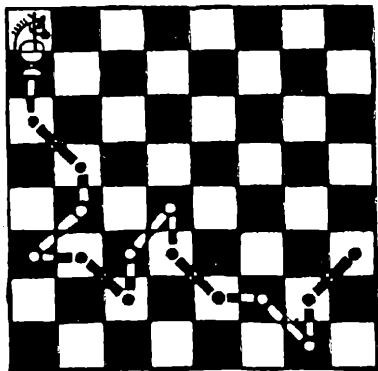
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
ГЕЛИКОНЪ
МОСКВА/БЕРЛИНЪ
1 9 2 3

ХОДЪ КОНЯ

Х О Д Ъ К О Н Я

Первое Предисловіе

Книга называется ходъ коня. Конь ходитъ бокомъ, вотъ такъ:



Много причинъ странности хода коня и главная изъ нихъ — условность искусства... Я пишу объ условности искусства.

Вторая причина въ томъ, что конь не свободенъ — онъ ходитъ въ бокъ потому, что прямая дорога ему запрещена.

Статьи и фельетоны этой книги были напечатаны всѣ въ Россіи съ 1919-го по 1921-ый годъ.

Они напечатаны въ крохотной театральной газетѣ «Жизнь Искусства», а сама эта газета была ходомъ коня.

Я пишу для русскихъ за-границей.

Одни говорятъ: — въ Россіи люди умираютъ на улицѣ, въ Россіи ѣдятъ или могутъ ѣсть человѣческое мясо...

Другіе говорятъ: — въ Россіи работаютъ университеты, — въ Россіи полны театры.

Вы выбираете, во что вѣрить...

Не выбирайте. — Все правда.

— Въ Россіи есть и то другое.

— Въ Россіи все такъ противорѣчиво, что мы всѣ стали остроумны не по своей волѣ и желанію.

Я собралъ газетныя статьи, какъ онѣ были написаны. Добавлено мало.

Еще одно слово: — не думайте, что ходъ коня — ходъ труса.

Я не трусь.

Наша изломанная дорога — дорога смѣлыхъ, но что намъ дѣлать, когда у насъ по два глаза и видимъ мы больше честныхъ пѣшекъ и по должности одновѣрныхъ королей.

С В Е Р Т О К Ъ

Второе Предисловіе

Ко мнѣ пришли два студиста: Левъ Луницъ и Николай Никитинъ.

Они мнѣ сказали: «Разскажите намъ, что-нибудь про искусство, потому что мы студисты».

И имъ отвѣтилъ: «Я разскажу вамъ нѣчто вродѣ отрывка изъ Хитопадеша: — разсказъ въ разсказѣ. Это будетъ интересно, какъ образчикъ индусской поэтики, — я забочусь о вашемъ образованіи, потому что вы студисты».

Они сказали: «Хорошо».

«Въ нѣкоторомъ царствѣ, въ нѣкоторомъ государствѣ жилъ одинъ середнякъ; вотъ убралъ онъ къ осени съ поля хлѣбъ, молотить его и ругается. Шелъ въ это время мимо старикъ и говоритъ ему:

— «Чего ругаешься — чистый воздухъ портишь, развѣ тебѣ избы ругаться мало».

А середнякъ ему отвѣчаетъ:

— «Да какъ же мнѣ не ругаться, плохъ урожай, опять напуталъ Николай Угодникъ, гдѣ нужно было ведро, онъ тамъ дождь пустилъ, гдѣ солнце, тамъ морозъ».

А старикъ то и былъ самъ Николай Угодникъ.

Обидѣлся Николай Угодникъ и говоритъ ему:

— «Ну, если я тебѣ плохо погоду дѣлаю, то вотъ тебѣ самоопредѣленіе, вотъ тебѣ мандатъ, дѣлай погоду самъ».

Обрадовался мужикъ, самъ сталъ погоду организовывать.

Только убралъ онъ къ осени урожай, — плохъ урожай, совсѣмъ плохъ.

Молотитъ онъ и ругается, такъ ругается, что на дорогѣ проѣзжіе лошади морду отворачиваютъ.

Идетъ Николай Угодникъ, смѣется:

— «Какъ урожай?»

Ругается середнякъ, такъ, что въ небѣ пробѣжалыя тучки ахаютъ.

— «Да развѣ это урожай?»

— «Ну, Расскажи мнѣ, какъ дѣлалъ погоду?»

Разказалъ мужикъ все по параграфамъ.

Смѣется Угодникъ:

— «А вѣтеръ у тебя былъ?»

— «Зачѣмъ вѣтеръ, онъ только хлѣбъ путаетъ».

— «Нуженъ вѣтеръ, безъ вѣтра ни рожь, ни пшеница не обѣменится. Да у тебя, небось, и грозы не было».

— «Не было».

— «И гроза нужна».

Подумалъ тутъ середнякъ и говоритъ Угоднику:

— «Знаешь, дѣлай лучше погоду самъ».

А Угодникъ ему говоритъ:

— «Дѣйствительно, ты поступилъ такъ, какъ поступаютъ люди въ Италіи, ставшіе потомъ идіотами».

— «А какъ поступали въ Италиі люди, потомъ ставшіе идіотами», — спросилъ середнякъ.

— «Жили въ Италиі или Японіи люди и стали сами они замѣчать, или другіе за ними замѣтили, что глупѣютъ они ежесуточно, а лѣтомъ даже на три часа впередъ. Спросили врачей, тѣ бились, бились и догадались: ѣли эти японскіе или итальянскіе люди лущенный рисъ, а та часть, которая нужна мозгу, есть въ рисѣ, но только въ его шелухѣ. И тогда сказали врачи:

— «Не нужно изобрѣтать пищу, всего не предусмотрѣшь, а если люди, ставшіе идіотами отъ того, что они не ѣли шелухи, похожи на мужика, забывшаго о вѣтрѣ, то человѣкъ, который пожелалъ бы все учсть, былъ бы похожимъ на индѣйскую сказку о тысяченожкѣ. — А что это за сказка о тысяченожкѣ, спросили люди ставшіе идіотами. Врачъ сказалъ:

— «Была тысяченожка и имѣла она ровно тысячу ногъ или меньше, и бѣгала она быстро, а черепаха ей завидовала.

Тогда черепаха сказала тысяченожкѣ:

— «Какъ ты мудра! И какъ это ты догадываешься и какъ это у тебя хватаетъ сообразительности знать, какое положеніе должна имѣть твоя 978 нога, когда ты заносишь впередъ пятую».

Тысяченожка сперва обрадовалась и возгордилась, но потомъ въ самомъ дѣлѣ стала думать о томъ, гдѣ находится каждая ея нога, завела централизацію, канцелярщину, бюрократизмъ и уже не могла шевелить ни одной.

Тогда она сказала:

— «Правъ былъ Викторъ Шкловскій, когда говорилъ: величайшее несчастье нашего времени, что мы регламентируемъ искусство, не зная что оно такое. Величайшее несчастье русскаго искусства въ томъ, что имъ пренебрегаютъ, какъ шелухой риса. А, между тѣмъ, искусство вовсе не есть одинъ изъ способовъ агитаціи, какъ vitalin, который долженъ содержаться въ пищѣ кромѣ бѣлковъ и жировъ, не есть самъ

не б'локъ и не жиръ, но жизнь организма безъ него невозможна.

Величайшее несчастіе русскаго искусства, что ему не даютъ двигаться органически, такъ какъ движется сердце въ груди челов'ка: его регулируютъ, какъ движеніе по'здовъ.

— «Граждане и товарищи, сказала тысяче-ножка, поглядите на меня и вы увидите до чего доводитъ чрезучетъ! Товарищи по революціи, товарищи по войн'ъ, оставьте волю искусству, не во имя его, а во имя того, что нельзя регулировать неизв'стное!».

— «Ну такъ что же?» — спросили меня студенты.

— «Теперь вы должны сказать что-нибудь, чтобы замкнуть традиціонное въ индійской поэтик'ъ обрамленіе», — отв'тилъ я.

— «Погубили мы свою молодость», — сказали Левъ Лунцъ и Николай Никитинъ и ушли.

Это очень способные люди: одинъ написалъ пьесу «Обезьяны идутъ», другой — рассказъ «Коль».

О Б Р А М Л Е Н И Е

ПЕТЕРБУРГЪ ВЪ БЛОКАДЪ

Меня поразило въ Москвѣ обиліе воронъ. Первый разъ они испугали меня на площади Охотнаго Ряда. На синекрасной конинѣ, привезенной къ какой-то продовольственной лавкѣ, сидѣли черныя съ сѣросиними грудями вороны. Кони́на и вороны были другъ другу въ тонъ. Вороны шли къ страшнымъ, ободранымъ конскимъ головамъ. Конская туша некрасива. Никто не пугалъ воронъ, онѣ не пугали никого и спокойно ходили по крѣпкому мясу, какъ грачи по пахотѣ.

Была весна, теплѣло. Я шелъ домой на Остоженку, гдѣ остановился. Въ воздухѣ происходилъ, очевидно, «день вороны». Вороны ле-

тали надъ храмомъ Христа Спасителя спиральной сѣтью, какъ будто стремясь окружить Москву. Вороны летѣли кучей, и я чувствовалъ себя, какъ пѣхотинецъ, сминаемый атакой кавалеріи. Нѣсколько воронъ (но все же много) кружились вокругъ купола храма, какъ мухи. Это выглядѣло грязно. Вороны шумѣли, и галдѣли, и орали, и скрипѣли въ воздухѣ надъ городомъ, полупогруженнымъ въ грязный снѣгъ. Они строились и перестраивались въ воздухѣ. Потомъ нѣсколько вороньихъ полковъ сѣли на домъ съ 11 трубами, что передъ храмомъ. Крыша почернѣла. Я не знаю вороньихъ намѣреній, но намѣренія у нихъ были. Можетъ быть то была только демонстрація.

Ночью московскія вороны ночуютъ на деревьяхъ Пречистенскаго бульвара, что у Арбата. Деревья такъ усажены ими, что кажется, будто листья не осыпались съ вѣтвей осенью, а только почернѣли. Онѣ сидятъ молчаливыя и организованныя.

Такъ вотъ воронъ въ Питерѣ не видно.

Питеръ живетъ и мретъ просто и не драматично.

Я хочу писать о немъ. Кто узнаетъ, какъ голодали мы, сколько жертвъ стоила революція, сколько усилийъ бралъ у нея каждый шагъ.

Кто сможетъ возстановить смыслъ газетныхъ формулъ и освѣтить бытъ великаго города въ концѣ петербургскаго періода исторіи и въ началѣ исторіи невѣдомой.

Я пишу въ мартѣ, въ началѣ весны. 1920 годъ. Многое уже ушло. Самое тяжелое кажется уже воспоминаніемъ. Я пишу даже сытымъ, но помню о голодѣ. О голодѣ, который сторожитъ насъ кругомъ.

Трамваевъ въ Питерѣ мало. Но все же ходятъ. Ходятъ, главнымъ образомъ, на окраины. Вагоны переполнены. Сзади прицѣпляются; особенно, у вокзаловъ, дѣти съ санками, дѣти на конькахъ, иногда цѣлыми поѣздами.

Въ трамваяхъ возятъ почту. Сейчасъ по воскресеньямъ платформы, прицѣпляемыя къ трамваямъ, возятъ грязь и мусоръ изъ времен-

ныхъ свалокъ, устроенныхъ на улицахъ. Одна изъ нихъ на углу Невскаго и Литейнаго.

Петербургъ грязенъ, потому что онъ очень усталъ. Казалось бы, почему ему быть грязнымъ. Народу мало: тысячъ семьсотъ. Бумажки, щепки, все сжигается въ маленькихъ домашнихъ очагахъ, которыхъ зовутъ въ немъ «буржуйками». Питеръ мало сорить, онъ слишкомъ нищъ для сора. Онъ грязенъ (въ мѣру и меньше Москвы), онъ грязенъ и въ то же время убранъ, какъ слабый, слабый больной, который лежитъ и дѣлаетъ все подъ себя.

Зимой замерзли почти всѣ уборныя. Это было, что-то похуже голода. Да, сперва замерзла вода, нечѣмъ было мыться, а въ Талмудѣ сказано, когда не хватаетъ воды на питье и на омовеніе, то лучше не пить, а мыться. Но мы не мылись. Замерзли клозеты. Какъ это случилось, расскажетъ исторія. Блокада и революція съ ея ударомъ во внѣ, разбила транспортъ, не было дровъ. Вода замерзла.

Мы всё, весь почти Питеръ, носили воду наверхъ и нечистоты внизъ, внизъ и вверхъ носили мы ведра каждый день. Какъ трудно жить безъ уборной. Мой другъ — одинъ профессоръ, съ горемъ говорилъ мнѣ на улицѣ, по которой мы шли вмѣстѣ леденъя. . . «ты знаешь, я завидую собакамъ, имъ, по крайней мѣрѣ, не стыдно». Городъ занавозился, по дворахъ, по подворотнямъ, чуть ли не по крышамъ.

Это выглядѣло плохо, а иногда, какъ-то озорно. Кое-кто и бравировалъ каломъ.

Я пишу о страшномъ годѣ и о городѣ въ блокадѣ. Іезекіиль и Іеремія жарили на навозѣ лепешки, чтобы показать Іерусалиму, что будетъ съ нимъ въ осадѣ.

Въ будни лепешки жарились на человѣчьемъ калѣ, въ праздники — на лошадиномъ.

Люди много мочились въ этомъ году, безстыдно, безстыднѣе, чѣмъ я могу написать, днемъ на Невскомъ, гдѣ угодно. Они мочились не выходя изъ упряжи своихъ санокъ, не ски-

дывая ярма, не снимая веревки, за которую тащатъ эти санки.

Здѣсь была сломанность и безнадежность. Чтобы жить, нужно было биться, биться каждый день, за градусъ тепла стоять въ очереди, за чистоту разъѣдать руки въ золѣ.

Потомъ на городъ напала вошь; вошь нападаетъ отъ тоски.

Теперь нѣсколько словъ о градусахъ.

Мы, живущіе изо дня въ день, вошли въ зиму безъ дровъ. Достать по талонамъ было очень трудно: нужно было выдержать стояніе въ двухъ холодныхъ враждебныхъ очередяхъ, да талонныхъ дровъ не хватало и на кухни.

Чѣмъ мы топили? — Немногіе изъ уцѣлѣвшей буржуазіи, перешедшей на торговлю сахариномъ и еще чѣмъ-то невѣсомымъ, топили дровами. Мы же топили всѣмъ. Я сжегъ свою мебель, скульптурный станокъ, книжныя полки и книги, книги безъ числа и мѣры. Если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топилъ

бы ими и оказался бы къ веснѣ безъ конечностей.

Одинъ другъ мой топилъ только книгами. Жена его сидѣла у дымной желѣзной печурки и совала, совала въ нее журналъ за журналомъ. Въ другихъ мѣстахъ горѣли двери, мебель изъ чужихъ квартиръ. Это былъ праздникъ всеожженья. Разбирали и жгли деревянные дома. Большіе дома пожирали маленькіе. Въ рядахъ улицъ появились глубокія брешни. Какъ выбитые зубы, торчали отдѣльные зданія. Ломали слабо и неумѣло, забывали валить трубы, били стекла, разбирали одну стѣнку, вмѣсто того, чтобы раскручивать домъ, звено за звеномъ, какъ катушку. Появились искусственныя развалины. Городъ медленно превращался въ гравюру Пиранези.

А морозъ впивался въ стѣны домовъ, промораживалъ ихъ до обоевъ. Люди спали въ пальто и чуть ли не въ калошахъ. Всѣ собрались въ кухни; въ оставленныхъ комнатахъ развелись сталактиты. Люди жались другъ къ

другу и въ опустѣломъ городѣ было тѣсно, какъ въ коробкѣ съ игрушками. Священники въ храмахъ совершали литургію въ перчаткахъ и ризахъ на шубахъ. Больные школьники всё мерзли. Полярный кругъ сталъ реальностью и проходили гдѣ-то около Невскаго. И тогда открылись могилы старыхъ домовъ: на Невскомъ сняли и сожгли лѣса на перестраиваемыхъ зданіяхъ и они вновь появились, старыми, мертвыми стѣнами.

Строющимся домамъ отказали въ рожденіи: у нихъ тоже сняли лѣса.

Да, я еще забылъ сказать, что у мужчинъ была почти полная импотенція, а у женщинъ исчезали мѣсячныя.

Это было вовсе не сразу и волны голода то ослабѣвали, то захлестывали всѣхъ съ головой.

Когда давленіе не превышаетъ опредѣленной силы, то предметы измѣняютъ свою форму разнообразно, но когда давленіе громадно, то передъ нимъ равна и крѣпость соломы и крѣпость желѣза. Оформливается однообразно.

Въ Петербургѣ давленіе было чрезвычайно. Петербуржцы имѣли одну судьбу; все переживалось какими-то эпидеміями. Были мѣсяцы резиновыхъ подошвъ, когда всѣ магазины имѣли вывѣску бѣлую съ синимъ и краснымъ и торговали резиновой пластиной; были мѣсяцы коммисіонныхъ магазиновъ, когда всѣ продавали, все въ разныхъ лавкахъ со странными именами — «По-ко-ко»; былъ мѣсяць падающихъ лошадей, когда каждый день и на всякой улицѣ бились о мостовую ослабѣвшія лошади, безсильныя подняться; былъ мѣсяць сахарина, когда въ магазинѣ нельзя было найти ничего, кромѣ пакетиковъ съ нимъ.

Былъ мѣсяць, когда всѣ ѣли одну капусту, — это было осенью, когда наступалъ Юденичъ. Былъ мѣсяць, когда всѣ ѣли картофельную шелуху. А передъ этимъ всѣ ѣли какаоовое масло.

Питеръ шелъ стадомъ, стадо бросалось въ разныя стороны; лицъ не было, они раздавились. Но, да будетъ слово мое сейчасъ о лошадяхъ. Трудно быть лошадыю въ Петербургѣ.

Некормленная, она падаетъ на камняхъ и бьется, бьется, слясь уцѣпиться ногами безъ шиповъ за голые, круглые, всегда круглые голыши.

Мы жалѣли нашихъ лошадей. Когда падала еще одна, къ ней бѣжали люди со всѣхъ сторонъ, не съ панелей, панелей не стало — всѣ ходили по серединѣ, — и подымали ее изъ всѣхъ силъ, не боясь даже чесотки.

Но рѣдко подымается падающая лошадь. Она падаетъ и лежитъ. У головы ея кладутъ сѣно; первый день она жуетъ его, потомъ лежитъ неподвижно рядомъ; она не можетъ уже поднять голову. Потомъ приходятъ собаки.

Собаки не рвутъ мертвой лошади. Онѣ питерскія, неумѣлыя собаки; искусство рвать мясо ими утрачено.

Сперва люди вырѣзываютъ изъ туши украдкой куски, и въ обнаженное мясо вгрызаются обрадованные псы. Иногда приходится встрѣтить конскій хвостъ или конскую часть тамъ, гдѣ не помнилъ конскаго трупа. А если везутъ мертвую лошадь на салотопенный заводъ, то

голова ея висить съ телѣги, и ослабленныя губы свисаютъ и какъ будто текутъ. Конскія кости (хребетъ и ребра), лежащія всю зиму въ концѣ Ямской, напомнили мнѣ о караванныхъ дорогахъ: тамъ кости лежатъ еще гуще.

Кошкамъ было хуже. Я не видѣлъ кошекъ на трупахъ, но разъ мнѣ пришлось, идя къ знакомому, увидѣть кошку у его двери. Она стояла и ждала. Видъ у нея былъ худой, но корректный. Не знаю, какія отношенія были у ней съ домомъ, у двери котораго она стояла. Я вышелъ потомъ, посидѣвъ не болѣе часа. Кошка лежала на боку спокойная, но мертвая.

И кошки спокойно умираютъ въ Петербургѣ.

Теперь о собакахъ. Не буду описывать собачью жизнь, я не достаточно внимателенъ для нея. Помню только собакъ нищихъ. Одна стояла на углу Симеоновской и Моховой, другая на Пантелеймоновской у церкви, третья на углу Греческаго и Бассейной. Два фокса, одинъ пудель (пудель на Бассейной). Они стояли и служили на заднихъ лапахъ или стояли и про-

сто лаяли. Люди приходили и приносили имъ пищу. Стояли они мѣсяцами, потомъ исчезли.

Вернемся къ людямъ. Какъ трудно везти санки съ дровами или санки съ мебелью, особенно тогда, когда стаялъ снѣгъ или не подкованы полозья. Или биться на скользкомъ льду и, падая, мечтать о крѣпкихъ, цѣпкихъ копытахъ съ шипами.

Я не забуду тоски скрипящихъ полозьевъ. Умидали просто и часто. Вѣдь я говорю объ общемъ. Въ столовой «Дома Литераторовъ», гдѣ пахло плохимъ обѣдомъ и у стѣнъ сидѣли и дремали ушедшіе изъ квартиръ люди, которые уже были присоединены морозомъ и тьмой къ хаосу. Во тьмѣ, на стѣнѣ всегда висѣла одна, двѣ, три фамиліи умершихъ. Кто-то называлъ это дежурнымъ блюдомъ.

Умреть человекъ, его нужно хоронить. Стужа студитъ улицу. Берутъ санки, зовутъ знакомаго, или родственника, достаютъ гробъ, можно на прокатъ, тащутъ на кладбище. Видѣлъ и такъ: тащить мужчина, дѣти маленькія, ма-

ленькія подталкиваютъ и плачутъ. Что было на кладбищѣ — не знаю, я слишкомъ не внимателенъ.

Изъ больницъ возили трупы въ гробахъ штабелемъ: три внизу поперекъ, два вверху вдоль, или въ матрасныхъ мѣшкахъ. Расправлять трупы было некому, — хоронили скорченными.

Голодъ. Мы такъ сжились съ голодомъ, какъ хромою съ хромотой.

Голодъ и кипятокъ утромъ. Ссора за обѣдомъ въ семьѣ изъ-за пищи. Голодъ ночью. Мы голодали покорно. Голодные говорили съ голодными о голодѣ. Трудно смотрѣть, какъ ѣсть кто-нибудь. Я видѣлъ, какъ человѣкъ ѣлъ воблу, а другой, пришедшій къ нему въ гости, украдкой бралъ съ края тарелки кости и головки рыбы и ѣлъ здѣсь же. Оба притворялись, что это ничего, что это такъ и нужно. Пища перестала питать. Когда она была, ее ѣли, но не насыщались.

Мы ѣли странныя вещи: мороженную картошку и гнилой турнепсъ, и сельдей, у которыхъ нужно было отрѣзать хвостъ и голову, чтобы не такъ пахли. Мы жарили на олифѣ, вареномъ маслѣ для красокъ, сваренномъ съ свинцовой солью. Ёли овесъ съ шелухой и конину, уже мягкую отъ разложенія. Хлѣба было мало. Сперва онъ былъ ужасенъ, съ соломой и напоминалъ какіе-то брикеты изъ стеблей, потомъ хлѣбъ улучшился и сталъ мягкимъ. Мы ѣли его сознательно.

Голодъ и желтуха. Мы были погружены въ голодъ, какъ рыба въ воду, какъ птицы въ воздухъ.

Одна знакомая вышла замужъ за повара коммунальной столовой, другая за шоффера, торгующаго краденнымъ керосиномъ. Онъ пожалѣлъ ее и далъ ей хлѣбъ и шнурованные ботинки до колѣна. Если бы былъ невольничій рынокъ, на которомъ можно было бы продать себя за хлѣбъ, онъ торговалъ бы бойчѣе всѣхъ лавокъ съ сахариномъ.

Кругомъ города была деревня. Прежде городъ тянулъ все изъ нея, росъ и пухъ, красивѣя. Теперь городъ таетъ въ деревнѣ, какъ мыло въ водѣ. Ушли люди; вспомнилъ о землѣ и уѣхалъ въ деревню лавочникъ и парикмахеръ; уѣхалъ съ завода квалифицированный рабочій. Поползли и другіе, кто могъ. Потомъ деревня раздѣла городъ. Взяла за хлѣбъ и картошку портьеры, и посуду за жиръ. Обратный мѣшечникъ, человѣкъ крѣпкій и серіозный, владѣлецъ своего хозяйства и охранитель собственной шкуры, съ обратнымъ мѣшкомъ вывозилъ все изъ города. Золото, граммофоны, образа, платье, кажется, все, кромѣ книгъ.

Какъ мы были одѣты. Костюмъ женщины, купленный спекулянтъ, былъ такой: валенки, свитеръ, теплая шапка и котиковое пальто. Костюмъ нашихъ женщинъ не помню. Я не смотрѣлъ на нихъ: было жалко. Мы одѣвались, какъ эскимосы. Носили, кто досталъ, валенки, носили полушубки и просто пальто, подпоясанные ремнемъ, обертывали голову платками, но-

силы солдатскіе брюки на выпускъ, но, главное, все донашивали. Помню какіе-то остатки военнаго обмундированія. Носили суконныя туфли. оборачивали ноги тряпками или носили галоши на голую ногу или на ногу въ тряпкахъ. Но многіе были какимъ-то чудомъ обуты. Такъ многіе какимъ-то чудомъ не умирали. Старые запасы города убывали, но не обрывались совсѣмъ. На руки надѣвали самодѣльные варежки. Когда надѣвалъ варежку на лѣвую руку, казалось, что она съ правой, когда надѣвалъ на правую, она была съ лѣвой.

Мылись мы рѣдко, и то наиболѣе крѣпкіе.

Временами казалось, что сейчасъ больше уже будетъ нельзя... Вымерзнуть всѣ ночью по квартирамъ. Раны были такъ глубоки. А раны безъ жировъ не заживаютъ. Царапина гноится. У всѣхъ были руки перевязаны тряпочками, очень грязными. Заживать и выздоравливать было нечѣмъ. И городъ великій, городъ все жилъ. Онъ жилъ своею городской душою, душою многихъ, какъ горитъ угольная куча

подъ дождемъ. Изъ темныхъ квартиръ (о темнота, и копотъ маленькаго ночника, и ожиданіе свѣта!) собирались въ театры. Смотрѣли на сцену. Голодные актеры играли. Голодный писатель писалъ. Работали ученые.

Мы собирались и сидѣли въ пальто, у печи, въ которой горѣли книги. На ногахъ были раны; отъ недостатка жировъ лопнули сосуды. И мы говорили о ритмѣ, и о словесной формѣ, и изрѣдка о веснѣ, увидеть которую казалось такъ труднымъ.

Такъ дѣлали многіе, такъ дѣлали старики профессора въ сыпнотифозныхъ квартирахъ. Казалось, что мы работаемъ не головнымъ, а спиннымъ мозгомъ. Нева бѣжала подъ льдомъ, бѣжала; а мы работали.

Я понимаю тѣхъ, кто бился у подступа къ Петрограду и отбилъ его. Въ городѣ, истощенномъ до тла, было тепло и жаръ горячечнаго больного. Городъ былъ боленъ великой болѣзью — революціей. Этотъ умирающій Петербургъ не сталъ провинціальнымъ, идущіе

отъ него таяли отъ его жара. Немногіе знали о томъ, что они горять, но многіе горѣли.

Старая жизнь кончилась и мы въ пустынь. Я не знаю, куда я иду, но назадъ я не хочу. Я научился дорожить пройденнымъ. Умерла старая семья. Мы разлюбили свои вещи. Мы забыли свои старыя мѣста. Слишкомъ трудно будетъ возвращаться.

Городъ пустъ. Какъ будто улицы подмыли берега — такъ расширились онѣ. Но городъ все еще живъ и горитъ не то, какъ огонь, не то, какъ рана на тѣлѣ сельской Россіи. Красный огонь революціи — послѣднее, что осталось отъ города въ Россіи.

ОБЪ ИСКУССТВЪ И РЕВОЛЮЦИИ ¹⁾

«УЛЛЯ, УЛЛЯ, МАРСИАНЕ!»

(Изъ трубы Марсианъ)

То, что я пишу сейчасъ, я пишу съ чувствомъ великаго дружелюбія къ людямъ, съ которыми я спору.

Но ошибки, дѣлаемыя сейчасъ, такъ явны для меня и будутъ такъ тягостны для искусства, что ихъ нельзя замалчивать.

Наиболѣе тяжелой ошибкой современныхъ писателей объ искусствѣ я считаю то уравненіе между соціальной революціей и революціей формъ искусства, которое сейчасъ они доказываютъ.

«Скифы», «футуристы-коммунисты», «пролеткульты» — всѣ провозглашаютъ и долбятъ

¹⁾ Написано по поводу вступленія футуристовъ на руководящіе посты Наркомпресса по искусству.

одно и тоже: новому міру, новой классовой идеологiи должно соответствовать новое искусство. Вторая посылка — обычна: наше искусство и есть именно новое, которое выражает революцію, волю новаго класса и новое міроощущеніе. Доказательства для этого обычно приводятся самыя наивныя: «Пролеткультъ» доказываетъ свое соответствіе данному моменту тѣмъ, что у поэтовъ и родители были пролетаріями. «Скифы» — чисто литературный приѣмъ «народнаго» языка въ поэзи, вызванный сліяніемъ стараго литературнаго языка съ городскимъ говоромъ и ведущій свою исторію отъ Лѣскова черезъ Ремизова, — представляетъ языкъ признакомъ почвенности своихъ писателей, а футуристы приводятъ въ доказательство своей органической враждебности капиталистическому строю ту ненависть, которую буржуазія питала къ намъ въ дни нашего появленія на свѣтъ.

Не очень густыя доказательства, слабыя основанія для домогательства на мѣсто въ

исторіи соціальної революціи, на мѣсто, которое намъ можетъ быть не болѣе нужно, чѣмъ солнечному свѣту квартира на Невскомъ въ три комнаты съ ванной.

Во всѣхъ этихъ доказательствахъ общее одно: — Всѣ авторы ихъ полагаютъ, что новыя формы быта создаютъ новыя формы искусства. То-есть они считаютъ, что искусство есть одна изъ функцій жизни. Получается такъ: положимъ факты жизни будутъ рядомъ чиселъ, тогда явленія въ искусствѣ будутъ ити, какъ логарифмы ихъ чиселъ.

Но мы, футуристы, вѣдь вошли съ новымъ знаменемъ: «Новая форма — рождаетъ новое содержаніе». Вѣдь мы раскрѣпостили искусство отъ быта, который играетъ въ творествѣ лишь роль при заполненіи формъ и, можетъ быть, даже изгнать со всѣмъ такъ, какъ сдѣлали Хлѣбниковъ и Крученыхъ, когда захотѣли заполнить по Гюйо «поэзіей разстояніе между рифмами» и заполняли его вольными пятнами заумнаго звуча-

нія. Но футуристы только осознали работу вѣковъ. Искусство всегда было вольно отъ жизни, и на цвѣтѣ его никогда не отражался цвѣтъ флага надъ крѣпостью города.

Если бы быть и производственныя отношенія вліяли на искусство, развѣ сюжеты не были бы прикрѣплены къ тому мѣсту, гдѣ они соотвѣтствуютъ этимъ отношеніямъ. А вѣдь сюжеты бездомны.

Если бы быть выражался въ новеллахъ, то европейская наука не ломала бы голову, гдѣ — въ Египтѣ, Индіи или Персіи и когда создались новеллы 1001 ночи.

Если бы сословныя и классовыя черты отлагались въ искусствѣ, то развѣ было бы возможно, что великорусскія сказки про барина тѣ же, что и сказки про попа.

Если бы этнографическія черты отлагались въ искусствѣ, то сказки про инородцевъ не были бы обратными, не рассказывались бы любымъ даннымъ народомъ про другой сосѣдній.

Если бы искусство было такъ гибко, что могло бы изображать измѣненія бытовыхъ условій, то сюжетъ похищенія, который, какъ мы видимъ въ словахъ раба комедіи Менандра «*Επίφεροντες*» — уже тогда былъ чисто литературной традиціей — не дожиль бы до Островскаго и не заполнялъ бы литературу, какъ муравьи лѣсъ.

Новыя формы въ искусствѣ являются для того, чтобы замѣнить старыя формы, переставшія быть художественными.

Уже Толстой говорилъ, что сейчасъ нельзя творить въ формахъ Гоголя и Пушкина потому, что — эти формы уже найдены.

Уже Алѣксандръ Веселовскій положилъ начало свободной исторіи литературной формы.

А мы, футуристы, связываемъ свое творчество съ третьимъ интернаціоналомъ.

Товарищи, вѣдь это же сдача всѣхъ позицій! Это Бѣлинскій-Венгеровъ и «Исторія русской интеллигенціи»!

Футуризмъ былъ одинъ изъ чистѣйшихъ достижений человѣческаго гениа. Онъ былъ мѣткой, — какъ высоко поднялось пониманіе законовъ свободы творчества. И — неужели просто не рѣжетъ глазъ тотъ шуршащій хвостъ изъ газетной передовицы, который сейчасъ ему придѣлываютъ.

САМОВАРОМЪ ПО ГВОЗДЯМЪ

Если взять самоваръ за ножки, то имъ можно вбивать гвозди, но это не его прямое назначеніе.

Я видѣлъ войну, я самъ топилъ печи роялемъ въ Станиславовѣ и жегъ на кострахъ ковры, поливая ихъ постнымъ масломъ, запертый въ горахъ Курдистана. Сейчасъ я топлю печь книгами. Я знаю законы войны и понимаю, что она по своему переформируетъ вещи, то обращая человѣка въ четыре пуда съ половиной человѣчины, то коверъ въ суррогатъ фитиля.

Но нельзя разсматривать самоваръ съ точки зрѣнія удобства вбиванія имъ гвоздей или писать книги, такъ, чтобы онѣ жарче горѣли. Война — нужда — переформируетъ вещи

по своему, но старую вещь она разсматриваетъ просто, какъ матеріаль, и это грозно и честно, но измѣнять назначеніе вещи, сверлить ложкой двери, бриться шиломъ и увѣрять, что все обстоитъ благополучно, это не честно.

Такія мысли осаждаютъ меня уже мѣсяць съ той самой поры, когда я прочелъ въ «Правдѣ» программу или «проектъ программы» организациі музыкальнаго вечера при просвѣтительномъ отдѣлѣ Военнаго Комиссаріата.

Эта программа — программа пропаганды при помощи музыки.

Но какъ пропагандировать музыкой, «содержаніе которой чистая форма?» (Кантъ)

И создается не научная и не марксистская, а такъ себѣ, по аналогіи сдѣланная, теорія существованія буржуазной музыки.

Для доказательства этой мысли понадобилось бы еще сперва доказать возможность идеологической музыки.

А потомъ составитель музыкальной программы со всей легковѣсностью, ему присущей,

дѣлаетъ прыжокъ и противопоставляетъ буржуазной музыкѣ не пролетарскую, а музыку, написанную на революціонный сюжетъ. Это логически неправильно, съ этимъ не стоитъ спорить, это нужно просто править, какъ учебническую работу. Здѣсь упущенъ принципъ одинаго основанія. И вотъ начинается забиваніе самоваромъ гвоздей.

Да, товарищи, бываетъ музыка на революціонный текстъ, а самоваръ имѣетъ вѣсь и нѣкоторую крѣпость, такъ неужели же этого достаточно, чтобы отнести его въ разрядъ молотковъ?

Увы! Это же происходитъ въ живописи: силы художниковъ заняты плакатами, просто плакатами, даже не плакатнымъ мастерствомъ.

Я не буду защищать искусства во имя искусства, я буду защищать пропаганду во имя пропаганды.

Царское правительство умѣло ко всему прилагать свой императорскій штампъ: оно пе-

рештемпелевывало всѣ пуговицы и всѣ учрежденія.

И десять лѣтъ, въ школѣ утромъ, каждымъ утромъ я пѣлъ въ стадѣ другихъ дѣтей: «Спаси, Господи, люди Твоя...» И вотъ теперь и даже раньше, въ годъ окончанія гимназiи, я не могъ произнести эту молитву безъ ошибки, я могу только пропѣть ее.

Агитація, разлитая въ воздухѣ, агитація, которой пропитана вода въ Невѣ, перестаетъ ощущаться. Создается прививка противъ нея, какой-то иммунитетъ.

Агитація въ оперѣ, кинематографѣ, на выставкѣ, бесполезна: — она сама съѣдаетъ самое себя.

Во имя агитаціи, уберите агитацію изъ искусства.

КРУЖЕВЕННОЕ ВАРЕНИЕ

Кажется, въ «Ивановѣ» Чехова одна хозяйка угощаетъ всѣхъ кружевнымъ вареньемъ. Наварила его нѣсколько бочекъ и угощаетъ: надо же скормить.

Кажется, это въ «Ивановѣ». Я не могу второй разъ прочесть Чехова.

Очевидно, у нашихъ театраловъ большой запасъ кружевеннаго варенья. Вещи, которыя ставятся въ театрѣ, хорошія вещи, съ репутаціей, но все это такъ давно сварено.

Делакруа писалъ приблизительно такъ: «великій человѣкъ не имѣетъ много новыхъ мыслей, но имѣетъ одну: что высказанныя прежде мысли не достаточны». Наши театралы не имѣютъ этой одной мысли. Вѣдь въ сущности говоря, совершенно неправильно, что

пьеса, представляемая на сценѣ, извѣстна зрителю. Писатель пишетъ, все же, главнымъ образомъ, для перваго воспріятія наново. Мы же воспринимаемъ его пьесу, какъ реставрацію.

Великій театръ будетъ театромъ не кружевеннаго варенья, а театромъ вотъ сейчасъ созданнаго репертуара.

Такимъ театромъ былъ театръ грековъ и театръ Шекспира.

И Пушкинъ жилъ, конечно, всего жизненной, когда писалъ.

А сейчасъ же классики, увы, только иллюстрація къ своимъ комментаторамъ.

Конечно, скажутъ: «гдѣ же сейчасъ новый репертуаръ?»

На худой конецъ, если ужъ ставить старыя вещи, то нужно ставить неизвѣстныя, — не «Фауста» Гете, а «Фауста» Марло. Но кромѣ того, мы не ставимъ того, кого имѣемъ.

Нашъ великій писатель, заруганный, засмѣянный, не прочтенный, но признанный

лучшими, творецъ новаго сюжета, создатель новаго стиха, Владиміръ Хлѣбниковъ, имѣеть пьесу, даже двѣ, но гдѣ ихъ можно поставить?

Кружевное варенье въ формѣ Шекспира и итальянской комедіи или въ иной другой, всѣхъ насыщаетъ.

Хлѣбниковъ признанъ немногими, но среди признавшихъ его есть почти всѣ поэты. А для широкой публики Хлѣбниковъ только тотъ самый футуристъ, къ которому, какъ сидѣлецъ къ хвосту собаки, привязалъ знаменитый, талантливый Корнѣй Чуковский — Локкъ русской критики — свою критическую жестянку.

Необходимо поставить «Ошибку смерти» Хлѣбникова, принадлежащую къ его несложно построеннымъ вещамъ. Хлѣбниковъ не виновать, что онъ не писатель 17-го вѣка или даже начала 19-го.

Другую пьесу мы видали на сценѣ. Автора ея мы знаемъ. Это «Мистерія-Буффъ» Маяковского. Маяковский родилъ толпу подражателей, которые сейчасъ попрекають другъ

друга плагіатами изъ него въ своихъ журналь-
чикахъ.

Маяковскій растолкалъ локтями своихъ
современниковъ. Это не Хлѣбниковъ: когда онъ
станетъ тебѣ на ногу и закричитъ, то трудно
его не услышать.

И все же пьеса его, поставленная всего нѣ-
сколько разъ, лежитъ себѣ и ждетъ своего
25 вѣка.

Я не считаю «Мистерію-Буффъ» въ числѣ
лучшихъ произведеній Маяковского. Конецъ
пьесы, по моему, слабъ, не вышелъ.

Но по ходу діалога, почти цѣликомъ по-
строеннаго на каламбурѣ, по мастерству, эта
вещь заслуживаетъ того, чтобы ее ставить
ежедневно, несмотря на ея злободневность.
Кромѣ того, въ основѣ своей вещь Маяковского
народна въ 10,000 разъ больше, чѣмъ всѣ «Ца-
ри Максимилианы» Ремизова.

Ремизовъ, стремясь создать народную
вещь, ухватился за внѣшнее, — за сюжетъ, ко-
торый, какъ извѣстно, въ «Царѣ Максимили-

анѣ» вырождается и, конечно, не характеренъ. Владиміръ Маяковскій взялъ, конечно, интуитивно, самый пріемъ народной драмы. Народная драма же вся основана на словѣ, какъ на матеріалѣ, на игрѣ со словами, на игрѣ словъ.

Въ блестящихъ страницахъ «Мистеріи» (особенно хороши первыя) канонизированъ народный пріемъ.

Для того, чтобы поставить Хлѣбникова, нужно много понимать, умѣть и смѣть, но я не понимаю, что понимаютъ и что умѣютъ всякія рабоче-крестьянскія арены, сидяція безъ репертуара, когда онѣ проходятъ мимо такъ талантливо завернутой пьесы Маяковского.

Неужели еще надолго нашъ паекъ — кружевное варенье.

ШТАНДАРТЪ СКАЧЕТЪ

При каждой почти части есть свой театрикъ. Театръ есть почти при каждой организаціи. Мы имѣемъ даже школу инструкторовъ театральнаго дѣла съ отдѣленіемъ подготовки суфлеровъ при Балтфлотѣ.

Происходитъ что-то Евреинновское: — театрализация жизни.

Я не удивлюсь, если Мурманская желѣзная дорога или Центрогвоздь станутъ готовить актеровъ не только для себя, но и на вывозъ.

Музыка играетъ, штандартъ скачетъ.

О девяти десятыхъ этихъ театровъ не пишетъ никто; это — «театры для себя».

Мнѣ пришлось бывать въ этихъ театрахъ, — духъ телеграфиста Надькина носился надъ

ними. Худшій театръ, театръ дачно-любительскій, подъ вѣденіемъ какого либо культъ-проевѣта продолжаетъ свое существованіе. Идетъ опошленіе зрителя, превращеніе его въ пріемника культурныхъ вкусовъ бывшаго полковаго писаря.

Мнѣ ли не знать, что годъ диктатуры лѣвыхъ и молодыхъ въ искусствѣ прошелъ. Пошла другая линія, линія дѣловая и хозяйственно-кустарная. А пойдите въ Студіи и вы увидите, что молодые художники остались молодыми и остались лѣвыми, кромѣ тѣхъ, которые перестали быть молодыми.

За «дѣловое искусство», искусство «понятное красноармейцамъ» берутся люди, которые не знаютъ, что тотъ, кто не говоритъ стихами, говоритъ прозой и тотъ, кто отказывается отъ новаго искусства, — творить старое и устарѣвшее.

Среди нихъ есть люди лично благонамѣренные, люди «хорошаго вкуса», — кстати, самаго плохого для художниковъ, — но они лю-

ди въ искусствѣ не живые, не напорные, рядомъ съ ними становятся люди похуже, и вмѣстѣ со старой формой врывается: «Прежде скончались — потомъ повѣнчались». Музыка играетъ, штандартъ скачетъ, и Центрогвоздь превращаетъ рабочихъ въ актеровъ.

Этотъ истерическій актеризмъ, охватывающій всю Совѣтскую Россію, подобенъ жировому перерожденію тканей.

И всему виной легко прежде добытое искусство — соблазнъ дешеваго искусства.

Я предлагаю основать «Лигу защиты красноармейцевъ отъ водевиля, танцульки и чтенія лекцій по космографіи».

Мы объявили принципъ трудовой школы для дѣтей, а для взрослыхъ, вмѣсто того, чтобы ввести ихъ въ процессы научной работы, употребляемъ театръ въ лошадиныхъ дозахъ и лекціи, оглушающія верхушками, лекціи, на которыхъ, кажется, нужно уже ставить охрану у дверей для невыпуска, — это уже не только кажется.

Я помню, какъ напряженно и обрадованно слушали меня красноармейцы на фронтѣ, когда поздно вечеромъ, такъ какъ день былъ занятъ боевой работой, я въ темнотѣ (свѣта никогда не было) началъ съ ними заниматься арифметикой.

У людей была радость отъ ощущенія, что они что-то начали сначала, впряглись и па-шутъ.

Нужно бросить все силы на образовательную работу, на систематическую работу. Такая работа возможна вездѣ.

Нужно объявить новый лозунгъ: «отдохнемъ отъ театра» и замѣнить культпросвѣтскія скачки по верхамъ планомѣрной работой.

Для этого понадобится много работы, такъ какъ для интенсивности и быстроты учебной работы въ войскахъ нужно организовать занятія съ маленькими группами въ десять-пятнадцать человѣкъ.

И нужно также другое: ставить себѣ все время исполнимую и близкую задачу. Пусть

Балтфлотъ не выпускаетъ суфлеровъ, а учителей, если только это не долженъ дѣлать Наркомпросъ. И тогда въ общій планъ нужно и можно ввести и искусство, какъ работу, такъ и дѣланье, — а не глазенье и не игранье.

Старый режимъ не умѣлъ расчленять работу; когда какой-нибудь военный заводъ строилъ корабль, онъ готовилъ для этого корабля дверныя ручки и клозетныя чашки.

Сейчасъ у насъ такая же манія: «каждый самъ по себѣ пробочникъ», «каждый само по себѣ актеръ»; — Центрогвоздь готовитъ артиста, пока штандартъ скачетъ.

СОГЛАШАТЕЛИ

Знахарь не человекъ безъ теоріи: у знахаря невѣрная, чаще всего устарѣвшая теорія.

Спектакль, который я видѣлъ въ Революціонно-Героическомъ театрѣ не былъ безформеннымъ: онъ былъ очень плохо старооформленъ.

Въ искусствѣ нѣтъ импровизацій, точнѣе импровизація возможна только, какъ измѣненіе формы, какъ появленіе ея, наконецъ, въ новомъ контекстѣ.

Нельзя отлить пушку по вдохновенію, нельзя и играть пьесу нутромъ, потрохами. Пьесу можно только сдѣлать. Революціонный театръ хотѣлъ быть театромъ порыва, вдохновенія, но отъ техники онъ не ушелъ. Онъ отказался отъ исканья ея, — тогда пришла чужая,

старая, отбросовая техника оперы и плохого кино, и спектакль пошелъ по ея колеямъ.

Печально было видѣть талантливую артистку Чеканъ въ ужаснѣйшей пьесѣ («Легенда о коммунарѣ»), въ шаблоннѣйшихъ группахъ и позахъ.

Постановка какъ будто была вся составлена изъ открытокъ и иллюстрацій «Родины» (былъ такой журналъ).

Здѣсь не было неумѣлости, не было революціоннаго преодоленія формы. Нѣтъ, просто я видѣлъ передъ собой провинціальную традицію формы во всей неприкосновенности.

Неправду говорятъ, когда оправдываются тѣмъ, что для народа нужно какое-то особенное, простое, укороченное искусство. Народныя загадки и пословицы инструментованы необыкновенно тонко.

Стилистическіе приемы русской сказки не проще приемовъ прозы Андрея Бѣлаго, и слушатели превосходно понимаютъ приемы сказки, отличая, на примѣръ, аллитераціи. Фабрич-

ная пѣснь восприняла въ себя приемы старой русской эпической пѣсни, а такъ какъ это, конечно, неизвѣстно многимъ, занимающимся пролетарскимъ творчествомъ, то я предлагаю внимательно посмотреть хотя бы пѣснь «Маруся отравилась». Да и частушка есть вещь сдѣланная, построенная.

«Легенда о коммунарѣ» — это революціонная Вампука. Иковка сердца коммунара — это Вагнеръ, воспринятый по либретто.

Я не вѣрю, что авторъ «Легенды о коммунарѣ» — пролетарій, такъ какъ свѣжій классъ, еще не развернувшій своихъ возможностей, не можетъ выдѣлить этого человѣка, которому для выраженія пафоса пролетарской революціи понадобился колпакъ звѣздочета и мечъ Гавриіла.

Жалко людей, играющихъ въ этой пьесѣ: она и «знахарская» постановка губить ихъ, дѣлаетъ неловкими и короткорукими.

ДРАМА И МАССОВЫЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ

Адрианъ Піотровскій предлагаетъ (въ «Извѣстіяхъ Петросовѣта») использовать драматическіе кружки для организаціи изъ нихъ кадровъ участниковъ массовыхъ представленій.

Дѣйствительно, никто не знаетъ, что дѣлать съ драматическими кружками; они плодятся, какъ инфузоріи. Ни отсутствіе топлива, ни отсутствіе продовольствія, ни Антанта, — ничто не можетъ задержать ихъ развитія.

Тщетно бѣгаютъ испуганные руководители и предлагаютъ самые разнообразныя способы замѣны кружковъ, — кружки непоколебимы.

— «А если васъ закроютъ» — говорятъ имъ.

— «Мы будемъ ставить водевилъ конспиративно!»

И играетъ, играетъ Россія, происходитъ какой-то стихійный процессъ превращенія живыхъ тканей въ театральныя.

А тутъ еще Евреинновъ предлагаетъ: «Каждая минута нашей жизни — театръ». Зачѣмъ это намъ, когда у насъ есть театръ каждую минуту!

Понятно желаніе Піотровскаго употребить эти театральныя кружки въ дѣло, какъ-то разрядить ихъ, оттащить хоть отъ водевиля, отъ дачнаго любительскаго спектакля, отъ маскараднаго театра съ переодѣваніями.

Я думаю, что это невозможно — театральныя кружки, именно, хотятъ переодѣванія и маскарада, того самаго маскарада, который такъ не понравился въ «Домѣ Искусствъ» одному человѣку въ маскѣ «Браунинга ¹⁾», съ

¹⁾ Подъ псевдонимомъ «Браунингъ №... такой-то» одинъ изъ журналистовъ напечаталъ въ «Красной Газетѣ» ругательный фельетонъ про «Домъ Искусствъ».

очень длиннымъ, очевидно, позднѣе октября полученнымъ номеромъ.

Жизнь тяжела, ея тяжесть отъ себя не скрыть. И въ этой тяжелой жизни не похожи ли мы на селенитовъ (первые люди на лунѣ), посаженныхъ въ бочки, изъ которыхъ даютъ расти одному только щупальцу, полезному для коллектива.

Человѣкъ поневолѣ радъ бы туда, гдѣ все было мягче, гдѣ били не иначе, какъ мягкими подушками, а топили непременно въ теплой водѣ. Но дорога во вчерашній день, конечно, заперта.

И вотъ человѣкъ бѣжитъ въ театръ, въ актеры, — такъ по мысли Фрейда при психозѣ мы прячемся въ какую-нибудь манію, какъ въ монастырь, то-есть, создаемъ себѣ иллюзорную жизнь, иллюзорную дѣйствительность, вмѣсто трудной дѣйствительности дѣйствительной.

Вы помните, по всей вѣроятности, описаніе театра въ «Запискахъ изъ мертваго дома»

Достоевскаго. Покрѣть бритую голову парикомъ, одѣться въ сѣрую одежду, перейти въ другую жизнь; — вотъ что плѣняло каторжанъ въ театрѣ. Достоевскій говоритъ, что они оказались хорошими актерами. Это отъ того, что въ старое время каторга снимала наиболѣе сильную часть народа.

Народное массовое празднество, смотрѣть силъ, радость толпы есть утвержденіе сегодняшняго дня и его апофеозъ. Оно законно, когда на него никто не смотритъ изъ окна или изъ особой трибуны, иначе оно вырождается въ парадъ, въ крѣпостной балетъ и въ оркестръ роговой музыки. И уже поэтому оно не маскарадъ и не театръ.

Народное массовое празднество — это дѣло живыхъ; драматическіе же кружки — психозъ, бѣгство, мечта селенита о конечностяхъ.

Эти милліоны кружковъ нельзя закрыть — нельзя запретить человѣку бредить; они — они сыпь болѣзни, и какъ таковая — они заслуживаютъ вниманія соціолога.

Но использовать ихъ для постройки новаго быта нельзя.

Его нельзя строить изъ бреда дезертира.
Это слишкомъ жестоко.

ПАПА — ЭТО БУДИЛЬНИКЪ!

Я былъ въ театрѣ Зонъ на постановкѣ Мейерхольда и Бебутова «Зорь» Верхарна въ передѣлкѣ Чулкова, или въ передѣлкѣ Мейерхольда и Чулкова, или вообще въ передѣлкѣ.

Рампа снята. Проваль сцены ободранъ. Театръ похожъ на пальто съ выпоротымъ воротникомъ. Не весело и не свѣтло.

На сценѣ контръ-рельефъ съ натянутыми, вверхъ идущими канатами съ гнутымъ желѣзомъ, — все это на фонѣ такомъ черномъ, что его почти не видно. Мнѣ это понравилось, особенно, если бы мнѣ не мѣшали разсматривать нѣсколько бритыхъ людей безъ грима и въ костюмахъ, представляющихъ нѣчто среднее между контръ-рельефомъ и костюмомъ комиссара (галифе).

За сценой бьютъ въ желѣзный листъ и кричатъ по театральному, — на театральномъ жаргонѣ это обозначаетъ бунтъ.

Въ оркестрѣ пятнадцать человекъ въ штатскомъ, мужчины, женщины; судя по манерѣ говорить, похожей на манеру актера Мгеброва, люди эти пришли изъ пролеткульта. Самъ Мгебровъ стоитъ на призмѣ, но на сценѣ онъ пророкъ и говоритъ поэтому очень громко.

Люди въ пиджакахъ въ оркестрѣ должны слить сцену съ публикой и, для этого, чтобы было легче, сняли рампу.

Текстъ пьесы: Верхарнъ написалъ плохую пьесу. Такъ какъ революціонный театръ создается наспѣхъ, то и пьесу эту приняли наспѣхъ, наспѣхъ принявъ за революціонную!

Содержаніе: рассказъ про то, какъ вождь Рене заключалъ коалицію съ буржуазіей.

Текстъ пьесы измѣненъ, на сценѣ говорятъ о Союзѣ Дѣйствія, о Власти Совѣтовъ. Дѣйствіе осовременено, хотя не знаю, поче-

му на сценѣ имперіалистскіе воины ходятъ съ копьями и со щитами.

Въ серединѣ, кажется, второго дѣйствія, вѣстникъ приходитъ и читаетъ телеграмму о потеряхъ Красной Арміи у Перекопа.

Очевидно,, это художественно рассчитано на вторженіе трагизма жизни въ трагизмъ искусства. Но такъ какъ дѣйствіе осовременено, то телеграмма не вырывается изъ ея текста, и художественнаго эффекта, на который она рассчитана, не получается.

Музыка играетъ, пролеткульты въ оркестрѣ кричатъ, на сценѣ поютъ похоронный маршъ, публика встаетъ и... стоитъ. Митингъ не удается.

Изъ трехъ группъ, которыя должны играть по мысли постановщика въ этомъ игрищѣ: актеры (сцена), пролеткульты (оркестръ) и публика (партеръ) — публика бастуетъ.

Въ любомъ митингѣ она ведетъ себя оживленнѣе, чѣмъ на этомъ митингѣ въ костюмахъ и контръ-рельефныхъ галифе.

Самая большая ошибка вечера то, что пьеса, пусть плохая, пьеса уничтожена митингомъ до конца; митингъ не удался, не удалась и борьба между митингомъ и пьесой.

Чтобы удалась эта борьба, пьесу нужно было, именно, сохранить, разорвать ея неизмѣненное тѣло вставками современниковъ.

У Теффи есть рассказъ о неудачномъ изобрѣтателѣ, ищущемъ все время, что бы ему придумать.

Разъ утромъ, проспавъ, выходить къ чаю и говорить: «... хорошо было бы изобрѣсти машинку, чтобы ей сказать, когда разбудить, и она разбудила бы...», но дочка перебиваетъ его: «папа, да вѣдь это будильникъ!»

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Вопросъ о коллективномъ творествѣ выплылъ въ свѣтлое поле сознанія современнаго общества.

Коллективность творчества, конечно, понимается многими очень наивно. Напримѣръ, на этой недѣлѣ въ одной изъ газетъ появилась замѣтка о томъ, что къ постановкѣ предложена пьеса, написанная коллективно четырьмя авторами, причемъ каждый писалъ свой актъ.

Конечно, такое творчество вполне возможно: мы знаемъ романы Эркмана и Шатриана, братьевъ Гонкуръ; Дюма отецъ держалъ у себя въ домѣ цѣлую фабрику по приготовленію романовъ, а Сарду заказывалъ помощникамъ отдѣльныя сцены своихъ пьесъ,

а самъ только связывалъ и обрабатывалъ ихъ.

Но все это случаи не столько коллективнаго, сколько групповаго творчества.

Настоящій коллективизмъ въ творествѣ лежитъ глубже, но зато и шире.

При выдачѣ патентовъ на изобрѣтенія записываютъ не только день, но и часъ, даже минуту подачи заявленія; практика показала, что вполне возможенъ приходъ другого изобрѣтателя, съ тѣмъ же изобрѣтеніемъ. Такъ случилось при выдачѣ патента на телефонъ! Вообще, приоритетъ на изобрѣтеніе или открытіе установить очень трудно; эпоха подготовила предпосылки построения, и нѣсколько человѣкъ, не связанныхъ другъ съ другомъ, ощущаютъ себя творцами. Въ этомъ случаѣ человѣкъ и человѣческій мозгъ ни что иное, какъ геометрическое мѣсто точекъ пересѣченія линій коллективнаго творчества.

Я поясню свою мысль сравненіемъ. Если мы въ совершенно неподвижно стоящій ста-

канъ съ водой бросимъ мельчайше истертый порошокъ, то мы увидимъ, что и послѣ того, какъ вода успокоится, мельчайшія частицы порошка, подвѣшанныя въ водѣ, движутся, вродѣ того, какъ движется рой мошекъ на солнцѣ, но гораздо тише. Движеніе это называютъ Брауновскимъ, по фамиліи ученаго, который его открылъ и объяснилъ намъ, что частицы, подвѣшанныя въ жидкости, въ силу ничтожности своей массы, воспринимаютъ движеніе молекулъ и начинаютъ колебаться подѣ дѣйствиємъ ихъ толчковъ.

Вотъ роль такихъ частицъ, выявляющихъ движенія, не замѣтныя сами по себѣ для невооруженнаго глаза и играетъ творецъ, будетъ ли это изобрѣтатель двигателя внутренняго сгорания или поэтъ.

Можетъ быть, многимъ изъ читателей извѣстно, какъ разыгрываютъ или разыгрывались итальянскія комедіи импровизаціи, такъ называемыя «Commedia dell'arta» Брался сценарій, въ основу сценарія клался какой-ни-

будь сюжетъ; сюжеты же, какъ вамъ извѣстно, не являются продуктомъ личнаго творчества, они переходятъ изъ одного временнаго пласта творцовъ искусства въ другой, измѣняясь подъ вліяніемъ желанія все время имѣть осязаемый переживаемый матеріалъ, и въ эту основу исполнители ролей вставляютъ свои шутки, оживляя и украшая традиціонныя рѣчи. Но всѣмъ, слушавшимъ и рассказывающимъ анекдоты, извѣстно также, что и эти анекдоты тоже представляютъ изъ себя какой-то складъ запасныхъ частей, и такимъ образомъ артистъ-импровизаторъ вставляетъ въ традиціонную, въ широкомъ смыслѣ этого слова, раму традиціонное заполненіе. Но также совершается творчество эпическаго пѣвца.

Такъ же описывалъ творчество сказанія сказокъ Рыбниковъ, — онъ говорилъ объ общемъ всѣмъ сказочникамъ складѣ.

Намъ кажется, что наше такъ называемое личное творчество совершается не такъ, но это результатъ невозможности или вѣрнѣе

трудности видѣть сегодняшній день въ общемъ.

Мы чувствуемъ, что средневѣковая лирика оперируетъ школьной традиціей, что рыцарскій романъ, на примѣръ, это перестановка все тѣхъ же трафаретныхъ узоровъ по все тѣмъ же схемамъ, мы чувствуемъ, наконецъ, что послѣреволюціонные рассказы въ русской литературѣ также традиціонны, какъ рассказы «съ проблемой пола», но мы не чувствуемъ того, что и сейчасъ мы оперируемъ съ традиціоннымъ коллективнымъ творчествомъ, причемъ подъ коллективомъ здѣсь я понимаю не всю массу народонаселенія, а общество пѣвцовъ-писателей, внѣ зависимости отъ того, говоримъ мы объ такъ называемомъ народномъ или такъ называемомъ искусственномъ творествѣ.

Пушкинъ и Гоголь, такое же явленіе своей школы, какъ и рядовой авторъ. Мы вырываемъ ихъ изъ общей массы, между прочимъ.

и оттого, что не умѣемъ мыслить процессами. Намъ нужны красныя строки.

Творчество, даже революціонно-художественное, — творчество традиціонное. Нарушеніе канона возможно только при существованіи канона, и богохульство предполагаетъ еще не умершую религію.

Существуетъ «церковь» искусства въ смыслѣ собранія его чувствующихъ. Эта церковь имѣетъ свои каноны, созданные напластованіемъ ересей.

Заботиться о созданіи коллективнаго искусства также бесполезно, какъ хлопотать о томъ, чтобы Волга впадала въ Каспійское море.

ВЪ СВОЮ ЗАЩИТУ.

Я не дразню никого, когда пишу о «Донъ-Кихотѣ» и о Толстомъ. Исторія совершенна. Явленія всего понятнѣй тогда, когда мы можемъ понять процессъ ихъ возникновенія. Вокругъ много дѣлъ, требующихъ немедленныхъ рѣшеній, но чтобы рѣшить, нужно знать, что я могу сказать о рабоче-крестьянскомъ искусствѣ человѣку, которому неизвѣстны не только законы искусства, но неизвѣстенъ самъ матеріалъ, сами произведенія. Я не литературный налетчикъ и не фокусникъ, я могу только дать руководителямъ массъ тѣ формулы, которыя помогутъ разобраться во вновь появляющемся, — вѣдь новое растетъ по законамъ старымъ. Мнѣ больно читать упреки «Правды» и обидно обращеніе «госпо-

да» — я не «господинъ», я товарищъ Шкловскій уже пятый годъ. Мои товарищи, которые вмѣстѣ со мной пишутъ въ газетѣ, заслуживаютъ прежде всего уваженія, а не упрековъ. Мы не халтуримъ, а работаемъ по первоисточникамъ и со всей серіозностью. Тотъ фактъ, что мы пишемъ статьи о Шиллерѣ и Стернѣ, разрѣшая вопросы заново — чудо.

Товарищъ изъ «Правды» — я не оправдываюсь, я утверждаю свое право на гордость.

Мы слишкомъ увлекаемся распредѣленіемъ знаній, мы слишкомъ увлекаемся популяризацией науки, мы слишкомъ мало думаемъ о производствѣ въ наукѣ, мы не отвели ей мѣста.

Я и мои товарищи работаемъ при 0 градусахъ и при копилкѣ, мы будемъ работать при температурѣ ниже нуля и при лучинѣ, но только такъ, какъ мы умѣемъ. Мы сами видимъ свой путь.

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РАМПѢ ¹⁾

Тов. Керженцевъ поднялъ вопросъ о «театрѣ безъ зрителя» — театрѣ дѣйствія — игрищѣ.

Я совершенно согласенъ со статьей Державина и съ тѣмъ, что такія игрища были всегда, но ихъ просто не называли театромъ, подразумѣвая подъ словомъ театръ нѣчто совершенно другое. Въ театрѣ важна театральность.

Гофманъ въ «Принцессѣ Брамбиллѣ» употребилъ слѣдующій приѣмъ: одинъ изъ героевъ разсказа говоритъ: «мы всѣ дѣйствующія лица «Каприччіо», которое сейчасъ пи-

¹⁾ Написано въ отвѣтъ на статью Быстрянского въ «Правдѣ».

шется»; здѣсь интересна установка на «на-
рочность дѣйствія», подчеркиваніе его услов-
ности.

Этотъ приѣмъ можно найти у Сервантеса
въ «Донъ Кихотѣ», гдѣ безумный самъ чи-
таетъ рассказъ о самомъ себѣ; онъ очень ти-
пиченъ для Стерна и почти для всей романи-
ческой школы, которая въ основѣ своей, ме-
жду прочимъ, является школой подчеркива-
нія и освѣженія условности формы.

Тотъ же приѣмъ, но перегнутый въ дру-
гую сторону реализаціи условности, мы ви-
димъ у Гоголя въ «Мертвыхъ душахъ», когда
онъ предлагаетъ читателю не повторять гром-
ко имени Чичикова, чтобы Чичиковъ не услы-
халъ и не обидѣлся.

Былъ случай въ маленькомъ нѣмецкомъ
городкѣ, когда во время представленія тра-
гедіи зрители взошли на сцену и силой пре-
кратили кровопролитіе.

Одна моя знакомая, при представленіи ме-
лодрамы, кажется «Двѣ сиротки», начала кри-

чать актерамъ, ищущимъ выхода при преслѣдованіи, — «въ окно! въ окно!».

Въ этихъ случаяхъ иллюзія была превзойдена, но театру этого не нужно, театру нужна мерцающая. то-есть то возникающая, то исчезающая иллюзія.

Психологическая рампа одинъ изъ стилистическихъ пріемовъ театра, одинъ изъ элементовъ его формы.

Есть цѣлыя вещи, построенныя на одной игрѣ съ рампой, такъ напримѣръ, «Зеленый попугай» или «Паяцы» — здѣсь смыслъ въ томъ, что дѣйствіе воспринимается то, какъ реальное, то какъ иллюзорное.

Но подчеркиваніе рампы встрѣчается не только въ этихъ пьесахъ.

У Шекспира въ «Королѣ Лирѣ» король, оскорбленный своей дочерью, обращается въ публику и говоритъ про даму, сидящую въ партерѣ: «а ей развѣ необходимы ея наряды, развѣ они грѣютъ ее?»

Тоже у Островскаго въ «Бѣдность не порокъ»; обиженный подъячимъ бросается къ рампѣ и показываетъ публикѣ свои рваныя подошвы, жалуясь ей на Подхалюзина; подобный пріемъ канониченъ для водевиля.

Широко пользовались этимъ пріемомъ въ своихъ театральныхъ произведеніяхъ романтики, — отсюда всѣ эти директора театровъ въ пьесахъ Тика и Гофмана (Жирмунскій).

Всѣ эти обнаженія пріема игры съ рампой показываютъ, что она всегда входитъ какъ элементъ въ строеніе драмы.

Уничтожить психологическую рампу, это то же, что уничтожить, ну, напримѣръ, аллитераціи въ стихотвореніи.

О ГРОМКОМЪ ГОЛОСѢ

Когда мнѣ приходится писать замѣтки рецензіоннаго характера, я чувствую себя, какъ государственная печать, которой Томъ, по волѣ Марка Твена, сдѣлавшійся англійскимъ королемъ, колотъ орѣхи.

О театрѣ, объ искусствѣ вообще, нужно не писать замѣтки, — нужно создать изслѣдованія, работать группами, научными обществами и, найдя, наконецъ, основы научной поэтики, позволить себѣ говорить — и тогда говорить громко.

Но нужно и колотъ орѣхи.

Нужно писать, хотя бы для того, чтобы за тебя не писалъ другой и не мучилъ тебя своимъ остроуміемъ.

Съ такими оговорками пишу я о постановкѣ мистеріи въ порталѣ биржи.

Я видѣлъ только генеральную репетицію. Я принужденъ говорить отрывисто.

Многое нравится мнѣ въ этой постановкѣ. Прежде всего хорошо то, что въ построеніи «мистеріи», какъ органическая часть, введенъ парадъ. Получается очень интересная двойственность. «Художественно», то-есть по законамъ эстетики, построенное движеніе массъ, играющихъ поработенный и возстающій народъ, уравниено съ «прозаическимъ», то-есть по законамъ полезности построеннымъ движеніемъ войска. Это пользованіе внѣ-эстетическимъ матеріаломъ въ художественномъ произведеніи поразило меня больше, чѣмъ цифровая огромность дѣйствующей массы въ мистеріи.

Это придумано талантливо.

Можно создавать художественныя произведенія такъ: но еще смѣлѣе было бы противопоставить, найти эстетическое отношеніе не между эстетическимъ и внѣ-эстетическимъ предметомъ, а между двумя внѣ-эстетически-

ми предметами, прямо между вещами реального міра.

Я думаю, что можно создать художественныя произведенія, противопоставивъ Выборгскую сторону Петербургской.

Аттака на ворота «царства свободы» лучшее и наиболѣе крѣпкое мѣсто постановки. Гораздо слабѣй по напряженію «цирковой хоръ королей».

Для того, чтобы противопоставить человѣческое тѣло человѣческой толпѣ, нужно какъ-то героизировать его, или же относиться къ нему внимательнѣе, чѣмъ это дѣлаемъ мы.

Хорошъ масштабъ постановки, хорошо, если, какъ говорили мнѣ, въ него введутъ прожекторы съ Петропавловской крѣпости. Хорошо, когда въ спектаклѣ принимаетъ участіе такой большой кусокъ города и воды. Можетъ быть, можно еще усилить масштабъ и развернуть композицію на весь городъ

вмѣстѣ съ Исаакиемъ и воздушнымъ шаромъ надъ площадью Урицкаго.

Въ такомъ спектаклѣ актерами должны были бы выступить и подъемные краны надъ Невой, предвѣстники братьевъ моихъ Марсіанъ Уэльса. И прожекторъ дирижировалъ бы сразу всѣми оркестрами города и барабанами пушекъ.

Постановщикамъ «мистерій» я завидую.

Говорить громкимъ голосомъ всякому, имѣющему громкій голосъ, пріятно.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

О «ВЕЛИКОМЪ МЕТАЛЛИСТЪ»

Поднялся и повисъ вопросъ объ отливкѣ изъ бронзы статуи «Великаго Металлиста», работы скульптора Блоха. Не знаю, чьей работы такое пышное названіе этой статуи. Я считаю, что этотъ вопросъ долженъ быть рѣшенъ отрицательно, такъ какъ статуя очень плоха, плоха не съ точки зрѣнія футуриста, а плоха со всѣхъ точекъ зрѣнія и плоха потому, что сейчасъ нельзя сдѣлать хорошей статуи «старой школы». Различные способы созданія художественныхъ вещей, различныя художественныя формы не существуютъ одновременно. Когда Роденъ хотѣлъ скопировать античныя статуи, то казалось, что онъ все время лѣпилъ ихъ слишкомъ тощими, но самъ онъ

смогъ замѣтить это только путемъ измѣренія. Разныя эпохи способны ощутить разное, и у каждой эпохи есть нѣчто закрытое для ея воспріятія. Вспомнимъ, что горы у Тита Ливія опредѣлены только какъ безобразныя. Воспріятіе человѣческаго тѣла ушло изъ области видѣнія въ область узнаванія; тѣло, по крайнѣй мѣрѣ, не измѣненное, не преобразенное, не обезображенное или не разложенное, не существуетъ, какъ предметъ художественнаго воспріятія. Не даромъ въ языкѣ почти отсутствуютъ слова, обозначающія части тѣла. А наши дѣти, рисуя, рисуютъ пуговицы всегда, а колѣни и локти почти никогда не рисуютъ. Можно по инерціи лѣпить человѣковъ и даже дѣлать ихъ очень большими и поэтому называть великими, но простое измѣреніе работы честнаго ремесленника, Ильи Гинзбурга или Блоха, покажутъ, что эти формы лѣпились людьми, не выдавшими ихъ, а только знающими наизусть, что у человѣка есть голова, руки и даже ноги.

Тѣ, кто не хотятъ искать, а рѣжутъ купоны старыхъ традицій, думаютъ, что они представители старой школы.

Они ошибаются. Нельзя творить въ уже найденныхъ формахъ, такъ какъ творчество — измѣненіе.

Толстой былъ классикомъ и онъ смѣялся надъ тѣми, кто не понимаетъ, почему старыя формы хороши и у Пушкина, и у Гоголя и плохи у подражателей, которые ими пользовались, какъ чѣмъ-то готовымъ.

Дѣло въ томъ, что, такъ называемое, старое искусство не существуетъ, объективно не существуетъ, а потому невозможно сдѣлать произведеніе по его канонамъ.

Исторія искусства не представляетъ изъ себя библіотеки, въ которую поступаютъ всѣ новыя томики, такъ что можно взять съ полки любую книжку: хочу — вчерашнюю, хочу — времени Гутенберга.

Прошлое въ искусствѣ уничтожается или живетъ, то вспыхивая, то впадая въ жалкое

существованіе коллекціи, гдѣ все равноцѣнно: и картины, и папирасы со странными мундштуками, «какихъ уже теперь нѣтъ».

Реально это выражается въ томъ, что всѣ великіе архитекторы были разрушителями. Ломали шатровую церковь, чтобы построить на ея мѣстѣ новую, каменную. Томонъ ломалъ биржу Гваренги, чтобы поставить на ея мѣстѣ свою; много ломалъ Граренги, много ломалъ Растрелли; лѣтній дворецъ самого Растрелли былъ сломанъ, чтобы поставить на мѣстѣ его нынѣшній Инженерный Замокъ. Баженовъ хотѣлъ снести Кремль и поставить на мѣстѣ его свою постройку. Только, какъ тѣни, только, какъ воспріятія антиквара, могутъ одновременно существовать постройки различныхъ эпохъ; живой же художникъ разрушаетъ, потому что видитъ только свое.

Правы были монахи, стиравшіе съ пергамента стихи Вергилія, чтобы на мѣстѣ ихъ написать свои хроники, нарисовать свои миниатюры.

Это происходитъ не отъ того, что измѣняются формы жизни, формы производственныхъ отношеній.

Измѣненія въ искусствѣ — не результаты измѣненій быта. Они результаты вѣчнаго каменѣнія, вѣчнаго ухода вещей изъ осязаемаго воспріятія въ узнаванія.

Всѣ эти художники «Общины», всѣ эти передвижники, — это не старое искусство. Все это мертвыя пятна, выгнивающія дупла. Все это мертво, какъ мертвъ постоянный эпителий.

Всякая художественная форма проходитъ путь отъ рожденія къ смерти, отъ видѣнія и чувственнаго воспріятія, когда вещи вылюбываются и выглядятъ въ каждомъ своемъ перегибѣ до узнаванія, когда вещь, форма дѣлается тупымъ штучникомъ-эпигномъ, по памяти, по традиціи, и не видится и самимъ покупателемъ.

Блохъ и Блохи дѣлаютъ вещи неосязаемыя, не существующія художественно такъ же, какъ не существуетъ «рѣзьба» и «вазы» на

буфетахъ. Такъ же умерла нынѣ столь косноязычно, столь неструктивно употребляемая арка, которую тычутъ въ революціонные памятники.

Если въ Россіи есть бронза и много людей, непонимающихъ искусства, но голосующихъ о немъ, то «Великій Металлистъ» изъ гипсового чучела сдѣлается бронзовымъ чучеломъ, но это не обратитъ его «наизусть» сдѣланныхъ формъ въ формы художественныя.

Но отлить можно, можно и позолотить. . .

Очень жалко видѣть, какъ тратятся силы на то, чтобы снять памятникъ Беренштейна и поставить памятникъ Блоха. Это для глядящаго сознательно, совершенно художественно сдѣланное переливаніе изъ пустого въ порожнее. Можетъ быть, пролетаріатъ не можетъ еще воспріять формы искусства передового; буржуазія тоже не понимала художниковъ своего времени, но это не даетъ еще права навязывать ему мѣдныя пуговицы, вмѣсто золота и Блоха, вмѣсто скульптуры.

ПРОСТРАНСТВО ВЪ ЖИВОПИСИ И СУПРЕМАТИСТЫ

Историческій матеріализмъ очень хорошъ для социологіи, но имъ нельзя замѣнить знанія математики и астрономіи и при одной его помощи нельзя ни рассчитать мостъ, ни опредѣлить законы движенія кометы.

Нельзя также, исходя изъ историческаго матеріализма, объяснить и отвергнуть или принять какое-либо произведеніе искусства или цѣлую школу въ искусствѣ. Поэтому я пытаюсь объяснить явленіе искусства: «дубъ растетъ изъ жолудя».

Изобразительныя искусства не имѣли цѣлью изображеніе существующихъ вещей; цѣлью изобразительныхъ искусствъ было и будетъ созданіе художественныхъ вещей: — художественной формы.

Если мы бы и захотѣли въ изобразительномъ искусствѣ «подражать природѣ», то это было бы покушеніе съ негодными средствами на негодный объектъ. Напримѣръ: Гельмгольцъ доказалъ, что отношеніе силы свѣта между участкомъ неба и тѣнью лѣса можно выразить, какъ отношеніе двадцати тысячъ къ единицѣ. Въ картинѣ же разница между самымъ яркимъ и самымъ темнымъ пятномъ не можетъ быть болѣе, чѣмъ шестьдесятъ къ единицѣ. Такимъ образомъ, картина своими красками не можетъ передавать отношеніе свѣта, но это и не является задачей картины. Картина — это нѣчто построенное по своимъ собственнымъ законамъ, а не нѣчто подражательное.

Теперь о формѣ. Обычно думаютъ, что, благодаря перспективѣ, мы можемъ на картинной плоскости передать форму предмета. Это мнѣніе не вѣрно.

Во-первыхъ: перспектива, даже самая академическая, не есть построеніе по закону на-

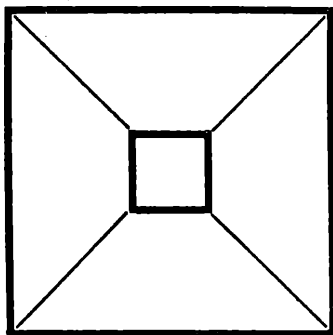
чертательной геометрии. Въ большой картинѣ, напримѣръ, края рисуются такъ, какъ будто наблюдатель стоитъ именно передъ ними, а не передъ центромъ картины. Такимъ образомъ, предметы, изображенные на такой картинѣ, даны съ двухъ и болѣе точекъ зрѣнія.

Изъ этого вытекаетъ «законъ» академической живописи: не сокращать горизонтальныхъ линий. Поэтому же, изображая внутренность зданія, пишутъ его въ одномъ сокращеніи, а группу людей, находящихся въ этомъ помещеніи, вписываютъ, сокращая другимъ способомъ, по другимъ законамъ. Объ этомъ можно справиться даже въ энциклопедическомъ словарѣ, что я и совѣтую, какъ программу-минимумъ для людей, которые сейчасъ пишутъ съ налета статьи объ искусствѣ.

Во-вторыхъ: если картина будетъ повѣшена на стѣнѣ не на томъ уровнѣ, на которомъ она писалась, и если это не было специально учтено художникомъ (обычный случай станковой живописи), то линія горизонта картины

окажется фальшивой и перспектива опять искаженной. Въ такомъ положеніи находятся почти всѣ картины въ музеяхъ. Впрочемъ, и при самомъ исполненіи, картины иногда (например, у Веронеза) пишутся съ двумя или болѣе линіями горизонта.

Но если бы перспектива и слѣдовала законамъ начертательной геометріи, то и тогда она не могла бы объективно передавать формы.



Представимъ себѣ маленькій квадратъ внутри большаго. Соединимъ ихъ углы. Теперь будемъ смотрѣть, фиксируя вниманіе на

маломъ квадратѣ. Мы увидимъ, что передъ нами изображена усѣченная пирамида съ квадратнымъ основаніемъ, обращенная вершиной къ намъ.

Посмотримъ, затѣмъ, фиксируя вниманіе на большомъ квадратѣ. И мы увидимъ ту же пирамиду, но уже обращенную къ намъ своимъ основаніемъ, какъ бы врѣзанную внутрь.

Если же мы бросимъ на чертежъ бѣглый взглядъ, не подчеркивая своимъ вниманіемъ ни одного изъ контуровъ, то мы не получимъ ощущенія формы. Этотъ опытъ анализированъ Вундтомъ, а потомъ подробно разработанъ въ примѣненіи къ живописи Христіансеномъ въ его «Философіи искусства».

Я не совсѣмъ согласенъ съ нѣкоторыми выводами Христіансена, но не буду разбирать ихъ въ статьѣ. Сейчасъ же скажу только: нашъ чертежъ представляетъ изъ себя перспективную схему. Большой квадратъ можно считать переднимъ планомъ, малый — заднимъ. Но, вѣдь можно и наоборотъ. Можно, какъ мы ви-

дѣли, вывернуть чертежъ, представить задній планъ переднимъ.

Можно, наконецъ, сплющить его, ощутить, какъ плоскій.

Такимъ образомъ и съ этой стороны перспектива условна, она основана на традиціи всепрепятствія.

Европейская живопись канонизировала второй случай, то-есть перспективу сходящихся параллельныхъ. Японская и византійская живопись канонизировала первый случай; получила такъ называемая обратная перспектива. Фреска и мозаика строится по третьему способу. Въ нихъ глубина, собственно говоря, отсутствуетъ. Сообразно съ этимъ, рисунокъ вѣшаются плоско на стѣну, фрески пишутъ на самой стѣнѣ, а картину отрываютъ отъ стѣны, вѣшая съ уклономъ и подсказываютъ глазу воспріятіе пространства рамой изъ брусевъ косога сѣченія.

Какъ мы видимъ и пространство въ изобразительномъ искусствѣ — условность, кар-

тинная условность. И это одинаково вѣрно и для академистовъ и для футуристовъ.

Такимъ образомъ, совершенно неправильно замѣнять мозаику «копией», исполненной, напримѣръ, масляными красками, такъ какъ принципы построения пространства въ этихъ двухъ «картинныхъ системахъ» совершенно различны.

Такую ошибку собиралася сдѣлать царская власть, замѣняя въ Исаакіевскомъ Соборѣ живопись итальянской (не фресковой) манеры мозаичными копіями. Сейчасъ эти работы приостановлены.

Но ни прямой, ни обратной перспективой не объясняется построение картины.

Картины формуются своей предметностью. Поясняю свое утверждение. Если мы снимемъ у слѣпорожденнаго съ глазъ катарактъ и вернемъ ему зрѣніе, то онъ не увидитъ въ мірѣ предметовъ, расположенныхъ одинъ за другимъ въ пространствѣ. Міръ ему представится въ видѣ цвѣтныхъ ставней, цвѣтной завѣсы,

непосредственно лежащей у глазъ (Рибо). Только мускульный опытъ научаетъ насъ строить пространство вокругъ себя во внѣшнемъ мірѣ.

Поэтому, когда мы видимъ предметъ, то ощущение формы получится только тогда, когда мы узнаемъ предметъ, узнаемъ, что онъ такое.

Гильдебрандтъ, въ своей книгѣ «Проблема формы», указываетъ, что для созданія впечатлѣній глубины и высоты въ картинѣ недостаточно изобразить уходящее поле, а необходимо, напримѣръ, нарисовать на этомъ полѣ дерево, отъ дерева отбросить тѣнь, и тѣнь подскажетъ намъ глубину картины. Точно также, когда на греческой вазѣ или на современной чашкѣ мы видимъ черный силуэтъ какого-нибудь тѣла, иногда даннаго даже въ ракурсѣ сокращенія, то только связавъ съ этимъ силуэтомъ представленіе о томъ, что это, напримѣръ, контуръ козы, мы ощутимъ объемность. При чемъ, если силуэтъ допускаетъ не одно, а

нѣсколько осмысливаній, то разнопредметность этихъ осмысливаній дастъ намъ нѣсколько противорѣчивыхъ оформленій.

Такимъ образомъ, матеріаломъ живописи являются, обычно, не краски, а красочныя изображенія предметовъ.

Въ исторіи искусства установленъ фактъ (Гроссе) тяготѣнія животнаго и растительнаго орнамента къ геометрическому.

Можетъ быть этотъ фактъ связанъ съ тѣмъ явленіемъ, на которое указалъ Мейманъ: въ рисункахъ дѣтей форма появляется не ранѣе, чѣмъ они составляютъ себѣ нѣкоторое (не научное) представленіе о геометрической формѣ.

Во всякомъ случаѣ, геометрически-кубистическій стиль періодически захватывалъ искусство. Одинъ изъ такихъ захватовъ произошелъ въ Греціи, кажется, послѣ эпохи черно-фигурныхъ изображеній. Чашка съ геометризированнымъ рисункомъ находится, между прочимъ, въ Эрмитажѣ.

При геометризациі изображеній, быстро отрывается предметъ отъ предмета и становится узоромъ.

Оторвавшись отъ предметности, мы теряемъ одинъ изъ предметовъ созданія формъ и приходимъ къ плоскостнымъ изображеніямъ. Такимъ образомъ, безпредметность супрематистовъ и ихъ отказъ отъ пространства тѣсно связано одно съ другимъ.

Еще Джіотто писалъ, что для него картина, прежде всего, — сочетаніе красочныхъ плоскостей. Но только супрематисты, которые долгой работой надъ предметомъ, какъ надъ матеріаломъ, осознали элементы живописи, только супрематисты оторвались отъ рабства вещи и, обнаживъ пріемъ, дали картину и для зрителя, только какъ красочную плоскость.

Я не думаю, что живопись навсегда останется безпредметной. Не для того художники стремились къ четвертому измѣренію, чтобы остаться при двухъ измѣреніяхъ. Но для меня ясны предки супрематистовъ, неизбежность и

необходимость этого движенія. Если художники вернуться къ изображенію предметовъ или даже къ сюжетности, которая въ нашемъ пониманіи этого слова, то-есть въ смыслѣ созданія ступенчатого построенія, есть и у футуристовъ (тѣ случаи, когда они разлагаютъ предметъ на планы), то и тогда и именно тогда путь черезъ супрематистовъ будетъ не даромъ пройденнымъ путемъ.

О ФАКТУРЪ И КОНТРЪ-РЕЛЬЕФАХЪ

Часто приходится читать жалобы на трудность выразить въ искусствѣ свою мысль.

Поэты заполняли этими жалобами свои стихи. Горнфельдъ даже пожалѣлъ бѣдныхъ поэтовъ и написалъ статью «Муки слова».

Взглядъ на форму искусства, то-есть на само искусство, какъ на толмача, переводящаго какія-то мысли художника съ языка его души на языкъ понятный зрителю, общеизвѣстенъ. Для сторонниковъ такого взгляда слово въ литературѣ, краска въ живописи, — горестная необходимость. Отъ этихъ «средствъ» художниковъ требовали прежде всего прозрачности, незамѣтности. Художники съ этимъ соглашались словесно, но въ своихъ мастерскихъ дѣлали все по своему.

Въ чемъ очарованіе искусства?

Внѣшній міръ не существуетъ. Не существуютъ, не воспринимаются вещи, замѣненные словами, не существуютъ и слова едва появляющіяся, едва произносимыя.

Внѣшній міръ внѣ искусства. Онъ воспринимается, какъ рядъ намековъ, рядъ алгебраическихкихъ знаковъ, какъ собраніе вещей, имѣющихъ объемъ, но не имѣющихъ матеріальности — фактуры.

Фактура — главное отличіе того особаго міра специально построенныхъ вещей, совокупность которыхъ мы привыкли называть искусствомъ.

Слово въ искусствѣ и слово въ жизни глубоко различны; въ жизни оно играетъ роль косяшки на счетахъ, въ искусствѣ оно фактурно; мы имѣемъ его въ звучаніи, оно договаривается и довыслушивается.

Въ жизни мы летимъ черезъ міръ, какъ герои Жюль-Верна летѣли съ земли на луну въ закрытомъ ядрѣ. Но въ нашемъ ядрѣ нѣтъ

оконъ. Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится въ первую голову къ тому, чтобы создать непрерывную, каждымъ своимъ мѣстомъ ощутимую вещь, вещь — фактурную.

Поэтъ, имѣя матеріаломъ своего творчества построения формъ, не только слово-звукъ, но и слово-понятіе, также творитъ изъ него новыя вещи. Добро и зло въ искусствѣ — фактурны. Нельзя думать, что искусство, измѣняясь, улучшается. Само понятіе улучшения подъяемомъ вверхъ — антропоморфично.

Формы искусства смѣняются.

Бываютъ минуты, если не паденія искусства, то растворенія въ немъ ряда чужихъ ему элементовъ. Таково, на примѣръ, творчество нашихъ передвижниковъ.

Тогда искусство живетъ помимо этихъ элементовъ, которые участвуютъ въ жизни, какъ пуля сидящая въ груди участвуетъ въ жизни тѣла.

Нельзя сказать, что Рѣпинъ совсѣмъ не художникъ, но нужно помнить, что онъ художникъ постольку, поскольку онъ рѣшалъ вопросы о созданіи особаго рода вещей — полотень покрытыхъ красками.

Съ другой стороны художники, часто думая, что рѣшаютъ чисто живописныя проблемы, не рѣшаютъ ихъ, а только показываютъ, и вотъ получается живописная алгебра, то-есть «не сдѣланная картина», — вещь по существу прозаическая. Къ такому живописному символизму приходится отнести школу супрематистовъ.

Ихъ картины скорѣе заданы, чѣмъ сдѣланы. Они не организованы съ расчетомъ на непрерывность воспріятія.

Правда, здѣсь «поставленъ вопросъ» не о вредѣ религіи или крѣпостного права, а объ отношеніи краснаго четырехугольника къ бѣлому полю, но, по существу, это «идейная» живопись.

Изъ русскихъ художниковъ ближе всѣхъ подошли къ вопросу созданія сдѣланныхъ непрерывныхъ вещей — Татлинъ и Альтманъ.

Альтманъ сдѣлалъ это въ рядѣ картинъ, въ которыхъ онъ обнажилъ установку на фактуру, гдѣ весь смыслъ картинъ въ сопоставленіи плоскостей разныхъ шероховатостей; Татлинъ — уйдя изъ живописи.

Я видѣлъ въ академіи (въ свободныхъ мастерскихъ Васильевскаго Острова), на выставкѣ работъ учащихся, вещи мастерской Татлина; къ сожалѣнію я не видѣлъ собственно его работы — модель памятника III-у Интернаціоналу.

Эта модель будетъ выставлена въ июль и тогда можно будетъ говорить о ней конкретно.

Пока же можно сказать, что Татлинъ ушелъ изъ живописи, отъ картинъ, которыя онъ писалъ такъ хорошо и перешелъ къ противопоставленію одной вещи взятой, какъ таковая, другой.

Я видѣлъ работу одной изъ его ученицъ. Это большой квадратъ паркета, обработанный такъ, что разные куски его имѣютъ разную фактуру и представляютъ, какъ бы нѣсколько плоскостей, уходящихъ другъ за друга: одна часть квадрата занята кускомъ мѣди неправильной формы и этому противопоставлены полоски калки, прикрѣпленные впереди основного плана работы.

Конечной задачей Татлина и татлинистовъ является, очевидно, созданіе новаго міра ощущенія, перенесеніе или распространеніе методовъ построенія художественныхъ вещей на построеніе «вещей быта». Конечной цѣлью такого движенія должно являться построеніе новаго осязаемаго міра.

Контръ-рельефъ эскизный, набросокъ, куски какого-то особаго рая, гдѣ нѣтъ именъ и нѣтъ пустотъ, гдѣ жизнь не похожа на нашъ сегодняшній «полетъ въ ядрѣ», на нашъ способъ существованія по точкамъ, отъ момента къ мо-

менту, какъ ѣзда по незамѣчаемой дорогѣ отъ станціи къ станціи.

Новый міръ долженъ быть міромъ непрерывнымъ.

Я не знаю правъ или не правъ Татлинъ. Не знаю, смогутъ ли распусться гнутые листки жести композиціи его учениковъ въ кованный контръ-рельефъ новаго міра.

Я не вѣрю въ чудо, оттого я не художникъ.

ПАМЯТНИКЪ ТРЕТЬЕМУ ИНТЕРНА- ЦИОНАЛУ

(Послѣдняя работа Татлина)

Дни бѣгутъ за днями, какъ вагоны, переполненные странными и разнообразными повозками, пушками, толпами о чемъ-то шумящихъ людей. Дни гремятъ, какъ паровой молоть, ударъ за ударомъ, и удары уже слились и перестали слышаться, какъ не слышать люди живущіе у моря шума воды. Удары гремятъ гдѣ-то въ груди, ниже сознанія.

Мы живемъ въ тишинѣ грохота.

Въ этомъ мощенномъ воздухѣ родилась желѣзная спираль проекта памятника ростомъ въ два Исаакія.

Эта спираль падаетъ на бокъ, и ее поддерживаетъ крѣпкая наклонно-стоящая форма.

Таково основное построение проекта памятника III-ему Интернаціоналу работы художника Татлина.

Изгибы спирали соединены сътью наклонныхъ стоекъ; въ прозрачномъ дуплѣ ихъ вращается три геометрическихъ тѣла. Внизу движется цилиндръ со скоростью одного поворота въ годъ; пирамида надъ нимъ поворачивается разъ въ мѣсяць, и шаръ на вершинѣ совершаетъ полный поворотъ каждый день. Волны радіо-станціи, стоящей на самомъ верху, продолжаютъ памятникъ въ воздухъ.

Это впервые желѣзо встало на дыбы и ищетъ свою художественную формулу.

Въ вѣкъ подъемныхъ крановъ, прекрасныхъ, какъ самый мудрый марсіанинъ, желѣзо имѣло право взбѣситься и напомнить людямъ, что нашъ «вѣкъ» даромъ называетъ себя уже со времени Овидія «желѣзнымъ», не имѣя желѣзнаго искусства.

Можно много спорить по поводу памятника. Тѣла, вращающіяся въ его тѣлѣ, малы и

легки сравнительно съ его громаднымъ «общимъ» тѣломъ. Само вращеніе ихъ почти не измѣняетъ его вида и носитъ скорѣй характеръ заданія, чѣмъ осуществленія. Памятникъ проникнуть своеобразнымъ утилитаризмомъ; эта спираль, если и не хочетъ быть доходнымъ домомъ, то все же она какъ-то использована.

По заданію, въ нижнемъ цилиндрѣ долженъ вращаться міровой Совнаркомъ, а въ верхнемъ шарѣ должна помѣщаться «Роста».

Слово въ поэзіи не только слово, оно тянетъ за собой десятки и тысячи ассоціацій. Произведеніе пронизано ими, какъ петербургскій воздухъ въ вьюгу снѣгомъ.

Живописецъ или контръ-рельефистъ не вольны запереть этой вьюгѣ ассоціацій ходъ черезъ полотно картины или между стоекъ желѣзной спирали. Эти произведенія имѣютъ свою семантику.

Совѣтъ Народныхъ Комиссаровъ принять Татлинымъ, какъ кажется мнѣ, въ свой памятникъ, какъ новый художественный матеріаль

и использованъ вмѣстѣ съ «Ростой» для созданія художественной формы.

Памятникъ сдѣланъ изъ желѣза, стекла и революціи.

ИВАНЪ ПУНИ

Иванъ Пуни, по существу, человекъ застѣнчивый. Волосы у него черные, говоритъ тихо, по отцу итальянецъ. Видалъ въ кинематографѣ на экранѣ такихъ застѣнчивыхъ людей.

Идетъ себѣ маляръ съ длинной лѣстницей на плечѣ. Скромень, тихъ. Но лѣстница задѣваетъ за шляпы людей, бьетъ стекла, останавливаетъ трамваи, разрушаетъ дома.

Пуни же пишетъ картины.

Если бы собрать всѣ рецензій о немъ въ Россіи и выжать изъ нихъ ихъ ярость, то можно было бы собрать нѣсколько ведеръ очень ѣдкой жидкости и впрыскиваніемъ ею привить бѣшенство всѣмъ собакамъ въ Берлинѣ.

Въ Берлинѣ же 500000 собакъ.

Обижаетъ людей въ Пуни то, что онъ никого не дразнить. Нарисуетъ картину, посмотреть на нее и думаетъ: «Я тутъ при чемъ, такъ надо».

Его картины безповоротны и обязательны.

Зрителя онъ видитъ, но считаться съ нимъ органически не можетъ. Ругань критиковъ принимаетъ, какъ атмосферное явленіе.

Пока живетъ — разговариваетъ. Такъ Колумбъ на кораблѣ, идущемъ въ неоткрытую Америку, сидя на палубѣ, игралъ въ шашки.

Пока Пуни художникъ для художниковъ, художники еще не понимаютъ его, но уже безпокоятся.

Послѣ смерти Пуни, — я не хочу его смерти, я его ровесникъ и тоже одинокъ, — послѣ смерти Пуни надъ его могилой поставятъ музей. Въ музеѣ будутъ висѣть его брюки и шляпа.

Будутъ говорить: «Смотрите, какъ скромень былъ этотъ гениальный человѣкъ, этой

сѣрой шляпой, надвинутой на самые брови, онъ скрывалъ лучи, исходящіе изъ его лба».

Про брюки тоже напишетъ какой-нибудь.

И, дѣйствительно, Пуни умѣетъ одѣваться.

На стѣну повѣсятъ счетъ за газъ пуниевскаго ателье, счетъ спеціально оплатятъ. Время наше назовутъ «пуническимъ». Да будутъ покрыты проказой всѣ тѣ, кто придетъ покрывать наши могилы своими похвальными листами.

Они нашимъ именемъ будутъ угнетать слѣдующія поколѣнія. Такъ дѣлаютъ консервы.

Признаніе художника — средство его обезвредить.

А можетъ быть не будетъ музея?

Мы стараемся.

Пока же Пуни, съ вѣжливой улыбкой, внимательно пишетъ свои картины. Онъ носитъ подъ своимъ сѣрымъ пиджакомъ яростную красную лисицу, которая имъ тихо закусываетъ. Это очень больно, хотя и изъ хрестоматіи.

ЗАКОНЪ НЕРАВЕНСТВА

ПАРАЛЛЕЛИ У ТОЛСТОГО

Для того, чтобы сдѣлать предметъ фактомъ искусства, нужно извлечь его изъ числа фактовъ жизни. Для этого нужно, прежде всего, «расшевелить вещь», какъ Иванъ Грозный «перебиралъ» людишекъ. Нужно вырвать вещь изъ ряда привычныхъ ассоціаций, въ которыхъ она находится. Нужно повернуть вещь, какъ полѣно въ огнѣ. У Чехова въ его «Записной книжкѣ» (дома не держу) есть такой примѣръ: кто-то ходилъ не то 15 не то 30 лѣтъ по перулку и каждый день читалъ вывѣску «Большой выборъ сиговъ» и каждый день думалъ: «Кому нуженъ большой выборъ сиговъ»; наконецъ, какъ-то вывѣску сняли и поставили у стѣны бокомъ, тогда онъ прочелъ: «Большой выборъ сигаръ». Поэтъ снимаетъ всѣ вывѣски со своихъ мѣстъ, художникъ всегда зачин-

щикъ возстанія вещей. Вещи бунтуютъ у поэтовъ, сбрасывая съ себя старыя имена и принимая съ новымъ именемъ — новый обликъ. Поэтъ употребляетъ образы-тропы, сравненія; онъ называетъ, положимъ, огонь краснымъ цвѣткомъ или прилагаетъ къ старому слову новый эпитетъ, или-же, какъ Бодлэръ, говоритъ, что падалъ подняла ноги, какъ женщина для позорныхъ ласкъ. Этимъ поэтъ совершаетъ семантическій сдвигъ; онъ выхватываетъ понятіе изъ того смыслового ряда, въ которомъ оно находилось и перемѣщаетъ его при помощи слова (тропа) въ другой смысловой рядъ, причемъ мы ощущаемъ новизну, нахождение предмета въ новомъ ряду. Новое слово сидитъ на предметѣ, какъ новое платье. Выѣска снята. Это одинъ изъ способовъ обращенія предмета въ нѣчто осязаемое, въ нѣчто могущее стать матеріаломъ художественнаго произведенія. Другой способъ — это созданіе ступенчатой формы. Вещь раздваивается своими отраженіями и противоположеніями.

Этотъ способъ почти универсаленъ. На немъ основаны очень многіе приемы стиля, какъ, на примѣръ, параллелизмъ.

О, яблочко, куда катишься?
Ой, мамочка, замужъ хочется!

Какъ поэтъ продолжаетъ, по всѣй вѣроятности, традицію пѣсни типа:

Катилося яблочко съ замостья,
Простилася Катичка съ застоля.

Ростовскій босякъ. Тутъ дана пара понятій совершенно не совпадающихъ, но сдвигающихъ другъ друга изъ ряда обычныхъ ассоціаций.

Иногда же вещь удваивается или разлагается. У Александра Блока одно слово «желѣзнодорожная» разложена на слова «тоска дорожная желѣзная». Левъ Толстой въ своихъ вещахъ формальныхъ, какъ музыка, дѣлалъ построенія типа о с т р а н е н і я (называніе

вещи не обычнымъ именемъ) и давалъ примѣры ступенчатого построения.

Объ остраненіи у Толстого мнѣ приходилось писать довольно много. Одна изъ разновидностей этого приема состоитъ въ томъ, что писатель фиксируетъ и подчеркиваетъ въ картинѣ какую-нибудь деталь, что измѣняетъ обычные пропорціи. Такъ, въ картинѣ боя Толстой развертываетъ деталь жующаго влажного рта. Это обращеніе вниманія на деталь создаетъ своеобразный сдвигъ. Константинъ Леонтьевъ въ своей превосходной книгѣ о Левѣ Толстомъ не понялъ этого приема. Но самый обычный приемъ у Толстого, это когда онъ отказывается узнавать вещи и описываетъ ихъ, какъ въ первый разъ видѣнныя, называя декорациі («Война и Миръ») кусками раскрашеннаго картона, а причастіе булкой, или, увѣряя, что христіане ѣдятъ своего Бога.

Я думаю, что традиціа этого толстовскаго приема идетъ изъ французской литературы,

можетъ быть, отъ «Гуруна по прозвищу наивный» Вольтера или отъ описанія французскаго двора, сдѣланнаго дикаремъ у Шатобріана.

Во всякомъ случаѣ, Толстой «остранялъ» вагнеровскія вещи, описалъ ихъ именно съ точки зрѣнья умнаго крестьянина, то-есть съ точки зрѣнья человѣка, не имѣющаго привычныхъ ассоціацій, по типу «французскихъ дикарей». Впрочемъ, такой же приѣмъ описыванія города съ точки зрѣнія селянина употреблялся и въ древнемъ романѣ (Веселовскій).

Второй приѣмъ, приѣмъ ступенчатаго построенія разрабатывался Львомъ Толстымъ очень своеобразно.

Я не буду пытаться дать хоть бы конспективный очеркъ развитія этого приѣма въ процессѣ созданія Толстымъ своей своеобразной поэтики и удовольствуюсь сейчасъ нѣсколькими примѣрами. Молодой Толстой строилъ параллелизмъ довольно наивно. Особенно для того, чтобы дать разработку темы умиранія, показать ее, Толстому представлялось необходи-

мымъ провести три темы: тему смерти барыни, смерти мужика и смерти дерева. Я говорю про рассказъ «Три смерти». Части этого рассказа связаны опредѣленной мотивировкой; мужикъ—ямщикъ барыни, а дерево срублено ему на крестъ.

Въ поздней народной лирикѣ параллелизмъ тоже иногда мотивируется. Такъ, напримѣръ, обычная параллель: любить — топтать траву, мотивируется тѣмъ, что любовники вытоптали траву, разговаривая.

Въ «Холстомѣрѣ» параллелизмъ лошадь — человекъ поддерживается фразой: «ходившее по свѣту, ѣвшее и пившее тѣло Серпуховскаго убрали въ землю гораздо позже. Ни кожа- ни кости его никуда не пригодились». Связь членовъ параллелизма мотивируется въ этомъ рассказѣ тѣмъ, что Серпуховскій былъ когда-то хозяиномъ Холстомѣра. Въ «Двухъ гусарахъ» параллелизмъ виденъ изъ самого названія и приведенъ въ деталяхъ: любовь, карточная игра, отношеніе къ друзьямъ.

Мотивировка связи частей — родство дѣйствующихъ лицъ.

Если сравнить приемы мастерства Толстого съ приемами Мопассана, то можно замѣтить, что при параллелизмѣ, французскій мастеръ, какъ бы пропускаетъ вторую часть параллели.

Когда Мопассанъ пишетъ свою новеллу, то онъ обычно, какъ бы подразумѣвая, умалчиваетъ второй членъ параллели. Такимъ вторымъ подразумѣваемымъ членомъ, обычно, является или традиціонный складъ новеллы, имъ нарушаемый, на примѣръ: онъ пишетъ новеллы, какъ бы безъ конца, или же обычное, скажемъ условное, буржуазно-французское отношеніе къ жизни. Такъ, на примѣръ, во многихъ новеллахъ Мопассанъ описываетъ смерть крестьянина, описываетъ просто, но удивительно «остраненно», причемъ мѣркой сравненія служить, конечно, литературное описаніе смерти горожанина, но оно не приводится въ этой же новеллѣ.

Съ этой точки зрѣнія Толстой, такъ сказать, примитивнѣе Мопассана, ему нужна параллель выявленія, какъ въ «Плодахъ просвѣщенія» — кухня и гостинная. Я думаю, что это объясняется большей отчетливостью французской литературной традиціи, сравнительно съ русской. Французскій читатель ярче почувствуетъ нарушеніе канона или же легче подыскиваетъ параллель, чѣмъ нашъ читатель съ его неяснымъ представленіемъ нормальнаго.

Я вскользь хочу отмѣтить, что, говоря о литературной традиціи, я не представляю ее себѣ въ видѣ заимствованія однимъ писателемъ у другого. Традицію писателя я представляю себѣ, какъ зависимость его отъ какого-то общаго склада литературныхъ нормъ, такъ же, какъ традиція изобрѣтателя состоитъ изъ суммы техническихъ возможностей его времени.

Болѣе сложные случаи параллелизма у Толстого представляютъ изъ себя противопоставленія въ его романахъ дѣйствующихъ лицъ другъ къ другу или одной группы дѣй-

ствующихъ лицъ другой. Напримѣръ, въ «Войнѣ и Мирѣ» отчетливо чувствуются противопоставленія: 1) Наполеонъ — Кутузовъ, 2) Пьеръ Безуховъ — Андрей Болконскій и одновременно Николай Ростовъ, который служить, какъ бы координатой (мѣриломъ) для того и другого. Въ «Аннѣ Карениной» противопоставлена группа Анна - Вронскій, группѣ Левинъ - Китти, причемъ связь этихъ группъ мотивирована родствомъ. Это обычная мотивировка у Толстого, а можетъ быть и вообще у романистовъ. Самъ Толстой писалъ, что онъ сдѣлалъ «старого» Болконскаго отцомъ блестящаго молодого человѣка (Андрея), «такъ какъ неловко описывать ничѣмъ не связанное съ романомъ лицо». Другимъ способомъ, способомъ участія одного и того же дѣйствующаго лица въ разныхъ комбинаціяхъ (излюбленъ англійскими романистами) Толстой почти не пользовался, развѣ только въ эпизодѣ Петрушка - Наполеонъ, гдѣ онъ употребилъ его въ цѣляхъ острашенія.

Во всякомъ случаѣ двѣ части параллели въ «Аннѣ Карениной» связаны мотивировкой настолько слабо, что можно представить себѣ эту связь мотивированной только художественной необходимостью.

Очень интересно пользовался Толстой «родствомъ» уже не для мотивировки связи, а для ступенчатости построения. Мы видимъ двухъ братьевъ и одну сестру Ростовыхъ. Они представляютъ какъ бы развертываніе одного типа. Иногда Толстой, какъ на примѣръ въ отрывкѣ передъ смертью Пети, сравниваетъ ихъ. Николай Ростовъ — упрощеніе Наташи, «огрубеніе» ея. Стива Облонскій открываетъ одну сторону построения души Анны Карениной — связь дома черезъ слово «немножечко», которое Анна говоритъ голосомъ Стивы. Стива ступень къ сестрѣ.

Здѣсь связь характеровъ объясняется не родствомъ, не постѣснялся же Толстой породнить на страницахъ романа отдѣльно задуман-

ныхъ heroesъ. Здѣсь родство понадобилось для постройки ступеней.

То же, что въ литературной традиціи изображеніе родственниковъ совершенно не связано съ обстоятельствомъ показать переломленіе одного и того же характера, показываетъ традиціонный приѣмъ описыванія благороднаго и преступнаго брата, родившагося въ одной семьѣ.

Здѣсь все, какъ всегда въ искусствѣ, мотивировка мастерства.

С О В Р Е М Е Н Н Ы Й Т Е А Т Р Ъ

ДОПОЛНЕННЫЙ ТОЛСТОЙ ¹⁾

«Первый винокуръ» Льва Толстого, дополненный Ю. Анненковымъ — пишу безъ всякой ироніи или восхищенія, а просто устанавливая фактъ — вещь яркая и обнаженная въ своемъ сложеніи.

Анненковъ поступилъ съ текстомъ Толстого такъ. Онъ взялъ его, какъ сценарій и развернулъ его, вставивъ гармонистовъ, частушки, эксцентрика, акробатовъ и т. д. Мотивированы эти вставки такъ: частушки вставлены, какъ

¹⁾ Къ постановкѣ художникомъ Анненковымъ «Перваго винокура» Льва Толстого въ Эрмитажномъ театрѣ. Анненковъ ввелъ въ толстовскій текстъ свои дополненія.

пѣсни мужиковъ, подвоенныхъ «дьявольскимъ пойломъ», гармонисты и хороводъ тоже вставлены въ сцену пьянства, акробаты же даны, какъ черти, то-есть циркъ введенъ въ пьесу, какъ изображеніе ада. И, наконецъ, эксцентрикъ въ рыжемъ парикѣ и широкихъ «форменныхъ» штанахъ данъ внѣ всякой мотивировки. Просто пришелъ себѣ рыжій и бродить въ аду, какъ въ шантажѣ.

Я человекъ не благоговѣйный и не почтительный, и на меня смѣсь Толстого съ цимбалами не дѣйствуетъ сама по себѣ раздражающе, но мнѣ хочется разобраться въ этой смѣси, выяснить ея сущность и, главное, попытаться понять, что она можетъ дать.

Конечно, текстъ произведенія не есть нѣчто неприкосновенное, какъ это думали въ концѣ 19 и началѣ 20 вѣка. Во всякомъ случаѣ, мы не имѣемъ права сказать, что свобода обращенія съ чужимъ текстомъ есть признакъ «дурного вкуса». Передѣлывалъ же Гете Шекспира, да и самъ шекспировскій

текстъ состоитъ изъ напластованія всякихъ, можетъ быть, даже и актерскихъ передѣлокъ. Больше того, каждое воспроизведеніе произведенія есть его пересозданіе — перекомпановка, что очень ясно при разсматриваніи копій, сдѣланныхъ съ одного и того же произведенія на разстояніи даже, ну, двадцати лѣтъ. Анненковская же перекомпановка хороша уже тѣмъ, что она не воображаетъ себя копіей.

Развертываніе сюжетной схемы, матерьяломъ органически съ ней не связаннымъ, въ искусствѣ почти правильно. Напомню, на примѣръ, развертываніе въ «Донъ Кихотъ», гдѣ для заполнения привлеченъ чуть ли не весь философско-дидактическій, фольклорно-литературный и даже филологическій матеріаль того времени.

Иногда такое развертываніе дано съ мотивировкой, обычно нанизываясь на рѣчи или чтенія дѣйствующихъ лицъ, какъ у Сервантеса, Стерна, Гете («Вертеръ»), Анатоля Франса и у сотенъ другихъ.

Иногда же они даны по принципу интермедіи, то-есть внесены своеобразными включениями и сосредоточены въ роляхъ шутовъ или остряковъ, не принимающихъ участія въ основномъ (если такое есть) дѣйствіи произведенія.

У Шекспира мы встрѣчаемъ и тотъ и другой способъ развертыванія. Шутки, обычно данные въ діалогѣ, или произносятся шутами-спеціалистами, или же введены въ роли дѣйствующихъ лицъ («Много шума изъ ничего»). То же можно найти у Мольера. Условность мотивировки вводомъ пѣнія въ водевиляхъ представляетъ изъ себя ту же тенденцію. Такова же роль «философскихъ» вставокъ въ психологическомъ романѣ.

Такимъ образомъ, неожиданность анненковскихъ вставокъ чисто внѣшняя. Она состоитъ въ томъ, что разрушенъ, казалось бы, неприкосновенный толстовскій текстъ, хотя вѣдь вообще схема, подлежащая развертыванію для каждаго передѣлывателя даннаго

произведенія всегда чужая, а, слѣдовательно, казалось бы, неприкосновенная. Но, конечно, это не такъ. Средніе вѣка развернули мистерию, тѣсно примыкающую къ богослуженію, фарсовымъ матеріаломъ. Такимъ образомъ, Анненковъ, можетъ быть, и не очень сознательно оказался возстановителемъ традиціи.

Кое-что ему не удалось. Главнымъ образомъ не вышло взаимоотношеніе *moralité* и фарса. Посмотримъ въ чемъ дѣло. Пьянство, и пьяная пѣснь, и грѣхъ вообще для «моралите» — грѣхъ, и дается какъ таковой, а въ фарсѣ-буффѣ оно потѣшное зрѣлище. Эти два плана не очень рѣзко отличаются другъ отъ друга, и грѣховное, конечно, почти всегда чисто «занятно», какъ занятнымъ показался Ловеласъ читательницамъ Ричардсона, но все же тенденція есть, особенно же у Толстого; съ нею можно не считаться, но для этого нужно ея не замѣчать. Анненковъ ее замѣтилъ.

Старикъ-дѣдъ, сидя во время вставленной картины танцевъ, говорилъ что-то очень невнятное о грѣхѣ. Эти слова полувлышались мнѣ такъ: «Вотъ что гармонисты и люди веселятся, — это хорошо, это не грѣхъ...»

Вотъ что старики разговариваютъ, это не хорошо. Дѣйствіе фарса и дѣйствіе основное не должны перебивать другъ друга, не должны ввязываться другъ въ друга; не нужно опираться на нарисованныя скалы или раскрашивать раму картины такъ, какъ написана сама картина.

Смѣшеніе фарса и «моралите», перебивающіе другъ друга и даже забивающіе другъ друга — вотъ главное достоинство веселой и талантливой постановки.

Отсебятины рыжаго въ клѣтчатыхъ штанахъ меня не обрадовали. Это слишкомъ просто сдѣлано. Анненковъ вставилъ фразу въ пьесу: «Анюта, до свиданія», а я по тому же принципу вставляю въ свою статью фразу: «Я и Женья огорчены, что не видали Юрія въ

залѣ». Очень интересно сравнить постановку «Перваго винокура» съ русской народной драмой, хотя бы съ «Царемъ Максимилианомъ». Объ этомъ я собираюсь написать отдѣльно, сейчасъ же скажу: въ постановкѣ Анненкова преобладали, какъ матеріалъ развертыванія, танецъ, пѣсня и, главное, пантомима. Получилось что-то вродѣ мозаики. Въ народной же драмѣ основной текстъ часто стирается почти до основанія, и на первый планъ выступаетъ «слово». Игра въ слова, каламбуры. Народная драма въ этомъ смыслѣ — театръ слова.

«НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ» И «ПЕРВЫЙ ВИНОКУРЪ».

Мнѣ очень нравится этотъ споръ, который разворачивается на страницахъ «Жизни Искусства» вокругъ вопроса о народно-цирко-вой комедіи Сергѣя Радлова.

Въ этомъ спорѣ г.г. В. Соловьевъ и Е. Кузнецовъ доказываютъ, что «Народная комедія» хороша, а Сергѣй Радловъ утверждаетъ, что она чрезвычайно хороша.

Мнѣ нравится отношеніе Сергѣя Радлова къ дѣлу, которое онъ дѣлаетъ, мнѣ тоже кажется, что многое изъ того, что я дѣлаю, хорошо и значительно.

Поэтому я рѣшаюсь напомнить о моей старой статьѣ въ «Жизни Искусства» — это

рецензія на постановку Юрієм Анненковымъ «Перваго винокура» Льва Толстого.

Эту пьесу Анненковъ развернулъ цирковымъ матеріаломъ и всю превратилъ въ цирковое дѣйствіе, — тогда же и пошли разговоры о спеціальной «цирковой» труппѣ.

Но, между тѣмъ, что дѣлалъ прежде Юрій Анненковъ и тѣмъ, что дѣлаетъ теперь Сергѣй Радловъ въ Желѣзномъ Залѣ Народнаго Дома, есть разница, на которой я хочу остановиться. Анненковъ вмѣстѣ съ циркомъ внесъ въ пьесу (прежде толстовскую) матеріаль злободневности, частушки, городовыхъ въ аду и т. д. Радловъ, какъ эпигонъ итальянской комедіи-импровизаціи, пока что пытается развернуть дѣйствіе комедіи только матеріаломъ цирковыхъ трюковъ. Въ этомъ его большая ошибка. Вырождающаяся цирковая традиція не можетъ дать матеріала для импровизаціи, такъ какъ фактически импровизація всегда привлеченіе стараго матеріала изъ общаго склада. Правда, Радловъ думаетъ

основать студию и въ ней готовить импровизаторовъ и начинать ихъ запасомъ театральнаго матеріала.

Но это все равно, какъ пытаться единолично создать языкъ. Единоличная воля можетъ измѣнить традицію, но не можетъ создать ее. Путь Ю. Анненкова, пошедшаго отъ уже существующаго матеріала, правильнѣй и въ то же время острѣй.

Другой характерной чертой различія у двухъ дѣятелей «цирковой» комедіи то, что Анненковъ для развертыванія взялъ пьесу, имѣющую опредѣленную фабулу, Радловъ же обрамляетъ трюки весьма слабо разработаннымъ сюжетомъ, въ которомъ почти нѣтъ организующаго ядра.

Въ то же время Анненковъ, какъ художникъ новой школы, чуждой потребности мотивировать введеніе каждаго художественнаго приѣма, ввелъ въ свою комедію дѣйствующихъ лицъ, совершенно несвязанныхъ съ ея сюжетомъ. Благодаря этому они, какъ напри-

мѣръ, клоунъ-Анюта, гораздо ярче выдѣлялись на фонѣ основного сюжета, чѣмъ радловская параллель къ этому же приему, клоунъ-посланецъ. Интересно отмѣтить, что, какъ всякій новаторъ, Анненковъ оказался въ то же время истиннымъ восприемникомъ традиціи. Именно въ двухъ планахъ, не слитыхъ между собой, совершалось дѣйствіе въ началѣ развитія европейской драмы (у Аристофана есть тоже такая двойственность) и въ русскомъ народномъ театрѣ, какъ и въ турецкомъ «Карагезѣ», развертываемый матеріалъ вводится безъ мотивировки и швы, соединяющіе части комедіи, не закрашиваются.

У Анненкова, какъ и Радлова, есть одинъ общій недостатокъ, ихъ роднящій. Ихъ театръ внѣ слова. Или вѣрнѣе, слово въ немъ на ущербѣ. Въ этомъ ихъ минусъ и рѣзкій разрывъ съ народнымъ искусствомъ. Какъ я уже писалъ въ своей замѣткѣ о царѣ Максимилианѣ («Жизнь Искусства»), народный театръ, особенно русскій, не столько театръ

движенія вообще, сколько театр словесной динамики. Слово, самовитое слово дорого народу. Народныя пьесы не меньше мастера слова, чѣмъ поэты-футуристы и модернисты.

Фабричная частушка тоже жива словомъ, игрой слова и смысломъ слова.

Радловъ, происходя по прямой линіи отъ Юрія Анненкова, по боковой происходитъ изъ пантомимъ Мейерхольда; въ этомъ объясненіе и оправданіе въ пренебреженіи словомъ. Грѣхъ же Юрія Анненкова передъ словомъ непростителенъ.

Статья моя печатается въ томъ же порядкѣ, въ которомъ я существую самъ — въ дискусіонномъ.

ИСКУССТВО ЦИРКА

Во всякомъ искусствѣ есть свой строй — то, что превращаетъ его матеріаль въ нѣчто художественно-переживаемое.

Этотъ строй находитъ выраженіе себѣ въ различныхъ композиціонныхъ приемахъ, въ ритмѣ, фонетикѣ, синтаксисѣ, сюжетѣ произведенія. Приемъ есть то, что превращаетъ внѣэстетическій матеріаль, придавая ему форму, въ художественное произведеніе.

Какъ-то странно обстоитъ дѣло въ циркѣ. Его представленія, которыя можно раздѣлить на, во-первыхъ, фарсово-театральную часть (у клоуновъ), во-вторыхъ, на часть акробатическую, въ третьихъ, на представленіе со звѣрями — художественно построены только въ первой своей части.

Ни человекъ-змѣя, ни силачъ, поднимающій тяжести, ни велосипедистъ, дѣлающій мертвую петлю, ни укротитель, вкладывающій напوماженную голову въ пасть льва, ни улыбка укротителя, ни физиономія самого льва, — все это не состоитъ въ искусствѣ. А между тѣмъ, мы ощущаемъ циркъ, какъ искусство, какъ героическій театръ по Ю. Анненкову.

Интересно прослѣдить: каковъ, именно, строй цирка, въ чемъ его пріемъ, что выдѣляетъ цирковое движеніе и дѣйствіе изъ движенія бытового? Возьмемъ силача и укротителя.

Сцены, въ которыхъ они участвуютъ, лишены сюжета, слѣдовательно, циркъ можетъ обходиться безъ сюжета.

Движенія ихъ не ритмичны, — циркъ не нуждается въ красотѣ.

Наконецъ, все это даже не красиво. Пишу, чувствуя себя виновнымъ за то, что употребляю такое непонятное слово, какъ «красота».

Въ красотѣ циркъ, слава Богу, не нуждается.

Но въ цирковомъ дѣйствии есть и всегда есть нѣчто общее: цирковое дѣйствіе трудно.

Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змѣей, страшно, то-есть тоже трудно, вложить голову въ пасть льва.

Внѣ трудности нѣтъ цирка, поэтому въ циркѣ болѣе художественна работа акробатовъ подъ куполомъ, чѣмъ работа тѣхъ же акробатовъ въ партерѣ, хотя бы движенія ихъ были, и въ первомъ и во второмъ случаѣ, абсолютно одинаковы.

Если же работа будетъ производиться безъ «сѣтки», то она окажется болѣе страшной, болѣе цирковой, чѣмъ работа хоть немного обезопасенная сѣткой.

Затрудненіе — вотъ цирковой приѣмъ. Поэтому, если въ театрѣ каноничны поддѣльные вещи, картонныя цѣпи и мячи, то зритель цирка былъ бы справедливо возмущенъ, если бы оказалось, что гири, поднимаемыя силачѣмъ, вѣсятъ не столько, сколько объ этомъ написано на афишѣ. Театръ имѣеть

другіе приемы, кромѣ простаго затрудненія, поэтому онъ можетъ обходиться и безъ него.

Циркъ — весь на затрудненіи.

Цирковая затрудненность сродна общимъ законамъ торможенія въ композиціи.

Больше всего цирковой приѣмъ «трудности» и «страшности», какъ одного изъ видовъ трудности, связанъ съ сюжетнымъ торможеніемъ, когда герой, напримѣръ, ставится въ трудныя положенія борьбой между чувствомъ любви и долга. Акробатъ преодолеваетъ пространство прыжкомъ, укротитель звѣря — взглядомъ, силачъ тяжесть — усиленіемъ такъ, какъ Орестъ преодолевалъ любовь къ матери во имя гнѣва за отца. И въ этомъ родство героическаго театра и цирка.

О ВКУСАХЪ

Во Франціи происходила анкета о томъ, кто лучшій драматургъ міра.

Громадное большинство голосовъ получилъ Ростанъ; Шекспиръ и Софокль остались безъ мѣста.

Во времена Шекспира театръ его былъ полонъ, хотя, быть можетъ, и неуважаемъ.

Во времена Софокла театръ былъ полонъ, и народъ зналъ, вѣроятно, что онъ смотритъ.

Я написалъ это не для того, чтобы плакать о золотомъ вѣкѣ и не для того, чтобы предложить возстановить его явочнымъ порядкомъ.

Сейчасъ сезонъ открывается въ лучшихъ театрахъ Шекспиромъ, а интересно, что сказала бы публика при анкетѣ.

Нормаленъ ли разрывъ между вкусами зрителей и репертуаромъ? Нужно ли воспитывать зрителя? Если бы въ свое время стали воспитывать англійскаго зрителя, то, конечно, ему не дали бы Шекспира.

Ростанъ — пошлость, но благоговѣнне передъ авторитетами, реставрація — по-моему, пошлость также.

Три года жду я на сценѣ постановокъ пьесъ Блока; пьеса Маяковскаго была поставлена, но была снята; какъ враждебный флагъ, измѣннически поднятый надъ крѣпостью и сейчасъ же сорванный.

Для постановокъ новыхъ пьесъ въ большихъ театрахъ, очевидно, есть цензъ смерти.

Правда, онъ былъ нарушенъ для постановки «Маски» Окса.

Не радуется меня хорошіе вкусы петроградскихъ театровъ.

Это не радуется меня, какъ и крики о порчѣ языка. Почтенные крики и очень забавные. По нимъ получается, что вся рус-

ская литература портила русскій языкъ во главѣ съ Толстымъ.

Я знаю, что французъ, отвѣчавшій похвалой Ростану, былъ въ свое время палачомъ импрессионистовъ и сейчасъ душить по-маленечку все живое въ искусствѣ. Но и театръ Шекспира передъ лицомъ предупрежденной, что «это хорошо», толпы, это не лучше Ростана, это подушка на лицѣ.

Мнѣнiе большинства въ искусствѣ, это — то ничто, то все, — этимъ искусства не смѣрять; но классицизмъ и хорошій тонъ еще не спасали никогда. Особенно сегодняшнiй, ничего не отрицающiй, музейный, коллегiальный классицизмъ.

Я тоже не знаю, что дѣлать съ театромъ.

Я человекъ, носящiй подъ полой желтый флагъ футуристовъ.

Но мнѣ хотѣлось бы увидѣть на мѣстѣ театра хорошаго вкуса и реставраци — такой театръ, которому дали бы такъ портить искусство, какъ портятъ сейчасъ языкъ.

Хоть кинематографъ оставили бы безъ опеки и безъ историческихъ картинъ.

Когда мужикъ въ сказкѣ сталъ дѣлать погоду, онъ сдѣлалъ ее очень плохо.

Сейчасъ мы сами дѣлаемъ искусство.

ПО ПОВОДУ «КОРОЛЯ ЛИРА»

Къ сожалѣнію, у меня нѣтъ сейчасъ даже Шекспира въ рукахъ, а итти отыскивать еще не могу, но, какъ извѣстно, многія книги, какъ и низшія животныя, могутъ иногда размножаться почкованіемъ, безъ оплодотворенія.

Къ числу книгъ, размножающихся почкованіемъ, относится большинство трудовъ о Шекспирѣ. Одна книга производитъ другую, десять книгъ производятъ одиннадцатую и такъ безъ конца. Эта «книгоболѣзнь» къ сожалѣнію типична не только для литературы о Шекспирѣ, — ею больна вся исторія и теорія литературы, ею болѣла недавно вся филологія.

Поэтому пусть будетъ моею заслугой, что, начавъ писать замѣтку, я не открываю библіотечные краны.

Самое неважное въ «Королѣ Лирѣ», на мой взглядъ, это то, что произведеніе это — трагедія.

Чеховъ сообщалъ своимъ друзьямъ, что онъ написалъ веселый фарсъ — «Три сестры». Чеховъ не вложилъ слезъ въ свою пьесу.

Гоголь къ концу своей жизни видѣлъ въ «Ревизорѣ» — только трагедію.

Да, «Ревизоръ» можно воспринять трагически, а «Три сестры» ставить у Смолякова.

Эмоціи, переживанія не являются содержаниемъ произведенія.

Теоретикъ музыки Гансликъ приводитъ много примѣровъ того, какъ одно и то же музыкальное произведеніе воспринималось то какъ печальное, то какъ веселое и остроумное.

Содержаніемъ «Короля Лира», на мой взглядъ, повторяю, является не трагедія отца, а рядъ положеній, рядъ остротъ, рядъ приемовъ организованныхъ такъ, что они соз-

даютъ своими взаимоотношеніями новыя стилистическіе приемы.

Говоря просто — «Король Лиръ» — явленіе стилия.

Такъ же, какъ неправильно пасти коровъ по нарисованной травѣ, неправильно и подходить къ художественному произведенію съ соціологической или психологической мѣркой.

Люди, работающіе надъ произведеніями съ такими мѣрками, всегда находятъ въ нихъ то, что является не существеннымъ, не основнымъ, — всегда находятъ въ нихъ т и п ъ.

Въ «Королѣ Лирѣ» они также видятъ — т и п ъ.

Типъ — одно изъ изобрѣтеній не научной поэтики. Въ искусствѣ художникъ всегда идетъ отъ приема обусловленнаго матеріаломъ

Въ театрѣ Шекспира этимъ матеріаломъ былъ, кромѣ сценической интриги, еще и каламбуръ — словесныя игры. Шекспиру не важно правдоподобіе типа, ему не важно, по-

чему Лиръ говоритъ сейчасъ то, а потомъ другое, почему врываються въ его рѣчь грубыя шутки. Для Шекспира «Король Лиръ» актеръ, какъ актеръ и шутъ. Но шутъ введенъ въ пьесу, именно, какъ шутъ, хотя и какъ шутъ «Короля Лира», что мы не всегда видимъ въ однотипныхъ пьесахъ. «Король Лиръ» же введенъ въ произведение болѣе частной персональной мотивировкой.

Но пьесы Шекспира находятся въ томъ періодѣ развитія приемовъ творчества (я не предполагаю, что приемы замѣняютъ другъ друга, улучшаются), когда мотивировка была еще совершенно формальна.

Вотъ почему такъ плохо мотивирована вся завязка пьесы да и весь ея ходъ, въ частности воѣ эти безчисленные неузнаванія.

Рѣчи «Короля Лира» такъ же слабо связаны съ нимъ, какъ рѣчи «Донъ Кихота» объ испанской литературѣ слабо связаны съ Алонцо Добрымъ, который въ свободное время дѣлалъ клѣтки и зубочистки.

Критики, думающіе, что можно разсуждать о поведеніи героевъ художественнаго произведенія не на основаніи законовъ искусства, а на основаніи законовъ психологій, конечно, интересуются вопросомъ о характерѣ безумія «Короля Лира» и даже ищутъ къ нему медицинскій терминъ на латинскомъ языкѣ.

Интересно узнать, чѣмъ боленъ Шахматный Конь: вѣдь онъ всегда ходитъ бокомъ.

Какъ нужно играть «Короля Лира»?

Играть нужно не типъ, — типъ — это нитки, сшивающія произведеніе, типъ — это или панорамщикъ, показывающій одинъ видъ за другимъ, или же мотивировка эффектовъ.

Играть нужно пьесу, выявлять нужно матеріаль ея, а не находить такую фізіономію, которая объясняла бы его смѣну.

«Короля Лира» нужно играть какъ каламбуриста и эскцентрика.

Дочери его такъ же условны, какъ карточные дамы; Корделія — козырь.

Нужно быть слѣпымъ, чтобы не чувствовать въ пьесѣ условности сказки и умной руки знатока театра.

СТАРОЕ И НОВОЕ

Принято видѣть въ «Жизни Искусства» новое искусство, ниспровергаемое товарищами Э. Голлербахомъ и Петромъ Сторицынымъ.

Съ такими врагами не пропадешь.

Въ наше время, когда всѣ талантивые люди вышли изъ Египта и отъ котловъ его, чтобы искать новыхъ формъ, когда старыя омертвѣли какъ десны, замороженныя кокаиномъ, забавно читать про контръ-рельефъ Татлина: «Такіе «рельефы» въ изобиліи встрѣчаются въ выгребныхъ ямахъ, мусорныхъ кучахъ, въ старыхъ сараяхъ и на заднихъ дворахъ».

Нѣтъ границъ наивности честнаго провинціала: «Произведенія Стриндберга, Татлина, Керева, Ровановой, Бруни, Малевича, Школь-

ника, Баранова-Россине и Львова кажутся сплошнымъ недоразумѣніемъ».

Приходится говорить и о такихъ людяхъ, которые считаютъ недоразумѣніемъ даже «Міръ Искусства», такъ какъ пишешь съ ними въ одной газетѣ.

Вчера я былъ въ театрѣ, вчера я былъ на ученическомъ выпускномъ спектаклѣ студіи Аполлонскаго, вчера не было никакихъ «недоразумѣній», вчера я былъ въ моргѣ.

Былъ «лѣсъ» и «даль», и «трагикъ» съ «р», говорящій «брратецъ», и женщина, очень толстая и такъ двигающая спиной, что это, по всей вѣроятности, было смѣшно. Шла пьеса безъ «недоразумѣній».

Ничье наивное сердце, ничье коротенькое художественное образованіе, дошедшее до умѣнья дѣлать выписки и цитаты изъ «Старыхъ Годовъ» (я умѣю отвѣчать за свои слова и доказывать ихъ), не смутилось бы.

Шель Островскій, да еще какой: — «Свѣтитъ, да не грѣетъ».

Было очень академично, а можетъ быть, даже государственно.

Играли по системѣ чикъ-чирикъ, однообразно, даже безъ сильныхъ ошибокъ.

О, трудно искать, и лежащіеся иногда собираются бить насъ стадами, но лучше даже умереть въ пустынь, чѣмъ жить трупомъ среди труповъ.

О, неужели товарищи мертвые не могутъ использовать своего, имъ присущаго хладнокровія, чтобы говорить объ ищущихъ, хотя бы безъ покушенія на остроуміе.

Какъ не привыкли мѣщане, что искусство всегда впереди ихъ, что интересны для исторіи искусства только тѣ, которые хотятъ сдѣлать нѣчто иное, чѣмъ ихъ предшественники -- есть и другіе: это тѣ, что хотятъ сдѣлать тоже самое, что было сдѣлано, но они - то и не интересны.

Кстати, это изъ Брюнетьера.

О МЕРЕЖКОВСКОМЪ

Петербургскій Драматическій Театръ готовитъ постановку драмъ Мережковскаго и «по Мережковскому»: «Павла», «Александра» и «Николая» (передѣлка романа «14 декабря»).

Я сегодня очень долго стоялъ въ очереди и бѣгалъ по «Безхозамъ», а потому почти не могу писать о литературѣ, не нарушая закона о совмѣстительствѣ. Принужденъ, поэтому, писать приблизительно.

Я не хочу звонко ругаться, но на меня романы и драмы Мережковскаго производятъ впечатлѣніе «Цыганскихъ пѣсенъ въ лицахъ», — какихъ - то инсценированныхъ историческихъ анекдотовъ.

Поэтому, чѣмъ меньше мы знаемъ ту эпоху, которую намъ рисуетъ Мережковскій, тѣмъ интереснѣе намъ его произведеніе.

Здѣсь подкупаетъ занимательность матеріала. Вотъ почему среднему читателю интереснѣе «Юліанъ Отступникъ» и «Леонардо да-Винчи», чѣмъ «Петръ и Алексѣй», а человѣку знакомому съ исторіей декабристовъ «14 декабря» прямо докучно и непріятно своимъ приѣмомъ сводки плохо выбраннаго матеріала, разбавленнаго мистицизмомъ уже сильно подержаннымъ.

На меня «14 декабря» производитъ впечатлѣніе пародіи, чего-то вродѣ «Прекрасныхъ Сабинянокъ» Леонида Андреева, въ которыхъ римляне сами себя называютъ древними римлянами; у Мережковского декабристы воспринимаютъ сами себя съ точки зрѣнія третьеразряднаго литератора двадцатаго вѣка.

Интересно сравнить, какъ пользовался цитатами въ своихъ произведеніяхъ Левъ Толстой. У него, обычно, «историческая фраза» появляется въ такомъ контекстѣ, то-есть окружена такими словами и положеніями, что она воспринимается заново. Посмотрите, напримѣръ, разговоръ Наполеона съ послымъ Александра.

Толстой заново создаетъ «историческую фразу», вводитъ ее въ композицію. Мережковскій склеиваетъ фразы и стихи, какъ лоскутное одеяло.

Я не упрекаю Мережковскаго за то, что онъ пишетъ или клеитъ хуже Толстого, но просто указываю на то, что литературная техника, которая за послѣднее десятилѣтіе существованія русской литературы необыкновенно развилась, у него выродилась въ совершенно дѣтскіе приемы.

Мережковскій обладаетъ еще другою особенностью: онъ очень быстро старѣетъ. Стихи, написанные имъ въ началѣ его литературной работы, нельзя слушать безъ ощущенія неловкости (примѣръ: «Сакья Муни»).

Мистицизмъ Мережковскаго, его «Небо вверху» и «Небо внизу», «Звѣрь и Богъ», «Христосъ и Антихристъ», все попарно связанныя словечки выносились до того, что объ нихъ нельзя писать серьезно.

Я не протестую противъ постановки Мережковского на сценѣ, но ставить Мережковского надо не въ планѣ художественномъ, а въ планѣ образовательномъ. Его романы нужны такъ же, какъ и стихотворенія, поэтому и отношеніе къ нимъ должно быть не какъ къ цѣлымъ произведеніямъ, какъ напримѣръ, къ скульптурнымъ группамъ и даже не какъ къ цѣлымъ гарнитурамъ, какъ напримѣръ къ гарнитурамъ мебели, а какъ къ связкамъ предметовъ, могущихъ существовать и отдѣльно.

Мистика — плохая мистика Мережковского должна быть удалена, вычеркнута изъ его романовъ и не за то, что она мистика, а за то, что она плохая.

Противъ передѣлокъ романа Мережковского въ пьесы ничего нельзя возразить; эти романы не были романами, не будутъ и драмами. Вообще это глубоко не литературное явленіе.

КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ

Въ послѣдней постановкѣ Театра Народной Комедіи интересенъ перебой комическихъ и трагическихъ моментовъ.

Пьеса организована такъ: основной стержень ея состоитъ изъ мелодрамы, типа бульварнаго романа съ быстрой смѣной сценъ, съ катастрофическими влюбленіями, однимъ словомъ, изъ ряда авантюрныхъ моментовъ, связанныхъ между собой почти безъ психологической мотивировки.

Пьеса открывается пантомимой убійства, мотивировка этого убійства дается позднѣе при помощи разговора.

Комическій элементъ данъ въ видѣ эксцентрика (клоуна), ввѣдь котораго въ пьесу мотивированъ тѣмъ, что онъ тихій буржуй, на ули-

цѣ котораго произошло убійство; онъ бѣжитъ въ провинцію, но получается такъ, что онъ вездѣ встрѣчается съ преступниками, — однимъ словомъ онъ оказывается аккомпаниментомъ мелодраматическаго дѣйствія.

Теперь, какъ построена эта комическая сторона? Смѣшное дано здѣсь не какъ смѣшныя слова, а какъ несовпаденіе обычныхъ словъ съ эксцентрическими дѣйствіями; комическій элементъ, такимъ образомъ, сосредоточенъ въ жестѣ и бутафоріи.

Это смѣшно и смѣшно театральнo. Но мнѣ кажется возможнымъ и другой типъ смѣшного, который широко использованъ въ циркѣ: несовпаденіе слова и жеста. Напримѣръ, клоунъ хочетъ перескочить черезъ другого и падаетъ, говоря «вотъ и перескочилъ» (Богатыревъ).

Въ болѣе развитомъ видѣ это даетъ (уже на матеріалѣ слова) Диккенсовскую шутку: ѣ х а т ь, т а к ѣ ѣ х а т ь, какъ сказалъ попугай, когда кошка потащила его за хвостъ.

Во всякомъ случаѣ «смѣшное» Сергѣя Радлова показываетъ въ немъ человѣка, смогшаго превратить алхимию театра въ химию театра, то-есть сознательно (научно) пользующагося матеріаломъ.

Но перейдемъ къ контрасту комическаго и трагическаго.

Приемъ этотъ въ своемъ обнаженіи широко использованъ въ русской хоровой пѣснѣ типа «Среди долины ровныя» съ припѣвомъ «Ахъ вы, Сашки, канашки мои» и т. п., причемъ въ припѣвѣ измѣняется темпъ и ритмъ. На одной перемѣнѣ ритма основаны русскія народныя пѣсни верхняго Поволжья, сконтампиванныя (составленныя) изъ чередованія пѣсенъ частушечьяго и протяжнаго размѣровъ. Иногда контрастъ данъ въ самомъ припѣвѣ, то-есть припѣвъ не только дисгармонизируетъ съ текстомъ, но и въ себѣ самомъ несетъ противорѣчіе. Напримѣръ, послѣ шутливаго припѣва вдругъ вводится «Помилуй насъ, Господи, помилуй насъ» церковнаго припѣва.

Такимъ образомъ законъ контраста распространенъ среди самыхъ популярныхъ пѣсенъ. Необходимость же обосновывать ввѣдъ этого элемента какимъ-нибудь способомъ,— только требованіе одного изъ литературныхъ стилей, и попрекать Сергѣя Радлова несоблюденіемъ правдоподобности «ввода» значить не понимать въ чемъ дѣло.

Кстати, привѣду мнѣніе Фильдинга (англійскій писатель XVIII вѣка изъ числа «реалистовъ» по уличной терминологіи):

«Мы должны указать на новую жилу, которая, если и была уже извѣстна прежде, то, по крайнѣй мѣрѣ, не разработана, сколько намъ извѣстно ни однимъ изъ древнихъ или новыхъ писателей. Эта жила — законъ контраста».

Дальше идутъ примѣры; приведу наиболѣе подходящій:

«Одинъ великій геній, нашъ соотечественникъ, объяснилъ это вполне. Я не могу причислить его ни къ какому разряду художниковъ,

хотя онъ и имѣетъ право занять мѣсто между ними.

Я говорю объ изобрѣтателѣ англійской пантомимы. Эта пантомима состоитъ изъ двухъ частей, названныхъ изобрѣтателемъ серьезною и комическою. Въ серьезной части являются языческія божества и герои, глупѣйшая компанія, какую только можно себѣ представить и эта тайна известна только немногимъ; это дѣлается съ умысломъ, чтобы тѣмъ лучше отгѣнить комическую часть представленія и придать яркость шуткамъ арлекина».

Еще нѣсколько словъ о мотивировкахъ пріема. Отчего уже не требовать отъ поэтовъ мотивировка рифмы, эхо (были примѣры) или самоцѣленъ, такъ какъ искусство само пріемъ. Характеръ трагическаго у Сергѣя Радлова бульваренъ, это я говорю не въ укоръ. Бульварный романъ оказалъ вліяніе на Достоевскаго. Шекспиръ родился не въ Большомъ Драматическомъ Театрѣ, а тоже на бульварѣ.

Я говорилъ уже много разъ, что въ общемъ ходѣ исторіи литературы вообще крупное можетъ быть создано не возстановленіемъ старыхъ образцовъ, а канонизаціей младшаго рода искусства.

Такимъ образомъ, теоретически Радловъ правъ.

Можетъ быть не надо было повторять дословно формы американской фильмы, а нужно было использовать схему ея строения.

Изъ приемовъ связи трагическаго и комическаго въ пьесѣ хороша сцена переодѣванія вора и сыщика. Переодѣваясь все въ новые и новые костюмы, они пробѣгаютъ останавливаемые каждый разъ тѣмъ же вопросомъ эксцентрика, при чемъ отвѣтъ ихъ обнаруживаетъ зрителю, что это все тѣ же самые люди.

Слабъ въ пьесѣ текстъ; вѣрнѣе не слабъ, — его нѣтъ.

Говорятъ, но я не знаю навѣрное, что кинематографическіе актеры во время игры, для облегченія себѣ представленія о мимикѣ, со-

отвѣтствующей данному моменту, произносятъ «подходящія слова». Вотъ такими подходящими словами, подсобными и художественно нѣ организованными и выгладить текстъ, особенно текстъ трагической пьесы.

Это основная ошибка Радлова и его театра. Если слово не нужно театру, то можно ставить пантомиму, но говорить на сценѣ «какія-то слова» такъ же преступно, какъ и «кое-какъ» двигаться.

Это необходимо сказать, хотя бы и изъ уваженія къ блестящей постановкѣ. Нѣкоторые моменты ея, напримѣръ, сцена появленія головъ изъ за всѣхъ выступовъ декорацій, предѣль неожиданности и выдумки!

Сергѣй Радловъ хорошо знаетъ театр, но его знанія захлестываютъ.

Весь третій актъ выпадаетъ изъ сюжета пьесы.

Пьеса кончается, такимъ образомъ, посрединѣ самой себя.

Я думаю, что это неправильно, такъ какъ первые два акта построены не по Аристофановскому способу ввода эпизодовъ, а по Аристотелевскому закону одинаго сюжета, осложненнаго перипетіями.

Въ 3-емъ, приставномъ актѣ за то скоплены всѣ бывалые и небывалые трюки: клоуны кувыркаются, полиція катится по каталкѣ, Дельвари «острить»; не хватаетъ только, чтобы Валентина Ходасевичъ вышла на сцену и среди этого содома начала писать декорацин, а Сергѣй Радловъ прочелъ свой переводъ «Близнецовъ» Плавта.

Я понимаю радость изобрѣтателя, захлебывающагося отъ мыслей, которыя у него въ головѣ прыгаютъ другъ черезъ друга, какъ бараны въ стадѣ.

Но все же видя всевозможные трюки, соединенные въ одномъ мѣстѣ, я вспомнилъ старый анекдотъ про гимназиста, написавшаго свое сочиненіе безъ одинаго знака препинанія и по-

ставившаго всѣ знаки, какіе есть, и въ большомъ количествѣ въ самомъ концѣ, и мнѣ хочется кончить свою статью фразой этого гимназиста: «маршъ по мѣстамъ».

ПОДКОВАННАЯ БЛОХА

*(Къ вопросу объ инсценировкахъ и
иллюстраціяхъ)*

Есть у Лѣскова рассказъ «Лѣвша».

Подарили Александру Павловичу англичане стальную танцующую блоху.

При Николаѣ Павловичѣ рѣшили англичанъ посрамить. Отдали блоху въ Тулу. Въ Тулѣ блоху подковали. Работа мелкая, даже въ микроскопъ нельзя разобрать. Послали блоху за границу, пускай иностранцы удивляются.

Только блоха больше не танцевала. Каждая машина свою пропорцію имѣетъ и на нес рассчитана.

Сильно удивились англичане мелкой работѣ, но поняли: люди таблицы множенія не знаютъ.

Я былъ на постановкѣ «Сверчка на печи» 1-й студии Художественнаго Театра.

Бѣженецъ я недавній и еще не имѣю психологій сторожа изъ «Обломова» Гончарова. Сторожъ этотъ въ четвергъ доѣдалъ остатки воскреснаго барскаго пирога и наслаждался мыслью, что пирогъ господскій.

Фамилію его забылъ, кажется Офросимовъ.

Мнѣ постановка не нравится. Вещь сдѣлана съ тонкостью удивительной. Чеховъ, очень серьезно говоря, большой актеръ. Гіацинтова играла хорошо. Чтецъ Невскій читалъ плохо.

Но я не пишу рецензій. Знаю одно и въ одномъ увѣренъ. Блохъ нельзя подковывать.

Разказовъ нельзя инсценировать.

Нужно знать таблицу умноженія и помнить, что каждая вещь рассчитана на свою пропорцію.

Изъ очень хорошаго разказа получается невыносимая пьеса.

Съ интересомъ наблюдалъ за сценой.

Двое разговариваютъ, остальнымъ дѣлать нечего.

Режиссеръ опытный, онъ ихъ за печку причетъ. Или по лѣстницѣ на верхъ поплеть.

Но все время игры чувствуешь натугу, знаешь, что играютъ то, что нельзя играть. Сидячая пьеса. У Диккенса почти всѣ вещи построены на приѣмѣ загадки. Въ большихъ вещахъ одна загадка, разрѣшаясь, смѣняется другой.

На загадкѣ (незнакомецъ) построенъ и рассказъ «Сверчокъ на печи». Но диккенсовскія разгадки совершенно не театральны, онѣ не дѣйственны до того, что романистъ, обыкновенно, долженъ былъ кончать свои произведенія рассказомъ, объясняющимъ тайну. Такъ кончается «Николай Никльби», «Мартинъ Чезльвитъ», «Нашъ взаимный другъ», «Крошка Дорритъ». Такъ кончается и «Сверчокъ»; это не развертываніе дѣйствія, это медленное его скручиваніе и полуудовлетворительное объясненіе въ концѣ.

Разсказъ, повѣсть, сдѣланы не только при помощи словъ, они сдѣланы изъ словъ и по законамъ слова. Нельзя переводить произведе- нія изъ матеріала въ матеріалъ. Когда Ма- сютинъ иллюстрировалъ повѣсть Гоголя «Носъ», то вещь просто погибла, потому что все строеніе повѣсти, вся иронія лежитъ въ ея непосредственности. Носъ то ѣдетъ въ ди- лижансѣ, на немъ мундиръ надворнаго совѣт- ника, то его заворачиваютъ въ тряпочку и за- пекаютъ въ хлѣбъ.

Гоголь нарочно совмѣщаетъ оба момента.

Квартальный, принесъ майору его носъ — носъ реальный, хотя и отрѣзанный, раска- зываетъ, что онъ поймалъ его въ образѣ чело- вѣка.

Гоголю, который былъ чрезвычайно смѣ- лый писатель и котораго печатали въ его вре- мя только потому, что общій уровень литера- турнаго пониманія тогда былъ выше, чѣмъ сей- часъ, — нужна была нелѣпость. Онъ въ по-

слѣдней редакціи отказался отъ мотивировки нелѣпости сномъ. Ему она нужна, какъ чистая форма.

Книга Гоголя съ иллюстраціями Масютина (изданіе «Геликона») большая и великолѣпно подкованная блоха.

Начало повѣсти Диккенса, этотъ разговоръ разсказчика съ читателемъ о томъ, кто началъ ше началъ, чайникъ или сверчокъ, игра съ реальностью, игра на томъ, что, конечно, никто кромѣ автора не знаетъ о томъ, кто началъ раньше. Объ этомъ приѣмѣ, объ его разумѣ я могъ сказать много. Но вернемся къ театру. Тихо. Занавѣсъ виситъ. Раздается звукъ кипящаго чайника, потомъ, не посмотрѣлъ по часамъ, не черезъ пять ли минутъ начинается сверчокъ. Потомъ выходитъ чтець и спорить о томъ, что извѣстно всему театру: «Чайникъ началъ раньше».

Произведеніе какъ будто сохранено, на самомъ дѣлѣ оно обезсмыслено.

Не думайте, что я говорю о мелочахъ. Я говорю о строеніи вещи.

Можно отъ вещи отбрасывать элементы ея формы, но тогда получится тоже, что останется отъ качана капусты, если отъ него оторвать всѣ листья.

Ни русское искусство, ни Первая Студія Художественнаго Театра не нуждаются въ снисходительности. Будемъ мѣрить другъ друга полной мѣрой.

У каждой вещи есть своя ариметика. «Сверчокъ» незаконно существуетъ девять лѣтъ.

Грызущіе пироги пускай не обижаются.

РЫБУ НОЖЕМЪ

ѣсть нельзя. И не потому, что неприлично (гдѣ намъ), а потому, что инструментъ не подходящій.

Мясо мягкое, — рѣзать нельзя.

Про Евреинова поэтому не писалъ.

Долго и очень хорошо молчалъ. Вообще хорошо молчать тѣмъ, которые будутъ говорить, и мы научились молчать блистательно.

Афиши висятъ: «Самое Главное», «Самое Главное!», «Самое, Самое Главное!!!»

И довисѣлись: буду писать.

Но прежде перемѣню заглавіе.

Сейчасъ идетъ новое заглавіе.

ТЫСЯЧА СЕЛЬДЕЙ

Есть задачки, задачи въ нихъ расположены по порядку. Однѣ задачи на уравненіе съ однимъ неизвѣстнымъ, подальше, задачи на квадратное уравненіе.

А позади задачника идутъ отвѣты. Идутъ ровнымъ столбикомъ, въ порядкѣ:

| | |
|------|---------------|
| 4835 | 5 барановъ. |
| 4836 | 17 крановъ. |
| 4837 | 13 дней. |
| 4838 | 1000 сельдей. |

Несчастенъ тотъ, кто начнетъ изучать математику прямо съ «отвѣтовъ» и постарается найти смыслъ въ этомъ аккуратномъ столбцѣ.

Важны задачи, ходъ ихъ рѣшенія, а не отвѣты.

Въ положеніи человѣка, который, желая изучать математику, изучаетъ столбцы отвѣтовъ, находятся тѣ теоретики, которые въ произведенияхъ искусства интересуются идеями, выводами, а не строемъ вещей.

У нихъ въ головѣ получается:

романтики = религіозному отреченію

Достоевскій = богоискательству

Розановъ = половому вопросу

годъ 18-ый... религіозное отреченіе

„ 19-ый... богоискательство

„ 20-ый... половой вопросъ

„ 21-ый... переселеніе въ Сѣв.

Сибирь.

Но для теоретиковъ искусства устроены рыбокоптильни въ университетахъ и они вообще никому не мѣшаютъ.

Несчастенъ писатель, который стремится увеличить вѣсъ своего произведенія не разработкой его хода, а величиной отвѣта своей задачи.

Какъ будто задача № 4837 больше, важнѣе задачи № 4838 потому, что въ отвѣтѣ одной изъ нихъ стоитъ 13, а у другой отвѣтъ «тысяча сельдей».

Это просто двѣ задачи и обѣ для третьяго класса гимназiи.

«Самое Главное» Евреинова — водевиль съ громаднымъ отвѣтомъ.

Взято что-то вродѣ «Жильца съ третьяго этажа» Джеромъ Джерома, смѣшано съ «Гастролями Рычалова», прибавленъ Христосъ съ открытокъ и получилась очень плохая, хотя и довольно театральная. . . но я ошибся въ родѣ... получился посредственный водевиль.

О, не пугайте насъ Параклетомъ, не утѣшайте насъ докторомъ Фреголи, не уравнивайте всего этого съ арлекинадой.

Никакая извнѣ внесенная сила не можетъ увеличить силы произведенiя искусства, кромѣ строя самаго произведенiя *).

*) Мейерхольдъ, котораго я не люблю, создалъ школу режиссеровъ, интересующихся мастерст-

Если бы сидящіе въ зрительномъ залѣ обладали остроуміемъ, то потолокъ бы треснулъ отъ хохота надъ тѣмъ, что человѣкъ для того, чтобы ниспровергнуть театръ написалъ пьесу, еще одну пьесу.

Бѣдный Евреиновъ! — такой большой отвѣтъ и такое пустяковое дѣйствіе.

P. S. Для компактности помѣщаю сюда же рецензію.

На дняхъ вышла книга человѣка, фамиліи котораго я не назову, чтобы не сдѣлать ему рекламу.

Назовемъ этого человѣка условно Игрекъ.

Книжка издана превосходно на восьмидесятифунтовой бумагѣ.

Предисловіе Евреинова, рисунки Ю. Анненкова.

всѣмъ сцены, создалъ техниковъ. Евреиновъ въ искусствѣ не создалъ ничего: онъ просто подпудрилъ старый театръ.

Что нравится Евреиннову въ Игрекѣ — понятно: Игрекѣ — предѣлъ, къ которому Евреинновъ стремится.

Фамилію же Анненкова въ этой книгѣ видѣть непріятно. Тѣмъ болѣе, что рисунки его въ ней не совсѣмъ умѣстны.

Но мало ли какія фамиліи попадаютъ вмѣстѣ.

Вотъ еще одна: В и к т о р ъ Ш к л о в с к і й.

ЗАВЕРШЕНІЕ ОБРАМЛЕНІЯ

Я И МОЕ ПАЛЬТО

Потолокъ крѣпкій, очень крѣпкій потолокъ.

Мнѣ дали паровозъ, величиной въ мой письменный столъ, но вы не знаете вѣличину моего письменнаго стола.

Извѣстно было, что такихъ паровозовъ въ Россіи очень мало; въ Россіи вообще очень мало паровозовъ. Я никогда не ѣздилъ на паровозахъ, то-есть никогда не былъ машинистомъ на нихъ, а ѣздить — ѣздилъ: одинъ разъ на Украинѣ, на тендерѣ, сверху угля.

Паровозикъ былъ маленькій. Я двинулъ ручку съ боку (какъ включаютъ скорость на автомобилѣ) и поѣхалъ вмѣстѣ съ какими-то военными молодыми людьми.

Мы ѣхали стоя и были выше трубы машины. Потомъ остановились. Начали смотрѣть

въ чемъ дѣло. Открыли (очень легко) нутро у паровоза, а оно у него, какъ у четырехцилиндроваго автомобиля.

У не работавшаго. Бѣлая, чистая, серебряная лохань картера, и погнувшійся колѣчатый валъ чуть посѣрѣе его, и шатуны, какъ руки, обхватившія изгибы вала ладонями подшипниковъ. Руки-то руки, да строганныя. А поршни, какъ гнилая вода, отливаютъ въ разный цвѣтъ, и кольца поршневые перекошены.

Перекошены поршневые кольца на поршнѣ, а самъ-то поршень задранъ.

Такъ грубо сорванъ металлъ не по-человѣчьи; такъ осколокъ снаряда, не понимая ничего, проводитъ полосу по человѣчьему тѣлу.

И все заѣло, намертво заѣло. Запорота машина. Безъ смазки ѣхаль.

Ударилъ по плечамъ сверху стыдъ. «Вотъ тебѣ и производственная пропаганда! Вѣдь пятьдесятъ въ Россіи только паровозовъ, всего пятьдесятъ». И ковычки вокругъ фразы не вѣрно поставилъ. Вокругъ всего рассказа нужно

поставить ковычки. Стыдно такъ, какъ будто докторъ меня осматриваетъ, и сижу я голый на гинекологическомъ креслѣ, а справа-то весь «Домъ Искусствъ», а слѣва весь «Домъ Литераторовъ». Волосы по всему тѣлу дыбомъ стоять отъ стыда.

Погубилъ я паровозъ, безъ смазки поѣхалъ
И зачѣмъ сказалъ, что умѣю?

Приводятъ на судъ — революціонный. Подсудимый, говорятъ, зачѣмъ паровозъ испортилъ?

Ни одного слова не могу придумать. Виновать, насквозь виновать.

Кровь моя и та виновата.

Но вѣдь нужно же что-нибудь сказать?

Рѣшилъ проснуться. А стыдно просыпаться.

Вѣдь я въ самомъ дѣлѣ зарѣзалъ машину, не посмотрѣвъ на смазку. Не имѣю права просыпаться.

Какъ женщину обидѣлъ и бросилъ.

Развѣ можно такъ напутать, такъ обвиниться кругомъ, а потомъ убѣжать и проснуться?

Стыдно сказать, а все же проснулся.

Это стыдъ и выбросилъ меня.

Выплылъ я изъ сна черезъ потолокъ.

Жена рядомъ.

Не знаетъ, какъ я виноватъ, и спить.

И потолокъ крѣпокъ надо мной, какъ костяной.

Какъ воздухъ дождемъ, пронизана жизнь иными жизнями, иными мірами.

Колесо вращается и пересѣкаетъ другое колесо. Машина работаетъ въ другой машинѣ.

Не можетъ быть этого, а есть. Вы сами знаете.

Вкрученная въ другой міръ лежитъ и спить жена и не знаетъ, какъ я провинился въ третьемъ мірѣ.

На странномъ ткацкомъ станкѣ ткуть нашу жизнь. Не только вдоль и поперекъ натянуты въ ней нити и не только вверхъ даже.

Когда ее снимутъ со станка, странную мы увидимъ вещь: не ткань и не нѣчто вродѣ моста, и не нѣчто вродѣ аэроплана, а колесо, работающее тамъ, гдѣ уже работаетъ подь угломъ другое, и жизнь, пронзенную другими жизнями, какъ воздухъ дождемъ.

Можетъ быть, наша жизнь сама, какъ дождь, пронзаетъ другую.

Крѣпокъ надо мной потолокъ.

Я выскочилъ изъ «оттуда» не весь. Можетъ быть, я остался тамъ.

Я тамъ, а здѣсь ходитъ мое пальто и мои валенки, и, оттого, мнѣ въ нихъ такъ просторно.

Меня тошнить отъ этого. Тянетъ.

И это не правда, что я здѣсь, и что послѣзавтра меня пригласятъ редактировать юмористическій журналъ «Свободный трупъ».

Вчера на улицѣ Володарскаго, возлѣ дома 46, недалеко отъ Бассейной, вечеромъ, я встрѣтилъ свое пальто и валенки.

Они танцовали чечотку.

Довольно сдержанно.

Но, какъ неконструктивно: — чечотку въ валенкахъ.

Это не логично.

Чечотку надо выстукивать.

Я знаю почему они, снявшись съ меня, какъ я снимаю съ себя отвѣтственность за рассказъ, не танцовали канканъ.

Они (пальто и два валенка) боялись показать, что у нихъ нѣтъ колѣней.

Стоялъ передъ ними и смотрѣлъ.

Какъ, должно быть, мучается «я», брошенное мною во снѣ.

Тутъ вылезъ чортъ въ полной святочной формѣ и сталъ смотрѣть на меня и на мое пальто вмѣстѣ.

Но чортъ попалъ сюда случайно. Онъ забѣжалъ изъ разсказа Ремизова. Я не отвѣчаю за его дѣйствія.

Мое пальто все же похоже на меня. Оно, напримеръ, можетъ танцовать, хотя и скверно, но не можетъ стоять на рукавахъ, воротникомъ внизъ, и, поэтому, Сергѣй Радловъ не приметъ его въ театръ «Народная Комедія».

Потолокъ крѣпокъ.

Не нужно убивать меня изъ жалости. Я не такъ страдаю; такъ путешественникъ, увидавъ въ пустынѣ человѣка, засунувшаго себѣ ногу въ ротъ, сказалъ ему: «зачѣмъ ты ѣшь свою ногу?»

А тотъ отвѣтилъ: «я не ѣмъ ее, а мою».

Не убивайте меня — берегите тару.

Не держи меня за эти. . . я не знаю, какъ называются. . . не держи меня за руки.

Ты думаешь, что я хочу выплыть?

Ты не хочешь, жена, чтобы я тебя бросилъ?

А сама зачѣмъ уходишь отъ меня въ свой собственный сонъ?

Въ небѣ кривятся задранныя поршневые кольца.

Нѣтъ смазки на днѣ Петербурга.

Крѣпко держать стоганныя лапы изогнувшійся отъ усилія вырваться колѣнчатый валъ.

Потолокъ крѣпокъ.

Мнѣ надоѣло мое пальто.

Пусти мои руки, я не выплыву, я только напишу новогодній рассказъ.

31 декабря 1920 года.

КАМЕНЬ НА НИТКѢ

Американскія горы

Какое странное дѣло газета.

Вообще организація человѣческихъ душъ, не отдѣльной души внутри ея, а строй душъ, ранжиръ ихъ — дѣло странное.

На углу Невы и канала, отчеркивающего крѣпость отъ Петроградской стороны, или на углу канала, которымъ Нева прихватываетъ крѣпость къ себѣ...

Это одинъ и тотъ же уголъ.

Два слова о крѣпости: когда пишешь о ней, то шпиль ея, такъ врѣзается въ память и столько воспоминаній кругомъ, со всѣхъ сторонъ, обѣгутъ вокругъ него, какъ дорога на Джульфу вокругъ Арарата, что хочется написать это

слово петропавловская снизу сверхъ, шпилемъ.

Но я не напишу.

Мнѣ, напримѣръ, хочется когда-нибудь напечатать статью наискосокъ газеты, и, кажется, причиною здѣсь не одна архитектура...

Теперь, опредѣливъ мѣсто, я могу сказать, что именно въ этомъ мѣстѣ (на углу канала) стоитъ плохо сдѣланная гора, съ двумя вершинами.

Съ четырехъ до двѣнадцати гора работаетъ.

По ней бѣгутъ вагонетки; ихъ кажется двѣ; я часто вижу двѣ сразу, когда смотрю на гору съ Дворцоваго или Биржевого моста.

Вагонетки въ день дѣлаютъ опредѣленное количество концовъ и опредѣленное количество разъ срываются и летятъ онѣ внизъ по крутому скату.

Замираетъ сердце.

И назначенное строителемъ горы число разъ
кричать люди въ вагонеткѣ:

А-а-а... ахъ!.. а-а-а-а-ахъ!

Это фабрика визга.

О, дорогіе товарищи по газетамъ всего міра,
какое страшное дѣло газета.

Какое страшное дѣло организація душъ.

Мы будемъ писать въ разное время; у насъ
замретъ сердце.

Я не хочу клеветать на сердце.

Вмѣстѣ выйдутъ наши статьи и мы закри-
чимъ всѣ разомъ:

Я хочу разбить строй.

Гробы обратно

Пришлось мнѣ ѣхать изъ Украины въ Рос-
сію съ военноплѣнными. Годъ это былъ, кажет-
ся, 1918.

Я не провожалъ военноплѣнныхъ, — я ѣхалъ съ ними, такъ же одѣтымъ и тоже, какъ и имъ, мнѣ было холодно.

Я пробирался въ Россію.

Не одѣтые, въ деревянныхъ башмакахъ, мерзли мы на полу теплушекъ съ выломанными печами.

Навстрѣчу шли до верху набитые мукой поѣзда нѣмцевъ, очищающихъ Украину.

Нѣмцы шли организованно и отнимали отъ насъ паровозы.

Мы мерзли въ поѣздахъ, брошенныхъ среди дороги.

Мы шли пѣшкомъ, закутанные въ тряпье, по шпаламъ и стучали по шпаламъ своими сапогами, деревомъ по дереву.

Мы шли «ночью». Петлюровцы, нѣмцы, большевики, пропускали насъ черезъ границы.

Мы шли отдѣльные, какъ теченіе среди моря.

Холодное теченіе.

Утромъ мы будили другъ друга, но не всѣхъ можно было разбудить.

Мы ѣхали черезъ Россію.

Съ нами вмѣстѣ, въ однихъ поѣздахъ на платформахъ шли гробы.

На гробахъ было надписано черными буквами: «Гробы обратно».

Хоронили у Курска въ «горѣломъ лѣсу».

И я шелъ вмѣстѣ со всѣми, я умѣю терять себя въ толпѣ и не чувствовать себя несчастнымъ отдѣльно.

Такъ возвращались первые военноплѣнные изъ Германіи, не съ «цивильныхъ работъ», а съ фабрикъ и съ шахтъ.

Вотъ, что я вспомнилъ, когда услышалъ о томъ, что Поволжье пошло, оставивъ горѣлыя поля, пошло, кто на сѣверъ, кто на югъ, а кто и къ индійскому царю.

Сбитый боксеръ

Ломится духъ.

Разбиты мы въ щепки вдребезги.

Не нами строится жизньъ.

Я такъ растерялся, что если перекину ногу черезъ ногу, то не знаю, которая изъ нихъ правая, которая лѣвая.

Мы какъ родъ бароновъ въ пьесѣ «Тотъ» Андреева, — представители этого рода всѣ импотенты, а родъ продолжается.

Каждое утро встаетъ кто-то съ моей постели и влѣзаетъ въ мои брюки и замѣчаетъ, что они ему коротки.

Но тотъ ли же это самый человекъ каждый разъ — я не знаю.

Теперь лежу свинцовой мягкой трубой подъ землей.

Бѣжитъ вода черезъ меня.

Неужели кусокъ времени, пробѣгающій сквозь меня, какъ канатъ сквозь ноздрю (клюдъ) парохода — я.

Потерялъ я себя.

Это отрывокъ изъ пьесы. Пьеса не пойдетъ.

Какъ сбитый съ ногъ боксеръ, лежу на пескѣ и чувствую тѣломъ шершавый холодъ.

Кто-то считаетъ надо мной секунды. Разъ... два... три... четыре... Если я не встану на «десять» — я побѣжденъ.

Шпиль Петропавловскаго Собора

Слыхалъ въ вагонѣ для военноплѣнныхъ. Нѣкоторые наши солдаты такъ тосковали въ плѣну, что уже не мылись, покрывались вшами и даже переставали говорить.

Нѣмцы безжалостны, они приказывали оттирать такихъ людей крѣпкими щетками и мыть холодной водой.

Граждане, нельзя смѣяться.

Граждане, нельзя плакать.

Нужно почувствовать свою связь съ государствомъ.

Нужно вернуть себѣ волю къ жизни.

Какъ поѣздъ Джульфинской дороги все бѣжитъ вокругъ Арарата; какъ камень, кружась на ниткѣ, не можетъ уйти отъ нея, какъ Нева отъ Петербурга, не могу уйти я отъ Россіи.

И вязнуть спицы расписныя
Въ расхлябанныя колени...

СВОБОДНЫЙ ПОРТЪ

«Договоры, которые уже дали намъ сельдей».

Р а д е к ъ.

Не правду, нѣтъ. Не всю правду. Ни четверть правды даже.

Не смѣю говорить, чтобы не проснулась душа, я усыпилъ ее и покрылъ книгой, чтобы она ничего не слыхала.

У Николаевского вокзала надгробная плита... Глиняная лошадь стоитъ, разставивъ ноги, стоитъ подъ глинянымъ задомъ глинянаго городского. И оба они изъ бронзы. Надъ ними деревянная будка «Памятникъ свободы» и четыре высокихъ мачты на углахъ. «Зефира трехсотого», предлагаютъ

мальчишки, а когда милиціонеры съ ружьями приходятъ, чтобы поймать ихъ и отвезти въ дѣтопріемникъ и тамъ спасти ихъ душу, кричатъ мальчишки «стрѣма» и свистятъ профессионально... разбѣгаются... бѣгутъ къ «Памятнику свободы».

Потомъ отсиживаются въ этомъ странномъ мѣстѣ — въ пустотѣ подъ досками между царемъ и революціей.

Когда же пастыри съ винтовками не ищутъ блудныхъ овецъ, то дѣти, какъ на «гигантскихъ шагахъ», катаются на длинныхъ веревкахъ, висящихъ съ мачтъ по угламъ.

Мнѣ жаль, что я не прежній, не веселый, я взялъ бы кисть и черную краску и написалъ бы на этомъ деревянномъ кубѣ-убѣжищѣ петербургскихъ Гаврошей:

ДОМЪ РЕБЕНКА

У Биржевого моста, на узкихъ плотахъ, цѣлый день по водѣ ѣздятъ люди и щупаютъ

баграми дно, ища на немъ дрова, затонувшіе съ прошлыхъ лѣтъ.

Такъ человекъ, не имѣющій обѣда, чиститъ зубы зубочисткой.

На мостахъ ловятъ рыбу. Одинъ стоитъ и закидываетъ удочку, человекъ десять смотрятъ. Клюетъ рѣдко.

Сигъ эмигрировалъ. Онъ оптировался въ эстонцы.

Ловятъ маленькихъ рыбокъ.

Когда Невскій былъ Невскимъ, этихъ рыбокъ звали колюшками, я не знаю, какъ ихъ зовутъ сейчасъ, когда Невскій — Проспектъ 25 октября.

На Гончарной 14 разѣхался и рухнулъ домъ. Четырехэтажный. Подмыло водой въ подвалѣ. Онъ осѣлъ, какъ шапо-клякъ.

Я никогда не видалъ шапо-кляковъ.

Единственная дымящая надъ Петербургомъ труба — водокачка.

Качаетъ водокачка и днемъи ночью воду изъ Невы, текутъ въ подвалахъ лопнувшія трубы, и вода подмываетъ фундаментъ.

Пахнетъ въ Петербургѣ просторомъ и моремъ.

Зелена трава на улицахъ.

Кругомъ города огороды... верстами идутъ...

Всѣ, кто не хотятъ умереть, копаютъ землю.

А хотятъ умереть не всѣ.

Разогородился городъ.

На углу Введенской и Кронверкскаго па-
шуть.

Вмѣсто сожженныхъ заборовъ и домовъ новые построены заборы — изъ ржаваго, стараго желѣза — новые заборы.

Мѣста разобранныхъ на топку домовъ похожи на поля Финляндіи, такъ же, какъ тамъ камни, здѣсь собраны въ кучи кирпичи и битые горшки клозетовъ, и изъ кирпичей сложены, какъ вокругъ финляндскихъ полей заборы. Но больше всего новыхъ заборовъ изъ стараго желѣза.

На улицахъ открылись кофейни. Въ стеклахъ видны: булки, балыки, сахаръ. Сперва стояли и смотрѣли въ окно. Теперь ходятъ мимо.

Въ Лѣтнемъ саду (въ пруду) и въ Мойкѣ (у Марсоваго поля) купаются. Больше дѣти. Липы сада огромны. Потерянный и возвращенный рай.

Не всю правду, ни четверть правды даже. Я не хочу вспоминать.

Какая странная страна.

Гдѣ каждый самъ себѣ транспортъ, каждый огородникъ и каждый самъ себѣ дѣлаетъ сапоги.

Въ Казани въ трамваи впрягаютъ верблюдовъ.

Страна электрофикаціи и Робинзоновъ.

П О С Л Ъ С Л О В І Е

КУХНЯ ЦАРЯ

Сидѣлъ и смѣялся.

Потому что есть сказка.

Нѣкій царь былъ могучъ. Тысяча верблюдовъ возила его кухню, и другая тысяча возила припасы для кухни, и третья тысяча — поваровъ.

Была война и разбила царя.

Сидѣлъ онъ въ плѣну, въ крѣпкихъ оковахъ.

Ѣлъ изъ котелка.

Бѣжала мимо собака, сбила котелокъ, запуталась сама въ дужкѣ и унесла котелокъ на себѣ.

Царь засмѣялся.

Спросила стража. — Почему ты смѣешься?

Царь сказалъ:

«Тысяча верблюдовъ возили мою кухню, и другая тысяча возила припасы для нея, и третья тысяча возила поваровъ. А сейчасъ одна собака на хвостѣ унесла мою кухню».

Сидѣлъ и смѣялся.

Въ 1917 году я хотѣлъ счастья для Россіи, въ 1918 году я хотѣлъ счастья для всего міра, меньшаго не бралъ. Сейчасъ я хочу одного: самому вернуться въ Россію.

Здѣсь конецъ хода коня.

Конь поворачиваетъ голову и смѣется.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | Стр. |
|---|------|
| Ходъ коня | 9 |
| Свертокъ | 12 |
| Обрамленіе | |
| Петербургъ въ блокадѣ | 18 |
| Объ искусствѣ и революціи | |
| Улля, Улля, Марсіане | 36 |
| Самоваромъ по гвоздямъ | 42 |
| Кружевное вареніе | 46 |
| Штандартъ скачетъ | 51 |
| Соглашатели | 56 |
| Драма и массовыя представленія | 59 |
| Папа — это будильникъ! | 64 |
| Коллективное творчество | 68 |
| Въ свою защиту | 74 |
| О психологической рампѣ | 76 |
| О громкомъ голосѣ | 80 |
| Изобразительное искусство | |
| О «Великомъ металлистѣ» | 84 |
| Пространство въ живописи и супрематисты | 90 |
| О фактурѣ и контръ-рельфахъ | 101 |
| Памятникъ Третьему Интернаціоналу | 108 |

| | |
|--|-----|
| Иванъ Пуни | 112 |
| Законъ неравенства | |
| Параллели у Толстого | 115 |
| Современный театръ | |
| Дополненный Толстой | 126 |
| «Народная комедія» и «Первый винокуръ» . | 133 |
| Искусство цирка | 138 |
| О вкусахъ | 142 |
| По поводу «Короля Лира» | 146 |
| Старое и новое | 152 |
| О Мережковскомъ | 155 |
| Комическое и трагическое | 159 |
| Подкованная блоха | 168 |
| Рыбу ножомъ | 174 |
| Тысяча сельдей | 175 |
| Завершеніе обрамленія | |
| Я и мое пальто | 180 |
| Камень на ниткѣ | 188 |
| Свободный портъ | 196 |
| Послѣсловіе | |
| Кухня царя | 202 |
| Оглавленіе | 205 |